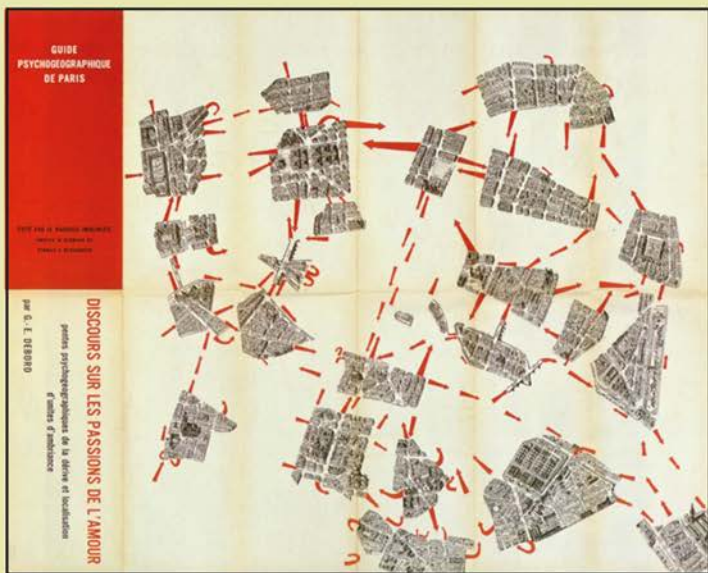


Arte y revolución

Activismo artístico en el largo siglo XX

Gerald Raunig



Arte y revolución

**Activismo artístico en
el largo siglo XX**

Gerald Raunig

traficantes de sueños

Traficantes de Sueños no es una casa editorial, ni siquiera una editorial independiente que contempla la publicación de una colección variable de textos críticos. Es, por el contrario, un proyecto, en el sentido estricto de «apuesta», que se dirige a cartografiar las líneas constituyentes de otras formas de vida. La construcción teórica y práctica de la caja de herramientas que, con palabras propias, puede componer el ciclo de luchas de las próximas décadas.

Sin complacencias con la arcaica sacralidad del libro, sin concesiones con el narcisismo literario, sin lealtad alguna a los usurpadores del saber, TdS adopta sin ambages la libertad de acceso al conocimiento. Queda, por tanto, permitida y abierta la reproducción total o parcial de los textos publicados, en cualquier formato imaginable, salvo por explícita voluntad del autor o de la autora y solo en el caso de las ediciones con ánimo de lucro.

Omnia sunt communia!

historia

Omnia sunt communia! o «Todo es común» fue el grito colectivista de los campesinos anabaptistas, alzados de igual modo contra los príncipes protestantes y el emperador católico. Barridos de la faz de la tierra por sus enemigos, su historia fue la de un posible truncado, la de una alternativa a su tiempo que quedó encallada en la guerra y la derrota, pero que sin embargo en el principio de su exigencias permanece profundamente actual.

En esta colección, que recoge tanto novelas históricas como rigurosos estudios científicos, se pretende reconstruir un mapa mínimo de estas alternativas imposibles: los rastros de viejas batallas que sin llegar a definir completamente nuestro tiempo, nos han dejado la vitalidad de un anhelo tan actual como el del grito anabaptista.

Omnia sunt communia!

© 2005, Gerald Raunig
© 2024, de la edición, Traficantes de Sueños






creative commons

Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 España
(CC BY-NC-ND 4.0)

Usted es libre de:

 * Compartir - copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra

Bajo las condiciones siguientes:

-  * Reconocimiento — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).
-  * No Comercial — No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
-  * Sin Obras Derivadas — No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Entendiendo que:

- * Renuncia — Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor
- * Dominio Público — Cuando la obra o alguno de sus elementos se halle en el dominio público según la ley vigente aplicable, esta situación no quedará afectada por la licencia.
- * Otros derechos — Los derechos siguientes no quedan afectados por la licencia de ninguna manera:
 - Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.
 - Los derechos morales del autor
 - Derechos que pueden ostentar otras personas sobre la propia obra o su uso, como por ejemplo derechos de imagen o de privacidad.
- * Aviso — Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar muy en claro los términos de la licencia de esta obra.

Edición original: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Viena, Turia+Kant, 2005.

Edición inglesa: *Art and revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2007.

Primera edición en Traficantes de Sueños: septiembre de 2024.

Título: Arte y revolución. Activismo artístico en el largo siglo XX

Autor: Gerald Raunig

Traductores: Marcelo Expósito y Kike España

Maquetación y diseño de cubierta:

Traficantes de Sueños


Traficantes de Sueños


C/ Duque de Alba, 13

28012 Madrid

Tf: 915320928

editorial@traficantes.net

 @editorial.Traficantes

 @Traficantes_Ed

ISBN: 978-84-19833-25-9

Depósito legal: M-19671-2024

Arte y revolución

Activismo artístico en
el largo siglo XX

Gerald Raunig

Traducción
Marcelo Expósito
Kike España

historia
traficantes de sueños

ÍNDICE

Prefacio	15
Revolución social	18
Revolución condividual del cuidado	23
Revolución molecular	25
Introducción. La concatenación del arte y la revolución	31
1. Los tres componentes de la máquina revolucionaria	47
La revolución unidimensional como toma del aparato estatal	48
El grito bidimensional	60
Resistencia, insurrección y poder constituyente como proceso tridimensional indivisible	64
La primacía de la resistencia	68
Insurrección posnacional y masa no-conforme	74
Poder constituyente: «la revolución no termina»	79
2. Fuera de sincronía: la Comuna de París como máquina revolucionaria	87
El aparato de Estado orgánico: estallar la representación	100
Máquinas de guerra: organizar más allá de la representación	109
3. El modelo Courbet. Concatenación secuencial: artista, revolucionario, artista	117

4. Espíritu y traición. Activismo alemán en la década de 1910	135
5. El monstruo de la escisión. De la representación a la construcción de situaciones	151
La representación de la situación. La disolución de la diferencia en la estética de Hegel	152
Máquinas-teatro contra la representación.	
Eisenstein y Tretiakov en los Gasworks	158
¡Escritores a los koljoses! Tretiakov y el «faro comunista»	171
La construcción de la situación. La Internacional Situacionista y el paso de unos pocos del arte a la revolución	177
6. «Arte y revolución», 1968. La concatenación negativa del accionismo vienés	195
7. La concatenación transversal de la PublixTheatre Caravan. Solapamientos temporales del arte y la revolución	213
El teatro de las hordas salvajes de hoy	216
La práctica de la <i>parresía</i>	221
Caravanas. Ofensivas precarias	229
Génova. Estriar la máquina de guerra	240
8. Después del 11-S. Post-Scriptum sobre un espacio fronterizo inconmensurable	247
<i>no border, no nation</i>	254
<i>Finis, frons, limes</i> . Espacializar la frontera	257
Después del 11S. El <i>bordercamp</i> como máquina revolucionaria	265
Posfacio. Gerald Raunig y Kike España	275

Agradecimientos

Martin Pyrx Birkner, Alex Demirovic, Aileen Derieg, Marcelo Expósito, Marion Hamm, Peter Heintel, Christian Hessle, Jens Petz Kastner, Tina Leisch, Isabell Lorey, Sylvère Lotringer, Birgit Mennel, Raimund Minichbauer, Gini Müller, Klaus Neundlinger, Stefan Nowotny, Alice Pechriggl, Michaela Pöschl, Gerhard Rauscher, Gene Ray, Burghart Schmidt, Jürgen Schmidt, Rolf Schwendter, Gerald Singer, Hito Steyerl, Christof Subik, Ingo Vavra, Beat Weber, Kike España y Traficantes de Sueños

¡Muchas gracias!

Y un agradecimiento especial a <http://eipcp.net>.

Prefacio

Arte y revolución se escribió entre 2001 y 2005, como una investigación en el marco del proyecto europeo *republicart*, envuelto por el amistoso desamblaje de nuestro instituto, eipcp, que en ese momento todavía estaba en sus inicios; y como una habilitación filosófica en la Universidad de Klagenfurt, donde Peter Heintel y las revisoras hicieron posible un acceso bastante poco convencional al aparato académico. Al mismo tiempo, el libro completa una trilogía implícita sobre cuestiones de arte político. En *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung* [Charon. Una estética de la transgresión] (1997-1999), una crítica de la autonomía del arte tenía como fin proporcionar las bases para una teorización y afirmación del arte intervencionista basada en el ejemplo del grupo *WochenKlausur*. El breve volumen de *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands* [Viena febrero zero. Una estética de la resistencia] (2000), escrito en el hechizo del movimiento vienés de 1999 y 2000 contra una posible coalición del Partido Popular y el Partido de la Libertad de extrema derecha en Austria, toma prestados formalmente (y también se apropia de) pasajes del famoso libro antifascista *Estética de la resistencia* de Peter Weiss, en búsqueda de un lenguaje en el que la multitud vienesa en resistencia en el cambio de milenio pudiera no solo ser descrita, sino también actualizada afectivamente. El presente tercer volumen fue planeado como un acercamiento filosófico a la práctica artística activista, y devino en una investigación histórica sobre la relación entre arte y revolución en «el largo siglo XX» desde el punto de vista del tiempo-ahora: un devenir presente, marcado por historias minoritarias

de resistencia transversal desde finales del siglo XIX y un extendido aquí y ahora en y alrededor de Viena.

Mucho más que un trabajo académico, el libro es una afirmación de nuevas prácticas constituyentes, escrito en el embravecido *enmedio* de los movimientos sociales de estos años. El movimiento alterglobalización fue también un punto de partida del libro, así como los discursos sobre poder constituyente y multitud (con Antonio Negri) y las críticas a la representación que van desde Félix Guattari, Gilles Deleuze y Michel Foucault a los zapatistas y el «cambiar el mundo sin tomar el poder» de John Holloway, y de ahí a posiciones queer-feministas. Espacios artísticos discursivos como el *Depot*, *Kunsthalle Exnergasse* y la Academia de Bellas Artes de Viena; las revistas *Kulturrisse*, *Anschläge* y *Grundrisse* o la revista-web *transversal*; grupos de lectura sobre *Imperio* y debates político-teóricos en listas de correo; además de la presencia de activistas internacionales y los autores más interesantes en conversaciones y debates: todo esto había convertido a Viena en un lugar de concentración de movimientos sociales y producción de teoría política en aquellos años. En torno a 2004 y 2005 se agregó otra experiencia activista, el movimiento de las precarias, en el que Viena volvería a jugar un papel especial, esta vez como parte de una composición de docenas de ciudades europeas llamada Euromayday.

La cuestión central para *Arte y revolución*, las formas de concatenación de las máquinas artísticas y revolucionarias, es ejemplificada en este volumen con la práctica antirracista, queer-feminista y nómada de la *Publix Theatre Caravan*. Incrustada en el movimiento translocal *noborder*, dejó atrás las variaciones tradicionales en la relación entre arte y política y exploró el cuestionamiento y la extensión de las fronteras a muchos niveles diferentes. Seguir de cerca y condensar teóricamente su desarrollo, a menudo marcado por saltos y rupturas, desde proyectos teatrales experimentales en una casa okupada hasta varios momentos de clímax del movimiento alterglobalización en Viena, Salzburgo, Génova o Estrasburgo parecía entonces, y también hoy, más certero que una descripción amplia de prácticas similares durante el mismo periodo.

La historia del arte, la crítica de arte y la estética guardan silencio, felices, en cuestiones de arte político y de los aspectos políticos de prácticas artísticas específicas, y esto es así aún más con respecto a las formas

de concatenación del arte y la revolución. A pesar de las muchas grandes figuras de la historia del arte que participaron en revoluciones, los cruces peligrosos entre el activismo artístico y político a menudo se trivializan, se menosprecian o se borran intencionadamente. La concatenación no está permitida aquí, el arte y la revolución pierden su calidad maquinaica a través de la historización y la *estriación* de los estudios de arte. Mientras Gustave Courbet se interesaba más y más por la política cultural en la década de 1860, la historia del arte solo sabe hablar de su declive artístico obviando completamente al revolucionario Courbet, miembro del consejo de la Comuna de París. Mientras los situacionistas desempeñaron un papel importante en la prehistoria de Mayo de 1968 en París, precisamente esta fase —al contrario que el comienzo artístico / anti-artístico en la década de 1950 o las películas de Guy Debord de la década de 1970— sigue extrañamente oscura. Y mientras las máquinas artísticas y las máquinas revolucionarias dan paso a solapamientos temporales en las prácticas contemporáneas, son tal vez brevemente valoradas y comercializadas en el campo del arte, pero no se toman como prácticas transversales en los cánones de las disciplinas académicas.

En nuestra experiencia contemporánea de movimientos sociales moleculares, pero también en las historias minoritarias de historiografía marginal, hay una multiplicidad de formas de relación entre las dos máquinas. La combinación arte / revolución no es una excepción bizarra, sino más bien una figura recurrente a lo largo de los siglos XIX y XX, bajo varios signos y en distintas formas, sí. Pero, ¿qué ocurre exactamente cuando las máquinas revolucionarias se encuentran con las máquinas artísticas, cuando durante cierto tiempo se desarrollan zonas de solapamiento? ¿Qué ocurre a lo largo de la línea de fuga de arte y revolución? Y sobre todo: ¿cuál es la calidad de esta concatenación? Para distinguir conceptualmente la multiplicidad de formas, *Arte y revolución* propone cuatro modos, cuatro «estrechamientos» provisionales de cómo las máquinas revolucionarias y artísticas se relacionan entre sí: concatenaciones secuenciales de sucesión temporal; concatenaciones negativas de yuxtaposición y oposición inconmensurables; concatenaciones jerárquicas de subordinación (auto-determinadas); y concatenaciones transversales de revoltijo fluido. En esta última forma, las máquinas artísticas y las máquinas revolucionarias comienzan a solaparse no para incorporar una a la otra, sino para entrar en una relación

de intercambio concreta temporalmente limitada. Por supuesto, también se podrían examinar las prácticas de los otros tres modos por su factor de transversalidad, por la calidad de permeación mutua no heterónoma, para preguntar de qué manera y en qué medida las máquinas revolucionarias y las máquinas artísticas se entrelazan.

Los últimos años de la década de 1990 y los años 2000 fueron tiempos de experimentación e invención de prácticas transversales, que permitieron nuevas formas de solapamiento maquínico y se convirtieron en un impulso para un creciente interés discursivo y debate teórico, hasta el punto de que uno de los teóricos más importantes en el campo, Brian Holmes, afirmó eufóricamente que el activismo era la forma más importante de arte contemporáneo. En estas décadas se puede decir que se desarrolló un frágil campo transnacional de prácticas transversales. Este campo es a veces imaginado como hegemónico desde el aparato de arte burgués, para el cual la delimitación y encierro del arte sigue siendo lo que hay que hacer y, sin embargo, otras veces, este mismo aparato lo ataca fuertemente como «arte político», «arte malo» o «no-arte».

Tal vez hoy la pregunta de Brian Holmes sobre el significado del activismo como práctica artística es menos interesante que la búsqueda diametralmente opuesta de modos de vida y subjetivación revolucionarios que, con un préstamo conceptual de Foucault y Guattari, pueden describirse provisionalmente con el concepto de una ético-estética de la subsistencia: formas de vida insumisas, prácticas de cuidado queer, nuevas formas de vivir juntas. En este texto se podrán encontrar varias trazas de tales prácticas de revolución molecular, que en lo que sigue son actualizadas con la vista puesta en los desarrollos recientes en España, por así decirlo, a través de ciertas líneas de interpretación de la Comuna de París en *Arte y revolución*.

Revolución social

Vemos que un cierto tipo de revolución no es posible, pero al mismo tiempo entendemos que otro tipo de revolución se vuelve posible, no a través de cierta forma de lucha de clases, sino a través de una revolución molecular que ponga en movimiento no solo las clases sociales y los individuos, sino también una revolución maquínica y semiótica.

Guattari, *Desiderio e rivoluzione*, 1977.¹

¹ Guattari, *Desiderio e rivoluzione: intervista a Félix Guattari*, Milán, Squirilibri, 1977.

¿Qué quiso decir exactamente Félix Guattari cuando, en una conversación de 1977 con el joven activista *media* Franco Bifo Berardi, señaló que precisamente en la imposibilidad de cierto tipo de revolución una de otro tipo se hace posible? ¿Cómo se puede interpretar y actualizar esta diferencia cuarenta años después? ¿Existe la posibilidad de esta otra forma de revolución ahora como entonces? ¿Cómo pueden establecerse nuevas formas de vivir juntas en los nuevos modos de valorización y servidumbre del capitalismo maquínico, bajo las condiciones de una división global del trabajo exacerbada y una creciente represión política, continuidad colonial y explotación neocolonial? ¿Cómo, también, puede la revolución volverse maquínica, una verdadera revolución molecular?

En la distinción de Guattari, primero aparece una crítica a la revolución, o a cierto tipo de revolución, que en el siglo XIX y principios del XX prevaleció como un gran y homogeneizante paradigma: es esta la perspectiva lineal-molar de la revolución, la que ordena los diversos componentes de la máquina revolucionaria a lo largo de una línea de tiempo, haciendo que un periodo de resistencia conduzca al clímax de un levantamiento más o menos violento, que casi naturalmente termina con la toma del aparato del Estado. En este paradigma, las corrientes revolucionarias del deseo se enderezan y se limitan a la fijación en un «cebo» exclusivo: el Estado. La multiplicidad de la máquina revolucionaria se reduce al acontecimiento del levantamiento, sus asimetrías espaciales y temporales y sus asincronías pierden unívocamente sus muchas dimensiones plegables, las ecologías socialmente situadas se pierden en los parámetros canonizados de las teorías clásicas de la revolución.

En lo que parece ser precisamente distinguible en términos analíticos como «dos tipos de revolución» se señala una diferencia, desarrollada por Marx y Bakunin especialmente en sus escritos sobre la Comuna de París de 1871, entre la «revolución social» y la «revolución política». La revolución política sería el proyecto de apoderarse del aparato estatal, el traspaso del poder del Estado de una clase dominante a otra, la restricción de la revolución al intercambio de personal e ideología: reemplazar a las personas equivocadas por las personas adecuadas, el contenido erróneo por el contenido adecuado, por tanto, no formar un Estado completamente nuevo, sino mantener intacta su forma a fin de desplegarlo según el espíritu de la revolución y, en consecuencia,

entendiendo el aparato estatal como algo que solo haría falta usarse bien y democráticamente.

En la teoría, los dos aspectos —el social y el político— no están necesariamente en oposición o son excluyentes entre sí, más bien son como dos mitades de la revolución. Sin embargo, cuando prevalece la lógica de la revolución política, tiende a reprimir la revolución social, convirtiéndose así no solo en media revolución, sino en mucho menos: cuando la lógica política se sitúa por encima de la cooperación social, ahoga las ecologías sociales, detiene las corrientes, hace que se sequen sus prácticas de cuidado. E incluso para una revolución exitosa que presta la misma atención a lo social y a lo económico como a los aspectos más estrictamente políticos, el problema de la estructuralización, aparatización estatal y cierre en y de la institución permanece. Tantas revoluciones, precisamente las «grandes» revoluciones —la francesa, la rusa—, pudieron aguantar poco contra este terror de la estructuralización. Partidos de la revolución institucionalizada, aparatos del cierre de la revolución en las instituciones, aparatos estatales como bastidores de tortura de las máquinas sociales.

Mientras que la revolución política apunta a tomar los aparatos institucionales, la música de la revolución social se empieza a tocar en un terreno muy diferente, lo que con Guattari podemos llamar maquínico-social. Consiste en recolectar y ensamblar, inventar y componer socialidad más allá y antes del Estado. La cooperación social, la ecología social, la envolvente social-maquínica siempre estarán allí, debajo de los radares de los aparatos. Se trata de apoyar y expandir esta socialidad envolvente de la revolución social y llevarla a los aparatos estatales.

«La Comuna fue la negación definitiva del poder del Estado y, por lo tanto, la iniciación de la Revolución social del siglo XIX», escribió Karl Marx en el primer borrador de *La Guerra Civil en Francia*, compuesto durante la Comuna de París. Y, curiosamente, Bakunin se acerca mucho a esta descripción de la comuna revolucionaria. En las reflexiones que escribió bajo el título *La Comuna de París y la noción de Estado*, escritas prácticamente al mismo tiempo que la Comuna, Bakunin entiende la revolución social de forma antagónica a la revolución política, escribiendo: «Contrariamente a esa creencia de los comunistas autoritarios —que considero completamente equivocada— de que

una revolución social debe ser decretada y organizada sea por una dictadura, sea por una asamblea constituyente salida de una revolución política, nuestros amigos, los socialistas de París, creyeron que la revolución no podía ser hecha ni llevada a su pleno desarrollo más que por la acción espontánea y continua de las masas, los grupos y las asociaciones populares».

La Comuna de París no fue un acontecimiento insurreccional repentino, surgido de la nada, un relleno espontáneo del poder estatal después de que el gobierno de Thiers huyera a Versalles. Fue la «negación definitiva del poder del Estado», «la continuación de la acción de las masas», la revolución social, una persistente, instituyente, máquina revolucionaria con todos sus componentes de resistencia, insurrección y poder constituyente. Años antes de que el gobierno huyera y antes de la creación del consejo de la Comuna de París en marzo de 1871, los contrapoderes ya habían comenzado a constituirse en París. En la crisis del régimen de Napoleón III, la agitación social, las huelgas y las nuevas formas de asamblea se extendieron durante la segunda mitad de la década de 1860. Como la presión desde abajo condujo a la libertad de prensa y de reunión, surgieron incrementos exponenciales en las asambleas desde mediados de 1868 en adelante. Las asambleas parisinas se reunían en multitud de lugares y comenzaron a desarrollar posicionamientos sobre preguntas muy diferentes: la crítica de la propiedad, el nivel de rentas residenciales, «la cuestión de las mujeres», la creación y gestión de las cocinas populares y mucho más. La composición social heterogénea de las asambleas, sin embargo, no era solo la base de la diversidad temática. Cientos de asambleas con más de mil participantes cambiaron sucesivamente el tejido social de los barrios y transformaron la vida cotidiana y los modos de vida en París en una ecología de revolución social.

Inicialmente este debate fue posibilitado y extendido en comunicación directa entre los cuerpos congregados, en el territorio *subsistencial* del barrio y en los espacios concretos de asamblea. Al mismo tiempo, con el levantamiento de la censura vino una salvaje propagación de las más diversas formas de medios de comunicación en toda la ciudad: periódicos, pancartas políticas, pósters, boletines, litografías, caricaturas colgadas públicamente, proclamas y murales dejaron su huella en el espacio de la ciudad. Y en un giro paradójico, los sonidos, las imágenes,

los cuerpos y las palabras se aceleraron y ralentizaron, se dispersaron y se acumularon en sus movimientos por la ciudad. Esta transformación del espacio urbano a través de una enorme extensión de nuevas formas de asamblea y de medios determinó nuevamente las envolventes sociales y dio lugar a nuevas ecologías sociales.

En 2011, un movimiento similar de asamblea se extendió a través de un espacio geopolítico significativamente mayor, desde el norte árabe de África pasando por el movimiento *Occupy* en Estados Unidos hasta los movimientos de ocupación en Estambul, Ereván o Hong Kong. Sin embargo, el desarrollo más sostenible de la ecología social se produjo en España, esto es, en uno de esos países europeos en los que la crisis había tenido los efectos más severos. Aunque esto nos lleva a un ejemplo europeo, un examen más detallado muestra con claridad las múltiples influencias de más allá de Europa sobre el movimiento, etiquetado equivocadamente como «de los indignados»: no solo la invención inmediatamente anterior de nuevas formas de protesta en la «revolución árabe», sino también los diversos movimientos latinoamericanos, especialmente los zapatistas, así como las primeras experiencias de gobiernos de izquierda latinoamericanos en el cambio de milenio fueron decisivas para lo que ha estado ocurriendo en España desde 2011. La insurrección no violenta tras el 15 de mayo de 2011 (15M) se produjo como una movilización, de la juventud en particular, en casi todas las ciudades españolas, como consecuencia directa de un llamamiento a la concentración por parte de la asociación recientemente creada ¡Democracia Real Ya! que se difundió principalmente a través de los medios digitales y que tenía el eslogan «Lo llaman democracia y no lo es». A partir de las grandes manifestaciones, algo inesperado se hizo más sostenible en la mayoría de las ciudades: «¡Como en Tahrir, como en Tahrir!» fue uno de los coros en la Puerta del Sol en Madrid. Y «como en la Plaza Tahrir», en El Cairo, los días posteriores se ocupó la plaza principal de muchas ciudades de España y empezaron acampadas que duraron semanas.

Por lo tanto, el movimiento 15M, al contrario que su nombre, no fue simplemente el acontecimiento de un día, ni simplemente un levantamiento, sino un movimiento no lineal a largo plazo, con conexiones saltantes y líneas genealógicas en todas las direcciones. Los tres componentes de la máquina revolucionaria se llevaron a cabo en un

grado similar: formas de resistencia que se habían condensado desde la década de 2000, especialmente en movimientos contra la precariedad (EuroMayDay) y la crisis de la vivienda (V de vivienda), y que a principios de la primera década del milenio revivieron a través de nuevas influencias, incluidas las ocupaciones universitarias que tuvieron lugar en toda Europa o la Revolución del Jazmín en Túnez; el acontecimiento 15M, que se integró en una línea de insurrecciones posnacionales y movilizaciones masivas; y, finalmente, las múltiples experiencias de poder constituyente en las acampadas y asambleas de las semanas, meses y años que siguieron.

Las asambleas eran aquí, también, lugares de invención. Podían durar mucho tiempo, y las personas reunidas fueron lo suficientemente pacientes como para no solo soportar esta duración, sino también doblegarla de forma productiva. La moderación colectiva, el trabajo de cuidado permanente, el mayor desarrollo del lenguaje de signos específico y la metodología de inclusión radical creó para cientos de miles de personas una experiencia intensiva de autoorganización en la multiplicidad. Las ecologías sociales además se propagaron a lo tecnopolítico: las redes sociales, especialmente la apropiación del monopolio de Twitter para la acción política y la alternativa a Facebook, la red n-1.cc, por otro lado, inventada por activismos más experimentales, que en su apogeo tenía más de 40.000 usuarias. Esto permitió un desplazamiento de las coordenadas físicas y temporales: no solo los medios o las esferas de información e intercambio de opiniones, sino también los embravecidos *enmedios* en los que los deseos realmente dejan la casa y salen a la calle, y más allá, en un territorio de la producción de deseo entre lo que alguna vez se distinguió como real y virtual: cuerpos y máquinas encontrándose unos con otros, envolvimientos sociales a través de *gadgets* tecnológicos, arquitecturas temporales y la praxis cuidadora de la acampada.

Revolución condividual del cuidado

Connotación masculinista de revolución y producción, por un lado, representación feminizada de revolución y reproducción por otro, por lo que la dicotomía persiste, tan extendida como obstinada, y esto influye en muchos discursos de la revolución. Pero en el trabajo de las máquinas revolucionarias, esa falsa abstracción se disuelve. Ni representación

femenina ni metáfora de lo que se lleva a cabo en los conflictos masculinos: la revolución no es femenina, no es masculina, *deviene* revolución. Se deviene *como* revolución, viene *a* ser revolución, multiplicidad queer-maquínica, multitud molecular. Como en la Comuna de París, cuando las mujeres llenaban el espacio urbano, el espacio vaciado, esa esfera pública como agujero, vaciada por la guerra que assolaba París, vaciada por el movimiento del gobierno hacia Versalles. Cuando las mujeres defendieron los cañones de la guardia nacional contra las tropas del gobierno, porque estaban allí, porque llenaron las calles temprano por la mañana, porque la revolución ocurre en ese lugar donde —como Rosa Luxemburgo escribió sobre la Comuna— la dominación es «abandonada por todos», «no tiene dueño».

Dominación abandonada por todos, sin dueño: espacios urbanos, calles, plazas, gobiernos y edificios gubernamentales abandonados, que pueden ser ocupados de manera distinta. Si bien las mujeres de la Comuna quedaron excluidas de la esfera pública de la política representativa, al negarles el derecho de sufragio activo y pasivo, participaron ante todo en la transformación de esos espacios vaciados y abandonados de la ciudad en espacios de cuidado. Ya no solamente espacios privatizados de reproducción social, es decir, naturalizados y devaluados como terreno femenino donde el cuidado es la asistencia privada de los individuos, la práctica del cuidado significaba la producción de socialidad: la Comuna fue una revolución conindividual del cuidado.

Un factor importante de éxito de las acampadas de 2011 residió en el hecho de que incluso cuando las ocupaciones y asambleas en las distintas ciudades se disolvieron después de un mes, a veces después de tres meses, esto no significó que simplemente desaparecieran: tomaron una nueva forma, se diseminaron simultáneamente por los distintos barrios de la ciudad y en mareas en las que la gente desarrolló conceptos concretos en diferentes áreas, desde la salud a la educación. Con el eslogan #tomalaspazas cientos de asambleas se establecieron en los barrios.

Ya en 2009, se puso en marcha la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) como respuesta a los brutales efectos de la crisis: para retrasar los desalojos o bloquearlos mediante la acción directa, para señalar el rescate público de los bancos, para negociar con bancos y organismos oficiales, y, finalmente, para cambiar el contexto legal. Pero

la práctica más importante de la PAH fue iniciar un proceso de intercambio, de empoderamiento dividual mutuo y cuidado condividual, donde decenas de miles de personas en España habían sido empujadas a una angustia radicalmente individualizada por la crisis. Contra esta individualización económica, social y psicopatológica de los efectos de la crisis, las activistas de la PAH facilitaron territorios de cuidado condividual. En las asambleas y acciones de la plataforma, el cuidado se dividió: división con-dividual como superación de la in-dividualización radical, la autoculpabilización con respecto al endeudamiento, el miedo al desalojo y la pérdida de territorios subsistenciales de habitar y vivir juntas.

El colectivo queer-feminista Precarias a la Deriva ya nombró a estas nuevas formas de práctica del cuidado a principios de la década de los años 2000 con un término que, mediante un reordenamiento mínimo de las letras, efectúa un alejamiento de la idea individual soberana de ciudadanía (de ciudad) al de ciudadanía (de cuidado). Sobre todo, esta ciudadanía expresa la multitud de relaciones de cuidado, que no empieza con individuos y funciona condividualmente en lugar de individualmente, no se organiza de una forma clientelar o de arriba abajo, pero tampoco es totalizadora o limitada a una comunidad. La condividualidad de la ciudadanía no significa distribución, no significa absorción en la comunidad, sino más bien un cuidar común sin abandonar la singularidad.

Revolución molecular

Guattari llamaba «revolución molecular» a este otro tipo de revolución en sus textos de las décadas de 1970 y 1980 del siglo XX. La molecularidad debe ser pensada en muchas dimensiones, sin duda no reducible al dualismo micro-macro. En todas estas dimensiones, lo molecular implica multitud, multiplicidad, las muchas moléculas que no se dejan homogeneizar, sino que preservan su singularidad en sus concatenaciones. La revolución molecular proviene de los intersticios y actúa en los poros de la vida cotidiana, desde y hacia las moléculas de los modos de vivir.

Si la revolución política tiende a sobrecodificar el Estado y, por lo tanto, reprimir o perder de vista la envolvente social-maquínica, esto no puede revertirse simplemente con un reclamo desaprobador, con el

desprecio por parte de las máquinas sociales de lo político, lo institucional, la necesidad de organización política. Se trata más bien de no entender la forma del Estado, la forma de los aparatos institucionales como neutras y, en su lugar, verlos como necesariamente cambiantes; y de no universalizar las cuestiones de organización sino siempre discutir las en términos situados. La implicación inicial es que cuando se trata de la cuestión de gobierno, no solo se debe considerar el Estado(-nación), la dimensión molar de la revolución, sino que el objetivo debe ser también acercarse lo más posible a lo que Marx llamó el «auto-gobierno local de los productores». En el despertar del movimiento de asambleas y clubs entre los años 1868 y 1870, el llamamiento a la autonomía local se hizo más y más fuerte, y con esto el terreno de la ciudad y su gestión, lo municipal, adquirió una importancia creciente. Con vistas a un gobierno nacional conservador y ante el peligro constante del restablecimiento de la monarquía, las ciudades se prestaban como un lugar para probar la Comuna, comenzando desde los barrios, basándose en los nuevos modos de vida en los territorios subsistenciales, hasta repensar radicalmente el gobierno de la ciudad. Esto sucedió en 1870-1871 no solo en París, sino en una serie de ciudades francesas. En este contexto, la revolución molecular también significó instituir una multitud de máquinas revolucionarias en ciudades y distritos de la ciudad, áreas de alcance manejable.

Con esto, sin embargo, debemos plantear, como Guattari en *Deseo y revolución*, «la cuestión de la relación entre la revolución molecular y la que no es molecular. En primer lugar, se trata de la relación con el Estado, que continúa funcionando más o menos, incluso si no es ya el lugar de toma del poder». Justo cuando el aparato estatal ya no se entiende como el lugar de toma del poder, se convierte en todas sus direcciones en un factor relevante que debe ser pensado de nuevo. Inicialmente en la cuestión de la forma de organización de los movimientos en sí, después en la necesaria pluralización como «muchos aparatos de Estado» (superando la fijación del Estado-nación), luego en la transformación radical de su forma. Hoy esto también significa cuestionar aquellos aspectos problemáticos a menudo no examinados de la democracia representativa, expandiendo la representación tanto como sea posible, dejando que el aparato estatal devenga órgico.²

² Véase el capítulo 3, epígrafe «El aparato de Estado órgico».

En España, nuevos actores políticos entraron en escena a partir del movimiento 15M. Mientras el partido Podemos irrumpió en las elecciones europeas y luego se concentró en el espacio estatal en las elecciones parlamentarias de 2015 y 2016, al nivel de la ciudad y la administración local se crearon plataformas y confluencias formadas por los movimientos sociales ligados al 15M, la PAH, las mareas y los centros sociales desde comienzos de 2015. Con vistas a las elecciones municipales de junio de 2015 en España, se estableció un movimiento municipalista desde abajo que se extendió por todo el país. Pese a tener varios nombres (Barcelona en Comú, Ganemos Madrid, Cádiz Sí se Puede, Zaragoza en Común, Participa Sevilla, Málaga Ahora, etc.) y objetivos diferentes, estas plataformas se unieron en referencia a los principios y métodos del movimiento 15M y algunos otros conceptos compartidos: la cuestión de la deuda, la remunicipalización de ciertos servicios, la planificación urbana en contra de la gentrificación y la turistificación de las ciudades españolas, la garantía de los derechos sociales, especialmente con respecto a la vivienda y la educación, formas orgánicas de representación y molecularización del aparato de Estado. La forma en que el movimiento municipalista se relacionaba con los municipios no puede describirse como una relación objeto/sujeto, como sujeto revolucionario que se apropia de su objeto de deseo. No se trataba de tomar el control de los recipientes vaciados de la democracia representativa, los partidos corruptos, la burocracia. Por el contrario, se trataba de cambiar, en la medida de lo posible, la forma institucional en sí, los modos de subjetivación y las prácticas instituyentes, que no solo comienzan después de la toma del aparato estatal, sino más bien antes y más allá de las nociones lineales de desarrollo.

En junio de 2015 se produjo un éxito electoral poco esperado de los movimientos municipalistas, en A Coruña, Barcelona, Madrid, Zaragoza, Cádiz y algunas otras ciudades, las confluencias pudieron hacerse con el gobierno. Con la elección de Ada Colau en Barcelona, una importante activista de la PAH se convirtió en alcaldesa. Antes incluso de estos asombrosos éxitos electorales, una nueva institucionalidad se estaba desarrollando. En pleno movimiento electoral, antes de llegar al cargo y junto a muchas asambleas, prácticas micropolíticas y diversas acciones, Barcelona en Comú también inició una investigación militante entre las empleadas de la administración municipal de Barcelona.

El experimento parecía pequeño, pero de eso se trata: de experimentar nuevas formas de institucionalidad a una escala manejable. De no desanimarse ante la monumentalidad de los niveles molares, no tener en mente la salvación de la democracia representativa a nivel global y nacional sino la ciudad, el distrito, el barrio, para una práctica instituyente persistente. En este sentido, las preguntas de investigación se referían a las relaciones de poder entre las empleadas, sus relaciones laborales, cómo se relacionaban ellas con las residentes de la ciudad, así como con las representantes elegidas, y la estructura política del municipio. La investigación reveló que, contrariamente a la imagen de una empleada municipal con trabajo y pensión asegurada, las transformaciones del capitalismo maquínico y la precarización que lo acompaña no se habían detenido ante la organización del trabajo en el aparato estatal.

Transformar la situación de corrupción general y precarización significaba primero volver al intelecto específico, el «saber técnico» de las administrativas municipales como expertas: las que conocen el aparato, saben cómo funciona, tienen una competencia particular en su transformación. En la investigación militante, las participantes formularon documentos, protocolos y posiciones que servirían como contenido base para cambiar su propia actividad e institucionalidad. El efecto más importante de la investigación fue la confluencia de subjetividades que se puso en movimiento precisamente *entre* actores identificables como Barcelona en Comú y «la administración». Ojalá, durante sus años en los parlamentos, los municipalismos hubieran tenido igualmente en cuenta la exigencia de Walter Benjamin de no limitarse a hacerse cargo del aparato, sino de cambiarlo.

Ocho años más tarde, el ciclo de los movimientos municipalistas ha llegado finalmente a su fin, incluso en lo que respecta a su participación en los gobiernos municipales. En muchos aspectos, también se podría señalar críticamente que este desarrollo ya era previsible cuando los gobiernos municipalistas abandonaron cada vez más sus formas moleculares de organización, sus potencialidades de devenir órgicos, a veces incluso desde los momentos iniciales de sus funciones representativas. Finalmente, con las elecciones municipales de 2023, se produjo un enorme giro a la derecha que barrió de los gobiernos municipales a los últimos restos del movimiento.

Pero esto no significa abandonar la revolución molecular y volver a estrategias reformistas o molar-revolucionarias. Lo que se necesita de nuevo son prácticas instituyentes, máquinas revolucionarias que no se cierren en sus propias estructuras, sino que produzcan permanentemente tanto interrupciones como avances, tanto bifurcaciones como confluencias. La revolución molecular se mueve con estas máquinas revolucionarias, como envolvente social, con multitud de relaciones de cuidado, reapropiaciones de la ciudad.

La cuestión de la concatenación de arte y revolución volverá a ser relevante aquí, en formas siempre nuevas de activismo artístico y arte activista, en la búsqueda radical de lo político en todas las formas de producción cultural, en el desarrollo de una ecología maquinaica de los espacios, de las socialidades de la concatenación: desde las instituciones culturales existentes que están reinventando su función como lugares de producción de conocimiento radical, hasta los centros sociales donde arte y revolución nunca han sido sujetos/objetos de deseo separados, sino que siempre han sido ruedas de las mismas máquinas de deseo.

Introducción

La concatenación del arte y la revolución

Decir que la revolución es en sí misma una utopía de inmanencia no significa decir que sea un sueño, algo que no se realiza o que solo se realiza traicionándose. Al contrario, significa plantear la revolución como un plano de inmanencia, movimiento infinito, sobrevuelo absoluto, pero en la medida en que estos rasgos se conectan con lo que hay de real aquí y ahora en la lucha contra el capitalismo, y relanzan nuevas luchas cada vez que la anterior es traicionada.

Gilles Deleuze y Félix Guattari¹

En este breve artículo solo puedo esbozar la peculiar línea en zigzag que caracteriza las relaciones entre revolución y arte que hasta ahora hemos observado. Una línea que aún no se ha roto, que llega aún más lejos.

Anatoli Lunacharski²

Richard Wagner y Anatoli Lunacharski escribieron sobre las relaciones zigzagueantes entre la revolución y el arte envueltos ambos en el largo eco de una revolución. Wagner bosquejó «El arte y la revolución»³ en 1849 tras la fallida revolución burguesa alemana, y Lunacharski, el

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 101-102.

² Anatoli Lunacharski, «Revolution and Art», en John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 195.

³ Richard Wagner, «Arte y revolución», *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975. Se puede acceder online a la traducción catalana de Joaquim Pera para el volumen *Obres teòriques y crítiques I*, publicado por la Associació Wagneriana de Barcelona en 1909: <http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/504-l-art-y-la-revolucio>. La versión alemana utilizada en este capítulo es: «Die kunst und die Revolution», *Ausgewählte Schriften*, Leipzig, Reclam, 1982, pp. 144-178.

poderoso Comisario del Pueblo para la Instrucción, publicó unos setenta años después de Wagner las dos secciones de su breve artículo «La revolución y el arte»,⁴ influenciado por las primeras experiencias de política cultural posteriores a la exitosa Revolución de Octubre. En estos títulos se observa de forma evidente una variación mínima y no obstante muy significativa del tipo de concatenación del arte y la revolución que se propugna desde posiciones ideológicas contrarias. Para Wagner, la revolución parece seguir al arte; para Lunacharski, el arte sigue a la revolución. Tenemos a un lado al director de la orquesta de la Corte Real de Sajonia que proponía la *gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, cuyo tardío nacionalismo, chovinismo y antisemitismo lo convirtieron en útil punto de referencia estético y político para los círculos racistas antisemitas, y finalmente también para la ideología nacionalsocialista. Al otro lado tenemos a quien fue miembro hasta 1929, durante doce años, de los gobiernos de Lenin y Stalin, personaje decisivo, especialmente en los primeros años del Proletkult,⁵ para el desarrollo de las políticas culturales de la Unión Soviética.

Las respectivas precondiciones que dan lugar a estos textos no podrían ser más diferentes entre sí, y sin embargo ambos documentos convergen en aspectos paradigmáticos debido a las semejanzas biográficas de sus autores —con todo, también muy diferentes uno del otro— y a las coincidencias estructurales entre sus estrategias político-culturales. Alrededor de 1848, vagamente influido por las ideas de Proudhon, Feuerbach y Bakunin, Wagner tiñó de un ligero tono revolucionario sus reflexiones circunscritas principalmente a la música. La actitud de Lunacharski buscaba salvar la distancia que separaba la sujeción que Lenin ejercía sobre el arte, por un lado, y los experimentos radicales

⁴ La primera sección se publicó en 1920 en la revista *Kommunisticheskoe prosveshenie* [La Ilustración comunista], y la segunda en 1922 en *Krasnaya gazeta* [El periódico rojo] con ocasión del quinto aniversario de la Revolución de Octubre.

⁵ Fundado en 1917, el Proletkult fue, hasta su liquidación en 1932, la Organización por una Cultura Proletaria. Su composición era tan amplia y heterogénea como la política cultural propugnada por el propio Lunacharski, incorporando incluso elementos decididamente contrarios a la vanguardia experimental. Aun así, no siempre gozó del favor oficial: sus postulados de base (la hipótesis de una producción cultural proletaria y antiburguesa realizada *por* los propios proletarios, organizada con autonomía frente al Partido) fueron abiertamente atacados por Trotski y Bujarin, y su independencia observada con sospecha por Lenin [N. del T.].

del ala izquierdista del Proletkult, por el otro, mediante una posición extrañamente conservadora que apoyaba la innovación socialista con la misma vehemencia que defendía la herencia cultural de la sociedad burguesa. A pesar del fondo de ambivalencia, volatilidad y vaguedad que comparten las posiciones de Wagner y Lunacharski, es necesario comprender el nivel de congruencia que existe entre ambos textos, especialmente en lo que más nos importa para las reflexiones que en este libro vamos a desarrollar.

Wagner escribió «El arte y la revolución» en 1849, el año de su exilio en Zúrich provocado por el fracaso de la revuelta de Dresde en la que había jugado un cierto papel no solo como escritor.⁶ Su ensayo comienza constatando que «nuestros artistas modernos lamentan y odian la revolución», y tenía la intención de ofrecer «un breve compendio de los momentos más destacados de la historia del arte europeo»; a pesar de la derrota de Dresde, Wagner aún se aferraba a las ideas y al concepto de revolución. Se puede constatar, empero, que entre 1848 y 1849 su posición —que ya en el periodo revolucionario buscaba claramente influir en las condiciones de producción del arte mediante la reforma de su administración y financiación— oscilaba entre las reivindicaciones democráticas radicales y una visión más moderada que propugnaba la reconciliación con los príncipes alemanes.

Según Wagner, «la revolución milenaria de la humanidad», que a su juicio había aplastado la tragedia griega junto con el Estado ateniense, había producido una situación —en el momento en que escribía su ensayo— en la que por primera vez en la historia era posible realizar la obra de arte del futuro. El arte debía ser entendido como resultado de la vida estatal, «un producto social», más en concreto, como «una fiel

⁶ Véase Richard Krohn, «Richard Wagner und die Revolution von 1848/49», *Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1986. Mientras que las revueltas de Berlín y Viena habían sido ya aplastadas a finales de 1848, la rebelión de Dresde sostenía la lucha en las barricadas todavía en mayo de 1849. Wagner se implicó en esta última junto con su amigo August Röckel, el director de la orquesta de Dresde, fuertemente comprometido, y Mijail Bakunin. Wagner tomó partido por la revolución como escritor, participó en reuniones conspirativas, adquirió armas para los rebeldes, produjo y distribuyó panfletos y desempeñó diversas funciones al servicio del gobierno provisional. En la fase final de la revuelta fue incluso acusado —falsamente— de haber prendido fuego al viejo teatro de la ópera de Dresde. A diferencia de Röckel y Bakunin, Wagner logró escapar a Weimar y posteriormente a Zúrich.

imagen especular» del «espíritu dominante del público». De acuerdo con esto, la disolución del Estado ateniense se correspondía con la caída de «la tragedia como gran *gesamtkunstwerk* [obra de arte total]». La obra de arte del futuro, que debía ser capaz de incorporar «el espíritu de la humanidad libre de toda limitación y nacionalidad», no podía surgir de la sociedad y del arte de su tiempo bajo la forma de una «institución industrial». El drama, como obra de arte perfecta, solo podría renacer de la revolución: «El arte verdadero solo puede trascender el estado de barbarie civilizada si alcanza su dignidad aupándose en nuestro gran movimiento social». La actitud de Wagner, oscilante entre el pesimismo cultural y el *pathos* revolucionario, motivaba grandes declaraciones ya en 1849, a pesar de su indecisa tendencia hacia la totalidad y el autoritarismo: «Tan solo la gran *revolución universal*, cuyo inicio arruinó la Tragedia griega, puede también traernos esa Obra de Arte; porque solo la Revolución podrá hacer que nazca desde cero y de forma más bella, más noble y más universal, *aquello* que ella misma arrebatará y devorará del espíritu conservador de un periodo de cultura más bella, aunque también más limitada».⁷

Anatoli Lunacharski escribió su artículo «La revolución y el arte» en dos pasos: la primera parte en 1920 como un artículo para prensa; la segunda en forma de entrevista con ocasión del quinto aniversario de la Revolución de Octubre en 1922. Esto significa que el texto se produjo en un periodo que ya no estaba teñido de la energía innovadora de la Revolución rusa, aunque todavía estuviese caracterizado por la terminología y los programas de la fase inicial. En la fraseología convencional de su época, Lunacharski denigra el arte burgués por formalista, «por haber alcanzado meramente un eclecticismo volátil y absurdo». Frente a ello, la revolución «está trayendo ideas de una amplitud y una profundidad remarcables». Por esta razón, el político cultural de más alto rango en la Unión Soviética prevé que en el futuro «la influencia de la Revolución en el arte dará grandes resultados; por decirlo de una manera sencilla: espero que el arte sea salvado de las peores formas de decadencia y del puro formalismo». El arte se define, al contrario, como un medio de la revolución, particularmente por su función de agitador de masas, y como la forma adecuada de expresión de las políticas

⁷ Richard Wagner, «Die Kunst und die Revolution», ob. cit., pp. 145-169.

revolucionarias: «Si la revolución puede dotar al arte de alma, entonces el arte puede dotar a la revolución de un altavoz».⁸

Lunacharski y Wagner comienzan así sus análisis partiendo de experiencias, posiciones e incluso conceptos de la revolución extremadamente diferentes; aun así, se pueden identificar puntos de confluencia sorprendentes. Comparten sobre todo dos problemas que no solo aparecen en ambos textos, sino que en general se emparejan de manera ambivalente cuando se conceptualiza la relación entre el arte y la revolución.

Para tratarse de textos que propagan en su título el concepto de revolución, el primer problema que comparten es sorprendentemente banal: *la función y la financiación del arte*, lo que cataloga a ambos textos en el género de las *políticas artísticas*. Contradiciendo la tendencia general de su ensayo, esto es, que solo la revolución engendra el arte del futuro, Wagner propone, especialmente hacia el final de su texto, reconocer que la producción artística tiene sentido incluso en una realidad desfavorable, porque el arte real es revolucionario precisamente porque «existe en oposición a la generalidad vigente». En lugar de estar anclado en la «conciencia pública», el arte existe específicamente en oposición a ella, en la conciencia individual: «El artista verdadero, quien ya ha adoptado el punto de vista correcto, puede —por cuanto que este punto de vista está eternamente presente— trabajar desde ya en esta obra de arte del futuro». El artista, en efecto el «verdadero artista», parece representar así para Wagner el medio de transición entre el estado de cosas desfavorable y las aspiraciones futuras.

Puesto que la sociedad soviética posterior a la revolución se consideraba a sí misma en su conjunto como una sociedad en transición, podía esperarse que de ella hubiera surgido una idea semejante a la de Wagner compartida por toda la sociedad, esto es, que el arte se considerase superfluo por «conservador» o que sencillamente se declarase obsoleto. Empero, Lunacharski describe cómo el arte sigue siendo necesario en la transición a la sociedad socialista, con la finalidad de animar y promover los contenidos revolucionarios. Sostiene que el Estado necesita al arte para agitar, porque su forma produce efectos casi sinestéticos: «La agitación se puede distinguir de la propaganda por el hecho de que

⁸ Anatoli Lunacharski, «Revolution and Art», ob. cit., p. 191.

excita los sentimientos del público y del lector, influyendo por tanto de manera directa en su voluntad. Eleva, por así decir, el contenido de la propaganda hasta un punto incandescente, haciéndola resplandecer en todos sus colores».

Esta fundamentación de la importancia social del arte *antes* (Wagner) y *después* (Lunacharski) de la revolución prepara el terreno para plantear la cuestión más trivial de los recursos necesarios para la producción artística. Wagner rechaza quejarse de que la revolución empobrezca a los artistas y describe un arte futuro que se sostendrá a sí mismo («este arte no busca el dinero!»), aunque también afirma que el reclamo de un apoyo material para la práctica artística solo podrá plantearse una vez que ésta se haya instalado como una actividad social relevante —y qué resulta más relevante que la revolución?—. «Empecemos por liberar al arte público, porque tiene asignada una tarea elevada, una actividad de enorme importancia en nuestro movimiento social». El objetivo de este tipo de «liberación», como Wagner explica sin contemplaciones, se alcanzaría de la manera más rápida liberando al arte de «la especulación industrial», si el Estado y la comunidad decidieran «recompensar a los artistas por sus logros en conjunto, no como individuos».

Análogamente, Lunacharski lamenta los efectos político-culturales del giro estratégico en la economía política de Lenin, cuando la Nueva Política Económica (NEP) condujo en 1921 a una situación en la que el Estado «llevaba prácticamente dos años sin comprar ni encargar» arte. «En efecto, podemos ver, junto a la completa desaparición del teatro de agitación, el surgimiento de un teatro corruptor que es un veneno destilado por el mundo burgués». Este tipo de aficción del arte —que suena siempre tan contemporánea— por verse obligado a regresar a un tiempo peor, puede evitarse según Wagner mediante el apoyo del Estado: «Si ustedes, rectos hombres de Estado, están de veras interesados en inculcar el cambio social que postulan, en un compromiso vital con el futuro, con una civilización más hermosa, entonces ayúdenos con todo el poder del que disponen». Pareciera tratarse de un asunto universal que trasciende la división entre la sociedad burguesa y la socialista, pues también Lunacharski expresa este deseo hacia el Estado: «Si nuestros cálculos con correctos, y lo son, entonces el Estado, actuando como un capitalista con su industria pesada y su extensa participación

en otras ramas de la industria, con su control de los impuestos, con su poder para emitir moneda, y sobre todo con su profundo contenido ideológico, ¿no habrá de demostrar ser en última instancia mucho más fuerte que ningún capitalista privado del tamaño que este sea? ¿No habrá de atraer hacia sí todo lo que en el arte es vital, como un gran mecenas, verdaderamente culto y noble?».

Ambas posiciones, la del «izquierdista de derechas» Wagner y la del «derechista de izquierdas» Lunacharski, son peculiares. Mientras que Wagner, tras escapar de una revolución fracasada, solicita paradójicamente a los jefes de Estado —al menos de manera retórica— los medios para poner el arte al servicio de una nueva revolución, Lunacharski, un alto cargo de gobierno, busca inútilmente invocar al Estado revolucionario como patrón de las artes. No es inusual que, cuando se escribe en defensa de una política artística, ciertos intereses «culturales» particulares dotados del *pathos* revolucionario se presenten a sí mismos como universales; pero Wagner y Lunacharski constituyen casos llamativamente precoces y sobresalientes.

Además de estrechar la relación del arte y la revolución a cuestiones de financiación, ambos textos comparten otro problema que se ha venido repitiendo hasta la actualidad: *la confusión totalizadora del arte y la vida*. La extensión del arte a las calles, a las masas, a la vida; lemas como «todo el mundo es artista», «arte para todos» y «hecho por todos»; la transgresión de las fronteras del arte que se desborda a la vida social y al campo político... nada de eso fue inventado por la vanguardia del siglo XX, ni por las políticas culturales de Joseph Beuys y su generación en la década de 1970, sino que se trata, por así decir, de patrones transhistóricos de prácticas y políticas artísticas: las tragedias devendrían celebraciones de la humanidad, afirmaba Wagner; la educación en una sociedad libre debería consistir en una formación puramente artística: «Y todo hombre se convertirá de algún modo en un verdadero artista». Para Lunacharski, en las celebraciones de masas que englobaban todas las artes, el arte se convertía en «la expresión de las ideas y sentimientos nacionales».

Las fantasías de totalidad artístico-políticas como las que estos autores proponen no solo exigen que todos los géneros artísticos se fundan en una *gesamtkunstwerk*, también experimentan la integración de

«las masas populares», aunque sea inicialmente en un marco cultural. Al contrario de los experimentos de politización teatral que el ala izquierda del Proletkult llevaba a cabo contemporáneamente —desde el teatro de atracciones hasta la reubicación de las actuaciones en las fábricas—, la estetización de lo político resuena en el entusiasmo de Lunacharski por la «acción comprensiva» del espectáculo de masas, el cual siempre produce efectos de jerarquización, estructuración y totalización. Muy temprano y de un modo notablemente bien expresado, Walter Benjamin señaló esta relación instrumental entre lo estético y lo político, llamando la atención —ya en la primera versión de su ensayo acerca de la reproductibilidad técnica de la obra de arte— sobre los intentos fascistas de organizar a las masas estéticamente, recalando que la reproducción masiva [*mass reproduction*] de la reproducción de las masas [*of the reproduction of masses*] se ajusta en particular a la estrategia fascista de estetizar la vida política: el fascismo niega a las masas sus derechos ofreciéndoles una oportunidad de «expresarse» masivamente.⁹

Ese es exactamente el problema que está en el centro de la «integración» de las masas por medio del arte, no solo en las películas nacionalsocialistas de Leni Riefenstahl o en las producciones espectaculares contemporáneas de masas, sino incluso ya en los conceptos tempranos de Wagner y Lunacharski. Este tipo de conjunción integradora de las masas y el arte no engendra agenciamientos de singularidades, ni concatenaciones organizativas dirigidas a cambiar las condiciones de producción, ni una distribución difusa en el espacio. Al contrario, elimina las diferencias, territorializa, segmenta y estría el espacio, logrando uniformizar a las masas con los medios del arte. En su ensayo, Lunacharski expresa su entusiasmo por este tipo de empresa unificadora imbuida del espíritu de la paz mundial: «Piénsese solo en el carácter que adoptarán estos momentos festivos cuando, por medio de la Instrucción Militar General, creemos masas en movimiento rítmico que engloben miles y decenas de miles de personas: no una mera multitud sino un ejército pacífico colectivo y regulado, sinceramente poseído por una

⁹ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Obras. Libro 1 / Vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 85. Las reflexiones de Benjamin en torno a la estética y la política sobre el telón de fondo del fascismo y el nacionalsocialismo en ascenso, que aquí se repasan, están contenidas en el «Epílogo» de la tercera redacción del ensayo, la citada en esta nota.

idea determinada». Unos diez años después, enfrentado en particular al telón de fondo de los exitosos acontecimientos de masas fascistas, Benjamin escribió lacónico: «Todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política culminan en un punto, que es la guerra». Y la idea que Wagner tenía de una confusión totalizadora del arte y la vida toma exactamente ese camino, constituyendo así un precursor de conceptos totalitarios posteriores: «Las tragedias se convertirán en celebraciones de la humanidad; liberadas de toda convención y etiqueta, el ser humano libre, poderoso y bello celebrará en ellas las dichas y las penas de su amor, llevando a cabo el gran sacrificio del amor mediante una muerte digna y sublime».

Frente a los modelos de total difusión y confusión del arte en la vida, este libro investiga otras prácticas, aquellas que emergen en zonas colindantes, donde las transiciones, los solapamientos y las concatenaciones del arte y la revolución se vuelven posibles por un tiempo limitado, sin síntesis ni identificación mutua. En el curso de esta investigación de prácticas ejemplares, que difieren entre sí no solo en los modos de difusión sino también en las formas de articulación, encontramos modelos de secuenciación, de jerarquización y de yuxtaposición del arte y la revolución. Este tipo de prácticas *secuenciales*, desde la apasionada metamorfosis de Gustave Courbet de artista a político (del arte) en la Comuna de París hasta el continuo pasaje de la Internacional Situacionista del campo del arte al campo político, se pueden tomar como planes contrarios al patrón de síntesis arte / vida. Lo mismo se puede afirmar de la supuesta subordinación, la *jerarquía* de la revolución y el arte en el productivismo soviético, o la inconmensurable *yuxtaposición* del arte y la revolución que sucedió en la colisión entre los accionistas de Viena y los estudiantes activistas en 1968 bajo la forma de una *concatenación negativa*.

Lo que encontramos más allá de estos tipos de secuencias, jerarquías y yuxtaposiciones son solapamientos temporales, intentos micropolíticos de *concatenación transversal* de las máquinas artísticas y las máquinas revolucionarias,¹⁰ en los que ambas se solapan, no para incorporar

¹⁰ Mi desarrollo del concepto de «máquinas» se basa esencialmente en Deleuze y Guattari. Máquina no significa aquí ni un mecanismo puramente técnico (una herramienta mecanizada) diferenciada de lo humano, ni es una mera metáfora. Las máquinas son complejas constelaciones en las que varias estructuras al mismo tiempo se unen y son mutuamente permeables, comprendiendo tanto colectivos como

una a la otra, sino para entrar en una relación concreta de intercambio por un tiempo limitado. El modo y la amplitud en que las máquinas revolucionarias y artísticas funcionan como partes o eslabones unas de las otras, es el objeto de investigación más importante en este libro. Esos solapamientos se examinan en estos capítulos tomando como base ejemplos históricos y buscan señalar una tendencia, una virtualidad, un más-o-menos, sin dispersarlos en la ficción o la utopía. La concatenación de las máquinas revolucionarias y las máquinas artísticas se actualiza de manera más o menos desarrollada en las prácticas que aquí se analizan. En algunos casos, los solapamientos se muestran oscuros o fragmentarios, a veces son solo potenciales. Aun cuando la reconciliación del arte y la revolución fracasa se pueden percibir rastros del solapamiento.

Este carácter de fracaso persistente se debe a las difíciles condiciones que se dan en varios niveles. El activismo artístico y el arte activista no solo son directamente perseguidos por los aparatos de Estado represivos dado que operan en las zonas colindantes del arte y la revolución, también son marginados por los conservadurismos estructurales de la historiografía y el sistema del arte. Como consecuencia de los parámetros reductores que caracterizan a estos conservadurismos —rigidez canónica, fijación por las obras de arte objetuales y demarcaciones inamovibles de los campos respectivos del arte y la política— las prácticas activistas no se incluyen en las narrativas y archivos ni de la historia política ni de la teoría del arte, a menos que se las purgue de sus aspectos radicales o sean apropiadas o cooptadas por las máquinas del espectáculo. Para poder atravesar tales mecanismos de exclusión, la todavía inexistente teorización sobre las prácticas del arte activista no solo ha de evitar ser codificada en el interior del canon convencional, también ha de desarrollar nuevos conceptos en el curso de su aparición

individuos, personas y cosas. En esta concepción de la mecanización, la relación entre lo humano y la máquina ya no se comprende en términos de sustitución ni de adaptación, en otras palabras, como una sustitución del ser humano *por* la máquina o como una adaptación del ser humano *a* la máquina; sino en términos de conexión e intercambio. Más aún, de acuerdo con Guattari y Deleuze, el concepto de máquina también designa agenciamientos sociales que —al contrario de los «aparatos de Estado»— no funcionan sobre la base de mecanismos de estructuralización, jerarquización y segmentación. Véase mi libro *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2009.

y empezar a conectar contextos no tenidos en cuenta previamente por las disciplinas respectivas.

Para que se cumpla este proyecto filosófico e historiográfico de analizar y problematizar la concatenación de máquinas revolucionarias y máquinas artísticas, se podría imaginar una (dis)continuidad que eluda persistentemente cualquier narración de un origen. Se trata ciertamente de una historia de corrientes y puentes por fuera de cualquier noción de progreso lineal o de movimiento que discurre de un punto a otro. Dado que los solapamientos del arte y la revolución no pueden ser de ninguna manera descritos como un proceso de aprendizaje lineal, a pesar de que siempre engendran nuevos intentos —así como también «aberraciones» similares— en nuevas situaciones, la exposición de estos intentos no debe nada al concepto histórico-filosófico de progreso lineal. El propósito es hacer estallar el constructo de un tiempo continuo homogéneo, no hacer un cálculo de las catástrofes —como en la acumulación progresiva de ruinas del pasado a la vista del Ángel de la Historia de Benjamin— y su reiteración de violencia, tal y como hacen los métodos del historicismo positivista. Tampoco se promueve aquí el llenar los vacíos de una temporalidad homogénea con hechos objetivos, ni con una teoría pura de la emergencia. Más bien se trata de asociar los actuales devenires de las máquinas revolucionarias con un adecuado y singular «salto del tigre hasta el pasado», «dado bajo el cielo libre de la historia».¹¹

Puesto que, a pesar de todo, existen razones pragmáticas para dotar a esta investigación de un principio y un final, he decidido hacer uso de una periodización práctica que me gustaría llamar «el largo siglo XX».¹² Aunque la mayor parte de los historiadores caracterizan al siglo pasado como «breve»,¹³ debido a las sacudidas de masas que tuvieron lugar

¹¹ Walter Benjamin, «Sobre el concepto de Historia», *Obras. Libro 1 / Vol. 2*, ob. cit., p. 315. Véase también Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, ob. cit., pp. 95-97.

¹² Este tipo de periodizaciones no son nuevas y han sido propuestas por teóricos de varias disciplinas: Fernand Braudel y Eric Hobsbawm llamaron «largos» a los siglos XVI y XIX respectivamente, mientras que Giovanni Arrighi tituló su historia económica del siglo pasado *El largo siglo XX. Dinero y poder en los orígenes de nuestra época*.

¹³ Véanse los relevantes trabajos de Eric Hobsbawm, y también, fuera de la historiografía, las ideas de Jürgen Habermas u Okwui Enwezor.

en la década de 1910 (la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre) y la erosión de las sociedades socialistas en las de 1980-1990, desde la perspectiva de una teoría posestructuralista de la micropolítica revolucionaria resulta evidente que, al contrario, el pasado siglo hace estallar toda temporalidad. Plantear un «largo siglo XX» implica tener en cuenta rupturas que no se pueden reducir a la batalla entre el fascismo y el comunismo, entre las formas de sociedad capitalista y socialista, y en última instancia a la teleología de la victoria capitalista. Este libro investiga el largo siglo pasado, no siguiendo los hechos principales del enfrentamiento entre dos poderes molares, sino a través de la molecularidad y la singularidad de acontecimientos que han producido varios fenómenos de aproximación, de remisión mutua y de solapamiento de estrategias estéticas y políticas.

El largo siglo XX de concatenaciones específicas del arte y la revolución cubre 130 años. Proponemos que comienza con las luchas de la Comuna de París de 1871 y finaliza —de manera provisional, y tan solo en función del cierre de esta investigación— en el verano turbulento de 2001, con las protestas antiglobalización contra la cumbre del G8 en Génova. Como sucede con todas las definiciones de límites aplicadas a fenómenos procesuales, es fácil discutir los temas y ejemplos aquí seleccionados; cualquier otro autor podría añadir otras prácticas. Con las moléculas de mi libro, empero, he querido centrarme sobre ciertas líneas, cuya singularidad específica, tanto como sus conjunciones y semejanzas más o menos explícitas, deberían hacerse evidentes en el curso del texto. Aunque este libro se caracterice por buscar concatenaciones exitosas entre el arte y la revolución, de ninguna manera se intenta allanar el camino para el romanticismo revolucionario o las leyendas heroicas de artistas. Ninguna historia de la transgresión revolucionaria puede compensar la muerte solitaria de Gustav Courbet en Suiza o de Franz Pfemfert en su exilio mexicano, la ejecución de Sergei Tretiakov en un gulag siberiano, la criminalización y persecución mediática de quienes participaron en la acción *Arte y revolución* en Viena, la muerte del activista italiano Carlo Giuliani y el maltrato infligido —no solo— a los miembros del PubliXTheatreCaravan en las prisiones de Génova, a las mujeres de la Comuna de París violadas, sentenciadas a muerte o deportadas por los tribunales contrarrevolucionarios, por no mencionar los diez mil muertos de la Semana Sangrienta de París.

Examinar las zonas colindantes de las máquinas revolucionarias y las máquinas artísticas no puede hacerse por tanto sin referirse a las imágenes recurrentes del fracaso trágico y de ambiguos errores. Tampoco se puede omitir la posibilidad constante e inmanente de que los «flujos revolucionarios esquizoides» puedan devenir «formaciones paranoicas fascistas», por seguir el lenguaje de Félix Guattari y Gilles Deleuze.¹⁴ La ambivalencia de Richard Wagner como propagandista revolucionario y antisemita puede servir de ejemplo, al igual que el giro dado por un número considerable de izquierdistas radicales alemanes después de 1968 hacia distintos nichos de la extrema derecha.¹⁵ En su apéndice a *El*

¹⁴ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 413.

¹⁵ Günther Maschke, activista del movimiento estudiantil y de la Asociación Estudiantil Socialista (SDS) en Alemania y Viena detenido en 1968, emigró a Cuba, y tras participar en un fallido atentado contra Fidel Castro regresó a Alemania convertido en teórico y filólogo de derechas. Cofundó la revista de derecha radical *Etappe* en 1988 y escribió para otras publicaciones del mismo signo político como *Elemente*, publicada por el grupo nacionalista antisemita Thule Seminar; es también coeditor de la Bibliothek der Reaktion de la editorial derechista Viennese Karolinger Verlag. El cofundador de la Fracción del Ejército Rojo (RAF), Horst Mahler, se transformó en un extremista antisemita de derecha. Rainer Langhans, cofundador de la comuna K1, fue al mismo tiempo «una de las más destacadas figuras de la escena esotérica, en estrecha afinidad con el pensamiento ecofascista», según la socióloga y ecologista de izquierda Jutta Ditfurth, cofundadora de Die Grünen, el Partido Verde alemán. Bernd Rabehl, activista de la SDS en Berlín y a la sazón colaborador de Rudi Dutschke, buscó redefinir la «oposición extraparlamentaria» (APO) como un movimiento nacional-revolucionario. El activista de la SDS Frank Böckelmann, cofundador del grupo situacionista Subversiven Aktion a principios de la década de 1960, publicó el libro *Die Gelben, die Schwarzen, die Weißen* [Los amarillos, los negros y los blancos] en 1998, un alegato contra el «etnopluralismo» y en favor de una Alemania étnicamente homogénea. Junto a Blöckelmann, Walter Seitter, traductor vienés de Foucault, publica la revista *Tumult*, en la que se quejó del «intenso olor de los turcos» en la Puerta de Brandeburgo (*Tumult*, núm. 17, p. 121), y publica ensayos en la antedicha revista *Etappe*. Seitter utiliza su renombre como experto en Lacan y Foucault para reinterpretar la teoría posestructuralista francesa dándole un giro derechista. Sobre Maschke, Seitter y Böckelmann, véase Diedrich Diederichsen, «Spirituelle Reaktionen und völkische Vernunftkritiker», *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n' Roll 1990-1993*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1993; sobre Mahler y Rabehl, véase Gretchen Dutschke, «Was Rudi Dutschke zu den Irrwegen der abgefallenen Achtunsechziger sagen würde» (disponible en http://www.uni-bielefeld.de/stud/linke_liste/sds%20dutschke.html). Se puede consultar asimismo en alemán el léxico de extremismo de derecha en <http://lexikon.idgr.de>, y el artículo «Zwei links - zwei rechts: Ex-Linke verstricken sich im rechten Netz» (disponible en <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/daneben/archiv/antifa/intervention/track02.html#a>), un resumen ejemplar de las implicaciones de antiguos izquierdistas en la red de la «nueva derecha».

Anti Edipo, Deleuze y Guattari enfatizan en particular estos dos polos extremos de la máquina deseante, la revolución y el fascismo, y la dificultad de desanudarlos. En lo que respecta a las formas de intercambio y de conexión entre las máquinas revolucionarias y las máquinas artísticas, examinan este problema sobre la base de las corrientes de vanguardia más importantes de la década de 1910, proponiendo específicamente una distinción entre cuatro disposiciones de las máquinas que ejemplifican posibles concatenaciones del arte y la revolución, con sus varios tipos de fracaso al acabar en la marginalización o en la perversión política.

De acuerdo con ese punto de vista, el futurismo italiano dirigió su atención hacia la máquina para incrementar las fuerzas productivas nacionales y crear el nuevo ser humano nacional. En tanto en cuanto lo nuevo de este «nuevo ser humano» está determinado en primera instancia por una relación radicalmente afirmativa de la máquina como mecanismo, se ignora por completo la máquina como agenciamiento social, o bien tal agenciamiento queda determinado por el sexismo, el chovinismo, el nacionalismo y el belicismo. La indiferencia por cualquier tipo de contenido parecía dejar al futurismo italiano al albur de cualquier posible ideología;¹⁶ empero, a causa de ciertas omisiones — en concreto por no problematizar las condiciones de producción, que se mantenían, en el relato futurista, tan ajenas a las máquinas técnicas como a las fantasías del «hombre mecanizado», del «a-humano»—, las prácticas futuristas crearon las condiciones organizativas para una máquina deseante fascista, así como para líneas de argumentación nacionalistas y militaristas entre los (pseudo) izquierdistas.

De acuerdo con Guattari y Deleuze, el antimaquinismo humanista incluye al surrealismo (por oposición en este punto al dadaísmo) y a Charlie Chaplin (por oposición a Buster Keaton). En mi investigación, esa corriente está representada por el activismo / espiritismo posexpressionista de Kurt Hiller. El antimaquinismo humanista busca rescatar al deseo de lo que se percibe como una maraña de total alienación, para redirigirlo *contra* la máquina. En este proceso, empero, queda atrapado en el *pathos* de la representación espectacular de las ideas y tendencias revolucionarias sin tomar en consideración la tecnología y el lugar que

¹⁶ Basta recordar que no solo Mussolini se interesó por el futurismo, también lo hizo Gramsci.

ésta ocupa en las condiciones de producción. El antimaquinismo opone así, a las ambiciones formalistas a-humanas de los futuristas italianos, una fijación por el contenido o el psicologismo, siendo en realidad su imagen especular. Al mismo tiempo, suministra deseo al aparato de producción capitalista sin cambiarlo de forma.¹⁷

En comparación con lo anterior, el futurismo, el constructivismo y el productivismo rusos enfocan las condiciones de producción y conciben la máquina en el contexto de unas nuevas condiciones de producción determinadas por su apropiación colectiva. Si las condiciones de producción permanecen o no externas a la máquina en estas prácticas (Guattari y Deleuze alegan que sí; yo no estoy de acuerdo), solo se puede dictaminar mediante un análisis preciso de las prácticas artísticas inmediatamente posteriores a la Revolución de Octubre. Entre las obras cubistas y suprematistas, las variaciones iniciales del realismo socialista y el arte de la producción practicado por el ala izquierda del Proletkult, hay un campo amplio de estrategias muy diversas, incluso en términos de cómo superar los mecanismos del campo del arte, y de métodos para hacer devenir-máquina al público-receptor. Los intentos intensivos de organizar a los sujetos-participantes e implicar al público en la producción de la máquina artística hacen destacar a quienes protagonizaron el ala radical izquierda del Proletkult, posteriormente defenestrados de la Historia del Arte de vanguardia tanto soviética como «occidental». Especialmente el teatro de agitación y de atracciones investigó nuevos vínculos entre las máquinas humanas, las máquinas teatrales y las máquinas sociales. Aun conteniendo las ambiciones utilitarias y los tecnicismos característicos de un autodenominado Teatro de la Era Científica, las condiciones de producción se entendían en estas prácticas como inmanentes y no externas a la máquina. Cuando el teatro popular subordinó —se vio forzado a subordinar— la máquina al aparato de Estado soviético, entonces sí pudo ser —retomando el argumento de Deleuze y Guattari— exitosamente apropiado, controlado y aplastado por este aparato.

¹⁷ Véase Walter Benjamin, «El autor como productor», *Obras. Libro 2 / Vol. II*, Madrid, Abada, 2009, que incluye su crítica a la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) y al «activismo» de Kurt Hiller.

La máquina molecular dadaísta, finalmente, sometió las condiciones de producción a examen por parte de la máquina deseante, provocando así una gozosa desterritorialización más allá de las territorialidades de la nación y el partido, con su práctica antimilitarista, internacionalista y anárquica. Tuvo éxito en la medida en que asumió riesgos solo en el marco de ataques violentos al arte, y enfrentándose a la amenaza de ser golpeados o castigados solo dentro de los manejables y limitados espacios del arte. Pero fracasó cuando intentó transgredir esos límites para desbordarse al campo político, porque, de nuevo según Deleuze y Guattari, «la política no es el fuerte de los dadaístas».¹⁸

Siguiendo esta problematización de las diversas cualidades maquínicas de las cuatro corrientes vanguardistas más importantes de la década de 1910, se podría pensar que resulta más fácil encontrar conexiones entre el arte y la revolución en el polo paranoico-fascista. Con este telón de fondo, y dadas también las lagunas y omisiones políticas que presenta la historiografía del arte, nos resulta necesario entrelazar la estética política con una teoría posestructuralista de la revolución, a fin de iluminar el otro polo. Se trata de examinar más de cerca los intentos de aquello que podríamos llamar, de nuevo en términos de Guattari y Deleuze, «flujos revolucionarios».¹⁹

¹⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo*, ob. cit., p. 413.

¹⁹ *Ibidem*.

Capítulo 1

Los tres componentes de la máquina revolucionaria

Es hora de preguntarnos, si no existe, desde un punto de vista teórico y práctico, una posición que evite verse absorbida por la opaca y terrible esencia del Estado. Si no existe un punto de vista que, renunciando a la prospectiva de quien construye mecánicamente la Constitución del Estado, sabe mantener la agudeza de la genealogía, la fuerza de la praxis constituyente, en su extensión e intensidad. Este punto de vista existe. Es el de la insurrección cotidiana, el de la resistencia continua, el del poder constituyente.

Antonio Negri¹

Con el fin de explorar adecuadamente la concatenación de arte y revolución hasta el presente, se desarrolla aquí un concepto de revolución actualizado, que evade las narrativas de las grandes rupturas, particularmente de las revoluciones francesa y rusa, pero que se relaciona con la multiplicidad de prácticas constituyentes y revolucionarias de los siglos XIX y XX. Desde esta perspectiva, queda poca significación en las líneas argumentales que no aprendieron nada de la visión de Karl Marx de 1871 de que todas las revoluciones «solo perfeccionaron la maquinaria del Estado en lugar de deshacerse de este mortecino ícubo.»² Por lo tanto, este estudio se concentra en las líneas discursivas y activistas que han considerado la revolución como un proceso molecular, incompleto e incompletable, que no se refiere necesariamente al Estado como esencia y universal, sino que emerge ante el Estado, fuera del Estado.

¹ Antonio Negri, «República constituyente», en Antonio Negri, *Fin del invierno*, Buenos Aires, La Isla de la Luna, 2004, pp. 159-160.

² Karl Marx, «Erster Entwurf zum “Bürgerkrieg in Frankreich”», en Karl Marx y Friedrich Engels, *MEW*, vol. 17, p. 539.

Siguiendo a Antonio Negri, la teoría posestructuralista que se va a desarrollar aquí propone la máquina revolucionaria como una tríada. Los tres componentes de la máquina revolucionaria, aunque pueden distinguirse claramente en el análisis, se diferencian y se actualizan entre sí. Su solapamiento parcial determina la consistencia tanto del evento como del concepto de revolución. La máquina revolucionaria discurre continuamente a través de sus componentes: insurrección, resistencia y poder constituyente.

La revolución unidimensional como toma del aparato estatal

A diferencia de la policía, que ve la revolución exclusivamente desde el punto de vista de los disturbios y grescas callejeras, es decir desde el punto de vista del «desorden», el socialismo científico ve la revolución sobre todo como una completa reversión interna de las relaciones sociales de clase.

Rosa Luxemburgo³

A las masas de la Revolución de Febrero se les dio su protagonismo en abril de 1917, cuando la revolución fue reimportada desde Zúrich, a través de Alemania, a Petersburgo en un vagón de tren sellado en la figura de Lenin. Por su parte, Lenin, que había vivido durante varios meses en Spiegelgasse en Zúrich, frente al Cabaret Voltaire y sin apreciar particularmente la vociferación de los excesos dadaístas, tuvo la oportunidad de involucrarse en los acontecimientos revolucionarios, primero en la Revuelta de Julio, luego en la Revolución de Octubre. Con el asalto al Palacio de Invierno en Petrogrado el 25 de octubre de 1917, el camino estuvo claro para los bolcheviques, que llevaron a cabo la Gran Revolución Socialista.

Hay poca verdad en esta trama brevemente resumida de una película de revolución dramática y sus heroicos protagonistas, y sería igualmente imposible representar adecuadamente los ricos agenciamientos discursivos y la diversidad de acciones revolucionarias de las décadas anteriores y posteriores. Sin embargo, este o un relato similar ha proporcionado el florete de miles de narrativas revolucionarias: aquellas

³ Rosa Luxemburgo, «Huelga de masas, partido y sindicatos», 1906 (disponible en https://www.marxists.org/espanol/luxem/06Huelgademasantidoyinducatos_0.pdf).

que produjeron espectáculos socialistas en las reconstrucciones del 25 de octubre, aquellas que buscaban promover el papel subversivo de Alemania para avivar la Revolución rusa, aquellas que intentaron borrar a Trotsky como el organizador militar y socio de Lenin de los libros de historia, o aquellas que simplemente fueron lanzadas por mentes más simples sin acceso a los más complejos y duraderos procesos revolucionarios.

El curso y la posterior interpretación de la Revolución rusa, más que cualquier otra rebelión, levantamiento o revuelta, pero también más que las teorías de la revolución convencionales, ha marcado y al mismo tiempo rigidizado la idea de una revolución exitosa. Parece como si la ruptura leninista de 1917 hubiera detenido las imágenes en movimiento de la revolución, definiendo los conceptos, interpretaciones y fantasías del movimiento revolucionario por algún tiempo. El movimiento prolongado e ininterrumpido que ya está presente en la palabra latina *revolvere*, la revolución como un giro constante de las circunstancias, como en la imagen de Virgilio del ascenso y la caída del océano, y que ha resurgido en las aplicaciones modernas del término revolución en astronomía como un movimiento giratorio de las estrellas,⁴ este irresistible significado procesual del término revolución se pierde en la fijación de la imagen de la ruptura mayor.

Tan diferentes y a veces mutuamente contradictorias como pueden ser sus teorías, los iconos de los movimientos revolucionarios de los siglos XIX y XX también coinciden extrañamente en un objetivo común, aunque lo que tienen en común es lo que limita este objetivo al mismo tiempo: la restricción unidimensional de la revolución a un único punto, la idea de la revolución como la toma del poder del Estado. La

⁴ Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, 2013, pp. 43-45, incluso describe el primer uso político del término con el ejemplo, entre otros, de Inglaterra en el siglo XVII como un «movimiento de retroceso a un punto preestablecido y, por extensión, de regresión a un orden predestinado» (p. 44). En ciertos casos la revolución puede, paradójicamente, significar la contrarrevolución, o al menos la restauración a un Estado anterior. Sin embargo, la conclusión filológica-etimológica de Arendt (pp. 43 y ss.) va demasiado lejos, cuando afirma que la palabra latina *re-volvere* significa esencialmente revertir un proceso histórico. Este no es el caso, ya que el prefijo *re-* en latín significa un movimiento en la dirección adecuada en lugar de un movimiento hacia atrás. Cf. también Julia Kristeva, *Revolt, She Said*, Los Angeles, Semiotext(e), 2002, pp. 85 y 100.

revolución se reduce así al proceso de tomar el poder como revuelta armada, a través del cual el monopolio del poder del Estado debe ser transferido a otras, «mejores», manos. Solo unos pocos vieron que hacerse cargo del cada vez más autonomizado aparato estatal sería contraproducente para los objetivos revolucionarios, pero uno de estos pocos fue Marx en su análisis de Francia en la primera mitad del siglo XIX: «Todas las revoluciones perfeccionaban esta máquina, en vez de destruirla. Los partidos que luchaban alternativamente por la dominación, consideraban la toma de posesión de este inmenso edificio del Estado como el botín principal del vencedor»⁵. Aunque Marx ya problematizó la toma del aparato estatal en 1852, la receta simplista sigue detrás de los más diversos discursos marxista-leninistas del siglo XX: el núcleo de la revolución que eclipsa todo lo demás es tomar el control del Estado para crear una nueva sociedad *después*.

Mucho se ha escrito sobre los problemas de este concepto unidimensional y sus componentes, desde la forma organizativa centralizada del partido (de vanguardia) hasta los modos de subjetivación de los intelectuales orgánicos o con conciencia de clase como mediadores de la liberación de los *demás*. Aquí, sin embargo, dos aspectos mutuamente correlativos de estas estrategias de restricción deberían enfatizarse particularmente: en primer lugar, la idea lineal y teleológica que postula los diversos componentes de la máquina revolucionaria tal que fenómenos como puntos en una línea de tiempo que se distinguen entre sí en una *secuencia* temporal, colocándolos en un modelo de uno tras otro y, por lo tanto, produciendo, sobre todo, una jerarquía de los componentes; y en segundo lugar, la postura problemática que busca mejorar el aparato estatal simplemente con nuevas *personas* y *contenidos*, sin cambiar ni renovar su forma fundamentalmente, cuestionando fundamentalmente la *forma* del Estado.

«La teoría de las etapas es perjudicial para todo movimiento revolucionario», escribió Gilles Deleuze,⁶ refiriéndose principalmente a las instrucciones de Lenin en «El Estado y la revolución»: para permitir

⁵ Karl Marx, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Fundación Federico Engels, 2003, p. 105.

⁶ Gilles Deleuze, «Prefacio. Tres problemas de grupo», en Félix Guattari, *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalista de las instituciones*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 16.

la espontaneidad masiva en un primera fase, cabalgando en esta ola de espontaneidad hasta el punto de la agitación para introducir una centralización aún mayor en una fase posrevolucionaria; primero, una democracia de base y movilización a través de los consejos, luego una revuelta violenta, luego la dictadura del proletariado (con el horizonte vagamente remoto de la «muerte del Estado»).⁷ Un funcionario del partido prerrevolucionario puede inventar esta especie de modelo de fases en la mesa de dibujo, colocando los componentes de la máquina revolucionaria en una secuencia planificada y aparentemente necesaria. Y como ha demostrado el curso de la Revolución rusa, no ha resultado imposible poner esta secuencia en acción en la realidad, en cierta manera. Pero lo que también es evidente en el desarrollo concreto de la Unión Soviética es que es precisamente la introducción de este tipo de modelo de fase lo que anticipa y fija las relaciones de poder, midiendo cada vez más el éxito del proceso revolucionario con el acontecimiento de la guerra civil y la toma del aparato de Estado, que en última instancia efectúa una eliminación de todos los demás componentes.

En la teoría política de Deleuze / Guattari que es contraria a todos los conceptos de revolución de tipo fase, la concatenación de los componentes de la máquina revolucionaria en las zonas afines no se considera lineal. Los componentes no son ni alternativas absolutas de forma que puedan ser enfrentadas entre sí, ni deben idealizarse en un modelo de fase de espontaneidad inicialmente justificada, seguida de centralización, y supuestamente, en algún momento posterior (en la realidad, nunca) de descentralización de la organización y dispersión del programa en la sociedad. Se pueden evaluar por separado en el análisis, si es necesario, pero en realidad los componentes forman un ensamblaje en continuo movimiento, donde antes y después, comienzo y final son irrelevantes. La máquina revolucionaria no funciona comenzando desde un origen, moviéndose a través de una ruptura repentina hacia un final diferente. Se mueve a través y por el medio, a través de un medio

⁷ Ya en 1891 Engels escribió en su introducción a la edición revisada de «La guerra civil en Francia» de Karl Marx (*MEW*, vol. 17, p. 625), que la destrucción final del aparato estatal se concibe como pospuesta a un periodo indeterminado, «entretanto que una generación futura, educada en condiciones sociales nuevas y libres, pueda deshacerse de todo este trasto viejo del Estado» (disponible en <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/gcfran/1.htm>).

desenfrenado y duradero, donde las cosas toman velocidad. Este movimiento *a través del medio* significa, sobre todo, que no va de un punto a otro, de un ámbito a otro, ni del aquí y el ahora del capitalismo al más allá del socialismo. Al contrario, no puede imaginarse un más allá en el plano de inmanencia del pasaje revolucionario, ni transición al socialismo ni a ningún otro lugar, ni la noción de etapas o fases de la revolución, ni la progresión lineal de una etapa revolucionaria a la siguiente.

Lo que estaba en juego en la variante de la Revolución rusa y a menudo mal copiado desde entonces, ha demostrado ser menos que exitoso: el intento de utilizar un partido político, cuya configuración organizativa está orientada en forma y objetivo a tomar el control del Estado, para crear una nueva sociedad después de llegar al poder. Sin embargo, en el establecimiento de un partido, un poder ya está constituido, lo que excluye cualquier poder constituyente. El poder constituido del partido establece la condición de imposibilidad de crear a partir de él mismo un poder renovador, constituyente. El partido se crea para formar parte del aparato estatal o para tomarlo. Debido al condicionamiento mutuo de una fijación en el partido y el Estado, la búsqueda de formas alternativas de organización y de organizar a menudo se pasan por alto. «El privilegio teórico que se otorga al Estado como aparato de poder supone, de alguna manera, la concepción práctica de un partido dirigente, centralizador, que procede a la conquista del poder de Estado; y a la inversa, esa concepción organizativa del partido se justifica gracias a esa teoría del poder».⁸

La afirmación (a veces incluso adoración) de la forma estatal no es solo un problema fundamental de la izquierda, también es un problema recurrente en la experiencia histórica. Se ha gastado y se sigue gastando mucha más energía en satisfacer el deseo de tomar el control del Estado que en la búsqueda e intento de alternativas a la forma estatal. Las revoluciones como toma del Estado-nación forman un poderoso aspecto de la historiografía, que sobrepasa las prácticas no fijadas en el Estado —como la del anarcosindicalismo, los soviets y los diversos movimientos consejistas o la experiencia yugoslava de autogestión— en una doble vía: imponiendo el poder constituido en contra del poder

⁸ Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 57.

constituyente, ante todo, y posteriormente prohibiendo las alternativas al poder constituido a partir de las narrativas.

Donde tuvieron lugar las tomas de poder socialistas, no hubo rastro de un cambio fundamental en las formas de organización. Sin embargo, una práctica ofensiva que genere algo diferente de las copias y variaciones de lo que ya existe solo puede ser inventada revisando permanentemente las formas de organización, abriendo constantemente las estructuras sociales y defendiéndolas contra el cierre. Prevenir la estructuralización en el aparato estatal es —en la terminología de Félix Guattari— una cuestión de inventar máquinas que fundamentalmente eludan esta estructuralización: «La cuestión de la organización revolucionaria consiste en la implementación de una máquina institucional cuyos rasgos distintivos serían una axiomática y una práctica que le garanticen no replegarse en las diferentes estructuras sociales y muy especialmente en la estructura estatal, piedra angular aparente de las relaciones de producción dominantes, aunque ya no corresponda más a los medios de producción. La trampa imaginaria, el espejo para alondras, consiste en que nada parece articulable hoy fuera de esa estructura. El proyecto revolucionario socialista, que se había fijado como fin la *toma del poder político del Estado*, identificado como soporte instrumental de la dominación de una clase sobre otra, como la garantía institucional de la posesión de los medios de producción, cayó en el señuelo.»⁹ El aparato de Estado como «señuelo», como una constante del deseo de la izquierda, es una referencia doble aquí: se refiere al deseo de los revolucionarios por el aparato estatal y a la función «señuelo» del partido y el Estado, como lo ha sido en efecto a lo largo de casi todo el siglo XX en las sociedades socialistas posrevolucionarias.

En el contexto del comienzo del siglo XXI, en las circunstancias actuales postsocialismo-real así como en aquellas en las que el Estado-nación parece estar perdiendo su influencia, la cuestión del Estado como «señuelo» es completamente diferente. «El Estado tal y como lo

⁹ Félix Guattari, «Máquina y estructura», *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalista de las instituciones*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 282. [Se han modificado dos términos de la traducción original de F. Hugo Azgurrá: *miroir aux alouettes* estaba traducido como «señuelo» y se ha traducido como «espejo para alondras» (dispositivo para atraer pequeños pájaros usando un espejo que brilla con el sol) y *leurre* estaba traducido como «engaño» y se ha traducido como «señuelo». N. de T.]

conocemos está ahora completamente descentrado respecto de los procesos económicos fundamentales. La institucionalización de “grandes mercados”, la perspectiva del surgimiento de súper Estados, derrumba tal señuelo...». ¹⁰ De manera similar a la forma en que Michael Hardt y Antonio Negri minimizan la responsabilidad y la función aún relevante de los Estados-nación tres décadas más tarde en *Imperio*, ¹¹ Guattari se encuentra con una paradoja que debe negociarse hoy sobre la base de las contradicciones en el contexto de la expansión simultánea de la globalización económica y la función de «policía mundial» de un Estado-nación en «guerra contra el terrorismo»: el argumento para tomar el aparato estatal debería volverse cada vez menos atractivo a medida que la creciente red de economías globales —que Guattari llama «la institucionalización de “grandes mercados”»— y la organización estatal supranacional limiten cada vez más el alcance de los Estados (nación) actualmente existentes. Sin embargo, parece que el mismo señuelo solo se ha trasladado a una caña de pescar diferente. Incluso cuando surgen nuevas estructuras de poder, en las que cambian la forma y la función del Estado, el aparato estatal continúa siendo el objeto central del deseo en su visibilidad y su asedio.

Esto tiene que ver con la forma en la que el agenciamiento de la economía global, los Estados-nación aún existentes y sus alianzas supranacionales continúan asignando funciones específicas a todos estos componentes. Al mismo tiempo, el discurso de la democracia liberal y representativa sigue siendo un terreno que presume e invoca al Estado-nación como el centro. Además, el Estado adquiere nueva significación una y otra vez como un instrumento de represión que orienta las transformaciones neoliberales. Por lo tanto, nos encontramos en una situación que está simultáneamente dentro y más allá del Estado-nación. Más allá, el «señuelo» se amplía como alianzas supranacionales y un agenciamiento de política y economía, mientras que la fijación-estatal de las prácticas revolucionarias y las fantasías de tomar el poder parecen nutrirse simplemente de las narrativas de revoluciones tradicionales y convencionales, más o menos ignorando la transformación de las circunstancias.

¹⁰ *Ibidem*, p. 283.

¹¹ Sobre la crítica de esta prematura desestimación del Estado-nación, cf. Arrighi, «Linajes imperiales» (disponible en <http://revistachiapas.org/No14/ch14arrighi.html>).

En su «Tratado de Nomadología» y la máquina de guerra en *Mil Mesetas* (1980), Deleuze y Guattari emprendieron un nuevo intento de describir la relación entre la institucionalización estatal y el movimiento revolucionario en su complejidad contemporánea:¹² aquí hacen una distinción entre el aparato estatal con sus segmentaciones binarias y, fuera de la soberanía y debajo de la ley del Estado, la máquina de guerra «que no tiene precisamente la guerra por objeto»¹³ en su multiplicidad y su devenir. En el mundo de la teoría rizomática de Deleuze / Guattari, el concepto de la máquina de guerra es de gran amplitud y enormemente significativo. Aquí «guerra» no significa ni un Estado natural, como lo propuso Hobbes, que debe superarse, ni un medio completamente subordinado del aparato de Estado. Por el contrario, la distinción entre la máquina de guerra y el aparato estatal no sigue un patrón de blanco y negro que consistentemente planteara la máquina de guerra como una máquina revolucionaria contra el Estado reaccionario.¹⁴ La relación de apropiación entre guerra y Estado puede girar en ambas direcciones. El modelo clásico sería que el Estado se apropia de la máquina de guerra, convirtiéndola en un instrumento. Sin embargo, la función de la máquina cambia de acuerdo con las condiciones específicas de su aplicación. La red multinacional de la economía globalizada, por ejemplo, no es en sí misma un aparato estatal que estría, segmenta y «cuenta» espacios. Es mucho más una máquina abstracta que crea un espacio liso destinado a cubrir y controlar todo el planeta y, por lo tanto, también los aparatos de Estado. El aparato de Estado puede desplegar esta máquina a través de una concatenación específica de segmentos, aunque la máquina no es dependiente del aparato de Estado.

Aquí Deleuze y Guattari retoman la inversión de Foucault de la famosa afirmación de Clausewitz: la política (de la máquina abstracta apropiada por la economía globalizada) es la continuación de la guerra (potencial de la máquina de guerra todavía no apropiada contra el aparato del Estado) por otros medios (con los medios de guerra total / de «paz total», que no busca la destrucción / toma / control del aparato del

¹² Gille Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 359-431.

¹³ *Ibíd.*, p. 419.

¹⁴ Los mismos Deleuze / Guattari apuntan esta ambivalencia de la máquina de guerra en varios lugares; cf., por ejemplo, *Mil Mesetas*, ob. cit., pp. 219 y 419-422.

Estado y su ejército, sino de la población): «Diríase que la apropiación se ha invertido, o más bien que los Estados tienden a liberar, a reconstituir una inmensa máquina de guerra en la que ellos ya solo son las partes, oponibles o superpuestas».¹⁵

Esta máquina abstracta mundial —reeditada por los aparatos estatales— se enuncia como dos figuras sucesivas según Deleuze / Guattari: la primera es la del fascismo, que organiza la guerra total como un movimiento ilimitado que no tiene fin fuera de sí mismo. La segunda es la figura posfascista, que evolucionó en la Guerra Fría en la combinación del comunismo soviético imperial y la «guerra contra el comunismo», cuya forma actual consiste en el movimiento paralelo de la creciente rigidez de los efectos de la globalización económica y las acciones policiales en la «guerra contra el terror». Para Deleuze / Guattari, esta máquina abstracta, a diferencia de la guerra total del fascismo, tiene una «paz» total como objeto, una forma de terror totalitario llamada paz: «La guerra total se ve desbordada por una forma de paz todavía más terrorífica. La máquina de guerra se ha responsabilizado de la finalidad, del orden mundial, y los Estados ya solo son objetos o medios apropiados a esta nueva máquina».¹⁶ Aunque la situación política mundial descarta las explicaciones demasiado simples, la complicada relación de los Estados-nación y las redes no estatales transnacionales / globales todavía puede explicarse bien, incluso después del 11 de septiembre, con la relación entre el aparato estatal y la máquina de guerra: «[...] hay que seguir el movimiento real al final del cual los Estados, habiéndose apropiado de una máquina de guerra, habiéndola adaptado a sus fines, vuelven a producir una máquina de guerra que se encarga de la finalidad, se apropia de los Estados y asume cada vez más funciones políticas».¹⁷

En este contexto, la relación entre la revolución y la toma del poder estatal se vuelve cada vez más compleja. Mientras que una toma del Estado todavía tenía una cualidad fantasmal a principios del siglo pasado, más allá de una discusión más fundamental sobre la *forma* del Estado, el aparato estatal se vuelve cada vez más difuso como objetivo real y concreto. ¿O debemos suponer que el objetivo de la revolución

¹⁵ Deleuze / Guattari, *Mil Mesetas*, ob. cit., pp. 420-421.

¹⁶ *Ibidem*, p. 421.

¹⁷ *Ibidem*.

tal vez haya sido siempre difuso, y que debido a esto, fue repetidamente desviado a un simple deseo de tomar el control del aparato estatal?

El problema crucial de un cambio fundamental, la abolición del aparato estatal y, por lo tanto, el desarrollo de nuevas formas de organización sin definir previamente estas formas, fue algo que los teóricos de izquierda del siglo XIX sin duda conocían bien. En *La guerra civil en Francia*, por ejemplo, a pesar de un análisis preciso de la Comuna de París, Marx no indica exactamente qué sucedió o debería haber sucedido después del colapso del poder estatal. Hay una buena razón para esto, ya que ni el Consejo de la Comuna ni los consejos obreros ni los soviets han de ser reificados como un modelo fijo, sino que cada batalla engendra nuevas formas de organización propia. En contraste con esto, sin embargo, en la realidad socialista, la idea se congela en una frase, por ejemplo cuando Lenin enfatiza el socialismo como «electricidad y soviets», similar a las interpretaciones posteriores bien intencionadas de las revoluciones históricas, en las cuales las nuevas formas de organización eran meramente postuladas, pero nunca probadas de manera concreta.

En la introducción a su libro sobre Lenin, Slavoj Žižek presume que el proyecto de Lenin en 1917 involucraba un imperativo radical para aplastar al Estado burgués, incluso el Estado como tal, para inventar una nueva forma comunal, «en la que todos pudieran participar en la administración de las cuestiones sociales».¹⁸ Teniendo en cuenta los sucesos históricos posteriores, esta interpretación parece bastante exagerada. Sin embargo, veo el objetivo del libro de Žižek —contrariamente al autor, en cierto sentido—, en que el nombre Lenin representa un discurso extendido sobre posibles formas de la política revolucionaria, que surgió a fines del siglo XIX y principios del XX. Este discurso no fue de ninguna manera inequívocamente determinado, ni siquiera en 1917, sino que se basó en una multitud de posiciones posibles, lo que también explica la flexibilidad de la propia posición política de Lenin y sus escritos. En un amplio campo de posiciones socialdemócratas, socialistas, comunistas, anarquistas individuales y anarcosindicalistas, que continuamente abrían nuevos campos de referencia, había infinitas posibilidades para inventar y combinar máquinas revolucionarias.

¹⁸ Žižek, *Repetir Lenin*, Madrid, Akal, 2004, p. 9.

Finalmente, este discurso también es instructivo para comparar y diferenciar los temas actuales.

Si el libro de Žizek representa, por lo tanto, un intento de «repetir a Lenin»,¹⁹ específicamente el Lenin que se ha desvanecido detrás de los dogmas proliferantes del marxismo-leninismo, yo sostendría concisamente repetir el *discurso* «Lenin»: el discurso que surgió especialmente entre los años de las dos revoluciones de 1905 y 1917 en Europa, y sin duda no solo en los propios escritos de Lenin, sino en aquellos que más bien articulan la mayor parte de los debates relacionados con la Segunda Internacional, la socialdemocracia y los sindicatos, con la relación entre movimientos socialistas y anarquistas, bolcheviques y mencheviques, las formas adecuadas de organización, el partido de vanguardia y la dictadura del proletariado, la relación entre las acciones espontáneas y la organización de cuadros, las huelgas de masas proletarias y políticas, todo lo cual valdría la pena «repetir» hoy; o al menos, deliberadamente, *no* repetir. Casi como una analogía de la decisión de Lenin de no escribir el séptimo y último capítulo de «Estado y revolución» sobre «Experiencias de las revoluciones rusas de 1905 y 1917», Žizek ahoga cada vez más este discurso, centrándose en cambio en las decisiones solitarias de sus protagonistas. Por ejemplo, Žizek describe la maniobra de Lenin en el intervalo entre la Revolución de Febrero y de Octubre de 1917 como preparaciones teóricas y prácticas de alguien solitario que vuelve del exilio a la revolución, y en el mismo sentido solitario capta el momento preciso para una repetición necesaria de la revolución.

En la analogía del desajuste de la Revolución francesa entre 1789 y 1793, según Žizek, la repetición de la Revolución rusa se hizo necesaria, porque la «primera revolución» no se quedó corta con el contenido, sino con la forma misma, que quedó atrapada en la forma antigua, necesitando una segunda revolución.²⁰ En relación con la teorización de la insurrección —como una ruptura que de ningún modo era unidimensional—, este fue indudablemente el caso, mientras que, sin embargo, los otros componentes de la máquina revolucionaria permanecen

¹⁹ *Ibidem*, pp. 155-156: «[...] repetir Lenin consiste en aceptar que “Lenin ha muerto”, que su solución particular fracasó, cabe decir incluso monstruosamente, pero que en ella hay un destello utópico que vale la pena rescatar. [...] Repetir Lenin es repetir, no lo que *hizo* Lenin, sino lo que *no logró hacer*, sus oportunidades *perdidas*».

²⁰ *Cf. Ibidem*, p. 10.

desatendidos. De hecho, la pregunta fundamental en este contexto es: ¿por qué no hubo también una tercera revolución después de la segunda? ¿Por qué ni siquiera una interminable sucesión de transformaciones contrarrestando la figura de la toma del aparato estatal y el fenómeno de la paralización y la estructuralización de la forma organizativa a través de una constante reinención de la organización? Incluso después de octubre de 1917, el Estado como tal estaba lejos de ser destruido, y después de la Revolución de Octubre no se escuchó de nuevo el eslogan «todo el poder para los soviets» y el anunciado reemplazo del aparato estatal por nuevas formas comuneras de administración social. Lenin y los bolcheviques específicamente no reemplazaron radicalmente el aparato estatal con soviets; prescindieron de apoyar la exitosa y espontánea organización de los consejos tanto de trabajadores como de soldados. En cambio, el poder del partido se extendió bajo el título de «dictadura del proletariado» y con la ayuda de las figuras ideológicas de «transición» y «el morir del Estado».

En relación con las decisiones del año 1917 antes y durante la Revolución de Octubre, Guattari ha señalado que el partido de Lenin en particular no fue de ningún modo el encargado de «alentar un proceso original de institucionalización, como fue en sus comienzos el desarrollo de los sóviets».²¹ Por el contrario: en lugar de aprovechar la oportunidad de la ruptura duradera y potencialmente permanente, el partido, «ayer todavía modesta formación clandestina», se convirtió en «embrión de un aparato de Estado».²² La abolición de los sóviets fue seguida por la eliminación y posterior persecución de todas las oposiciones. En el área de la organización, el resultado fue «el crecimiento canceroso de las tecnocracias políticas, policiales, militares, económicas».²³

Slavoj Žižek, sin embargo, no solo insiste en la figura del protagonista Lenin en 1917, que casi extingue el discurso «Lenin» de la década anterior a ocupar el centro del poder, sino que tampoco aborda en absoluto los desarrollos problemáticos —que desde luego no ocurrían por primera vez con Stalin— en la política posrevolucionaria de Lenin. Él

²¹ Guattari, «La casualidad, la subjetividad y la historia», *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalista de las instituciones*, Madrid, Siglo XXI, 1976, pp. 201-241, 216.

²² Deleuze, «Prefacio. Tres problemas de grupo», ob. cit., p. 13

²³ Guattari, «La casualidad, la subjetividad y la historia», ob. cit., p. 216.

quiere recuperar al Lenin de 1917, que insiste en el desajuste que separa la múltiple lucha política de los partidos y los movimientos de base de lo que está concretamente en juego: la paz inmediata, la distribución de la tierra, los sóviets. «Este desajuste es el desajuste entre la revolución en tanto que explosión imaginaria de libertad en pleno entusiasmo sublime, en tanto que momento mágico de solidaridad universal cuando “todo parece posible”, y el duro *trabajo* de reconstrucción social que hay que realizar si esta explosión entusiasta pretende dejar huellas en la inercia del propio edificio social». ²⁴ Detrás de la separación propuesta por Lenin / Žizek entre el acontecimiento revolucionario y el continuo trabajo de organización (llamativamente referido aquí como *reconstrucción*), entre insurrección y poder constituyente, nos enfrentamos al problema básico de nuevo: dos componentes correlativos son forzados a un modelo de fase o etapa. Sin embargo, así como es imposible divorciar la Revolución de Febrero y de Octubre de la micropolítica revolucionaria del año 1917, cada separación viola los componentes de la máquina revolucionaria. Así como la reducción de los acontecimientos de 1917 a las dos Revoluciones pasa por alto la molecularidad y la procesualidad de las prácticas revolucionarias, reducir la máquina revolucionaria a la insurrección oscurece los componentes de resistencia y poder constituyente que igual e inseparablemente constituyen la revolución.

El grito bidimensional

Se constata que un cierto tipo de revolución no es posible, pero simultáneamente se afirma que otro tipo de revolución se volvió posible, no por cierto tipo de lucha de clases, sino por la emergencia de una revolución molecular que pone en juego, no solo las clases sociales y los individuos, sino también una revolución maquínica y una revolución semiótica.

Félix Guattari²⁵

El 1 de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) ocupó San Cristóbal de las Casas y otras ocho ciudades de Chiapas, en el sureste de México, después de más de diez años de

²⁴ Žizek, *Repetir Lenin*, ob. cit., p. 10.

²⁵ Guattari, *Deseo y revolución*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, p. 84.

organización de base; aunque los zapatistas se refieren a «500 años de resistencia indígena» desde el «descubrimiento» por Colón. En las revueltas de la población indígena de la selva Lacandona, los tzeltales, tzotziles, tholes y tojobales, los zapatistas lucharon bajo el lema «¡Ya basta!» contra las deplorables condiciones de vida de los indígenas no solo en Chiapas. Después de solo doce días de conflicto armado, el gobierno mexicano ordena un alto el fuego. En las negociaciones posteriores con el gobierno, los rebeldes, enmascarados con pasamontañas como marca de anonimato colectivo, insistieron una y otra vez en la transparencia fundamental y el carácter público de sus actividades. En el verano de 1996, varios miles de personas de cuarenta países diferentes fueron invitados a un «encuentro intergaláctico» en la selva; un segundo encuentro de este tipo tuvo lugar en España en 1997 como ejemplo de apertura y transnacionalización del movimiento zapatista. En ese momento se funda la Acción Global de los Pueblos, una red que desempeña un papel importante en el movimiento alterglobalización. En septiembre de 1997, 1.111 zapatistas viajaron a la Ciudad de México para hacer públicas sus preocupaciones. En marzo de 1999 había 5.000 delegados zapatistas viajando por todo el país. En marzo de 2001, veinticuatro delegados del EZLN se embarcaron en el «zapatour» a través de varios Estados, y finalmente presentaron al Congreso mexicano en la capital sus condiciones para reanudar el diálogo con el gobierno. Aunque la voluntad de conducir negociaciones con el gobierno sobre legislación para mejorar las condiciones puede seguir el patrón del reformismo, el aspecto revolucionario de esta práctica consiste en desplazar formas de dominación y organización en medio de las negociaciones: conferencias de prensa diarias durante las conversaciones con los representantes del gobierno, invitación a consultores y asistentes a las negociaciones, decisiones colectivas y consensuadas y la posibilidad constante de que los delegados sean retirados, fuerza a la deconstrucción de las relaciones de poder y a una política de evasión de la representación y la clasificación, posibilitando probar formas alternativas de organización social al mismo tiempo.

En su teoría fuertemente influenciada por el movimiento zapatista, John Holloway advierte contra separar lo existente de lo imaginable, lo que es y lo que podría ser: «Nos salimos de nosotros mismos, existimos en dos dimensiones [...] Vivimos en una sociedad injusta

pero deseamos que no lo sea».²⁶ Estas dos dimensiones inseparablemente unidas del grito colectivo como un grito de horror y esperanza al mismo tiempo, determinan los componentes igualmente conjuntados de la máquina revolucionaria, el de la resistencia y el del ensayo experimental del poder constituyente. La formulación en presente de la segunda dimensión además, más allá de lo que es, debe entenderse como una indicación de que no se trata de una dicotomía entre una resistencia contra un mundo real y presente, por una parte, y una utopía ampliamente separada del devenir-presente, por otra. Son más los primeros pasos hacia un terreno aparentemente nuevo, posado en el viejo terreno, luchando contra este viejo terreno y usándolo al mismo tiempo para transformarlo en algo diferente. De hecho, solo parece que esté en juego un terreno completamente *nuevo*. La ganancia territorial solo puede tener lugar en un solo y mismo plano de inmanencia, como la única plataforma posible para el cambio y la emancipación, pero es desde aquí que todo será reorganizado. En esta bisagra entre lo que es real y lo que es posible, siempre se juegan ambas cartas: «Estar fuera de toda medida como un arma destructiva (deconstructiva en la teoría y subversiva en la práctica) y estar más allá de toda medida como poder constituyente».²⁷

Las dimensiones intrincadamente entrelazadas del «grito-contra» y el «movimiento de poder-hacer», como Holloway llama a los dos componentes de resistencia y poder constituyente, se revelan mejor «como aquellas que son conscientemente prefigurativas, en las que la lucha no apunta, en su forma, a reproducir las estructuras y las prácticas de aquello contra lo que se lucha sino más bien a crear el tipo de relaciones sociales deseadas».²⁸ Aquí nuevamente, se reitera la exhortación a no buscar meramente una toma del poder del Estado. Es precisamente en medio de las formas heterogéneas de resistencia donde debería producirse la experimentación con lo que se desea como un «mundo justo», en vez de proyecciones hacia un futuro distante o un punto intermedio en el tiempo después de la revolución. Los ejemplos de Holloway para

²⁶ John Holloway, *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*, Buenos Aires, Melvin, 2005, pp. 10-11.

²⁷ Antonio Negri y Michael Hardt, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 390.

²⁸ Holloway, *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, ob. cit., p. 158.

atar oposición y experimentos hacia nuevas formas de organización son menos espectaculares que específicos: «Las huelgas que no solo retiran el trabajo alienado sino que apuntan a formas alternativas del hacer (proporcionando transporte libre o un tipo diferente de cuidado de la salud); las protestas universitarias que no solo cierran la universidad sino que sugieren una experiencia de estudio diferente; las ocupaciones de edificios que los convierten en centros sociales, en centros para un tipo diferente de acción política; las luchas revolucionarias que no solo tratan de derrotar al gobierno sino de transformar la experiencia de la vida social».²⁹

Todos estos ejemplos indican el vínculo entre la resistencia y el poder constituyente. En los comentarios de Deleuze y Guattari sobre la máquina de guerra, la relación de la implicación recíproca de los dos componentes también se describe como una suplementariedad: «Si la guerrilla, la guerra de minoría, la guerra popular y revolucionaria corresponden a la esencia [de la máquina de guerra], es porque toman la guerra como un objeto tanto más necesario cuanto que solo es “suplementario”: *solo pueden hacer la guerra si crean otra cosa al mismo tiempo...*».³⁰ Teniendo en cuenta la terminología específica de Deleuze y Guattari, este pasaje se vuelve especialmente vívido en el ejemplo de las revueltas zapatistas: la máquina de guerra zapatista no corresponde en absoluto a una forma de librar una guerra que apunta a «tomar el poder» o eliminar a los que están «en el poder». Se trata de una forma de librar la guerra que considera la revolución como la disolución del aparato estatal en el contexto local, reinventando continuamente los agenciamientos sociales de este contexto al mismo tiempo.

Con todo, la máquina de guerra zapatista tampoco es inmune a ser transformada en un aparato de Estado a través de la estructuralización, o de ser apropiada por un aparato de Estado que la usa indebidamente para librar una guerra. Sin embargo, debido a la técnica de cuestionamiento permanente en el movimiento (el lema zapatista relevante aquí es «caminar preguntando»), y la incesante reflexión crítica sobre su propio gobernar («mandar obedeciendo»), una estructuralización de este tipo se vuelve más improbable que en el gesto marcial de una toma

²⁹ *Ibidem*, p. 217.

³⁰ Deleuze / Guattari, *Mil Mesetas*, ob. cit., p. 422.

del poder: «No es necesario conquistar el mundo. Para nosotros es suficiente con convertirlo en un lugar nuevo».³¹

Resistencia, insurrección y poder constituyente como proceso tridimensional indivisible

Los movimientos y autores que se han manifestado en contra de las concepciones unidimensionales de la revolución como una toma del aparato estatal se han considerado a sí mismos desde el siglo XIX como anarquistas, o han sido identificados / estigmatizados como tales. Por lo tanto, no es sorprendente que en algunos aspectos de la práctica zapatista encontremos ecos del inventor del anarquismo comunitario, Pierre-Joseph Proudhon, quien soñó que a la sombra de las instituciones políticas la sociedad podía gradualmente y silenciosamente darse un nuevo orden. Pero la idea de una práctica constituyente que silenciosamente lleva a cabo una especie de trabajo infiltrado subterráneo —especialmente si es tan poco ofensivo como el desarrollo orgánico que propuso Proudhon— evidencia una deficiencia significativa en el terreno de la recuperación capitalista (y también tardocapitalista). Por aclarar esta insuficiencia, ni siquiera es necesario remontarnos a la crítica de Marx de que la práctica de la banca cooperativa, la eliminación de los intermediarios en el comercio y los préstamos sin intereses fueron solo una reforma marginal en el marco de los modelos de representación política existente que permanecieron intactos.³² El dualismo de revolución y reforma es poco apropiado en este contexto, porque teóricamente construye una diferencia infranqueable entre dos posiciones que se postulan como absolutas. En la práctica revolucionaria molecular, ni el *pathos* revolucionario de la ruptura mayor ni el desprecio por la imagen general típica de los contextos reformistas se encuentran en su forma pura.

³¹ «Primera Declaración de la Realidad», *La Jornada*, 30 de junio de 1996, citado por Holloway, *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, ob. cit., p. 24.

³² Marx formuló esta crítica en el *18 Brumario de Luis Bonaparte*, en el punto en el que abordó la recaída del proletariado tras la derrota de la insurrección de junio de 1848: «Experimentos doctrinarios, bancos de cambio y asociaciones obreras, es decir, a un movimiento que renuncia a transformar el viejo mundo, con ayuda de todos los grandes recursos propios de este mundo, e intenta, por el contrario, conseguir su redención a espaldas de la sociedad, por la vía privada, dentro de sus limitadas condiciones de existencia, y por tanto, forzosamente fracasa» (p. 19).

Sin embargo, la idea de que los aparatos estatales y las máquinas revolucionarias podrían simplemente vivir juntas en coexistencia pacífica, como implica la posición de Proudhon, paralelas entre sí sin referencia o conflicto, es imposible, similar a la forma en que Robespierre llama imposible a la «revolución sin revolución». Contrariamente a Proudhon, John Holloway insiste —haciendo uso de la terminología de Spinoza— que *potentia* («poder-hacer», en otras palabras, «poder creativo» o poder constituyente) no es una alternativa que simplemente vive en coexistencia pacífica con la *potestas* («poder-sobre», poder «instrumental» o poder constituido): «Podría parecer que simplemente podemos cultivar nuestro propio jardín, crear nuestro propio mundo de relaciones amorosas, rechazar el ensuciarnos las manos con la inmundicia del poder, pero esto es una ilusión. El ejercicio de un poder-hacer que no se centre en la creación de valor solo puede existir en antagonismo con el poder-sobre, como lucha».³³ El mantenimiento de alternativas a lo que Holloway llama «poder instrumental» cuasi «inocentemente» en paralelo y en su propio terreno tiende a conducir a un «espléndido aislamiento» más que a impulsos para cambiar la sociedad. Partiendo de la falsa posibilidad de una forma correcta de vivir en un mundo equivocado, el error reside en la idea de que un terreno independiente es posible en paralelo y fuera del capitalismo globalmente integrado. Es por lo que Holloway considera la relación entre el «poder creativo» y el «instrumental» como antagónica. Pero en el diagrama de fuerza de la resistencia y el poder, cada contrapoder, cada antipoder —incluido el «poder creativo» de Holloway en su antagonismo al «poder instrumental»— implica la potencialidad de volverse cooptado. En este contexto, surge un tercer componente además de la resistencia y el poder constituyente, además del «grito de rabia» y el «poder creativo», un componente que tiene en cuenta la concatenación de los «gritos».

Después de los primeros años de autogestión en las asociaciones de trabajo, Proudhon pronto tuvo que abandonar su optimismo sobre la forma casi automática en que prevalecería la autogestión socio-anarquista. La deseada transformación de la sociedad no podría tener lugar de manera discreta y silenciosa. La resistencia y el poder constituyente pueden resultar ineficaces e inofensivos donde no se articulan, donde

³³ Holloway, *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, ob. cit., p. 42.

no se manifiestan en su confrontividad, su masividad, sus acontecimientos disruptivos. Tal no-manifestación de aspectos que no caen en el ámbito de lo representable es también una técnica de representación como dominación. Esta técnica de separación en lo que está representado y lo que no está representado —menos en términos de visibilidad de grupos individuales que como manifestación fundamental de la posible concatenación de prácticas de resistencia— puede ser atacada cuando la revolución como un topo sale a la superficie. Aquí es donde la dimensión de revuelta/insurrección finalmente entra en juego de nuevo, pero esta vez no como una idea unidimensional de tomar el poder estatal, sino como un tercer componente de la tríada indivisible de la máquina revolucionaria.

Antonio Negri comenzó a desarrollar el concepto de esta tríada en 1993 en el ensayo sobre la teoría constitucional «Repubblica Costituente» [«República Constituyente»]. El pasaje citado al comienzo del presente capítulo está tomado de este ensayo. «Es hora de preguntarnos, si no existe, desde un punto de vista teórico y práctico, una posición que evite verse absorbida por la opaca y terrible esencia del Estado. Si no existe un punto de vista que, renunciando a la prospectiva de quien construye mecánicamente la Constitución del Estado, sabe mantener la agudeza de la genealogía, la fuerza de la praxis constituyente, en su extensión e intensidad. Este punto de vista existe. Es el de la insurrección cotidiana, el de la resistencia continua, el del poder constituyente».³⁴

Casi diez años después de esta referencia a los tres componentes de la máquina revolucionaria, la misma idea surge nuevamente en un texto diferente como los «tres elementos del contrapoder». En una conferencia para la Plataforma 1 del Documenta 11, Negri y Michael Hardt presentaron aspectos esenciales de su superventas *Imperio* y los elaboraron con ideas sobre formas modernas y posmodernas de contrapoder. «Debemos pensar en la resistencia, la insurrección y el poder constituyente como un proceso indivisible, en el que estos tres se funden en un contrapoder total y, en última instancia, en una nueva formación alternativa de la sociedad».³⁵ Hardt y Negri argumentan que la resistencia,

³⁴ Negri, «República constituyente», ob. cit., pp. 159-160.

³⁵ Michael Hardt y Antonio Negri, «Globalization and Democracy», ponencia en Documenta 11_Platform 1, Viena, 20 de abril de 2001; cf. Hardt/Negri, «Globalisierung und Demokratie», pp. 383 y ss.

la insurrección y el poder constituyente se han desgarrado en una modernidad marcada por el espacio nacional y la soberanía nacional que han sido considerados mutuamente externos y se han desplegado enteramente por separado como diversas estrategias revolucionarias, o bien han funcionado como diferentes momentos históricos. Solo ahora, después de la Guerra Fría y la pérdida tendencial de la importancia del Estado-nación (y la revuelta nacional, que ha llevado una y otra vez a su punto de origen, la guerra internacional), es posible comprender la resistencia, la insurrección y el poder constituyente como un continuo y los tres componentes como mutuamente inmanentes.³⁶ Como lo mostrará el ejemplo posterior de la Comuna de París, esta distinción histórica entre el periodo de las grandes revueltas y el periodo del «Imperio» sobre la base de un proceso histórico vagamente construido no es siempre sostenible, aunque la conclusión es sin duda convincente: la tríada de la máquina revolucionaria siempre debe imaginarse entretrejida, pero cada uno de los tres componentes se desarrolla en forma y apariencia de acuerdo a su contexto en el tiempo y el espacio.

Con respecto al análisis preciso de los tres componentes en los contextos revolucionarios actuales, el desarrollo y la concretización de la tríada de Hardt / Negri deja varias preguntas abiertas por el momento. Siguen siendo vagas tanto en términos de teorización como de ejemplos. No explican la concatenación de la tríada ni la cuestión de cómo la insurrección, en particular, debe ser imaginada en los días del «Imperio».

Sin embargo, no es solo la insurrección la que busca una forma diferente en la era de la creciente limitación de los Estados-nación soberanos y su función cambiante; la resistencia y el poder constituyente también siguen diferentes patrones en diferentes contextos históricos y geopolíticos. Por consiguiente, la pregunta sobre posibles concatenaciones de resistencia micropolítica, insurrección cotidiana y poder constituyente como la invención colectiva de una nueva «constitución» social y política debe ser problematizada de manera diferente en cada caso. Mientras que la tríada de conceptos no debe entenderse como una secuencia en el tiempo, siguiendo el patrón de la primera resistencia, luego la revuelta, después el establecimiento de una nueva sociedad, los tres componentes se desarrollan como un proceso múltiple que cruza

³⁶ *Ibidem*, pp. 380-382.

diferentes espacios en un plano de inmanencia. Sin embargo, los tres componentes se examinarán individualmente a continuación, para re-descubrirlos y concretarlos (implícita o explícitamente) a lo largo de las líneas de este libro en diferentes contextos históricos.

La primacía de la resistencia

La vía del control policial perfecto de todas las actividades humanas y la vía de la creación libre infinita de todas las actividades humanas son una misma: [...] estamos forzosamente en el mismo camino que nuestros enemigos —precediéndoles, la mayoría de las veces—, pero debemos ser, sin ninguna confusión, enemigos. El mejor ganará.

Internacional Situacionista³⁷

De acuerdo a Michel Foucault, donde quiera que haya poder hay resistencia. «Y no obstante (o mejor: por lo mismo), esta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder»³⁸. Sin embargo, incluso si el poder no tiene un exterior absoluto, esto no significa que la resistencia esté necesariamente y absolutamente subordinada al poder. Para Foucault, el «carácter estrictamente relacional de las relaciones de poder» no significa, en primer lugar, que la resistencia sea simplemente una consecuencia, una forma negativa de poder y, por lo tanto, el lado que siempre es solo pasivo y más débil. En segundo lugar, la resistencia debe entenderse como heterogénea, como una multiplicidad de puntos, nodos y focos de resistencia, no como una ruptura radical en *el* sitio de un gran Rechazo, no como una interrupción masiva que establece dos oposiciones fundamentales, no como un antagonismo, sino más bien como una multitud de puntos de resistencia distribuidos de manera desigual en un paisaje igualmente diverso de límites y divisiones cambiantes. Este tipo de comprensión de la resistencia como multiplicidad corresponde a una idea del poder que ya no es uniforme. En lugar de la totalidad de instituciones y aparatos que garantizan el orden del Estado

³⁷ Internacional Situacionista, «Ahora, la IS», *La supresión de la política. Internationale Situacioniste* núm. 7-10, edición y traducción de Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris / Traficantes de Sueños, 2004, p. 127.

³⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2016 [1976], p. 117.

burgués, Foucault entiende el poder como una diversidad de relaciones de fuerza que organizan un territorio.

En su libro *Foucault*, Gilles Deleuze señala los antecedentes históricos concretos de la teoría del poder y la resistencia de Foucault: alrededor y después de 1968 hubo intentos de establecer enfoques teóricos dirigidos «contra el marxismo [aquí significa corrientes y partidos marxistas-leninistas en el marco del “socialismo real” y en los países de Europa occidental, especialmente en Francia e Italia] tanto como contra las concepciones burguesas». ³⁹ Al mismo tiempo, también hubo una afluencia de la experiencia de luchas específicas que Foucault y otros tuvieron en la década de 1970 en varios grupos transversales. Durante un tiempo, estos grupos lograron no sucumbir a las «enfermedades infantiles del comunismo», la totalización, la centralización y la estructuralización, sino que mantuvieron relaciones entre las diferentes luchas. Para Foucault, esto se relacionaba especialmente con su participación en el Groupe Information Prison, que desarrolló e impulsó información y acciones relacionadas con las condiciones en las cárceles francesas. En el contexto de estas experiencias, Foucault vio el poder como algo que «se ejerce más que se posee, que no es el “privilegio” adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas». ⁴⁰ La resistencia solo es pensable en el campo estratégico de estas relaciones de poder, que no son del todo uniformes, no se pueden imaginar como la dominación lineal de un grupo sobre otro. En el tejido densamente trenzado de las relaciones de poder que atraviesan los aparatos e instituciones, la resistencia no es simplemente una función negativa del poder, una conexión que primero debe separarse del sistema de poder, un lado del poder pasivo / reactivo en última instancia. «Constituyen el otro término en las relaciones de poder; en ellas se inscriben como el irreducible elemento confrontador». ⁴¹ En esta «caricatura final del poder» (Judith Butler), Foucault insiste en la yuxtaposición más que en la sucesión de poder y resistencia en un ensamblaje que no es una totalidad, que es completamente heterogéneo,

³⁹ Deleuze, *Foucault*, ob. cit., p. 50.

⁴⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 34.

⁴¹ Foucault, *La voluntad de saber*, ob. cit., p. 101.

al mismo tiempo que mantiene la imposibilidad de imaginar un afuera de esta relación.

Los discursos de izquierda tuvieron roces con el análisis de Foucault, especialmente con la inmanencia del entrelazamiento de poder y resistencia que niega la posibilidad de una emancipación radical hacia una exterioridad (en el sentido de la liberación hacia un reino que se encuentra fuera de las relaciones de poder). La recepción de Foucault, en consecuencia, tiende a producir imágenes de un callejón sin salida, una celda acolchada, una totalidad ineludible.⁴² Muchos han malinterpretado esto como instrucciones para el derrotismo y como la negación de la posibilidad de una revolución. La multiplicidad y complejidad de la resistencia en Foucault se reduce en John Holloway, por ejemplo, a «la riqueza de una fotografía fija o una pintura», sin desarrollo, especialmente porque «el hacer y su existencia antagonista» no están en el centro de las deliberaciones de Foucault. Desde esta perspectiva, el análisis de Foucault ofrecería numerosas instancias de resistividad, pero ninguna posibilidad de emancipación. «La única posibilidad es una cambiante constelación de poder-y-resistencia sin fin».⁴³ E incluso el propio Foucault parece compartir esta duda, que probablemente le llevó, a final de la década de los años setenta y en los años ochenta, al llamativo cambio de enfoque de la investigación sobre el análisis del poder y el conocimiento a la problematización del autogobierno y el «cuidado de sí». Deleuze escribe sobre este giro en el trabajo de Foucault: «¿No se ha encerrado en las relaciones de poder? A sí mismo se hace la objeción siguiente: “Aquí estamos, siempre con la misma *incapacidad para franquear la línea*, para pasar del otro lado...”».⁴⁴

Incluso si este tipo de cambio «al otro lado» parece imposible en el marco del pensamiento de Foucault, esto no significa sin embargo

⁴² Cf. Gerald Raunig, «Walking down the dead-end Street and through to the other side. Lines of flight of (from) governmentality», *Open House. Kunst und Öffentlichkeit*, Viena/Bozen, Folio, 2004, pp. 140-144; cf. también Deleuze, *Foucault*, ob. cit., p. 127: «Si al final de *La voluntad de saber*, Foucault se encuentra en un callejón sin salida, ello no se debe a su manera de pensar el poder, sino más bien a que ha descubierto el callejón sin salida en el que nos mete el propio poder, tanto en nuestra vida como en nuestro pensamiento [...]».

⁴³ Holloway, *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, ob. cit., p. 45.

⁴⁴ Deleuze, *Foucault*, ob. cit., p. 125. La cita original se encuentra en Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, La Plata, Caronte, 1996, p. 125.

abandonar todo tipo de impacto emancipatorio de la resistencia. Judith Butler, por ejemplo, señala la diferencia que, de hecho, hace que el concepto de resistencia de Foucault, al contrario que el de Lacan, sea bastante productivo en contextos emancipatorios.⁴⁵ Lacan localiza la resistencia en un área donde no es posible cambiar aquello a lo que se opone, con Foucault la resistencia se dirige precisamente contra el poder del que es efecto, al igual que produce este poder. Los pasajes correspondientes se pueden encontrar en el texto de Foucault, el cual no podría ser menos ambiguo: «Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. Y es sin duda la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución, un poco como el Estado reposa en la integración institucional de las relaciones de poder».⁴⁶

La discrepancia más obvia entre Foucault y Holloway se basa en las dos concepciones diferentes del poder de los autores. Foucault podría estar de acuerdo con Holloway en que el mundo puede ser cambiado sin tomar el poder (estatal). Inversamente, sin embargo, en la teorización de poder y resistencia de Foucault, falta eso que Holloway llama el antagonismo fundamental, el poder instrumental (poder-sobre) como la forma *antagónica* del poder creativo (poder-hacer). Según Holloway, disolver el poder instrumental para emancipar el poder creativo requiere un anti-poder radical. Según Foucault, la introducción de este tipo de dicotomía en la cuestión del poder sigue siendo problemática. Tanto si el concepto es el de anti-poder, como con Holloway, o de contra-poder, como con Negri / Hardt, Foucault no vislumbra el entrecruzamiento heterogéneo de poder y resistencia como opuestos.

Obviamente tienen algo en común en la tesis de la dependencia del poder de la resistencia. Para Holloway también, el poder instrumental no es más que la metamorfosis del poder creativo y, por lo tanto, depende completamente de él. En la interacción entre las teorías

⁴⁵ Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 111 y ss.

⁴⁶ Foucault, *La voluntad de saber*, ob. cit., p. 102.

posestructuralistas francesas y las teorías posmarxistas / operaistas italianas, este modelo —en el que también hay un eco de la relación entre la «clase apropiadora» y la «productora» en Marx— se aplica a varios términos diferentes y relacionados; está formulado de manera más compacta en el libro *Foucault* de Deleuze: «En efecto, un diagrama de las fuerzas presenta, al lado de (o más bien “frente a”) las singularidades de poder que corresponden a esas relaciones, las singularidades de resistencia, esos “puntos, nudos, núcleos” que se efectúan a su vez en los estratos, a fin de hacer que en ellos el cambio sea posible. Es más, la última palabra del poder es que *la resistencia es primaria...*».⁴⁷

Este juego de palabras resume de manera más compacta el concepto de poder y resistencia de Foucault. El poder, por su parte, retiene la última palabra, pero la resistencia es *primaria*. Al indicar que la resistencia es primaria, Deleuze introduce la diferencia metodológica menor que finalmente hace posible «franquear la línea». Mientras que Foucault habilita operativamente la descripción de los conceptos de poder y resistencia, Deleuze aclara, por ejemplo, al relacionar el aparato estatal y la máquina de guerra o el deseo y el poder, que el término «primario» no denota principalmente una sucesión temporal, sino más bien una relación de dependencia.⁴⁸

Sin embargo, Deleuze señala que «un campo social, más que estrategizar, resiste».⁴⁹ En otras palabras, el poder solo puede construir sobre la resistencia. El poder, entonces, debe entenderse no solo en las figuras de recuperación y cooptación, sino como un componente principalmente subordinado en su relación con la resistencia. Contra el significado superficial de la palabra como *contraposición*, *oposición*, la resistencia se convierte en una figura ofensiva en lugar de reactiva, una figura que se funda en nada más que en sí misma.

En una nota a pie de página, Deleuze se refiere a un eco encontrado en Foucault de las tesis operaístas de *Operai e Capitale* [Obreros y

⁴⁷ Deleuze, *Foucault*, ob. cit., p. 119. [Traducción ligeramente modificada por el autor, de acuerdo al francés original]; cf. también p. 125.

⁴⁸ Cf. también Deleuze, «Deseo y placer», *Archipiélago*, núm. 23, 1995, sección F: «Primero son las líneas de fuga (aunque “primero” no es cronológico)» (p. 16). En este texto, Deleuze intenta delinear las diferencias teóricas y los puntos en común entre su posición y la de Foucault.

⁴⁹ Deleuze, *Foucault*, ob. cit., p. 119.

capital] de Mario Tronti sobre la «resistencia de los obreros» que precede a las estrategias del capital.⁵⁰ Hardt y Negri también transmiten este eco a través de la tradición del operaísmo posmarxista italiano, donde los dos autores ven «imperio» y «multitud» en una relación similar, como en la imagen de la doble águila,⁵¹ mutuamente dependientes. Con todo, en algunos lugares enfatizan la precedencia de la fuerza productiva de la multitud en relación con la máquina vacía y espectacular de dominación imperial: «En todos los casos, la efectividad del gobierno imperial es regulatoria y no constituyente...».⁵² Las actividades de esta gubernamentalidad imperial permanecen limitadas a una función negativa, que esencialmente corresponde a una lógica de reacción y desvío. El imperio regulativo y represivo, que en sí mismo no tiene ninguna realidad positiva, reacciona a la multitud, es impulsado por la resistencia de la multitud. La resistencia se coloca, por así decirlo, ante su objeto, se vuelve «previo al poder».⁵³ Sobre esta base, Hardt / Negri confirman la necesidad de nuevas *formas* de resistencia. La «voluntad de estar en contra» en el plano modulador de la inmanencia de la globalización ya no se expresa en formas estáticas de resistencia, como el sabotaje, por ejemplo, sino en modos más móviles. Aquí, nuevamente, Hardt / Negri toman prestados términos de Deleuze / Guattari, como desertión, éxodo y nomadismo,⁵⁴ haciendo hincapié en los procesos de evacuación que desestabilizan y desestructuran el poder. La relevancia de estos conceptos y su movilidad inherente parecen cobrar especial relevancia estos días en los que no está del todo claro quién o qué podría ser objeto de resistencia en un entorno global, cómo o dónde podría

⁵⁰ *Ibidem*, p. 119, nota al pie de p. 26. Además del operaísmo, esta figura también aparece en la década de 1960 en los escritos de la Internacional Situacionista: «El poder vive de la ocultación. No crea nada, recupera» (Internacional Situacionista, «*All the King's Men*», *La supresión de la política. Internationale Situacioniste núm. 7-10, ob. cit.*, p. 86); véase también la cita de este epígrafe.

⁵¹ Hardt/Negri, *Imperio*, ob. cit., pp. 80-83.

⁵² *Ibidem*, p. 382.

⁵³ *Ibidem*. Esta figura se repite en Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud*, Barcelona, Debate, 2004, p. 91, («[...] *la resistencia es primaria con respecto al poder*») en alusión al prefacio de *El capital* de Marx: «Aunque la exposición de Marx empiece por el capital, su investigación comienza por el trabajo. Por eso reitera que, en realidad, el trabajo es primordial. Lo mismo ocurre en el caso de la *resistencia*».

⁵⁴ Hardt / Negri, *Imperio*, ob. cit., pp. 232-236.

definirse la oposición. En la situación descrita anteriormente, cuando el Estado como objeto de deseo revolucionario se rompe y los acuerdos entre poder y resistencia se vuelven cada vez más complejos, parece ser cada vez más difícil captar una diferencia específica.

Hardt y Negri han descrito esta difícil situación de relaciones de poder cada vez más incomprensibles con el término «no lugar de explotación».⁵⁵ La explotación y la opresión se vuelven tan amorfas que ya no parece haber un lugar donde uno pueda sentirse seguro de ellas. ¿Qué puede ser una forma ofensiva de estar en contra en este punto, cuando parece que corremos el peligro de hundirnos en un único lugar común antiglobalización que lo abarca todo, que es que «el poder está en todas partes y en ninguna parte al mismo tiempo»? Para esta situación sin un exterior concebible y sin un centro de poder, en *Imperio* se propone una estrategia sorprendentemente simple: si los mecanismos de poder funcionan sin un centro y sin control central, entonces simplemente será necesario atacar el poder desde todos los lugares, desde cada contexto local.⁵⁶ Este parece ser un prerrequisito teórico adecuado para las prácticas micropolíticas que de manera heterogénea resisten los aspectos concretos del mando y control global.

Insurrección posnacional y masa no-conforme

Tan plausible y atractiva como pueda ser la tesis de Negri / Hardt del ubicuo «estar en contra», aún permanece arbitraria y vaga: incluso si «estar en contra en cada lugar» es doblemente coherente como una posibilidad de ser capaz de estar en oposición en cada lugar, así como con la necesidad de tener que estar en oposición en cada lugar, todavía hay lugares, donde este tipo de oposicionalidad se manifiesta más fuertemente que en otros. Y estos lugares son buscados, frecuentados y asediados, como lo fueron la Bastilla o el Palacio de Invierno en los viejos tiempos de las grandes revoluciones. Esto es especialmente cierto hoy en día en los lugares donde se condensan los agenciamientos que

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 230-232.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 233: «Si ya no hay un lugar que pueda reconocerse como “lo exterior”, debemos estar “en contra” en todas partes». *Cf.* también Gerald Raunig, «War Machine Against the Empire. On the precarious nomadism of PublixTheatreCaravan», *transversal.at*, 2022 (disponible en <https://transversal.at/transversal/0902/raunig/en>).

nos gobiernan de manera más efectiva y poderosa que los gobiernos de la democracia representativa.

Hacia el final de *Imperio*, Hardt y Negri cambian su argumentación y complementan su argumento de estar en contra en *cada lugar* con una sugerencia de acción más concreta: «[...] la acción de la multitud se hace principalmente política cuando comienza a enfrentarse de manera directa y con una conciencia adecuada a las operaciones represivas centrales del imperio. Se trata de reconocer y abordar las iniciativas imperiales y no permitirles restablecer continuamente el orden [...]». ⁵⁷ Aunque el libro fue escrito antes de Seattle 1999, parece haber aquí una resonancia con la práctica de manifestaciones insurreccionales de masas, especialmente del movimiento antiglobalización con su reapropiación del espacio público, con sus acciones tocando las heridas de las asimetrías sociales y económicas, potenciadas a través de las cumbres del G8, la OMC, el WEF, etc., con sus ataques contra estas instituciones específicas. Y en este contexto «se trata de reunir estas experiencias de resistencia y empuñarlas concertadamente contra los centros nerviosos del mando imperial». ⁵⁸

Los ejemplos de insurrección del movimiento antiglobalización pueden parecer hoy demasiado poco violentos y demasiado poco dramáticos para merecer este nombre, pero incluso los ejemplos históricos de insurrección no supusieron derramamiento de sangre, por el contrario, grandes insurrecciones —no me refiero aquí a la supresión sangrienta de las revoluciones, de la restauración y de la contrarrevolución⁵⁹— se distinguieron principalmente por ejercer poca violencia. En el asalto a la Bastilla, los soldados leales al rey bajaron las armas; en el ataque a los cañones de la Comuna de París, prevaleció la presencia física principalmente de las mujeres de la Comuna; en la toma del Palacio de Invierno, la vista de los cañones del Aurora fue suficiente. Todos estos casos ejemplares de insurrección encajan en la aseveración

⁵⁷ Hardt / Negri, *Imperio*, ob. cit., p. 419.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Internacional Situacionista, «El comienzo de una época», *La práctica de la teoría. Internationale Situacioniste núm. 11-12, edición y traducción de Luis Navarro*, Madrid, Literatura Gris / Traficantes de Sueños, 2001, p. 544: «Generalmente no son las revoluciones las que son sangrientas, sino la reacción y la opresión que se han opuesto a ellas en un segundo momento».

de Hannah Arendt sobre la revolución como consecuencia y no como causa de la caída del Estado: «Si siempre parece que las revoluciones se realizan con pasmosa facilidad en sus etapas iniciales, ello se debe a que los hombres que las ponen en marcha se limitan a tomar el poder de un régimen en plena desintegración; en realidad, son las consecuencias, no las causas, de la ruina de la autoridad política». ⁶⁰ Todos estos son ejemplos de una comprensión de la insurrección que no evoca fantasías marciales y transgresoras de la violencia, sino que plantea la cuestión de la calidad y función de las formas actuales de insurrección: como una protesta colectiva, también limitada en el espacio y el tiempo, como un levantamiento masivo, como agitación abierta, como indignación derivada de las formas micropolíticas de resistencia cotidianas.

Al enfocarnos en la insurrección, vemos más de cerca los modos de subjetivación en la masa y la singularidad del acontecimiento. Aquí se hace evidente que las máquinas revolucionarias tienen dos conceptos diferentes de tiempo: un tiempo de duración, de la revolución molecular permanente, y un tiempo de la ruptura, un tiempo-ahora, un tiempo del devenir presente. Resistencia y poder constituyente son los componentes de la máquina revolucionaria que resuenan en la duración. No es la duración aparentemente objetiva de un progreso continuo, sino una permanencia de la actualidad. Estos son los componentes de la interacción social, del intercambio directo, de la organización colectiva en curso. La insurrección es una erupción temporal, una ruptura, un relámpago, el acontecimiento. A diferencia de la resistencia y el poder constituyente, la insurrección insiste permanentemente en una inminencia inmediata. No permite aplazamiento.

De forma convencional, el término insurrección se usa como sinónimo de guerra civil, de guerra dentro de un espacio delimitado definido por el Estado-nación. A pesar de que todavía se producen este tipo de variaciones de las revueltas nacionales, desde las insurrecciones regionales separatistas y las guerras civiles africanas de las últimas décadas y los ejemplos sudamericanos en Argentina o Venezuela, a los aspectos insurreccionales de las protestas contra los gobiernos de derecha en Europa, el fenómeno de la revuelta nacional de hoy parece haberse hecho demasiado grande y demasiado pequeño al mismo tiempo. Es

⁶⁰ Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, 2017 [1963], p. 183.

demasiado grande, porque en su sombra los mecanismos de exclusión de los medios de comunicación de masas y de la historiografía tienden a marginar los levantamientos menos espectaculares o aquellos que no tienen como objetivo apoderarse del aparato estatal, lo que hace invisible un amplio espectro de insurrecciones. Y demasiado pequeño, porque aquí surge nuevamente la cuestión de hasta qué punto tiene sentido hoy atacar al Estado-nación como un centro de poder, y qué formas contemporáneas de insurrección podrían estar fuera del área definida exclusivamente por el Estado-nación.

La cuestión central gira en torno a las formas apropiadas de insurrección *posnacional*. Este término no pretende de ninguna manera ocultar el papel efectivo de los Estado-nación, sino más bien describir el movimiento genealógico en la forma de insurrección en la que se conservan hoy algunos aspectos de la revuelta nacional, pero que va más allá de esto. Cuando los actores de las revueltas regionales, como los zapatistas, abordan cada vez más cómo se sitúan en las circunstancias globales y pretenden efectuar cambios globales, cuando hay manifestaciones simultáneas en diferentes lugares del mundo sobre el mismo tema,⁶¹ cuando la movilización y la discursivación de los movimientos y redes activistas se llevan a cabo transnacionalmente,⁶² entonces, se evidencia una tendencia creciente hacia una transnacionalización de las prácticas insurreccionales. La rápida distribución de los medios de comunicación digitales, al menos en algunas partes del mundo, acelera y promueve esta tendencia, y aumenta las competencias de los actores para fusionar el espacio virtual de internet y la confrontación física en el espacio público.⁶³

Dos paradigmas de masa se pueden diferenciar en el acontecimiento de la manifestación de masas insurreccional:⁶⁴ masa como estructura y

⁶¹ Como las protestas contra la guerra de Irak, cuando más de diez millones de personas salieron a las calles el 15 de febrero de 2003 en todo el mundo.

⁶² Como en la práctica de la red noborder o las manifestaciones EuroMayDay, cf. Gerald Raunig, «La inseguridad vencerá. Activismo contra la precariedad y MayDay Parades», *transversal.at*, 2004 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/0704/raunig/es>).

⁶³ Cf. Marion Hamm, «Ar/ctivismo en espacios físicos y virtuales», *transversal.at*, 2003 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/1203/hamm/es>).

⁶⁴ Aparte de la ola de manifestaciones de 1999 a 2001 en contra de la OMC, el WEF, el G8, las cumbres de la UE y otros, las formas actuales de manifestaciones masivas insurreccionales son las Global Street Parties, los Carnivals against Capital y las manifestaciones EuroMayDay, así como las acciones colectivas en menor escala.

masa como máquina. O bien prevalece la homogeneización y la segmentación de las manifestaciones jerarquizadas convencionales, o bien emerge un agenciamiento de forma maquinaica que puede denominarse «masas no-conformes».⁶⁵ Contrariamente a la denuncia de la masa como indiferente, que ha marcado la connotación negativa del término, desde Hegel⁶⁶ a Hardt / Negri,⁶⁷ la designación de «no-conforme» se entiende como un intento de captar la masa ni como informe ni como uniforme. Tal formación no se debe entender como *Hetzmasse*⁶⁸ o como «estancamiento», «masa densa» buscando la uniformidad, sino más bien como una masa que se organiza en la diferencia: una masa «in-densa», fluctuante y dispersa. Una masa, que no es segmentada y homogeneizada a través de la estructuralización jerarquizada, desarrolla, en la indignación situada de la manifestación, una no-conformidad doble con respecto al interior y al exterior: exteriormente, la masa denomina su no-conformidad en desacuerdo con la forma en que es gobernada. La comunalidad se funda exclusivamente de forma negativa en el rechazo de la manera específica de ser gobernado. Internamente, la no-conformidad en esta negación de cualquier sentido positivo de comunidad significa la diferenciación permanente de lo singular. En contra de todas las demandas de identidad, el acontecimiento de una manifestación masiva insurreccional puede conducir a un test de colectividad que promueva la concatenación de singularidades en lugar de construir identidades colectivas.

Las cantidades son menos relevantes aquí que los aspectos de transnacionalidad y no-conformidad descritos en este capítulo.

⁶⁵ Cf. Raunig, *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Viena, Tura+Kant, 2000, pp. 46-52.

⁶⁶ G. W. F. Hegel, *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho o compendio de derecho natural y ciencia del Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 339, 361. Masa descrita aquí como «indiferenciada», «informe».

⁶⁷ Hardt / Negri, *Multitud*, p. 16: «La esencia de las masas es la indiferenciación: todas las diferencias quedan sumergidas y ahogadas en las masas. Todos los colores de la población palidecen hasta confundirse en el gris. Estas masas pueden moverse al unísono, pero solo porque forman un conglomerado indistinto, uniforme». Cf. también Antonio Negri, «Por una definición ontológica de la multitud» (disponible en <http://www.espaciocritico.com/sites/all/files/libros/mrxv3/cp03toninegri.pdf>).

⁶⁸ Cf. Elias Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 2013.

Contrarrestando uniformidad y homogeneización y superando la fragmentación de las luchas, la insurrección es el componente de la máquina revolucionaria que hace aparecer las imágenes y enunciados singulares, que hace «surgir un mundo»⁶⁹ y que abre posibilidades de conjunción y concatenación. En el paradigma de la representación y la masa como estructura predominan los términos triviales de «visibilidad» y «publicidad», como en los medios de comunicación *mainstream*, que invariablemente reproducen solo dos patrones en referencia a la insurrección: el manto del silencio o la espectacularización y la escandalización de la protesta. Como una mezcla de un agenciamiento corpóreo de singularidades individuales y colectivas y de un agenciamiento de imágenes y enunciados, la masa no-conforme crea algo diferente de este tipo de visibilidad superficial y mediada. Genera mundos posibles contrarios a la lógica de la representación. En lugar de tratar de alcanzar un núcleo interior imaginado de la sociedad del espectáculo a través de la espectacularidad y la cantidad, en lugar de entrar en la publicidad de los medios de comunicación de masas, la esfera pública, en el contexto de manifestaciones masivas insurreccionales y en el paradigma del acontecimiento, no significa mediación, sino la producción permanente de imágenes y enunciados singulares.

Poder constituyente: «la revolución no termina»

Constitución significa cuatro cosas. En primer lugar, la Constitución como ley fundamental, que se mantiene incuestionada en el lenguaje cotidiano, como si siempre hubiera existido como un universal abstracto, como un poder eterno constituido, aunque las constituciones en este sentido surgieron por primera vez a finales del siglo XVIII. El segundo significado de constitución se deriva de la cuestión del modo y método de fundar estas Constituciones: la Constitución como acto de constituir una asamblea constitucional, que viene *antes* de toda Constitución en el primer sentido. En tercer lugar, incluso después de haber establecido una Constitución en el primer sentido, sigue la cuestión del desarrollo ulterior del universal abstracto y con ello la exigencia de que se constituya en permanencia, lo que supone que la Constitución

⁶⁹ Maurizio Lazzarato, «Lucha, acontecimiento, media», *transversal.at*, 2003 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/es>).

puede y debe cambiarse en determinados intervalos para adaptarla a las circunstancias cambiantes. Y, en cuarto lugar, las zonas colindantes de la Constitución también incluyen los términos de poder constituyente y práctica constituyente.

Mientras que el poder constituyente se correlaciona con los conceptos segundo y tercero de la Constitución, en el significado que aquí se usa se aleja de la Constitución como universal abstracto y fundamento jurídico para el Estado. Aquí, «poder» no se relaciona ni con la base material del poder estatal, ni con el concepto exhaustivo de poder de Foucault, sino con la distinción de *potestas* y *potentia* de Spinoza y las adaptaciones de Holloway y Negri. En el término «poder constituyente» hay, por lo tanto, un eco de *potentia* que resuena como «potencialidad», «capacidad», y también potencia de concatenación. El poder constituyente no significa formular e institucionalizar una Constitución como ley fundamental, sino la subjetivación, la institución y la formación colectivas más allá del poder constituido. Como tercer componente de la máquina revolucionaria, el poder constituyente se relaciona primeramente con la experimentación de formas alternativas de organización social. A diferencia del segundo y tercer concepto de Constitución, aquí el aspecto de la representación política se desvanece.

Emmanuel Joseph Sieyes, el protagonista de la Constitución francesa de 1791, introdujo los conceptos de poder constituyente y constituido, y por lo tanto también la distinción entre el primer y el segundo significado de Constitución. En su texto «Qu'est-ce que le tiers état?» [¿Qué es el tercer Estado?], cuya publicación avivó las llamas de la revolución en enero de 1789 y alentó a la Asamblea Nacional francesa a romper con el *Ancien Régime* y proclamar la transición a la República, Sieyes hizo una distinción entre el *pouvoir constitué* y el *pouvoir constituant*. Para Sieyes, el poder constituido corresponde a la Constitución como ley fundamental y el poder constituyente a la Asamblea Constituyente, es decir, la que genera la Constitución. Por lo tanto, la secuencia debe invertirse inicialmente, ya que antes de que exista una Constitución como poder constituido, primero debe haber un proceso de creación del texto de la Constitución, que Sieyes lo denomina el *pouvoir constituant*.

Aparte de la particularidad histórica de la Revolución francesa, el aspecto problemático general del poder constituyente como Asamblea Constituyente reside en la decisión sobre cómo se crea esta asamblea, y especialmente, en la cuestión de cómo se legitima esta asamblea. En *Sobre la revolución*, Hannah Arendt enfatiza este «problema de la legitimidad del nuevo poder, el *pouvoir constitué*, cuya autoridad no podía estar garantizada por la Asamblea Constituyente, el *pouvoir constituant*, debido a que el poder de la Asamblea no era constitucional ni podía serlo nunca, ya que era anterior a la propia Constitución». ⁷⁰ En este contexto, Arendt destaca especialmente la diferencia entre la Revolución francesa y la Revolución americana. En Francia, fue la Asamblea Nacional la que desarrolló la primera constitución para la nación en una «división del trabajo» y a través de su propio *pouvoir constituant* según un cierto principio de representación. A diferencia de Francia, en Estados Unidos, la Constitución se discutió a fondo en 1787, párrafo por párrafo hasta el último detalle, en reuniones municipales y parlamentos estatales, y se complementó con enmiendas. En otras palabras, surgió de innumerables asambleas constituyentes en un proceso de múltiples etapas. ⁷¹ Lo que es especialmente importante para Arendt es el aspecto de la participación en el sistema federativo de Estados Unidos, que ella considera que conduce en Estados Unidos y Europa a relaciones completamente diferentes entre la Constitución y «el pueblo». Sin embargo, en una mirada más cercana, la diferencia entre los procesos constitucionales en Francia y en Estados Unidos no es tan fundamental como para explicar el fuerte énfasis de Arendt en el procedimiento legalista de la Revolución americana, que sobre todo insistió en una mejor administración. ⁷² Además de las exclusiones múltiples de indios nativos, esclavos y mujeres, el proceso de definición de la Constitución en los Estados Unidos fue asumido por asambleas constituidas y dominado por el principio de representación.

⁷⁰ Arendt, *Sobre la revolución*, ob. cit., p. 264.

⁷¹ Cf. ibídem, pp. 232-233, 270.

⁷² Cf. Julia Kristeva, *Revolt, She Said*, Los Angeles / Nueva York, Semiotext(e), 2002, p. 13: «[...] la revolución estadounidense, con un espíritu mucho más legalista y federalista, que ofreció un mejor manejo del contrato que los propietarios adinerados hacían entre ellos».

Además del problema de una especie de celebración acrítica de la figura de la participación, Arendt también evidencia una actitud especialmente afirmativa con respecto a Thomas Jefferson. Su exhortación lacónica «Divide the counties into wards!» —declarada después de haberse retirado de la política y también sin ninguna otra consecuencia— fue bien intencionada, pero también revela claramente el alcance de la problemática. Cuando el estadista retirado Jefferson solicitó la subdivisión de territorios políticos más grandes en muchos distritos pequeños y manejables en la década de 1820 —también los llamó «repúblicas elementales»⁷³—, evidentemente fue un intento de descentralización, pero al mismo tiempo fue lo contrario a un movimiento constituyente desde abajo. Como un procedimiento desarrollado posteriormente — en la mesa de diseño, para ser decretado desde arriba— puede tomarse más como un acto de gobierno que como una visión emancipadora o revolucionaria. Por lo tanto, resulta totalmente incongruente cuando Arendt sitúa la idea de Jefferson alienada con las organizaciones de base de la Revolución francesa y la promueve como una anticipación del sistema de consejos, los soviets y *Räte*. Mientras que la práctica de los soviets correspondía a una distribución *en* el espacio, que se desarrolló desde abajo y se extendió de manera autónoma, la frase de Jefferson puso de manifiesto una promoción tardía de unidades más pequeñas, pero debido a este retraso, sancionó la división y subdivisión *del* espacio desde arriba, la fragmentación y segmentación de un espacio previamente ocupado y una organización social previamente constituida.

Sin embargo, aparte de este énfasis en Jefferson, que bien podría estar enraizado en la invocación del público potencial específico estadounidense, el libro de Arendt es un trabajo enormemente instructivo sobre la revolución; por ejemplo, en relación con la clara distinción entre los modos de organización de los consejos y los partidos políticos: «El conflicto entre estos dos sistemas, el de partidos y el de consejos, ocupó un lugar privilegiado en todas las revoluciones del siglo XX. Lo que se ponía en juego era el problema de la representación frente a la acción y la participación. Los consejos eran órganos de acción, los partidos revolucionarios eran órganos de representación...».⁷⁴ En sus ejemplos

⁷³ Cf. Arendt, *Sobre la revolución*, ob. cit., p. 463.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 453.

—incluidas las secciones de la primera Comuna de París, el Consejo de la Comuna de París en 1871, los sóviets de la Revolución rusa de 1905 y 1917, la *Räterepublik* bávara y los Consejos de la Revolución húngara de 1956—⁷⁵ Arendt explica los casos históricos más importantes de una forma de poder constituyente diferente a la que Jefferson tenía en mente. Esto también es contrario a muchos teóricos revolucionarios, que no consideraron los consejos «más que como órganos de naturaleza temporal en la lucha revolucionaria por la liberación», sin captar «que el sistema de consejos les ponía en contacto con una forma de gobierno enteramente nueva, con un espacio público nuevo para la libertad, constituido y organizado durante el curso de la propia revolución».⁷⁶

Antonio Negri desarrolló aún más este concepto de poder constituyente como una forma de organización social: «A cada generación, su Constitución», dijo Jean Antoine Condorcet incluso antes de que el relevante principio se especificara en la revolucionaria Constitución francesa de 1793; las leyes de una generación no pueden someter a las generaciones futuras. Negri asume esta demanda literalmente y, por ende, va mucho más allá del antiguo significado del *pouvoir constituant*. Él presupone que el poder constituyente no solo no puede surgir del poder constituido, sino que el poder constituyente ni siquiera instituye el poder constituido.⁷⁷ En cambio, existe el peligro de que el poder constituyente sea cooptado por el poder constituido: «Superado el momento constituyente, la fijación de una Constitución deviene un hecho reaccionario en una sociedad fundada en el desarrollo de la economía y de la libertad».⁷⁸ Incluso si hubiera un proceso permanente de constituir la Constitución en el sentido de Condorcet, en otras palabras, una adaptación continua de la constitución como universal abstracto al universal concreto, seguiría existiendo el problema fundamental de la

⁷⁵ Cf. ibídem, pp. 433-434.

⁷⁶ Cf. Ibídem, p. 412.

⁷⁷ Cf. Antonio Negri, *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, Madrid, Traficantes de Sueños 2015 [1992], pp. 52 y ss. El libro, publicado en 1992 bajo el título *Il potere costituente: saggio sulle alternative del moderno*, trata el concepto de poder constituyente en Maquiavelo, James Harrington y las Revoluciones estadounidense, francesa y rusa.

⁷⁸ Negri, «República constituyente», ob. cit., p. 153.

representación, de la división del trabajo entre los representantes y los representados, de la separación entre poder constituido y constituyente.

Uno de los ejemplos más recientes de este problema es el proceso de democratización en Venezuela desde 1999, que se conoce como «Proceso bolivariano».⁷⁹ Cuando el candidato anti-neoliberal Hugo Chávez ganó las elecciones presidenciales en 1998 y asumió el cargo en febrero de 1999, convocó elecciones para una asamblea constituyente, que desarrolló la nueva «Constitución bolivariana» en un extenso procedimiento en el que la población se activó y participó. Con esto, Chávez puso en marcha dos procesos paralelos: por una parte, debía impulsarse una revolución social de base, y por otra parte, las instituciones del Estado debían volver a funcionar en el marco de un proceso de reinstitucionalización. El contenido de la nueva Constitución no solo se discutió ampliamente, sino que en algunos puntos incluso iba más allá de los textos constitucionales convencionales en su potencial emancipador. La Constitución introdujo la «democracia participativa» y el «papel protagonista» de las personas, incluyó una versión compleja de los derechos humanos, de los derechos de las mujeres y de los y las indígenas, de los derechos ecológicos y, en general, siguió un curso anti-neoliberal.

Sin embargo, no es del todo coherente cuando el concepto de poder constituyente de Negri se cita con tanta frecuencia en este contexto.⁸⁰ El doble movimiento de la introducción de la democracia participativa y el apoyo a los movimientos de base en Venezuela es definitivamente radical y está potencialmente orientado a superar la democracia representativa. No obstante, la Constitución no corresponde al concepto de poder constituyente, ni como un proceso ni como un producto, de la manera en la que Negri lo desarrolló. En cambio, representa más una radicalización consistente de las ideas del derecho constitucional de finales del siglo XIX entre Sieyes y Jefferson. Las copias de la versión

⁷⁹ Cf. Dario Azzellini, «La revolución bolivariana: “o inventamos o erramos”». Claves para leer el proceso de transformación social venezolano», *Bajo el volcán*, vol. 7, núm. 12, 2008, pp. 11-28.

⁸⁰ El propio Chávez se refirió a los teóricos franceses del *pouvoir constituant*, así como al concepto de poder constituyente de Negri explícitamente: cf. Marta Harnecker, «Hugo Chávez Frías. Un hombre, un pueblo», *nodo50*, 2002 (disponible en http://www.nodo50.org/cubasigloXXI/politica/harnecker24_310802.pdf).

impresa de la Constitución bolivariana, que se distribuyó y vendió por millones y casi ha alcanzado el estatus de objeto de culto, es mucho más un testimonio omnipresente de la inconmensurabilidad de las ideas de la constitución estatal y el poder constituyente.

Como consecuencia, Antonio Negri persigue la cuestión de cómo se debe imaginar un poder constituyente, que no engendra constituciones separadas de sí mismo, sino que se constituye a sí mismo. Aquí, la idea de poder constituyente conduce a la necesaria disolución de toda forma de constitución: la «*repubblica costituente*» es una «República que viene antes del Estado, que viene por fuera del Estado. La paradoja constitucional de la República constituyente consiste en el hecho de que el proceso constituyente no se cierra jamás, de que la Revolución no termina».⁸¹ El poder constituyente en este significado más desarrollado —y aquí el concepto también se ajusta a la tríada de la máquina revolucionaria— significa establecer posibilidades y procedimientos fuera del poder constituido, fuera de los aparatos estatales, experimentando con modelos de organización, formas colectivas y modos de devenir, que resisten —al menos por un tiempo— la reterritorialización y la estructuralización.

⁸¹ Negri, «República constituyente», ob. cit., p. 161.

Capítulo 2

Fuera de sincronía:

la Comuna de París como máquina revolucionaria

En el movimiento actual, estamos todos aupados a hombros de la Comuna.

V. I. Lenin¹

Tampoco rompió con la tradición del Estado, el gobierno representativo.

Piotr Kropotkin²

Michael Hardt y Antonio Negri sostienen que los comuneros de París en marzo de 1871 facilitaron el modelo de todas las *revueltas* comunistas modernas, reduciendo así la comuna a una única componente insurreccional.³ Afirman que la estrategia de la Comuna, victoriosa al inicio y por ello replicada a posteriori, consistió en aprovechar las condiciones previas de una guerra *internacional* que se convirtió en una guerra *civil* entre clases. En este relato, la guerra internacional franco-alemana, durante la cual los ejércitos de Bismarck penetraron en Francia en 1870 y tuvieron sitiada París durante meses, sirvió como una condición de posibilidad para la revuelta. Los prusianos frente a las puertas de París

¹ Vladimir Illich Lenin, «Plan of a Lecture on the Commune» (1905); la cita es el comentario final del guion de una conferencia impartida para la comunidad de exiliados políticos rusos en Ginebra (disponible en <http://marxists.org/archive/lenin/works/1905/mar/00b.htm#fwV08E067>).

² Piotr Kropotkin, «La Comuna de París» (1880) (disponible en <http://www.enxarxa.com/ELV/ELV-1-ES-KROPOTKIN%20La%20Comuna%20de%20Paris.pdf>).

³ Michael Hardt y Antonio Negri, «Globalization and Democracy», en Okwui Enwezor, Carlos Basualdo y Ute Meta Bauer *et al.* (eds.), *Democracy Unrealized*, Documenta 11_Plataforma 1, Ostfildern-Ruit, Hatje Kantz, 2002, p. 331. Véase también los comentarios de ambos sobre la *Comuna en Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate, 2004, p. 96.

—según Hardt y Negri— no solo derrocaron el Segundo Imperio de Napoleón III (el 4 de septiembre de 1870, Napoleón fue depuesto sin resistencia y se instauró una República burguesa), sino que también permitieron la insurrección de la Comuna en París contra la Asamblea Nacional huida a Versalles.

De esta forma, siempre de acuerdo con Hardt y Negri, la tragedia de las revueltas modernas estriba en que la guerra civil nacional se transforma inmediatamente de vuelta en una guerra *internacional*. Esto significa que una victoria nacional solo invocaría en todos los casos una nueva guerra permanente. Incluso la victoria bolchevique en la Revolución Rusa —mantienen Hardt y Negri— fue meramente el inicio de una guerra (caliente y fría) que se extendió durante más de setenta años y finalizó con la implosión del socialismo.

Este encadenamiento de causas nos parece una reducción inadecuada del contexto histórico, tanto por su generalización como por la reducción de los detalles concretos que maneja sobre la Comuna de París. Dejando a un lado la secuenciación lineal-causal —revisionista de manera extraña— que va del comunismo y el fascismo a las guerras calientes y frías; aun dejando aparte también la dudosa tesis sobre la imposibilidad de la insurrección en el espacio limitado de un Estado-nación, una región o una metrópolis, es erróneo describir la Comuna como una *revuelta*. Resulta un caso ejemplar de cómo la triada insurrección, resistencia permanente y poder constituyente se ve reducida en la concepción de Negri a una revuelta unidimensional, la guerra civil.⁴ Al contrario del argumento de Hardt y Negri, según el cual la emergencia no lineal y simultánea de las tres componentes solo fue posible por vez primera en el desarrollo del concepto moderno al concepto posmoderno de revolución, sostengo que la Comuna no fue esencialmente una guerra civil y que la concepción interdependiente de la resistencia, la insurrección y el poder constituyente tiene su mejor ejemplo en la

⁴ Karl Marx fue quien influyó especialmente en esta línea histórica que constriñe el relato revolucionario sobre la Comuna. Escribió *La Guerra Civil en Francia* (versión castellana en Marx, Engels y Lenin, *La Comuna de París*, Madrid, Akal, 1985; y online en <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/gcfran/>) en la época de la Comuna y se publicó por vez primera en inglés en junio de 1871 justo después de la *Semaine Sanglante* (Semana Sangrienta); fue un texto decisivo para las interpretaciones posteriores de la Comuna como una insurrección unidimensional simplemente por su título.

Comuna. En otras palabras, la Comuna puso en práctica todas las componentes de la máquina revolucionaria.

Comencemos por la imagen más expresiva de la Comuna, las mujeres de París que se enfrentaron a las tropas del gobierno de Versalles el 18 de marzo de 1871 junto con los hombres de la Guardia Nacional para defender los cañones de la Guardia, introduciendo así la sección del proceso revolucionario que habitualmente se conoce como la insurrección de la Comuna de París. Cuando las tropas de Versalles intentaron llevarse los cañones almacenados en el distrito de Montmartre a primera hora de la mañana del 18 de marzo, fueron en primer lugar las mujeres —siguiendo el relato del historiador contemporáneo de la Comuna Prosper-Olivier Lissagaray—, despiertas desde muy temprano para organizar la comida, quienes hicieron sonar la alarma y se enfrentaron a las tropas. «Las primeras que se lanzaron fueron las mujeres, lo mismo que en las jornadas de la Revolución. Las del 18 de marzo, curtidas por el sitio —les había correspondido doble ración de miseria—, no esperaron a sus hombres. Rodean las ametralladoras, increpan a los jefes de pieza: “¡Es indigno! ¿Qué hacéis aquí?”. Los soldados se callan. A veces, un suboficial dice: “Vamos, buenas mujeres, váyanse de aquí”. La voz no es adusta; las mujeres se quedan. [...] Guardias y soldados franquean el parapeto; gran número de otros guardias, con la culata al aire, mujeres y niños, desembocan por el flanco opuesto, por la calle Rosiers. Lecomte [...] da por tres veces la orden de hacer fuego. Sus hombres permanecen con el arma al pie. La multitud se une a ellos, fraterniza con ellos, detiene a Lecomte y a sus oficiales».⁵

Esta historia de la heroica defensa de los cañones de la Guardia Nacional por las mujeres de París, de la convincente estrategia de resistencia no violenta y del rechazo de los soldados del gobierno a actuar contra las mujeres y la Guardia Nacional, difiere fundamentalmente de las narraciones convencionales de la revolución y crea imágenes más amables que las narrativas marciales que celebran el éxito del asalto a la Bastilla o del Palacio de Invierno. No obstante, este relato, como aquel otro del 18 de marzo que enfatiza el heroísmo de la Guardia Nacional, consiste en una versión amable que construye retrospectivamente un

⁵ Prosper-Olivier Lissagaray, *Historia de la Comuna*, vol. I, Barcelona, Estela, 1971 [1876], pp. 156-157.

mito fundacional, escindido de un contexto más amplio y producido *ex post* mediante una historización y una interpretación política. Esta narrativa fundacional constriñe el escenario de la revolución a un solo punto y descontextualiza tanto la escena como la función específica de las mujeres en la Comuna. En vez de elucidar su función de manera más precisa en el contexto de los desarrollos sociales y políticos acontecidos en los años previos, se produce un cliché emocional que ha sido retomado no solo por Marx en sus comentarios sobre las «auténticas mujeres de París, heroicas, nobles y abnegadas como las mujeres de la antigüedad». ⁶ Este cliché, reverso de la denuncia y persecución que sufrieron las mujeres llamadas *pétroleuses*⁷ en las semanas y meses posteriores a la derrota de la Comuna, es también un instrumento repetidamente citado como clausura del movimiento en varios géneros artísticos, reduciéndose de esta manera la máquina revolucionaria a una revuelta unidimensional.⁸

La reducción a marzo de 1871 o a los dos explosivos meses de la «revuelta» de marzo a mayo, en otras palabras, la síntesis de la Comuna a setenta y dos días y la muerte final de entre veinte y treinta mil personas,⁹ apenas nos sirve para captar el contexto histórico parisino. El fin de la Comuna, la llamada Semana Sangrienta, no fue tampoco una guerra civil,

⁶ Karl Marx, *La Guerra Civil en Francia*, ob. cit., p. 52.

⁷ El tribunal de Versalles acusó a la Comuna de pagar a muchas mujeres para que incendiaran París tras ser asaltado por las tropas de Versalles. Por esta razón, se decía que las comuneras portaban gasolina para pegar fuego especialmente a las casas de la burguesía y a los edificios de la representación política y el boato cultural. Véase Albert Boime, *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

⁸ Excepciones a este tipo de representación artística son la obra de teatro *Los días de la Comuna* (1949) de Bertolt Brecht, donde la imagen de la defensa de los cañones se entrelaza con la vida cotidiana de la Comuna, y el exuberante film de seis horas de Peter Watkins *La Commune* (1999), donde la realidad de los actores y actrices se mezcla progresivamente con la producción escenificada; véase Michaela Pöschl, «Beyond the limitations of the rectangular frame». *La Commune*, DV, 345 min., Peter Watkins, 1999», *transversal: differences and representations*, octubre de 2003 (disponible online <http://eicpc.net/transversal/1003/poeschl/de>).

⁹ Las cifras difieren según las versiones, pero las fuentes más cautelosas cuentan al menos 20.000 muertos, muchos de ellos no como resultado directo de enfrentamientos, sino de ejecuciones masivas ordenadas por el gobierno y efectuadas por el ejército. Véase Roger V. Gould, *Insurgent identities. Class, Community, and Protest in Paris from 1848 to the Commune*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

sino una revancha que masacró a la población de París, principalmente proletaria, a manos del ejército del gobierno reaccionario. Solo cuando miramos más allá de estos dos meses para observar el último tercio del siglo XIX podemos apreciar con mayor claridad el largo movimiento, las transformaciones sociales que tuvieron como resultado el solapamiento de las tres componentes de la máquina revolucionaria.

Con la derrota de la Revolución de junio de 1848 y el golpe de Estado de Napoleón III, el proceso revolucionario se había interrumpido casi por completo hacia el año 1851, y las vacilantes políticas de reforma populistas de Napoleón lograron neutralizar por más de una década los nuevos intentos de formación y organización revolucionaria. Con la crisis del régimen a finales de la década de 1860, sin embargo, el descontento social empezó a crecer paulatinamente, reforzando los movimientos opositores. Las libertades de prensa y de reunión decretadas en 1868 fueron prerequisites formales para un desarrollo continuo de la resistencia. Una precondition importante para la Comuna fue el crecimiento vertiginoso de un campo editorial cristalizado en publicaciones periódicas que representaban posiciones opositoras de lo más diverso, escritas por sus propios protagonistas. Numerosos periódicos, panfletos, gacetas, folletos, manifiestos y caricaturas inundaron el espacio público, a los que se sumaron de forma creciente carteles, periódicos murales y proclamas. Paralelamente, la libertad de reunión permitió dos estallidos de expansión (1868 y 1870) de las esferas públicas opositoras. En su estudio *Insurgent identities*, Roger V. Gould describe cómo un «movimiento de asambleas» emergió inmediatamente después de la aprobación de la libertad de reunión en 1868. En debates públicos celebrados cada tarde, este movimiento abordó muy pronto cuestiones relativas a la propiedad, la influencia de los monopolios en la producción o los derechos de las mujeres. De junio de 1868 a abril de 1870, tuvieron lugar un total de 776 asambleas en grandes auditorios, teatros y salones de baile, con la presencia de a veces más de mil personas. Las asambleas originalmente dominadas por la presencia masculina y la burguesía moderada se ampliaron rápidamente en términos de género y composición social, especialmente cuando se expandieron a los distritos fuera del centro como Montmartre, Belleville, La Villette o Charonne. Fue sobre todo en estos lugares donde la organización menos ordenada y los ataques al Estado y a la burguesía se convirtieron en componentes

importantes de los discursos más radicales y habitualmente motivo de encendidos enfrentamientos. En el curso del año 1869, el conflicto entre los oradores más provocadores y los espías y enviados policiales —una presencia frecuente para disolver las asambleas— produjo repetidos tumultos.¹⁰

En mayo de 1870 fue suspendido el derecho de reunión. Empero, apenas cuatro meses después, el colapso del Segundo Imperio en medio de una debacle militar permitió que las asambleas se llenaran de nuevo inmediatamente. Gould llama a esta segunda apertura discursiva «movimiento de los clubes», porque el término «club» se extendió en los últimos meses de 1870. Los clubes se instalaban en auditorios de escuelas, facultades universitarias, teatros y finalmente, durante la Comuna, incluso en iglesias; en algunos casos acogían asambleas diarias y nocturnas. Aun cuando la intervención de la policía en las asambleas y las restricciones al debate público se abolieron con la proclamación de la República el 4 de septiembre de 1870, y aunque el sitio de París por el ejército prusiano hizo crecer en importancia las discusiones sobre asuntos militares, la polémicas contra el Estado se mantuvieron como telón de fondo. Frente al conservador Gobierno de Defensa Nacional del general Trochu, con sus fracasos militares que provocaron también la reducción en la llegada de suministros a la capital y en oposición también a las desigualdades sociales aumentadas por la intensidad creciente del frío y el hambre, se hicieron cada vez más frecuentes las llamadas a la descentralización y el autogobierno. En el continuo proceso antiestatal contra el Segundo Imperio y el Gobierno de Defensa Nacional, los reclamos de autonomía local se radicalizaban, primero exigiendo elecciones municipales y después —con creciente vehemencia— llamando a la Comuna.

«Los clubes y asociaciones causaron toda la podredumbre [...] Les atribuyo todo lo sucedido»: así reconocía el jefe de la Policía la amplitud del impacto de los clubes en la fase de criminalización de la Comuna a fines de 1871.¹¹ Por estar situados lejos de la representación y del ejercicio del poder, durante el periodo de la Comuna los clubes

¹⁰ *Ibidem*, pp. 122-134.

¹¹ Citado en Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen (eds.), *Die Pariser Kommune von 1871*, Berlín, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1971, p. 131.

pudieron llegar más lejos en sus críticas que los órganos oficiales de esta, logrando articular ideas más radicales. La densidad e intensidad de las reuniones de clubes facilitó que sus participantes adquirieran la conciencia colectiva de formar parte de una nueva esfera pública ciudadana, y más en concreto de un contexto social en sus barrios.¹² Dado que la composición de clase parece haber sido relativamente heterogénea, fue constante el reconocimiento mutuo entre los clubes y sus barrios. Durante la Comuna, la función principal de los clubes fue discutir cuestiones de interés local y problemas económicos como el precio de los alquileres, los comedores populares o el establecimiento de mataderos comunitarios,¹³ cuestiones todas ellas también adoptadas por el Consejo de la Comuna.

Mientras que los movimientos de asambleas y clubes se caracterizaban por la composición de clase heterogénea y estaban marcados por su relación social con cada barrio en sus respectivos distritos de París, las redes de organización de clase específicas del movimiento obrero también se intensificaron. En 1869 y 1870 creció el número de candidatos trabajadores en las elecciones.¹⁴ Paralelamente, se formaron cada vez más secciones en Francia de la Asociación Internacional de los Trabajadores fundada en Londres en 1864. Desde ese año empieza la participación en huelgas que alcanza un punto significativo, en 1868 con 20.304 huelguistas, 40.625 al año siguiente. Desde enero de 1870 aumentó drásticamente el número de huelgas y manifestaciones en todo el país; a pesar de la guerra, participaron 88.232 personas en 116 huelgas.¹⁵ En este mismo periodo se evidenció cada vez más la diferencia entre las corrientes republicanas liberal-burguesas y las diversas facetas de la izquierda social revolucionaria en ascenso.¹⁶

¹² Roger V. Gould recopila una enorme cantidad de datos en apoyo de esta tesis.

¹³ Véase Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen (eds.), *Die Pariser Kommune von 1871*, ob. cit., p. 135.

¹⁴ Aunque el movimiento comprendía tanto hombres como mujeres, todos los candidatos eran hombres, dado que no hubo sufragio activo ni pasivo para las mujeres hasta 1870.

¹⁵ Véase Jean Bruhat, «Die Arbeitswelt der Städte», en Fernand Braudel y Ernest Labrousse (eds.), *Wirtschaft und Gesellschaft in Frankreich im Zeitalter der Industrialisierung. 1789-1880*, vol. 2, Fráncfurt, Athenäum, 1988, p. 279.

¹⁶ Para contextualizar este párrafo véase Prosper-Olivier Lissagaray, «Prólogo del combate.— El derrumbamiento del Segundo Imperio.— Francia antes de la guerra»,

«Los trabajadores continúan su lucha en solitario. Desde que se reabrieron las asambleas públicas llenan los auditorios y socavan el Imperio a despecho de su persecución y encarcelamiento; aprovechan cualquier conflicto para golpear. El 26 de octubre de 1869 amenazan con marchar hacia el Corps Législatif; en noviembre, insultan al Palacio de la Tullerías por la elección de Rochefort; en diciembre provocan al gobierno cantando *La Marsellesa*; en enero de 1870 demuestran su fuerza con 200.000 asistentes al funeral de Victor Noir y, bien dirigidos, hubieran barrido al trono».¹⁷

A inicios de 1870 Napoleón no fue depuesto por el pueblo de París, pero sí capturado por el ejército prusiano en la batalla de Sedán a comienzos de septiembre; la república se proclamó el día 4 de ese mismo mes. Paralelamente al Gobierno de Defensa Nacional, el pueblo de París creó organismos de administración extraoficiales, Comités Republicanos de Vigilancia en diferentes distritos. Cada uno de estos organismos administrativos tenía cuatro representantes delegados en el Comité Central Republicano de los Veinte Distritos. A las autoridades municipales nombradas desde arriba se les contraponía así una instancia de control organizada desde abajo, que «vigilaba» al mismo tiempo a la amenaza militar externa y la monárquica interna. Las tareas concretas de los Comités comprendían distribuir las raciones de alimento, elegir a los presidentes y armar a los batallones de la Guardia Nacional en sus respectivos distritos.¹⁸ La formación de los batallones y la necesidad de interconectarlos llevó finalmente en febrero de 1871 a organizar la Federación de la Guardia Nacional y un Comité Central de la Guardia Nacional compuesto por delegados elegidos desde abajo.¹⁹

Mientras Marx y la posterior tradición marxista-leninista lamentaron la inmadurez de las ideas socialistas de aquel momento, la laxa organización y la influencia de proudhonistas, bakuninistas, blanquistas y jacobinos, fue exactamente esta miriada de corrientes políticas la

Historia de la Comuna, vol. I, cap. I, ob. cit., pp. 33-79; y Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, ob. cit., pp. 39-48.

¹⁷ Prosper-Olivier Lissagaray, *History of the Paris Commune of 1871* (disponible en <http://marxists.org/history/france/archive/lissagaray/prologue.htm>, s/p [este fragmento no aparece en la versión castellana antes citada]).

¹⁸ Roger V. Gould, *Insurgent identities*, ob. cit., p. 141.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 155-158.

que modeló la nueva cualidad del movimiento alrededor de 1870. Las ideologías y programas más contradictorios surcaban no solo los clubes y asambleas, sino también las cabezas de sus protagonistas. Aunque llevaban tiempo existiendo nuevas esferas públicas, antes de liberalizarse el derecho de reunión no consistían sino en círculos de discusión inofensivos o clandestinos, que ahora se habían convertido en el caldo de cultivo de la propaganda revolucionaria. El movimiento se desarrolló tan rápida e incontroladamente, precisamente, porque *no* había un único aparato partidario *ni* una línea ideológica unificada. En vez de eso, se desarrollaron espontáneamente micropolíticas revolucionarias, se fundaron comités locales y sistemas consejistas y aparecieron por doquier movimientos de base expansivos. Todo esto fue crucial en el momento y de hecho de ello buscaba escapar Napoleón III mediante la guerra contra Alemania: la resistencia y la práctica constituyente estaban ya ahí en la década de 1860 *antes* de la concatenación de la guerra internacional, la guerra civil nacional y de nuevo la guerra internacional.

La insurrección, en tanto que componente de masas de la máquina revolucionaria, fue efectivamente un componente de la Comuna, pero lo era desde antes del 18 de marzo de 1871. Una situación insurreccional se pudo apreciar el 4 de septiembre de 1870, cuando la captura de Napoleón permitió en París la proclamación de la República burguesa y en Lyon, Marsella y Toulouse la instauración incluso de comunas, que fueron rápidamente suprimidas por el Gobierno de Defensa Nacional. París fue testigo de populosas manifestaciones el 22 de septiembre y el 5 y el 8 de octubre, que instigaban a la Comuna.²⁰ El 28 de septiembre los bakuninistas ocuparon el Hôtel de Ville (Ayuntamiento de París), pero fueron expulsados por un batallón burgués de la Guardia Nacional. Varias insurrecciones ulteriores fueron violentamente reprimidas por tropas gubernamentales. El 31 de octubre, batallones obreros de la Guardia Nacional ocuparon el Hôtel de Ville e instauraron un Comité de Salud Pública bajo el control de Blanqui; el 1 y 2 de noviembre, revolucionarios de Marsella y otras ciudades proclamaron la Comuna, al tiempo que el pueblo de Toulouse expulsó al general y en St. Etienne la Comuna existió por una hora; el 21 y 22 de enero una manifestación

²⁰ El relato sintético de este pasaje está basado principalmente en Prosper-Olivier Lissagaray, *Historia de la Comuna*, vol. I, parte I «El desastre», ob. cit.; y Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, ob. cit., especialmente p. 65.

de gran envergadura fue violentamente dispersada por la Guardia Nacional frente al Hôtel de Ville. Hubo otras numerosas insurrecciones menores que pueden interpretarse como resultado de los derroteros de la guerra franco-alemana, pero que situaban la llamada a la Comuna de forma cada vez más clara en el centro de sus demandas.

En comparación con estos continuados conflictos sangrientos (más de cincuenta personas fueron asesinadas el 22 de enero, por ejemplo), la fecha de la proclamación de la Comuna de París fue más un acontecimiento espectacular que un punto de ruptura. Después de las elecciones generales del 8 de febrero, cuyo resultado de una mayoría monárquica-burguesa derivó en el gobierno de Adolphe Thiers, y después del éxodo del ejército y de los aparatos administrativos gubernamentales a Versalles, la Comuna era casi inevitable. «Todos los contemporáneos señalan el carácter especial del 18 de marzo. Por un lado, en París no sucedió en ese mes nada de lo que caracterizó las insurrecciones precedentes: manifestaciones y marchas, conflictos sangrientos, batallas en las barricadas, actos de violencia... Por otro lado, no hubo preparación por parte del pueblo, ninguna figura reconocida estuvo presente».²¹

En los días previos al 18 de marzo, la Asamblea Nacional reubicada en Versalles había provocado repetidamente a París. Se dejó de pagar el salario de la Guardia Nacional, se anuló la moratoria de pago de alquileres que se había decretado durante la guerra, se prohibieron los más importantes diarios y, finalmente, los destacados revolucionarios Blanqui y Flourens fueron condenados a muerte en ausencia. Empero, estas afrentas no provocaron levantamientos masivos; la fundación de la Comuna no puede ser vista entonces como un acto de insurgencia, sino más bien como un acto constituyente prácticamente no violento que tuvo lugar en una fecha casi azarosa: la desobediencia sucedió el 18 de marzo contra la decisión de confiscar los cañones de la Guardia Nacional que el gobierno había intentado ejecutar en varias ocasiones ese mismo mes. En respuesta a esta provocación se ocupó la Asamblea Nacional y otros edificios de la administración pública que ya habían sido abandonados por el gobierno.

²¹ Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen (eds.), *Die Pariser Kommune von 1871*, ob. cit., p. 93.

La insurrección del pueblo de París llenaba un doble vacío: la evacuación de los edificios públicos se correspondía con el vacío dejado por el éxodo del personal estatal. Rosa Luxemburgo describió este vacío como una situación extraordinaria: solo en el caso de la Comuna «la dominación proletaria no fue el resultado de una lucha con un objetivo claro, sino un resultado excepcional en el que el poder cayó en manos del proletariado».²² Esta afirmación es verdadera y falsa a la vez: es cierto que el éxodo del gobierno tuvo como primer resultado la posibilidad de una insurrección sin violencia, pero la formulación «el poder cayó en manos» es falsa. Luxemburgo se hace eco aquí de la tendencia a constreñir la larga duración y las componentes de la máquina revolucionaria a una revuelta unidimensional. Hannah Arendt invirtió el argumento de Luxemburgo —la Comuna como excepción— haciendo uso de la misma formulación para introducir la generalización contraria, según la cual «el poder cae en manos» de toda verdadera revolución porque «recoge el poder de un régimen que lisa y llanamente se desintegra».²³ La máquina revolucionaria fluye concretamente donde la autoridad de quienes ejercen el poder está completamente desacreditada, donde literalmente se han abandonado los despachos y las calles, en los vacíos que se llenan con algo nuevo. La imagen de lagunas que se llenan resulta apropiada en tanto en cuanto no atribuya al movimiento heteronomía o mera casualidad: las condiciones para este vacío fueron previamente creadas, durante los meses previos de septiembre de 1870 a marzo de 1871 en los que se reclamó autogobierno y Comuna, mediante una intensificación de las tres componentes de la máquina revolucionaria.

Guerra civil y revuelta son categorías equívocas para referirnos al 18 de marzo de 1871: no hubo confrontaciones sangrientas, ni actos de violencia, ni enfrentamientos en las barricadas. La Comuna no fue el resultado precipitado de una batalla intencional del proletariado. La interpretación situacionista parece más adecuada cuando describe la Comuna como un festival anárquico militante extendiéndose por la vida cotidiana del pueblo de París. Esta conceptualización situacionista de la Comuna como «la mayor fiesta del siglo XIX» no implica

²² Rosa Luxemburgo, «Reformismo o revolución», *Obras escogidas*, vol. I, Madrid, Ayuso, 1978, p. 97.

²³ Hannah Arendt, *On Revolution*, Londres, Penguin, 1990, p. 116 [ed. cast.: *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, 2013].

trivializarla como espectáculo ni glorificarla como acto transgresor. «La vital importancia del armamento general del pueblo se manifestó, en la práctica y en lo simbólico, de principio a fin del movimiento». ²⁴ La militancia aquí no es un acto de transgresión por parte de unos pocos, sino el resultado del amplio armamento de la Guardia Nacional de París y en parte también de las mujeres armadas con fusiles y cañones *sumadas* a las tropas regulares. El populacho fue armado para enfrentarse a las tropas alemanas que sitiaban París y se volvió contra las tropas del gobierno francés.

La florida interpretación de la Comuna por Henri Lefebvre como un festival ²⁵ tuvo alguna influencia en la recepción de la Comuna en torno y después de 1968 ²⁶ y ejemplifica un problema que no solo afecta a las representaciones de la Comuna. Desde el entusiasta informe escrito por Bakunin sobre la Revolución de febrero de 1848 en París como una celebración sin principio ni final, hasta la interpretación de Hardt y Negri de las protestas antiglobalización como festivales callejeros carnavalescos, ²⁷ los intentos más o menos poéticos

²⁴ Guy Debord, Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, «Sobre la Comuna», en Internacional Situacionista. *La práctica de la teoría. Internationale Situationniste* núm. 11-12, edición y traducción de Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris / Traficantes de Sueños, 2001, pp. 644-645.

²⁵ «El héroe colectivo, el genio popular surge súbitamente en su juventud y vitalidad innatas. Vence en cuanto aparece. Sorprendido por su propia victoria, la transforma en grandeza. Se regocija y contempla su despertar transformando su potencia en belleza. Celebra su reencuentro con los palacios y los monumentos de la ciudad, con el poder del que ha carecido por largo tiempo. Y es de veras un prolongado festival que se extiende del 18 al 26 de marzo, cuando se celebran las elecciones, y del 28 de marzo (proclamación de la Comuna) en adelante, con gloriosa solemnidad y ceremonia», Henri Lefebvre, *La Proclamación de la Commune*, París, Gallimard, 1965, p. 21 [ed. cast.: *La proclamación de la Comuna*, Katakarak, Iruña, 2021]. Véase también su artículo «La signification de la Commune» (1962) en el último número de *Arguments*, reimpresso en *Arguments*, núm. 4, pp 10-18: *Révolution/classe/parti*, edición de Christian Biegalski, París, Éditions de Minuit, 1978. En el artículo antes citado de Debord, Kotányi y Vaneigem acusan a Lefebvre de plagiarles.

²⁶ Véase por ejemplo Kristin Ross, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988 [ed. cast.: *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*, Madrid, Akal, 2018]; y Peter Starr, «The Uses of Confusion. Lefebvre's Commune», *Contemporary French Civilization*, vol. XXIX, núm. 1, invierno-primavera de 2005.

²⁷ Véase Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud*, ob. cit., especialmente la sección «Carnaval y movimiento».

de evocar el momento del acontecimiento revolucionario miméticamente con esta representación señalan una laguna, no solo una falta de información y experiencias directas sino también la imposibilidad estructural de representar el acontecimiento. Se repiten así como representaciones imposibles de lo irrepresentable y tienden regularmente a encubrir la paradoja con metáforas del movimiento como transgresión. La máquina revolucionaria de la Comuna de París no fue tanto un caso de transgresión o un amplio salto de un mundo a otro sino más bien un festival *militante* y un movimiento continuo articulador de un poder constituyente. Insistir en la cualidad de la Comuna como festival debe servir para señalar cómo instaura un «territorio propio» en el que experimentar radicalmente con nuevas formas de organización social.

Cuando Kristin Ross atribuye una «cultura semianárquica» a la Comuna,²⁸ tras este término bastante oscuro se esconde quizá la doble estructura de lo que la práctica constituyente o el poder constituyente significaron en la Comuna. Por una parte, la calificación de Ross abunda en la tendencia a entender la representación política de una manera exageradamente estrecha: el proceso constitucional y el trabajo del Consejo de la Comuna, por ejemplo, se nos presentan como una forma de organización democrática radical y de gobierno colectivo sin jefatura. Por otra parte, Ross se refiere a los múltiples intentos de desarrollar prácticas no representacionistas en el trabajo activista y discursivo de los clubes, colectivos y asambleas populares, en las reuniones espontáneas y finalmente en la defensa de la Comuna en las barricadas. En el caso concreto de la Comuna, estos dos aspectos del poder constituyente no tienen por qué ser entendidos necesariamente como antagónicos, en términos de una contradicción entre la democracia radical y lo que se sitúa más allá de ella, ni como una ruptura entre el comunismo y el anarquismo en tanto relación dialéctica entre espontaneidad y organización. Al contrario, en la máxima expansión de ambos polos, la máquina revolucionaria llegó a tener el impacto de abrir el aparato de Estado al mismo tiempo que se organizaba como máquina de guerra.

²⁸ Kristin Ross, *The Emergence of Social Space*, ob. cit., p. 3.

El aparato de Estado órgico: estallar la representación

En la medida en que buscó no solo evitar la restauración monárquica sino también ir más allá del concepto de democracia representativa y reducir los aspectos representativos al mínimo, la Comuna se puede entender como un experimento en curso sobre la forma del aparato de Estado. Deleuze explicó este movimiento haciendo uso de la distinción entre representación «orgánica» y «órgica»: *orgánica* significa subordinar la diferencia a la identidad para establecer un organismo armonioso y una organización jerárquica; *órgica* significa someter el principio de representación a constante inquietud, sin permitir un espacio de paz y orden, extendiendo la representación hasta la máxima y la mínima diferencia.²⁹

El tiempo que disfrutó la Comuna para tomar sus medidas fue extremadamente breve. Estas medidas, que Lenin llamó «programa mínimo» del socialismo,³⁰ no fueron de ninguna manera mínimas. Buscaban extender la representación hasta lo órgico sobre la base del antes mencionado vacío político, sin un modelo ideológico omniabarcante, sin un programa acabado, no para *reformar* sencillamente el aparato de Estado sino para *formarlo de nuevo*.

«Pero la clase obrera no puede limitarse simplemente a tomar posesión de la máquina del Estado tal y como está y servirse de ella para sus propios fines».³¹ En su texto en defensa de la Comuna, escrito contemporáneamente y publicado en junio de 1871, dirigido al Consejo General de la Asociación Internacional de los Trabajadores en Londres, Marx condenaba la idea de que se pudiera meramente tomar el Estado burgués, particularmente a la luz de las experiencias concretas de la Comuna: «El poder estatal centralizado, con sus órganos omnipotentes: el ejército permanente, la policía, la burocracia, el clero y la magistratura; órganos creados con arreglo a un plan de división sistemática y jerárquica del trabajo», era la forma organizativa de la burguesía, utilizada

²⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 81 y ss.

³⁰ En sus añadidos a un artículo de autor desconocido publicado en 1905 bajo el título «La Comuna de París y las tareas de la dictadura democrática» (disponible online la versión inglesa en <http://marxists.org/archive/lenin/works/1905/jul/17.htm#fwV09E061>).

³¹ Karl Marx, *La Guerra Civil en Francia*, ob. cit., p. 32. Esta formulación también fue incluida en la edición del *Manifiesto Comunista* de junio de 1872 como una lección insoslayable de la experiencia de la Comuna.

en un primer momento como un arma poderosa contra el feudalismo; pero tras el despliegue de «la escoba gigantesca de la Revolución francesa del siglo XVIII» se fue convirtiendo cada vez más en un instrumento contra la clase trabajadora: «Al paso que los progresos de la moderna industria desarrollaban, ensanchaban y profundizaban el antagonismo de clase entre el capital y el trabajo, el poder del Estado fue adquiriendo cada vez más el carácter de poder nacional del capital sobre el trabajo, de fuerza pública organizada para la esclavización social, de máquina del despotismo de clase». ³² ¿Qué hacer en una situación revolucionaria con esta «máquina» desarrollada por el aparato de Estado del Segundo Imperio? Marx asegura que «esta nueva Comuna [...] viene a destruir el poder estatal moderno». ³³

La radical exigencia de romper obligadamente con el Estado se dirige principalmente a quienes piensan que el aparato de Estado es algo neutral que solo requiere ser manejado de forma correcta y democrática. Tal y como Marx formula su interpretación de la Comuna, el problema *no* se resuelve sencillamente con la toma del poder y el cambio de quienes dirigen el aparato de Estado, tampoco dotándolo de otros contenidos. El problema gira en torno a la reinención radical de la *forma* de organización política. En este sentido, y al contrario que las interpretaciones posteriores de la Comuna como una dictadura del proletariado a cargo de Engels, Lenin y otros teóricos, ³⁴ en lo que

³² *Ibidem*, p. 33. Véase también la cita de Marx escrita casi dos décadas antes sobre el tránsito de la revolución por el purgatorio del desarrollo de la máquina estatal: «Bajo la monarquía absoluta, durante la primera revolución, bajo Napoleón, la burocracia no era más que el medio para preparar la dominación de clase de la burguesía. Bajo la restauración, bajo Luis Felipe, bajo la república parlamentaria, era el instrumento de la clase dominante [...] Es bajo el segundo Bonaparte cuando el Estado parece haber adquirido ya una completa autonomía. La máquina de Estado se ha consolidado ya [...] frente a la sociedad burguesa», en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Ayuso, 1975, p. 317.

³³ Karl Marx, *La Guerra Civil en Francia*, ob. cit., p. 39.

³⁴ Engels cierra su introducción a la edición alemana de *La Guerra Civil en Francia* con las palabras: «Mirad a la Comuna de París: ¡he ahí la dictadura del proletariado!» (en Marx, Engels y Lenin, *La Comuna de París*, ob. cit., p. 95). El argumento puede volverse en contra de quienes lo introdujeron, tal y como se propone en las tesis situacionistas sobre la Comuna, la primera de las cuales considera que los triunfos aparentes del movimiento comunista son sus principales fracasos (el reformismo o la instalación en el poder de una burocracia estatal), mientras que sus aparentes fracasos, como la Comuna de París, son sus más prominentes éxitos. La tercera tesis invierte la

respecta a la interpretación marxiana, debemos dirigir la atención a los pasajes donde subraya que «el régimen comunal» significa que «el viejo gobierno centralizado tendría que dejar paso [...] al gobierno de los productores por los productores». ³⁵ Marx buscaba aprender de la Comuna cómo el autogobierno reemplaza al aparato de Estado: «La sola existencia de la Comuna implicaba, como algo evidente, un régimen de autonomía local, pero ya no como contrapeso a un poder estatal que ahora era superfluo». ³⁶

En la práctica de dos meses de la Comuna de París, se aprecia claramente que el aparato de Estado no es sencillamente tomado, ni solo se intercambian sus actores, sino que se llevaron a cabo intervenciones estructurales en el vacío de un aparato de Estado evacuado y huérfano. En un proceso de ensayo y error —que probablemente fue la causa de que la Comuna fuera destruida militarmente— se aprovecharon las condiciones de ese vacío para impulsar una organización política diferente. El Comité Central de la Guardia Nacional se constituyó mediante la elección de delegados desde abajo, algo por completo inusual en asuntos militares. Marx no fue el único en criticar cuán precipitadamente el Comité Central traspasó su poder al Consejo de la Comuna elegido el 26 de marzo, pero se trataba de un paso necesario en dirección a una radicalización democrática, porque el Comité Central no había sido elegido como órgano de gobierno sino para coordinar la Guardia Nacional. «Nosotros decimos: la Revolución está hecha, pero no somos usurpadores. Queremos llamar a París para que nombre su representación», ³⁷ se dice que declaró un miembro del Comité Central, describiendo así el pasaje a la Comuna como una práctica de representación orgánica que trabaja permanentemente en su transformación.

interpretación que Lenin hace del argumento de Engels: «La frase de Engels... debe tomarse en serio, como base para distinguir lo que no es la dictadura del proletariado en tanto que régimen político (las diversas modalidades de dictadura sobre el proletariado, en su nombre)», Guy Debord, Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, «Sobre la Comuna», *Internacional Situacionista, La práctica de la teoría. Internationale Situationniste núm. 11-12*, ob. cit., p. 644.

³⁵ Karl Marx, *La Guerra Civil en Francia*, ob. cit., p. 38.

³⁶ *Ibidem*, p. 40.

³⁷ Prosper-Olivier Lissagaray, «El comité Central convoca a los electores.— Los alcaldes de París y los diputados del Sena se alzan contra aquél», *Historia de la Comuna*, vol. I, cap. IV, ob. cit., p. 174.

«¿Qué decir contra este poder que apenas nacido habla de desaparecer?», pregunta Lissagaray.³⁸

El programa implícito del Consejo de la Comuna, que asumió el poder el 28 de marzo, tenía como objetivo reducir la lógica de la representación a su mínima expresión, en contraste con el sistema jerárquico abstracto del Estado burgués, mediante una práctica de intercambio en la que la representación era entendida como una oscilación constante entre representantes y representados. ¿Cómo se intentó implementar en la realidad esta minimización constante de la lógica de la representación? En primer lugar, la constitución del Consejo de la Comuna se basó en el proceso de elección permanente, la posibilidad de destituir en cualquier momento, la responsabilidad directa de los delegados y el mando imperativo. «La Comuna no había de ser un organismo parlamentario, sino una corporación de trabajo, ejecutiva y legislativa al mismo tiempo»,³⁹ escribió Marx distinguiéndola del parlamentarismo y, al mismo tiempo, de la segmentación y la autonomización del aparato de Estado. La «República social»⁴⁰ de la Comuna, a diferencia de la democracia parlamentaria, no necesitaría de una «separación de poderes» sino de asegurar la ejecución de las medidas tomadas con ayuda de sus comisiones y delegados. No solo los delegados de la Comuna sino también los funcionarios de la Guardia Nacional, la policía y el conjunto de los cargos debían ser elegidos desde abajo. Para evitar la formación de nuevas élites, se tomaron medidas sobre los emolumentos de delegados y cargos, quienes solo cobrarían salarios corrientes.

Los historiadores favorables a la Comuna han lamentado el hecho de que la mayoría de los funcionarios abandonaron sus puestos cuando el gobierno partió a Versalles; algunos interpretan que fue un error de la Comuna permitir que tanto el ejército como los funcionarios escaparan. Lissagaray, por ejemplo, objeta que en el curso de revoluciones anteriores los revolucionarios se encontraron con el aparato administrativo intacto: «Todos los poderes nuevos habían recibido la máquina administrativa intacta, dispuesta a funcionar en provecho del vencedor.

³⁸ *Ibíd.*, p. 170.

³⁹ Karl Marx, *La Guerra Civil en Francia*, ob. cit., p. 37.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 36.

El Comité Central no encontraba más que engranajes dislocados». ⁴¹ Sin embargo, es presumiblemente este aspecto de la evacuación de la administración la razón principal del carácter modélico de la Comuna como ejemplo de representación órgica: tanto los representantes políticos como los funcionarios del aparato administrativo burocrático abandonaron la ciudad, dejando tras ellos un vacío fantasmático en las oficinas y salas de reuniones. Junto con las competencias del personal de administración huido, hasta cierto punto la forma del aparato también abandonó la ciudad: reinventarlo se convirtió en una necesidad. Fue el éxodo de los funcionarios lo que en primer término despejó completamente el camino para que pudieran darse los primeros pasos hacia una forma alternativa de administración, la cual hubo de ser inevitablemente impulsada de inmediato en un periodo de creciente amenaza militar: «Árbitros, inspección de calles, alumbrado, mercados, asistencia pública, telégrafos, todos los aparatos digestivos y respiratorios de esta ciudad de un millón seiscientos mil habitantes tenían que ser *reorganizados*». ⁴² Reorganizados improvisadamente: he ahí el punto de intersección entre la idea marxiana de que el aparato de Estado no se debe tomar sino hacer estallar y la idea deleuziana de representación órgica. Y el «maravilloso empuje» de París demostró ser para ello un flexible campo de experimentación: «En un abrir y cerrar de ojos, los principales servicios fueron puestos de nuevo en marcha por hombres dotados de buen sentido y de aplicación. Se demostró que esto valía más que la rutina», ⁴³ escribió el mismo Lissagaray que cien páginas más adelante procede a criticar los numerosos defectos y el alcance limitado de las medidas implementadas por la Comuna.

En asuntos económicos tuvo lugar un proceso esencialmente análogo a la reorganización de la administración y el gobierno: lo que se abandonó fue ocupado y llenado no con nueva propiedad sino con nuevas formas de organización. En vez de tomarse medidas revolucionarias autoritarias sobre los medios de producción, o dicho de otro modo, en vez de una política rigurosa de desposesión, la Comuna se

⁴¹ Prosper-Olivier Lissagaray, «El Comité Central se proclama, reorganiza los servicios y se adueña de París», *Historia de la Comuna*, vol. I, cap. VII, ob. cit., p. 183.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

limitó a transferir a los trabajadores y a sus cooperativas los negocios que habían sido abandonados por sus propietarios. La analogía entre los procedimientos económicos y los políticos flaquea, sin embargo, en la medida en que, si bien el aparato de Estado fue abandonado en su totalidad y hubo de ser reorganizado en lo esencial, este no fue el caso en lo que respecta a las estructuras de propiedad. Obviamente no era tan sencillo apropiarse de la infraestructura del capital tal y como se hizo con el aparato de Estado. En este aspecto, los críticos marxistas de la Comuna tienen razón: el alcance de los intentos de autogestión de los propios trabajadores fue relativamente limitado. La dubitativa apropiación de los recursos económicos por parte de la Comuna alcanzó su clímax negativo en el comportamiento vacilante del comisionado de la Comuna, Charles Deslay encargado de los activos del Banco Nacional.⁴⁴

Finalmente, el movimiento de llenar de nuevo y formar de nuevo tras el éxodo de los viejos contenidos y las viejas formas fue hasta cierto punto semejante en los asuntos militares. La primera medida de la Comuna consistió en deshacerse del ejército regular. «Si París pudo resistir fue únicamente porque, a consecuencia del asedio, se había deshecho del ejército, sustituyéndolo por una Guardia Nacional, cuyo principal contingente lo formaban los obreros. Ahora se trataba de convertir este hecho en una institución duradera. Por eso, el primer decreto de la Comuna suprimió el ejército permanente y lo sustituyó por el pueblo armado».⁴⁵ Empero, esta medida no fue tan radical como Marx la describe, ya que la abolición del ejército regular no fue sino la confirmación legislativa de un proceso que ya venía dándose. En efecto, la Guardia Nacional no fue fundada en primera instancia por la deserción de las tropas gubernamentales, sino que el rechazo de estas venía sucediendo por el papel que jugaron en la represión de sublevaciones y huelgas desde la década de 1850, provocando una animadversión que influyó sustancialmente en el curso de los acontecimientos políticos el año de la Comuna. De acuerdo con todo ello, fue inevitable que, ante la creciente presión de Versalles, surgieran conflictos que debilitaron el

⁴⁴ Véase Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen (eds.), *Die Pariser Kommune von 1871*, ob. cit., pp. 177 y ss.

⁴⁵ Karl Marx, *La Guerra Civil en Francia*, ob. cit., p. 36.

sistema de decisión dual inconmensurable en lo relacionado con aspectos militares, basado en el Consejo de la Comuna y el Comité Central de la Guardia Nacional.

Al mismo tiempo, la tendencial prevalencia de los asuntos militares impuso límites a la experiencia de la Comuna como aparato de Estado órgico. El Consejo de la Comuna intentó compaginar el disenso y la transparencia mediante asambleas públicas, lo que pronto se convirtió en un punto de conflicto entre la mayoría y la minoría en el Consejo que alcanzó su momento álgido con el debate sobre la instauración de un Comité de Salud Pública. Lo que Marx escribió sobre la política de transparencia pública de la Comuna solo se aplica a las primeras semanas: «La verdad es que la Comuna no pretendía tener el don de la infalibilidad, que se atribuían sin excepción todos los gobiernos a la vieja usanza. Publicaba sus hechos y sus dichos y daba a conocer al público todas sus faltas».⁴⁶ En realidad estalló una batalla interna en el Consejo entre los centralistas jacobinos / blanquistas —la «mayoría», que finalmente insistieron en que se creara el Comité de Salud Pública— y el ala antiautoritaria —la «minoría» compuesta principalmente por miembros proudhonistas de la Internacional— justo en torno a esta cuestión de la «transparencia», más en concreto sobre si las asambleas de la Comuna debían ser abiertas al público y hacerse públicos los desacuerdos. Además, la relación entre representantes y representados devino en una separación hacia el final de la Comuna, disolviéndose los intentos incipientes de representación órgica en el caos confrontativo de las barricadas.

Pero la manera en que Marx formula la ruptura con el poder estatal y la Comuna como un autogobierno local de productores indica claramente el desarrollo avanzado de un «aparato de Estado órgico». Al mismo tiempo, estos términos señalan la sorprendente aproximación de dos direcciones ideológicas que habían estado batallando durante años por predominar en el movimiento obrero: los campos comunista y anarquista. Marx se interesó por el desarrollo revolucionario en Francia desde el comienzo —su inicial punto de vista crítico se convirtió en apoyo vehemente al proclamarse la Comuna— y Bakunin también intentó intervenir en el curso de las sublevaciones francesas de 1870-1871

⁴⁶ *Ibidem*, p. 51.

con sus medios activistas-discursivos. Este solapamiento de simpatías por las luchas parisiñas de dos posiciones en otros aspectos antagónicas dentro de la Primera Internacional se correspondía con la manera en que las posiciones ideológicas de Marx y Bakunin se aproximaron por corto tiempo. La breve coincidencia atípica entre tales adversarios se debió probablemente a que la situación requería una interpretación afirmativa de la Comuna más allá de las diferencias ideológicas dentro de la Internacional. Lo que también demuestra que la Comuna supuso un punto de referencia para la situación en aquel entonces indecisa entre las posiciones comunista y anarquista, facilitando una confluencia de las cuestiones relativas a cómo abrir el aparato de Estado con aquellas otras centradas en cómo organizar la máquina de guerra.

Los miembros de la «minoría» socialista en el Consejo de la Comuna eran sobre todo proudhonianos, influenciados así por el anarquismo societario, y fue probablemente esta realidad de la Comuna lo que llevó a Marx a poner el acento en la importancia de lo que más tarde se llamó democracia directa consejista, declarando que se trataba menos del caso de un Estado desvaneciéndose en transición que de una ruptura con el Estado, un «poder separado» que ocupa el lugar del Estado. «La Comuna es la reabsorción del poder estatal por las fuerzas vivas de la sociedad en sustitución de las fuerzas que la controlan y la someten, por las masas populares para formar su propia fuerza en lugar de la fuerza organizada que las suprime; es la forma política de su emancipación en lugar de la fuerza artificial [...] ejercida por los enemigos de la sociedad para suprimirla. Esta forma fue sencilla como todas las cosas grandes».⁴⁷ Lo importante de esta formulación es la consecuencia que extrae en el sentido de que algo *diferente* sigue a la ruptura con el Estado, algo que —añadió Engels— «no era ya un Estado en el verdadero sentido de la palabra».⁴⁸

«La maquinaria administrativa y gubernamental del Estado se ha vuelto impotente y debe ser abolida», declaraba el Artículo 1 de la Proclamación de la Federación Revolucionaria de Comunas del 26 de septiembre de 1870. Esta formulación se basa en Bakunin y en la fallida

⁴⁷ Karl Marx, «The First Draft of “The Civil War in France”» (1871) (disponible online en <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1871/civil-war-france/drafts/index.htm>).

⁴⁸ Citado por Lenin, *El Estado y la revolución*, Barcelona, DeBarris, 2001, pp. 108-109 (traducción de la Editorial Progreso, 1981; disponible online en <http://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1910s/estyrev/hoja5.htm>).

insurrección que instauró por un breve lapso de tiempo la Comuna de Lyon. Y de modo parecido a como Marx remataba *La Guerra Civil en Francia* en fecha tan temprana como junio de 1871, Bakunin escribió *La Comuna de París y la noción de Estado* a partir de las notas de su diario aproximadamente en la misma fecha: «Soy partidario de la Comuna de París [...] sobre todo porque ha sido una audaz negativa del Estado».⁴⁹ Bakunin y Marx comparten esta fundamentación negativa de la Comuna: la revolución social debe romper con el Estado, que para uno es «como una carnicería y como un inmenso cementerio»⁵⁰ y para el otro «una descomunal maquinaria que atrapa como una boa constrictor el cuerpo social real en las redes ubicuas de un ejército regular, una burocracia jerárquica, una policía obediente, el clero y una magistratura servil».⁵¹

Bakunin dibuja en su texto de la Comuna la imagen de una diferencia nítida entre, por un lado, los «revolucionarios socialistas» y los «colectivistas», con su estrategia de desarrollar una organización del poder social, no del poder político; y por otro lado, los «comunistas autoritarios» partidarios de la iniciativa total del Estado. Pero la evidencia concreta de la máquina revolucionaria en el caso de la Comuna apenas deja margen para tales distinciones. «La Comuna surgió espontáneamente, nadie la preparó de modo consciente y sistemático»,⁵² reconoció incluso Lenin cuarenta años más tarde, lejos de la caracterización bakuniana de los comunistas autoritarios. Como tal, Lenin debería haber captado si la revolución social de la Comuna —tal y como han afirmado historiadores marxistas posteriores— hubiera sido decretada y organizada por una dictadura, no realizada por «la acción espontánea y continua de las masas, de los grupos y de las asociaciones populares... [siendo] precisamente a este sistema antiguo de la organización por la fuerza a lo que

⁴⁹ Mijail Bakunin, *La Comuna de París y la noción de Estado* (1871) (disponible online en <http://miguelbakunin.wordpress.com/2008/01/22/la-comuna-de-paris-y-la-nocion-de-estado>).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Karl Marx, «The Second Draft of “The Civil War in France”» (1871), (disponible online en <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1871/civil-war-france/drafts/index.htm>).

⁵² V. I. Lenin, «En memoria de la Comuna» (1911) (disponible online en <http://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1910s/15-iv-11.htm>)

la revolución social debe poner un término, dando a las masas su plena libertad, a los grupos, a las comunas, a las asociaciones, a los individuos mismos, y destruyendo de una vez por todas la causa histórica de todas las violencias, el poder y la existencia misma del Estado». ⁵³ Bakunin por su parte se acercó a las posiciones de Marx y Engels en 1871, cuando puso el acento en la necesidad de un proceso de organización del movimiento obrero a largo término y en varias etapas: tras su experiencia en las revueltas de varias ciudades francesas hubo de reconocer que —incluso desde su punto de vista anarquista— fracasaron debido a la falta de organización.

Máquinas de guerra: organizar más allá de la representación

[La Comuna] fue por tanto una revolución no contra esta o aquella forma de poder estatal legítima, constitucional, republicana o imperialista. Fue una revolución contra el Estado mismo, este aborto de la sociedad; una reasunción de la vida social del pueblo por parte del propio pueblo.

Karl Marx⁵⁴

Las corrientes anarquistas societarias y los activistas social-revolucionarios no se limitaron a fomentar el caos espontáneo y la confusión en torno a 1870, sino que intentaron encarar la cuestión de la organización desde la perspectiva de una política revolucionaria que tendiera a ser no representacionista y estar orientada a la acción. En la vida cotidiana de la Comuna hubo numerosos ejemplos de este tipo de intentos por ir más allá del principio de representación sin prescindir de la organización. Junto al movimiento que intentaba abrir el aparato de Estado, una segunda línea que apuntaba más allá de la representación surgió en la no-estructura de las reuniones diarias en los comités de barrio, las asambleas vecinales, los clubs políticos, los clubs de mujeres, las secciones de la Internacional, las sociedades populares y también en la furiosa confrontación urbana de París desde que comenzaron a instalarse las barricadas.

⁵³ Mijail Bakunin, *La Comuna de París y la noción de Estado*, ob. cit.

⁵⁴ Karl Marx, «The Second Draft of “The Civil War in France”», ob. cit.

Con respecto al implacable curso de la historia, los comuneros estaban «fuera de sincronía» según Kristin Ross: «Como adolescentes, se movían al mismo tiempo demasiado rápido y demasiado lento en su toma no planeada del poder».⁵⁵ Empero, esta imagen de adolescentes arrojándose por una ventana no debería ser apresuradamente interpretada en términos de caos, confusión y desinformación.⁵⁶ Fue por haber estado fuera de sincronía o por no estar acordes a la línea recta temporal que lograron inventar nuevas redes y sistemas de comunicación en mitad de la desintegración de la vida cotidiana que provocaba el sitio de París. Las mujeres de París jugaron un papel no menor en este contexto que va más allá tanto de los clichés negativos sobre las «vírgenes rojas», las *pétroleuses* o las «mujeres salvajes», como de la alegorización positiva de la mujer como «Revolución», «Comuna» o «Libertad».

«La compañera de trabajo quiere también asociarse en la lucha a muerte»;⁵⁷ aun así, no se le permitía votar. Uno de los puntos ciegos de las revoluciones francesas fue la exclusión de las mujeres del sufragio universal.⁵⁸ Aunque la «Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana» de Olympe de Gouges se había publicado muy pronto en 1791, a despecho de los clubs de mujeres revolucionarias y de los intentos por organizarse electoralmente alrededor de 1848, a pesar de la candidatura de Jeanne Deroin para la Asamblea Constituyente en 1849, a las mujeres no se les permitió tomar parte en las elecciones sino hasta 1944. En el prolongado letargo del Segundo Imperio, la lucha por los derechos de las mujeres, especialmente el derecho a voto, parecía haberse sofocado. Louise Michel escribió sobre este periodo en sus

⁵⁵ Kristin Ross, *The Emergence of Social Space*, ob. cit., p. 25.

⁵⁶ Sobre la ambivalencia del fenómeno de la confusión, véase Peter Starr, «The Uses of Confusion. Lefebvre's Commune», ob. cit.

⁵⁷ Prosper-Olivier Lissagaray, «Las parisienses.— Suspensión de hostilidades para la evacuación de Neuilly.— El ejército de Versalles y el de París», *Historia de la Comuna*, vol. I, cap. XIX, ob. cit., p. 297.

⁵⁸ Se ha de entender la consecución del derecho de sufragio como uno de los pasos necesarios en pos de una igualdad efectiva: «En realidad, las mujeres en el siglo XIX no solo estaban excluidas de la “esfera pública”; se podría decir también que los roles sociales que les eran atribuidos por ideologías dominantes, prácticas educativas y complejos simbólicos, eran una verdadera precondition para las competencias políticas de los hombres como colectivo», Étienne Balibar, *Les frontières de la démocratie*, París, La Découverte, 1992, pp. 78 y ss.

memorias: «Los derechos políticos ya han muerto. Derecho al mismo nivel de formación, remuneración salarial para todas las tareas de las mujeres, de manera que la prostitución no sea el único trabajo rentable, eso era lo que había de real en nuestro programa». ⁵⁹ Los grupos de mujeres organizadas en la Comuna dirigieron sus esfuerzos a reformar el sistema educativo y mejorar las condiciones de trabajo de las mujeres, renunciando a exigir el sufragio femenino.

Las comuneras no habían olvidado las demandas de sus predecesoras revolucionarias ni las desestimaron por reformistas o irrelevantes. Pero en el contexto de la Comuna la imposibilidad de participación política parece haber dado más peso a las batallas *más allá* de la esfera de donde estaban excluidas; dicho de otra forma, más allá de la esfera de la política representativa donde se les denegaba el sufragio activo y pasivo. Desde su compromiso en la movilización contra la república burguesa, pasando por sus intervenciones el 18 de marzo, hasta los días finales en las barricadas, al haber sido expulsadas de cualquier posible influencia directa en el aparato de Estado las mujeres impulsaron la Comuna en su dimensión de máquina de guerra, en las acciones espontáneas, en las asambleas de base y finalmente en las batallas de las barricadas. Esto significa que la importancia de las mujeres en la Comuna no se limita a sus más famosas protagonistas cuyos nombres han pasado a la posteridad —Louise Michel, Sophie Poirier, André Léo, Paule Minck o Elisabeth Dmitrieff—, ni tampoco a su cuantiosa participación en los enfrentamientos; su relevancia se cifra en las formas concretas de resistencia y de organización como consecuencia de haber sido excluidas de las formas políticas de representación.

Dadas las circunstancias económicas y militares, las mujeres se apropiaron de algunas esferas públicas de las que habían sido previamente excluidas. ⁶⁰ De septiembre de 1870 a febrero de 1871 la ciudad fue sitiada por las tropas prusianas y sometida a un bloqueo extensivo. En

⁵⁹ Louise Michel, *Mémoires*, Bruselas, Tribord, 2005 [ed. cast.: *Memorias*, Barcelona, MRA Ediciones, 2021].

⁶⁰ En relación a los siguientes párrafos, véase Antje Schrupp, *Nicht Marxistin un nicht Anarchism. Frauen in der Ersten Internationale*, Königstein y Taunus, Helmer, 1999, especialmente pp. 124-150; Jeanne Gaillard, «Die Aktionen der Frauen», en Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen (eds.), *Die Pariser Kommune von 1871*, ob. cit.; y Louise Michel et al., *Louise Michel. Ihr Leben-Ihr Kampf-Ihre Ideen*, Berlín, Kramer, 1976.

consecuencia, los hombres fueron destinados a puestos de defensa, mientras se sufría una extremada escasez de suministros en el periodo más frío del año. Las mujeres se desplazaban constantemente al espacio público de la ciudad para organizar la obtención de materiales para calefacción y alimentos. Por añadidura, el estado de emergencia canceló los estereotipos de género que habrían dificultado las actividades de las mujeres en la esfera pública: cuando todas las manos son necesarias, se vuelven superfluas las especulaciones esencialistas sobre las limitaciones «naturales» de las mujeres para ejercer ciertas tareas. El vínculo concreto entre la supervivencia de las familias y los acontecimientos políticos, la interacción tangible entre la guerra, la política interna y la vida cotidiana no permitían que las mujeres se retiraran a la «esfera privada».

A resultas de las limitaciones y las necesidades económicas, se formaron incontables cooperativas y grupos en barrios y distritos en los que las mujeres cumplieron un papel importante. Al mismo tiempo, estas cooperativas sirvieron de base para el trabajo de muchas organizaciones de mujeres con orientación política. El establecimiento de comedores populares y las enfermerías tradicionalmente dominadas por mujeres se convirtieron en escenarios ideales para agitar en favor de las ideas revolucionarias y organizar a las trabajadoras incluso durante el periodo de sitio.

Si bien se mantuvo a las mujeres claramente excluidas del sufragio, el movimiento obrero organizado se reorientó en la década de 1860 desde el proudhonismo antifeminista e incluso sexista⁶¹ hacia una actitud más abierta con respecto a las mujeres políticamente activas. Tras ser levantada la prohibición del derecho de reunión en 1868, se organizaron numerosos encuentros, conferencias y discusiones, principalmente en París, sobre la temática de los derechos de las mujeres.⁶² La politización de las mujeres logró —aun trabajosamente⁶³— que su visibilidad

⁶¹ El abierto sexismo de Proudhon provocó cierta movilización antiproudhonista de mujeres en los años previos a la Comuna; véase Antje Schrupp, *Nicht Marxistin un nicht Anarchism...*, ob. cit., p. 11.

⁶² «De 993 asambleas públicas y 110 conferencias que tuvieron lugar de 1868 a 1870 en París, la cuestión de los derechos de las mujeres fue explícita en 76 ocasiones y mencionada en muchos otros casos», *ibídem*, p. 163.

⁶³ Sobre el dominio de los oradores masculinos incluso en lo que se refiere a los derechos de las mujeres, y sobre los esfuerzos de muchos de ellos por denunciar la

convirtiera también su discriminación en tema de debate público. Ello dio como resultado una mayor sensibilidad por parte de los grupos previamente dominados por la presencia de hombres, incluyendo a las secciones parisinas de la Asociación Internacional de los Trabajadores, que en otras circunstancias eludía la cuestión de los derechos de las mujeres. Las mujeres se infiltraron por doquier incluso en los clubes de hombres y en las organizaciones obreras. La mayoría de las mujeres políticamente activas no sostenían una posición socialista dogmática. Preferían adoptar variantes moleculares de la revolución, organizándose de forma descentralizada en numerosos clubes políticos, comités de vigilancia y grupos informales de mujeres, que en última instancia asumían un papel de mediación entre el Consejo de la Comuna y los intereses de quienes no estaban en él representadas.⁶⁴ De alguna manera, estas actividades no representacionistas se pueden apreciar también como una versión feminista pragmática del desvío de la fijación por la toma del aparato de Estado. Louise Michel —agitadora anarquista participante de la Comuna, posteriormente encarcelada y desterrada a Nueva Caledonia— afirmó en sus memorias: «Una vez más: ¡cálmense señores, no necesitamos la ley para ocupar sus puestos cuando nos convenga! ¿Sus privilegios? ¡No me digan! No queremos viejas baratijas; hagan con ellas lo que les plazca; para nosotras están demasiado remendadas y estrechas. Lo que queremos es conocimiento y libertad».⁶⁵ La práctica feminista de la Comuna contrarrestó el deseo de tomar el poder estatal poniendo a prueba formas alternativas de organización. Marian Leighton sugiere incluso que sucedió una «revolución extraoficial y no reconocida dentro de la revolución» que frecuentemente se desviaba de las estructuras de representación ocupadas solamente por hombres.⁶⁶ Las mujeres adoptaron por tanto posiciones cada vez más radicales hacia el final de la Comuna incluso en asuntos militares. En un manifiesto escrito y firmado por mujeres asociadas a Louise Michel

desigualdad política y económica entre hombres y mujeres, véase Roger V. Gould, *Insurgent identities*, ob. cit., p. 132, nota 17.

⁶⁴ Antje Schrupp, *Nicht Marxistin...*, ob. cit., pp. 127-134; y Marian Leighton, «Der Anarchofeminismus und Louise Michel», en Louise Michel *et al.*, *Louise Michel. Ihr Leben...*, ob. cit., p. 35.

⁶⁵ Louise Michel, *Memoiren*, Münster, Verlag Frauenpolitik, 1977, p. 83.

⁶⁶ Marian Leighton, «Der Anarchofeminismus und Louise Michel», ob. cit., p. 35.

se declaraba la guerra contra todos los intentos de reconciliación con las tropas gubernamentales: «Nosotras, las mujeres de París, mostraremos a Francia y al mundo que al igual que nuestros hermanos daremos nuestra sangre y nuestras vidas en las barricadas, en los muros de París, cuando la reacción se abra paso quebrando las puertas, en el momento de mayor peligro para la defensa y el triunfo de la Comuna, ¡nosotras, el pueblo!».⁶⁷

Más relevante para la presencia pública y la creciente visibilidad de las mujeres fue la sucesiva liberalización del derecho de reunión en los años anteriores a la Comuna. La liberalización de las leyes de prensa fue también significativa para la emergencia de nuevas esferas públicas; esta había comenzado ya en 1868, pero en septiembre de 1870 se hundió el sistema de censura, abriéndose un periodo de experimentación con todos los medios de comunicación posibles. Se fundaron incontable periódicos, menos interesados en influir en la opinión pública que en servir de altavoces de las diferentes posiciones políticas; algunos historiadores marxistas han llegado a afirmar incluso que había *demandados* periódicos. Es importante señalar que la prensa explícitamente burguesa no dejó de publicarse después del 18 de marzo. Ningún periódico era el órgano de un partido. Los más importantes —*Le Mot d'Ordre*, *Le Cri du Peuple*, *Le Vengeur* o *Le Père Duchêne*— eran publicados principalmente por intelectuales que habían evolucionado a posiciones revolucionarias desde la época del Segundo Imperio. Junto con el considerable espacio dedicado a las cartas al editor —que tenían más el carácter de información enviada por corresponsales y referida a los enfrentamientos más recientes en París— había también lugar para reclamos y peticiones de los clubes, secciones y sindicatos.⁶⁸

Los periódicos representaban no obstante solo *una* forma importante de medio de comunicación en las esferas públicas de la Comuna. Carteles políticos, noticias o anuncios marcaban la cara de la ciudad; se crearon alrededor de 4.000 litografías en el periodo que cubrió del 4 de septiembre de 1870 a la supresión de la Comuna a finales de mayo

⁶⁷ Citado en Silke Lohschelder *et al.*, *AnarchaFeminismus. Auf den Spuren einer Utopie*, Münster, Unrast, 2000, p. 42.

⁶⁸ Jean Bruhat, Jean Dautry y Emile Tersen (eds.), *Die Pariser Kommune von 1871*, ob. cit., pp. 139-143.

de 1871.⁶⁹ La publicación de caricaturas fue un medio que acompañó destacadamente el tránsito a la Comuna como una forma de «debate ligada al proceso de organización y las luchas políticas».⁷⁰ Kristin Ross ha señalado la conexión que existe en este orden de cosas entre el analfabetismo y la expansión de las caricaturas y carteles en todo el área de París, y la relevancia por tanto de una política de «información instantánea» para una población analfabeta y que no podía permitirse comprar periódicos.⁷¹ La velocidad del desarrollo revolucionario era a veces tan acelerada que los periódicos apenas lograban seguir el ritmo; lo que constituía otra razón para el enorme número de «murales políticos», anuncios, denuncias, carteles políticos y proclamas que frecuentemente se leían en voz alta cuando la gente se reunía en la calle.⁷² El anuncio de decretos mediante carteles y los comentarios sobre acontecimientos políticos mediante caricaturas no eran solo adecuados para asegurar una rápida diseminación, sino que también marcaban los escenarios de la vida cotidiana, especialmente la esfera pública de la ciudad. De este modo formaban asimismo parte de las esferas públicas no representacionistas, que consistían cada vez menos en las clásicas marchas y desfiles de la Guardia Nacional —y por lo tanto en la ocupación de los espacios públicos centrales como herencia del ágora griega—, construyéndose más bien mediante la apropiación de diversas localizaciones específicas en la ciudad durante ocupaciones muchas veces temporales.

La imagen de Kristin Ross resulta adecuada también aquí: los comuneros estaban efectivamente «fuera de sincronía», incontenibles en una sola cuadrícula temporal. A veces se movían a gran velocidad, como en las prácticas de distribución en la ciudad de tipo deriva, donde la gente se reunía brevemente, escuchaba algún anuncio, leía carteles o discutía la situación; en otras ocasiones, en cambio, se ralentizaban hasta grados extremos por las prolongadas disputas o por tener que trabajar algún conflicto en las asambleas de base. La Comuna tuvo lugar en las calles y en los lugares de reunión, y naturalmente también en las barricadas.

⁶⁹ Véase *Die politische Lithographie im Kampf um die Pariser Kommune*, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1976.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁷¹ Kristin Ross, *The Emergence of Social Space*, ob. cit., p. 137.

⁷² *Ibidem*.

Incluso en los días finales, esta distribución discursiva y activista en el espacio se producía a la vez que las batallas militares. En este sentido, la máquina revolucionaria de la Comuna no fue, contradiciendo las palabras de Marx, el «heraldo glorioso de una nueva sociedad»,⁷³ sino que fue ya esta «nueva sociedad»: una resistencia en curso, una insurrección recurrente y finalmente un poder constituyente, a través del cual el aparato de Estado se extiende hasta lo órgico y la máquina de guerra se autoorganiza.

⁷³ Karl Marx, «La Guerra Civil en Francia», op. cit., p. 71.

Capítulo 3

El modelo Courbet.

Concatenación secuencial: artista, revolucionario, artista

«Una época en la que el arte y la política estaban inseparablemente entrelazados».¹ Así comienza el antiguo situacionista e historiador social del arte Timothy J. Clark su monografía sobre Gustave Courbet, y a primera vista parece un comentario adecuado para conectar la práctica artística y artístico-política de Courbet con la máquina revolucionaria de la Comuna en la que Courbet participó. Pero hay dos aspectos que no encajan en esa frase. En primer lugar, Clark no se está refiriendo al Courbet maduro, comunero, sino al joven Courbet en torno a 1848, quien no intervino en la Revolución aun cuando pintó *La barricada*, imagen de portada para el número 2 de *La salut public*, el efímero periódico de sus amigos Baudelaire y Champfleury.² En segundo lugar, si atendemos a la biografía general de Courbet, a pesar de lo que afirma Clark el pintor ejemplifica justamente lo contrario, las condiciones bajo las cuales el arte y la política revolucionaria tienden a estar separadas aun siguiéndose una a la otra secuencialmente. Resulta obvio que en el modelo Courbet el arte y la revolución no pueden escapar uno de la otra y viceversa, pero no se solapan, sino que crean las condiciones para su mutua exclusión.

En su libro sobre Rimbaud, Kristin Ross también adopta la fórmula romántica de Clark sobre el emparejamiento salvaje del arte y la política, la desaparición de la escisión entre los discursos político y estético.³

¹ T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 9.

² *Ibidem*, pp. 41 y 43-44.

³ Kristin Ross escribe sobre «las actividades de la vida cotidiana que hicieron de la Comuna un momento predominantemente “horizontal” y un «ataque a la

Esta afirmación sobre la disolución de fronteras⁴ sobreinterpreta un hecho retroactivamente a la luz de lo sucedido con las prácticas artísticas y las políticas artísticas durante todo el siglo XX.

Cuando Clark describe que Courbet tuvo la intención de convertirse en «artista contestatario»,⁵ esta supuesta intención de solapar lo estético y lo político no se compadece con la realidad biográfica de Courbet en la época de la Comuna, la cual significa más bien una transformación inconmensurable de lo estético en lo político y viceversa: una sucesión estricta entre ser artista primero, activista político después y artista de nuevo. Courbet como artista-revolucionario no ejemplifica el solapamiento del arte y la revolución sino más bien la rápida sucesión de los papeles de artista y de político revolucionario. El arte fue suspendido en la Comuna. Las herramientas específicas del arte no se emplearon ni desarrollaron en profundidad en esa situación revolucionaria concreta, quedaron aparcadas mientras duró la Comuna.⁶

Fueron fundamentalmente dos las estrategias que condujeron a este silencio del arte en la Comuna: por un lado, muchos artistas como Pissarro, Cezanne, Manet o Monet se trasladaron de París al campo o emigraron a Inglaterra o dentro de Francia por razones políticas o personales; por otro lado, quienes eligieron permanecer en París y luchar del lado de la Comuna se dedicaron enteramente, con pocas excepciones, a tareas políticas. Entre septiembre de 1870 y marzo de 1871

verticalidad»; véase Ross, *The Emergence of Social Space, Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 5.

⁴ «Pero la Comuna no fue solo una insurrección contra las prácticas políticas del Segundo Imperio; fue también —y quizá sobre todo— una revuelta contra formas arraigadas de regimentación social. En el ámbito de la producción cultural, por ejemplo, las divisiones entre géneros, entre los discursos estético y político, entre obra artística y artesanal, entre arte culto y periodismo, sólidamente establecidas bajo la rígida censura del Imperio y las constricciones del mercado burgués, consistían en divisiones jerárquicas que bajo la Comuna se debatieron apasionadamente y en ciertos casos resultaron sencillamente desechadas», *ibídem*, p. 5.

⁵ «¿Tenía uno que ser un artista burgués, como apareció Renoir en el retrato de Alfred Sisley y su mujer, o tenía uno que marginarse para ser artista? O quizá convertirse en artista contestatario [*artist as opponent*], como intentó Courbet», T. J. Clark, *Imagen del pueblo...*, *ob. cit.*, p. 20.

⁶ «Durante la Comuna, empero, zapateros y artistas deponen sus herramientas y abandonan sus puestos como tales», Kristin Ross, *The Emergence of Social Space...*, *ob. cit.*, pp. 14 y ss.

Courbet pasó de ser un comprometido funcionario cultural a desempeñar tareas de política artística; en abril se convirtió incluso en miembro del Consejo de la Comuna. Posteriormente a la derrota, en el periodo de persecución política de los comuneros, retomó su trabajo artístico.

La enfática descripción que nos muestra a Courbet transgrediendo la separación de los campos del arte y la política en la Comuna se corresponde hasta cierto punto con su negativo complementario: en la difundida historia del arte escrita por Marie Luise Kaschnitz, por ejemplo, el relato del apagamiento progresivo de la calidad *artística* de Courbet se da la mano con la denuncia de su «lamentable y desafortunada» función política que le ocasionó «la ruina y el declive artístico y personal»,⁷ y es destacable que la historiadora no localiza esta ruina en el periodo en que Courbet fue perseguido por la administración de Thiers, sino previamente a 1870. Incluso en los estudios artísticos más progresistas esta imagen persiste aun cuando se omite: Clark soslaya al Courbet comunero cuando identifica su «decadencia» como artista en 1856.⁸ Confirma la imagen dominante en la historia del arte situando —incluso limitando— el «periodo de verdadera creatividad» de Courbet a antes de la Comuna.⁹ Esta omisión armoniza inopinadamente con el estudio sobre Courbet de Michael Fried —antitético de Clark— quien fuerza «la necesidad de leer los cuadros de Courbet [...] en contra de su contenido evidente» para así revisar los términos históricos en los que el pintor contribuye a la invención del «realismo».¹⁰

El desarrollo de Gustave Courbet fue de muchas maneras discontinuo y errático, transitando de un incipiente arte comprometido a las provocaciones pictóricas rabiosamente individualistas; de los tempranos autorretratos a los primeros escándalos sociopolíticos, a sus pinturas de influencia socialista como *Los picapedreros* (1849), *Entierro en Ornans* (1849-1850), *El regreso de la conferencia* (1863) o *La caridad de un mendigo en Ornans* (1868); a la presentación del desnudo y la

⁷ Marie Luise Kaschnitz, *Die Wahrheit nicht der Traum. Das Leben des Malers Courbet*, Fráncfort, Insel, 1950, pp. 177 y 182.

⁸ T. J. Clark, *Imagen del pueblo...*, ob. cit., p. 16.

⁹ Marie Luise Kaschnitz, *Die Wahrheit nicht der Traum...*, ob. cit., p. 174.

¹⁰ Michael Fried, *El realismo de Courbet*, Madrid, Antonio Machado Libros, La Balsa de la Medusa, 2003 [1990], p. 17.

sexualidad femeninos recibidos con escándalo en *Las bañistas* (1853), *Venus persiguiendo a Psique* (1864) y *El sueño* (1866); más tarde a los cuadros de caza y mar y los autorretratos en la prisión de Saint-Pélagie. Esta trayectoria que adoptó varios giros y estuvo fuertemente influenciada por los dos acontecimientos revolucionarios de 1848 y 1871 no será objeto de este capítulo. Aun así, se debe señalar que la trayectoria de Courbet no puede tomarse de ninguna manera como una evolución lineal en términos de ascenso y declive ni en «fases de creatividad» destacables unas por encima de otras. Demasiado complejo para ser reducido a inventor del realismo, su posición política sería falsamente descrita como un proceso lineal de politización que condujera del joven inocente de Onans al comunero revolucionario parisino. De su amistad con Max Buchon y Jules Champfleury recibió inicialmente las ideas políticas de Proudhon que afectaron directamente a su producción artística, reforzando el desarrollo de su proyecto realista. A la inversa, Courbet encargó a Proudhon un artículo sobre su pintura que dio lugar al ensayo «El principio del arte y su destino social» (1865),¹¹ publicado pocos meses después de la muerte de Proudhon, que revirtió en un reconocimiento aún mayor del pintor en círculos políticos revolucionarios. Pero así como la interpretación que Proudhon hizo de Courbet no fue totalmente del gusto del pintor, la lectura que este hizo de Proudhon fue bastante superficial, redundando en una actitud política singular, mezcla de antiestatismo y socialismo vulgar. Sea como fuere, en tanto figura contestataria e inconformista, la personalidad de Courbet ciertamente marcó la tierra baldía de las relaciones entre el arte y la política durante el Segundo Imperio, con sus acciones temperamentales frente a la administración cultural y una presencia pública que hizo uso de la técnica del escándalo en la producción y distribución de imágenes pictóricas, a la vez que no resultaba menos llamativa su posición de rechazo a las políticas napoleónicas.¹²

Con la mascarada populista del supuestamente liberal Napoleón III como telón de fondo, en 1869-1870 se abrió la posibilidad de incitar un discurso cultural-político en el campo no gubernamental: Courbet

¹¹ Pierre-Joseph Proudhon, «El principio del arte y su destino social», en Mireia Freixas (ed.), *Las vanguardias del siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

¹² Véase Dieter Scholz, *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*, Berlín, Reimer, 1999, pp. 74-95.

redobló sus esfuerzos antinapoleónicos y antimilitaristas, organizó una exposición en beneficio de las esposas de los trabajadores en huelga en la fábrica de municiones de Creuzot y rehusó recibir la Cruz de la Legión de Honor de manos de Napoleón III, si bien había aceptado condecoraciones de Bélgica y Bavaria poco antes. Justificó su rechazo con estas palabras: «No reconozco el derecho del Estado a interferir en el arte, y no me aliaré con este Estado de ninguna manera. Soy un artista libre». ¹³ Las reservas de Courbet a propósito de la función del Estado en la visibilización de las obras y corrientes del nuevo arte se originaron en el rechazo que sus cuadros sufrieron por parte del jurado del Salón de París, el cual operaba a la sazón como la principal instancia de política cultural oficial en la ciudad durante el Segundo Imperio. Según crecieron sus cautelas aumentó su actividad artístico-política. El pintor, que ya había dirigido una ofensiva a las políticas artísticas organizando dos contraexposiciones a las Exposiciones Universales de 1855 y 1867, acabó instigando la organización de los artistas visuales de París haciendo de la crítica a las políticas artísticas estatales de Napoleón III el punto de referencia.

El 4 de septiembre de 1870, cuando cae el Segundo Imperio y se instaura la Tercera República, Courbet fue elegido presidente de la Federación de Artistas surgida de aquel contexto crítico y nombrado por el gobierno presidente de la Comisión Artística para la Preservación de los Monumentos de París. Para un tipo de organización surgida de la «sociedad civil» no era difícil obtener ese rápido reconocimiento del Gobierno de Defensa Nacional burgués, algo altamente improbable por el contrario para las organizaciones implicadas en la proclamación de las Comunas. Nada más tomar posesión del cargo se desplazó al Louvre para trabajar en proteger de los bombardeos los tesoros artísticos de París, una tarea que más adelante —seguramente por razones tácticas— destacó en su declaración de defensa ante el tribunal de Versalles tras la caída de la Comuna. ¹⁴

¹³ Citado en Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*. Dresde, Verlag der Kunst, 1956, p. 47 [ed. orig.: *L'Exemple de Courbet*, París, Éditions Cercle d'Art, 1952]. Poco después de Courbet, también Honoré Daumier rechazó la Cruz de la Legión de Honor, pero sin disfrutar de una atención mediática comparable.

¹⁴ Sobre estas actividades políticas de Courbet véase el estudio de Gonzalo J. Sánchez, *Organizing Independence: The Artists' Federation of the Paris Commune and Its Legacy*,

En el periodo entre septiembre de 1870 y mayo de 1871 Courbet se dedicó principalmente a las políticas artísticas. Aunque esta actividad tenía ciertamente potencial revolucionario como un acto ejemplar de politización gradual que se inicia en el campo profesional propio, en el contexto de las cada vez más radicales, antiestadistas y anticapitalistas políticas de la Comuna, las tareas de Courbet se nos muestran extrañamente centradas en los intereses particularistas de un sector. Que la Federación de Artistas bajo la dirección de Courbet ciñera su acción a las políticas de mejora de las condiciones de trabajo para la producción artística —preludio de las políticas de *lobby* por parte de asociaciones y otros grupos de interés artísticos¹⁵— quizá se explique por la distancia que Courbet mantenía, a pesar de sus relaciones con Proudhon y otros, frente a la práctica revolucionaria en las barricadas y en las asambleas barriales. Con todo, su compromiso político siguió intensificándose hasta finalmente convertirse en miembro del Consejo de la Comuna¹⁶ después de dos candidaturas fallidas.¹⁷

Courbet fue elegido para el Consejo de la Comuna en las elecciones del 16 de abril de 1871 y tomó posesión el 23 de abril, de manera que

1871-1889, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997; y como fuente original de la declaración de Courbet, el «informe auténtico» sobre la «conducta y eficacia del pintor G. Courbet durante el gobierno del 4 de septiembre y bajo el gobierno del 18 de marzo, la llamada Comuna de París, con respecto a la preservación de los tesoros artísticos y la Columna Vendôme», publicado y citado por vez primera en Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., pp. 58-63.

¹⁵ Gonzalo J. Sánchez describe así el conjunto de tareas políticas de la Federación de Artistas: «autogobierno artístico, educación, mecenazgo, producción y administración museística» (ibídem, p. 1). Por sus limitaciones, la Federación acabó en conflicto con otros emprendimientos más radicales y se abstuvo de desarrollar ninguna conexión transversal como las que sí realizaron durante la Comuna los artistas teatrales o más recientemente el movimiento de los trabajadores «intermitentes del espectáculo» también en Francia; sobre este último, véase Maurizio Lazzarato, «La forma política de la coordinación», *Brumaria*, núm. 7: Arte, máquinas y trabajo inmaterial, diciembre de 2006, y *transversal.at*, julio de 2007 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/0707/lazzarato/es>).

¹⁶ Véase Frédérique Desbuissons, «Le citoyen Courbet», en VVAA, *Courbet et la Commune*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 10; y Gonzalo J. Sánchez, *Organizing Independence...*, ob. cit., pp. 46 y ss.

¹⁷ Hizo su primer intento el 8 de febrero de 1871 en las elecciones para la Asamblea Nacional y después el 26 de marzo del mismo año en las elecciones regulares de la Comuna; en esta segunda quedó sexto en su distrito que contaba con solo cinco representantes en el Consejo.

ejerció el puesto de consejero hasta el final de la Comuna, aproximadamente por un mes. No se sabe mucho de sus actividades en ese lapso. El aspecto más importante de las políticas culturales de la Comuna era seguramente el referido a la educación, asunto en el que Courbet no estaba implicado. Edouard Vaillant, el delegado de asuntos educativos, pugnó principalmente por una secularización radical de la enseñanza, decretándose en ese contexto la abolición del presupuesto oficial antes dedicado a la Iglesia como un gesto para separarla del Estado; la reducción de la influencia religiosa en las escuelas; la eliminación de crucifijos, vírgenes y otros símbolos religiosos en las clases; y la apertura de escuelas laicas. A diferencia de una idea tan ambiciosa de política cultural como la descrita, las políticas artísticas de Courbet fueron limitadas: organizar a los artistas y tomar el poder de la administración cultural para reorganizarla. No implementó innovaciones estructurales a gran escala durante su periodo como presidente de la comisión artística, ni durante su breve mandato como consejero de la Comuna, centrándose más bien en pequeñas reformas como la abolición de la financiación estatal para la Escuela de Bellas Artes, así como para exposiciones y adquisiciones, pues seguramente por su experiencia estimaba que estos subsidios eran una fuente de corrupción. Mientras que la Federación de Artistas de Teatro exigió inmediatamente que la actividad teatral privada se transformara en colectivos de artistas libres —propugnando así una política socialista de expropiación de los expropiadores aún más radical que las políticas económicas mismas de la Comuna—, la Federación de Artistas Visuales parecía conformarse con una política corporativa defensiva preocupada esencialmente por la protección del patrimonio cultural.¹⁸

El aspecto afirmativo de las políticas artísticas del periodo —con respecto al que Courbet no se definió claramente— consistió en el fenómeno simbólico-político de la iconoclasia. Desde el 4 de septiembre los nombres de las calles fueron cambiados y los emblemas imperiales eliminados. Con la Comuna se endurecieron estas medidas. El 6 de abril fue quemada la guillotina de Place Voltaire, y antes se había

¹⁸ Véase la enumeración de reformas propuestas por Proudhon en Gonzalo J. Sánchez, *Organizing Independence...*, ob. cit., pp. 43 y ss.; el autor las describe —quizá algo exageradamente— como una ruptura radical con las políticas artísticas del pasado.

lanzado al Sena desde Pont Neuf una estatua de Napoleón.¹⁹ Con todo, el debate con consecuencias más drásticas fue el que desembocó en la destrucción de la Columna Vendôme. El impacto afectó principalmente al propio Courbet: por «su participación en la destrucción» fue condenado a seis meses de prisión y una multa de 500 francos.²⁰ En comparación con las condenas recibidas por otros miembros de la Comuna en el mismo juicio (dos sentenciados a muerte, dos a cadena perpetua y siete deportados), la pena de Courbet fue relativamente ligera. Pero en junio de 1873 todas sus propiedades fueron confiscadas sin esperar la orden judicial, para financiar con ellas la restitución de la Columna.²¹ En 1874, el tribunal condenó de nuevo a Courbet a una multa de 323.091,68 francos y ordenó la incautación de sus obras y propiedades para proceder a subastarlas a finales de noviembre de 1877, un mes antes de su muerte exiliado en Suiza.²²

¿Cómo sucedió todo esto? Bonaparte había ordenado erigir una columna en Place Vendôme en 1803; entre 1806 y 1810 fue forjada con el metal de 1.200 cañones rusos y austriacos arrebatados en la Batalla de Austerlitz. Los planes iniciales concibieron que fuera rematada en su cúspide con una pequeña estatua de Carlomagno, pero se tomó finalmente la decisión de situar otra desmesurada de Napoleón —quien había sido coronado en el ínterin— caracterizado como César con un globo terráqueo en la mano y una corona de laurel. Los Borbones la hicieron derretir en 1814; en 1831, Luis Felipe situó de nuevo una estatua de Napoleón como soldado, y bajo Napoleón III, su tío Napoleón regresó como César a la cúspide. Todo ello significa que la Columna era al mismo tiempo la provocadora encarnación de ambos imperios y un símbolo ideológico colonialista-militarista, objeto de críticas desde su nacimiento. Ya en 1848 el filósofo Auguste Comte sugirió demolerla por constituir «un insulto a la Humanidad» o al menos sustituir la estatua de Napoleón por la de Carlomagno como se pretendía al

¹⁹ Sobre la iconoclasia oficial del Gobierno de Defensa Nacional y de la Comuna, véase Sánchez, *Organizing Independence...*, ob. cit., pp. 32 y 36.

²⁰ Véase Frédérique Desbuissons, «Le citoyen Courbet», ob. cit., p. 16; y Prosper-Olivier Lissagaray, «Los pontones.— Los primeros procesos», *Historia de la Comuna*, vol. II, cap. XXXVI, Barcelona, Estela, 1971.

²¹ Véase Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., pp. 47 y ss.

²² *Ibidem*, p. 53.

principio.²³ El memorial de guerra que se instaló paradójicamente en las proximidades de la Rue de la Paix era por lo tanto tema de discursos opositores²⁴ y percibido como una provocación, especialmente en tiempos revolucionarios. Era de esperar que fuera derribada.

Aludiendo al manifiesto de los miembros parisinos de la Internacional dirigido a los trabajadores de todas las naciones y especialmente a los alemanes, a quienes se pedía aunar esfuerzos en pos de impedir la guerra franco-alemana, Courbet publicó en 1870 una «Carta a los artistas alemanes». Expresaba en ella la imagen ideal pacifista e internacionalista del «último cañón», citando a Comte: «Escuchad: dejadnos vuestros cañones de la Krupp y los fundiremos con los nuestros; el último cañón apuntando hacia el aire y el gorro frigio en su extremo; todo sobre un pedestal que se asienta de forma sólida sobre tres balas de cañón; y este magnífico monumento que habremos de erigir juntos en la plaza Vendôme es vuestra columna, vuestra y nuestra, la columna del pueblo, la columna de Alemania y Francia que estarán así para siempre unidas».²⁵ Courbet proponía contrarrestar el imperialismo napoleónico mediante el gesto de integrar los cañones conquistados a los ejércitos enemigos en el propio monumento al imperialismo, lo cual consistiría

²³ Sobre la historia de la Columna, véase Werner Hofmann, «Gespräch, Gegensatz und Entfremdung—Deutsche und Franzosen suchen ihre Identität», en Werner Hoffman y Klaus Herding (eds.), *Courbet und Deutschland*, Colonia, DuMont, 1978, pp. 149-152.

²⁴ También Marx finalizaba su ensayo de 1852 *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* aludiendo a la Columna y su carácter simbólico relacionándola con la revolución: «Pero si por último el manto imperial cae sobre los hombros de Luis Bonaparte, la estatua de bronce de Napoleón caerá desde lo alto de la Columna de Vendôme» (Marx y Engels, *Obras escogidas*, tomo I, Madrid, Ayuso, 1975, pp. 327-328).

²⁵ Reimpreso en Werner Hoffman y Herding (eds.), *Courbet und Deutschland*, ob. cit., pp. 378-380; citado por Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., p. 47, con una nota indicando que la carta fue publicada como un folleto que Courbet mismo vendía a 20 céntimos. Se cuenta que el propio Courbet leyó esta carta junto con otra («Al ejército alemán») el 29 de octubre de 1870 en el Théâtre de l'Athénée. Lissagaray rememora una carta de Courbet llamando a la demolición de la Columna publicada durante el sitio de París por el *Journal officiel*. Una detallada discusión en castellano sobre la relación de Courbet con la Columna Vendôme y su demolición, en el contexto de las prácticas de iconoclasia moderna, se encuentra en José María Durán, «El *débouloonnage* del Palast der Republik: ideología, iconoclasia moderna y la Wunderkammer capitalista en Berlín», *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, núm. 18, Universidad Complutense de Madrid, febrero de 2008, especialmente pp. 3-8 (disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/josemariaduran.pdf>).

en un nuevo triunfo sobre los conquistados mediante un acto simbólico de ingestión, esta vez bajo la perspectiva de un internacionalismo no violento en los futuros Estados Unidos de Europa. La Diosa de la Libertad coronaría la nueva columna en lugar del Emperador.

En París, la Federación de Artistas presidida por Courbet discutió concretamente la idea de trasladar la Columna Vendôme, aprobándola con el argumento de que no tenía ningún valor artístico en absoluto, que ridiculizaba la plaza donde se erigía y constituía una ofensa a la civilización moderna.²⁶ El neologismo *déboulonner* (desmontar; literalmente sacar un perno de una máquina para que deje de funcionar), acuñado durante la Comuna, atestigua las cautelosas deliberaciones de Courbet sobre la Columna. Lo que Courbet quería no era destruirla, sino desmontarla y trasladarla, por lo que fue conocido como *déboulonneur*.²⁷ Entre otras ideas, sugirió reubicarla en la explanada frente al Palacio Nacional de los Inválidos.²⁸ La publicación de esta propuesta sirvió para extender e intensificar las discusiones, lo que en última instancia provocó la decisión final del Consejo de la Comuna. Aunque las posturas entre los artistas sobre qué hacer con la Columna eran más cautelosas, la decisión tomada por el Consejo era la que gozaba de mayor popularidad y estuvo determinada por motivos de simbología política. La errónea creencia extendida posteriormente de que la demolición se produjo como resultado de un tumulto, puede tener su origen en el hecho de que la decisión se tomara en medio de tan encendida polémica.²⁹

El 12 de abril, *antes* de que Courbet se convirtiera en miembro del Consejo de la Comuna, este determinó demoler la Columna: «Tomando en consideración el hecho de que la columna imperial de la

²⁶ Véase el «informe auténtico» citado por Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., p. 59.

²⁷ Véase *Le «déboulonneur» Courbet et la réédification de la colonne Vendôme: interventions de ses amis saintais en faveur de Gustave Courbet en exil*, París, Gazette des Beaux-Arts, 1967 [1875].

²⁸ Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., p. 62.

²⁹ «En su sesión de la noche, la Comuna discute el proyecto de demolición de la columna de Vendôme presentado por Félix Pyat y votado a pesar de Avrial, Malon, Theisz, Langevin, J. B. Clément, que quieren suprimir los considerandos, y permanece sorda a los llamamientos desesperados de Dombrowski», Prosper-Olivier Lissagaray, «Los primeros combates de Neuilly y de Asnières.— Organización y derrota de los conciliadores», *Historia de la Comuna*, vol. I, capítulo XVII, ob. cit., p. 282.

Place Vendôme es un monumento a la barbarie, un símbolo de violencia brutal y de falsa gloria, un himno al militarismo, un quebranto de la ley internacional, un insulto permanente a quienes los vencedores derrotaron, un ataque perpetuo contra uno de los tres grandes principios de la República Francesa, léase la fraternidad, la columna de la Place Vendôme debe ser destruida». ³⁰ Los argumentos antimilitaristas e internacionalistas para destruir la Columna se corresponden con el monumento antibélico ideado por Courbet, solo que la construcción de este otro monumento no se planteó tras ser ejecutada la demolición del 16 de mayo. Más tarde, habiendo ya caído la Comuna, Courbet declaró que había hecho todo lo que pudo para evitar que esa decisión se llevara a cabo. ³¹

El 16 de mayo, la Guardia Nacional tuvo que contener a las masas en las calles adyacentes a la Place Vendôme. Lissagaray relata que hubo problemas técnicos con la tarea de demolición; sin embargo, el acontecimiento parece haber tenido el carácter de espectáculo y celebración pública con música de desfile, mítines, cantos de *La Marsellesa* y banderas rojas. ³²

³⁰ Véase Fritz Krause, *Pariser Commune 1871*, Fráncfort, Verlag Marxistische Blätter, 1971, p. 51.

³¹ Véase Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., p. 60.

³² Véase Werner Hoffman y Klaus Herding (eds.), *Courbet und Deutschland*, ob. cit., pp. 535 y ss; y en el mismo volumen, el capítulo de Werner Hofman, «Gespräch, Gegensatz, und Entfremdung—Deutsche und Franzosen suchen ihre Identität», especialmente el epígrafe «Courbet und die Vendôme-Säule», pp. 149-155, ilustrado con litografías y vivaces fotografías. En su relato de la tumultuosa demolición, Lissagaray insinúa que hubo impericia por parte del ingeniero encargado e intentos de boicot mediante sobornos a sus obreros: «El ingeniero, en su contrato, se decía en condiciones de “evitar todo peligro”. Serró la columna horizontalmente, un poco más arriba del pedestal. Un corte oblicuo debía facilitar la caída hacia atrás sobre un vasto lecho de leña, de arena y de estiércol, amontonado en el eje de la calle de la Paix [...] Las bandas tocan *La Marsellesa*. El cabestrante gira, la polea se rompe; resulta herido un hombre. Circulan rumores de traición. Se instala inmediatamente una nueva polea [...] A las cinco y media, el cabestrante gira de nuevo. Unos minutos después, César oscila y su brazo, cargado de victorias, azota en vano el cielo. La columna se inclina, se quiebra de golpe en el aire, y se abate en zig-zags contra el suelo que gime. La cabeza de Bonaparte rueda, y el brazo homicida yace separado del tronco [...] El pueblo quería repartirse los fragmentos de la columna», «Impotencia del segundo Comité de Salud Pública.— Son evacuados el fuerte de Vanves y el pueblo de Issy.— El manifiesto de la minoría.— La explosión de la Avenida Rapp. — Cae derribada la columna Vendôme», *Historia de la Comuna*, vol. I, cap. XVII, ob. cit., pp. 394-395.

La demolición de la columna se interpretó posteriormente como un heroico acto colectivo antijerárquico, como una reapropiación del espacio espontánea y autoorganizada.³³ Empero, la demolición de la Columna Vendôme fue un «ataque a la verticalidad» en un sentido totalmente literal y no metafórico: una columna se vino abajo. No fue un gesto performativo espontáneo surgido de las fuerzas productivas de un poder constituyente, sino un acontecimiento de masas simbólico bien organizado por un poder ya constituido, que daba continuidad a una larga tradición de ataques a la columna y la culminaba con un gran gesto. Su demolición había sido ampliamente discutida entre el pueblo en los meses previos a ser decretada por el Consejo de la Comuna, meticulosamente preparada desde el punto de vista técnico y llevada a cabo el 16 de mayo siguiendo los planes previstos, un mes después del decreto, con bastante fidelidad al protocolo establecido y bajo supervisión de los órganos oficiales.

Las políticas simbólicas iconoclastas no pueden ser antijerárquicas porque tienen lugar en el marco de un juego entre el arriba y el abajo, entre el construir y el demoler. Aquí, una masa molar engendra otra, la masa estructuradora de la Guardia Nacional engendra la estática masa del público. A diferencia del frecuente surgimiento de masas moleculares «no-conformes» durante el periodo de la Comuna, la destrucción de la Columna evidencia la molaridad en todo momento y por lo tanto no se puede interpretar —como hace Kristin Ross— en tanto que «reapropiación completa»,³⁴ aun cuando referirse a una «reapropiación» del espacio resulte ciertamente adecuado en muchas otras situaciones de la Comuna, cuando una «reversión de valores»³⁵ estalla en la provechosa confusión del caos doctrinal. Por tanto, si los acontecimientos del 18 de marzo que llevaron a la proclamación de la Comuna, por ejemplo, se pueden entender como una espontánea insurrección incontrolada resultado del caos, el éxito de la columna derribada es el de un plan tramitado por un poder constituido.

³³ Véase por ejemplo Kristin Ross, *The Emergence of Social Space*, ob. cit., p. 5.

³⁴ *Ibidem*, p. 39.

³⁵ Peter Starr describe este principio de «reversión de los valores» en el contexto de su análisis de la Comuna de París contrario a los estrechos dogmatismos; véase «The Uses of Confusion. Lefebvre's Commune», *Contemporary French Civilization*, vol. XXIX, núm. 1, invierno-primavera de 2005.

La destrucción de la Columna Vendôme en la fase final de la Comuna de París es un ejemplo muy cuestionable de cómo hipostasiar el «espacio social» como un territorio de práctica política y de confrontación con la historia.³⁶ Esta pseudoterritorialización dirigida y regulada desde arriba que finaliza en un espectáculo de poder oficial, en los días previos al asalto de las tropas gubernamentales, podía haber producido un breve juego de transgresión temporal. Pero en este caso contribuyó a una reterritorialización y reforzó la estructuralización y la segmentación, al promover una lógica de continua construcción y demolición. La construcción y la demolición de monumentos forman parte del mismo juego. Ambas operaciones estructuran el espacio alrededor del monumento, sirviendo así para organizar jerárquicamente al público. Constituyen una secuencia de solemnes inauguraciones e igualmente solemnes demoliciones que tiende a ser infinita. El día después de que la Columna fuera destruida, el *Journal officiel*, órgano de la Comuna, señaló: «La Comuna de París se tomó como un deber derribar este símbolo del despotismo: ha cumplido su deber. La Comuna prueba así que sitúa la ley por encima de la violencia y que otorga preferencia a la justicia sobre el asesinato [...] El mundo debe convencerse: las columnas monumentales que [la Comuna] erija ya no celebrarán la memoria de ningún villano de la historia, sino que portarán el recuerdo de hazañas gloriosas de la ciencia, el trabajo y la libertad».³⁷ Y Lissagaray, cuyo buen conocimiento proviene de la perspectiva *ex post* del historiador que atravesó la posterior contrarrevolución y la persecución de los comuneros, manifestó que «[u]no de los primeros actos de la burguesía victoriosa fue volver a levantar aquel bastón enorme, símbolo de su soberanía. Para volver a poner al amo en su pedestal se necesitó un andamiaje de 30.000 cadáveres».³⁸

Por tanto, solo importa a sus contemporáneos si Courbet fue condenado como responsable del acto vandálico de destruir una columna histórica o si por el contrario fue un desertor que traicionó a la Comuna. En la representación de sí mismo como comunero bajo acusación,

³⁶ Kristin Ross, *The Emergence of Social Space*, ob. cit., p. 8.

³⁷ Citado en Hermann Duncker (ed.), *Pariser Kommune 1871. Berichte und Dokumente von Zeitgenossen*, Berlín, Universum-Bücherei für Alle, 1931, p. 318.

³⁸ Prosper-Olivier Lissagaray, *Historia de la Comuna*, vol. I, cap. XVII, ob. cit., p. 395.

redujo su papel al de un mediador secundario: al rendir cuentas frente a sus acusadores, Courbet se perfila como un pacificador y preservador de los tesoros artísticos que hizo uso de sus funciones para asegurarlos; solo gracias a él, estos tesoros se habrían salvado.³⁹ Teniendo en cuenta la situación general, el papel que Courbet jugara realmente en ejecutar la decisión de destruir el monumento —que con toda seguridad fue formalmente tomada sin su concurso—,⁴⁰ resulta tan secundario como la duda sobre si Courbet es el barbudo en la famosa fotografía que muestra a un grupo de soldados y civiles agrupados tras la estatua derrocada de Napoleón en Place Vendôme.

Lo que sí me parece significativo en este asunto es captar el particularismo de las actividades artístico-políticas de Courbet y los artistas en la Comuna, para contrarrestar las falsas alternativas entre una versión molar de la iconoclasia política-simbólica por un parte, y una militante «protección de la cultura» por otra. En contraposición a los intentos colectivos de la Comuna por disolver la segmentación de los aparatos de Estado del Segundo Imperio para reemplazarlos por una forma orgánica de (auto) gobierno y (auto)organización, que las políticas de Courbet se redujeran a asuntos de administración artística parece afirmar el tópico del campo autónomo del arte como hermenéuticamente preocupado solo por sí mismo, incapaz de cualquier tipo de transversalización. No por azar germinaba la autonomía del arte en el siglo XIX al mismo tiempo que Courbet efectuaba sus gestos «no-conformes» de independencia frente al Estado. Como prototipo del *artista autónomo* que operaba en contra del Estado autoritario del Segundo Imperio, Courbet debió encontrar necesariamente grandes dificultades para ubicarse constructivamente en el nuevo escenario de la Comuna aplicando el modelo a la sazón contemporáneo de subjetivación como intelectual universal y artista autónomo.

Pero si no era posible mantener una posición de este tipo en el interior de la práctica revolucionaria de la Comuna, sí se podía ejercer en contra de ella. He aquí un último ejemplo de las antinomias que surgen de

³⁹ Véase Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., p. 60.

⁴⁰ En una carta abierta de 1876 en la que solicitaba a la nueva Asamblea Nacional que anulase la confiscación de sus propiedades en Francia, Courbet niega de nuevo su participación material en la destrucción de la Columna, aunque sí admitía haber tenido «participación moral»; véase Werner Hoffman y Klaus Herding (eds.), *Courbet und Deutschland*, ob. cit., pp. 68 y ss.

la colisión entre el particularismo artístico-político —que en todo momento se justifica apelando al valor universal de la cultura— y el universalismo revolucionario: en los últimos días de la Comuna, mientras la ofensiva sangrienta de las tropas gubernamentales estaba en pleno auge, con la Comuna al completo en las barricadas y las Tullerías ardiendo, se cuenta que los artistas se situaron en Notre Dame para evitar que la excitada multitud comunera le prendiera fuego, defendiendo la Catedral por tratarse de una herencia cultural. Los artistas, que limitaron sus actividades en la Comuna al trámite de políticas artísticas particularistas, debieron encontrar su función universalista en el gesto de defender Notre Dame. Los comuneros entendían la Comuna como «república universal» amenazada por la inminente violencia de las tropas gubernamentales y la restauración de la cultura eclesiástica y burguesa; y por ello intentaron dificultar el avance de las tropas provocando incendios en los días previos a la Semana Sangrienta.⁴¹ Mientras tanto, el universalismo abstracto de los artistas les llevó a proteger la «cultura»: un constructo al mismo tiempo neutral y trascendente, eterno y universalmente aceptado, un símbolo de la historia separado de su historia concreta.

Las tesis situacionistas sobre la Comuna de París intensifican el contradictorio conflicto universalista entre la máquina crecientemente defensiva en las batallas de las barricadas y el artista que se ha vuelto parte del aparato de Estado, mediante esta pregunta tendenciosa: «¿Tenían razón estos artistas unánimes al defender una catedral en nombre de valores estéticos permanentes, y en última instancia del espíritu de los museos, cuando otros hombres querían justamente acceder a la expresión allí mismo, manifestando con esa demolición su total desafío a una sociedad que, en la prostración en que vivían, arrojaba su existencia a la nada y al silencio?».⁴²

⁴¹ Roger V. Gould describe la destrucción de edificios públicos (las Tullerías, el Ayuntamiento, la Prefectura de Policía y el Palacio de Justicia) que comenzó el 23 de mayo de 1871 como: 1) una medida táctica en el curso de la retirada de la Comuna, 2) un desesperado gesto final de resistencia, y 3) una consecuencia de los ataques de la artillería de las tropas gubernamentales. Véase *Insurgent identities. Class, Community, and Protest in Paris from 1848 to the Commune*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 164.

⁴² Guy Debord, Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, «Sobre la Comuna», Internacional Situacionista, *La práctica de la teoría. Internationale Situationniste*, núm. 11-12, edición y traducción de Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 2001, p. 647.

La historia de la defensa de Notre Dame, que fue útil en la posterior defensa de los artistas de la Comuna frente al tribunal,⁴³ así como sirvió de ejemplo negativo en los panfletos y acciones espectaculares de las vanguardias posteriores contra la «cultura», se nos muestra en cualquier caso bastante instructiva. Más allá de la cuestión de si la iconoclasia es buena o mala en general o en particular, la anécdota ilustra al menos la problemática figura de la especialización de los artistas como ejecutores militantes de una política artística, quienes «al actuar como especialistas, se encontraban ya en conflicto con una manifestación extremista de la lucha contra la alienación».⁴⁴ Si tomamos la defensa de Notre Dame como una parábola inventada y al mismo tiempo como una narrativa complementaria de la destrucción real de la Columna Vendôme, entonces el aspecto clave aquí es la doble cara destrucción / preservación de la misma idea de cultura como valor pseudouniversal, en la cual se desvanecen las particularidades tras su doble función solo en apariencia contradictoria. Por un lado, la cultura burguesa debe ser destruida por la Comuna análogamente a la destrucción del aparato de Estado; por otro lado, malinterpretándose el monumento como «inocente», Notre Dame debe ser salvado. La lógica es la misma: la destrucción y la protección fanática de la herencia cultural se remite a la misma conjunción de política simbólica y universalismo selectivo de la cultura, así como a la clara separación en la Comuna entre políticas particularistas del arte y políticas universalistas revolucionarias.

El 2 de marzo de 1872 se celebró la salida de prisión de Gustave Courbet con una exposición en la galería Durand-Ruel. Frédéric Desbuissons formula la secuencia claramente como una consecución de fases separadas: Courbet regresaría así a la pintura que había abandonado para desempeñar funciones políticas.⁴⁵ El mismo pintor escribió en su declaración frente al tribunal durante su encierro en la cárcel de

⁴³ Las metáforas de «París en llamas» y «las ruinas de París» fueron un elemento táctico de los panfletos reaccionarios contra la Comuna publicados entre 1871 y 1873 con la intención de justificar la abrumadora violencia de las tropas del gobierno contra la Comuna acaecida durante la Semana Sangrienta. La combinación de las imágenes de caos extremo con los ataques a las relaciones de propiedad facilitaron la creación de un relato que encubriese la sangre derramada por las tropas gubernamentales. Véase Roger V. Gould, *Insurgent identities...*, ob. cit., p. 164, también nota 9.

⁴⁴ Guy Debord, Attila Kotányi y Raoul Vaneigem, «Sobre la Comuna», ob. cit., p. 647.

⁴⁵ Véase Frédéric Desbuissons, «Le citoyen Courbet», ob. cit., p. 17.

Saint-Pélagie: «Después de haber dado que hablar sobre su arte en toda Europa durante veinte años, *después de haber perdido un año de trabajo*, ni se le permite en este momento retomarlos en prisión».⁴⁶ En nuestra investigación de las interdependencias, relaciones de intercambio y solapamientos del arte y la revolución, el modelo Courbet encarna la imposibilidad sistemática del solapamiento de la máquina revolucionaria con la máquina artística. Al contrario, durante el periodo de la Comuna, el artista Courbet se convierte en un político que intenta adaptar a la nueva situación las reglas de su campo particular, para después volver a ser artista. Los intentos habituales de acoplar los papeles de Courbet como experto artístico-político acorde con el universalismo «cultural» y como artista partidario de la autonomía artística constituyen una vía muerta en la que resultan oscurecidos los intentos posteriores de concatenación y transversalización del arte y la revolución.

⁴⁶ Citado en Louis Aragon, *Das Beispiel Courbet*, ob. cit., p. 60; el énfasis es mío.

Capítulo 4

Espíritu y traición.

Activismo alemán en la década de 1910

Abandona tu puesto. / Se han logrado las victorias. Se han logrado / Las derrotas: / Abandona ahora tu puesto. / (...) / Acalla tu voz, orador. / Están borrando tu nombre de las tablillas. Tus órdenes / No se cumplen. Permite / Que aparezcan nuevos nombres en las tablillas y / Se obedezcan nuevas órdenes.

Bertolt Brecht¹

La confianza resulta esencial, incluso en los detalles más insignificantes y en los aparentemente fríos asuntos burocráticos. Sobre todo, por supuesto, la confianza en términos de carácter, la solidaridad; es la antítesis de la traición.

Kurt Hiller²

Y es que traicionar es difícil, traicionar es crear. Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido.

Gilles Deleuze y Claire Parnet³

En su ensayo «El autor como productor», Walter Benjamin dibuja una nítida línea de diferenciación entre la cuestión de cómo la obra se relaciona *con* las condiciones de producción de su época a través del contenido,⁴ y una variación de este problema que trae a primer plano la

¹ Bertolt Brecht, «Fatzer, ven», *Obra inacabada*, Segovia, La Uña Rota, 2011.

² Kurt Hiller, «Philosophie des Ziels», en Wolfgang Rothe (ed.), *Der Aktivismus 1915-1920*, Múnich, dtv, 1969, p. 50.

³ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980 [1977], p. 54.

⁴ Walter Benjamin, «El autor como productor», *Obras*, Libro II, vol. 2, Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 299-300; véase su afinidad con las ideas de Serguéi Tretiákov: «La distinción entre “forma” y “contenido” debe dejar paso a una teoría

técnica, la función y el aparato de producción, es decir, que plantea la pregunta de cómo una obra se sitúa *en* las condiciones de producción de su época. Benjamin perfila aquí una distinción que resulta central cuando se examina el punto de vista, el posicionamiento y la actitud de los intelectuales en las luchas políticas.⁵ En referencia a su propio contexto durante la República de Weimar escribe: «Uno de los acontecimientos decisivos de los últimos diez años en Alemania es que una parte considerable de sus cabezas productivas, presionada por las relaciones económicas, ha desarrollado una mentalidad revolucionaria sin estar en condiciones de repensar revolucionariamente su propio trabajo y su relación con los medios de producción, así como su técnica».⁶

«El autor como productor» es un ataque a «los intelectuales de izquierda burguesa» en la Alemania de la década de 1920 e inicios de la siguiente. Sus objetos de crítica primordiales eran la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad)⁷ y el «activismo», un movimiento de la década de 1910 que ha sido ampliamente olvidado en los países de habla alemana, pero cuya designación suena sorprendentemente contemporánea. Así se denominó genéricamente a un movimiento, surgido a la sombra del expresionismo en la literatura y la crítica literaria, que incluyó a autores como Heinrich Mann, Gustav Landauer, Max Brod y Ernst

de los procedimientos que comprenda el procesamiento del material para producir lo que se necesita, la función y la manera de apropiarse de ello», «Woher und wohin? Perspektiven des Futurismus», *Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe*, Berlín y Weimar, Aufbau, 1985, p. 47.

⁵ Las reflexiones que aquí estoy desarrollando al hilo de la discusión de Benjamin sobre la «inteligencia» y los «intelectuales» aluden en mi caso a un amplio rango que incluye artistas de todos los campos, periodistas y académicos, así como a los campos actualmente en expansión del trabajo cognitivo.

⁶ Walter Benjamin, «El autor como productor», *ob. cit.*, p. 303.

⁷ Benjamin cita de forma críptica en «El autor como productor» un texto anterior suyo de 1931 («Melancolía de izquierda») atribuyéndolo a «un crítico inteligente», que pone en el punto de mira «el mimetismo proletario» de «los escritores de la izquierda radical del estilo de Kästner, Mehring o Tucholsky», *ob. cit.*, p. 309. [La Nueva Objetividad fue un movimiento artístico surgido en Alemania a comienzos de los años 1910 que rechazaba al expresionismo y que acabó con la toma del poder por los nazis. Se caracteriza por una arquitectura sencilla, funcional y práctica; cine de corte realista; música que rechaza el sentimentalismo del romanticismo tardío y la agitación emocional del expresionismo; fotografía con carácter documental. En pintura sus más conocidos exponentes fueron Otto Dix y George Grosz, con un realismo vehemente que distorsiona las apariencias para enfatizar lo feo. N. de T.]

Bloch durante ciertos periodos de su trabajo;⁸ de manera cada vez más restrictiva, la denominación se fue reservando para el círculo afín a Kurt Hiller. Aunque apenas se lo recuerda hoy, en 1934 Benjamin podía estar seguro de que la figura de Hiller y las posiciones a él asociadas resultarían conocidas para el público. En particular, las violentas diatribas y las burlas de los dadaístas berlineses contra los «activistas» alrededor de 1920 se caracterizaron por su notable vehemencia y probablemente todavía eran recordadas a mediados de la década de 1930 debido a su brutalidad verbal.⁹

En «El autor como productor», Benjamin presenta a Hiller, «el teórico del activismo», como un clásico ejemplo de tendencia intelectual pretendidamente de izquierda que era en realidad contrarrevolucionaria. De acuerdo con Benjamin, era revolucionario solo en su actitud, pero no en su producción.¹⁰ Su diferenciación entre tendencia y técnica, con el rechazo a pensar de forma revolucionaria la segunda, era solo *uno* de los problemas del activismo; su engañoso nombre era otro. Lo que se propagó durante la Primera Guerra Mundial y en los años siguientes como «activismo» era, de acuerdo con la definición de Hiller, «socialismo religioso»,¹¹ lo que yo interpretaría como una idea vitalista del «espíritu». Además de las elocuentes apelaciones a la «joven camada» por parte de Heinrich Mann, al «nuevo demótico» de Hiller o al pueblo como «masa sagrada» de Ludwig Rubiner, los activistas se centraron principalmente en hipostasiar el espíritu y lo «espiritual» (*die «Geistigen»*). El término *Geistig* —espiritual— sirvió originalmente como un concepto sustituto para denominar a los intelectuales, pero Hiller y otros lo sustanciaron gradualmente como un «tipo caracteriológico».¹²

⁸ Ursula W. Baumeister define el «activismo» como un programa estético y como la rama cultural radical del expresionismo; véase *Die Aktion 1911-1932. Publizistische Opposition und literarischer Aktivismus der Zeitschrift im restriktiven Kontext*, Erlangen y Jena, Palm und Enke, 1996, p. 43.

⁹ Raoul Hausmann denigró a los activistas como «seguidores de la idiocia moral del Estado constitucional» y sugirió «ahogar a estos mocosos arrogantes» en la «mugre de sus horrorosamente serios seis volúmenes de obra»; citado por Jürgen Scholz, *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*, Berlín, Reimer, p. 345.

¹⁰ Véase Walter Benjamin, «El autor como productor», ob. cit., pp. 304-305.

¹¹ Véase Wolfgang Rothe (ed.), *Der Aktivismus 1915-1920*, ob. cit., p. 18.

¹² Kurt Hiller, *Der Sprung ins Helle* [El salto a la claridad, 1932], citado por Walter Benjamin, «El autor como productor», ob. cit., p. 304.

Del texto seminal de Mann «Espíritu y acción» al manifiesto de Hiller «Filosofía de la meta», pasando por «El poeta interviene en política» de Rubiner, los textos activistas porfiraron principalmente con temáticas religiosas, místicas y eclesiásticas.¹³ Pareciera que el espíritu que obsesiona a esta forma de lo espiritual es sagrado a diferencia del *Weltgeist* de Hegel. El propio Hiller tendía a proponer que el paraíso era la meta utópica, antes que la revolución y el socialismo. «Consagraos finalmente, vosotros los espirituales, al servicio del espíritu; el espíritu santo, el espíritu activo».¹⁴ Los dos aspectos principales de la interrogación benjaminiana sobre el «lugar del intelectual» son su posición con respecto al proletariado por un lado, y el modo de organización por otro. Su crítica del activismo estriba principalmente en el posicionamiento de su tipo caracteriológico que «se encuentra entre las clases». Esta posición *junto* al proletariado es una posición de benefactores o de patronos ideológicos. El principio de formación de este tipo de colectivo que aglutina a los hombres de letras en torno al concepto de «lo espiritual» no apunta hacia ninguna forma de organización y es en efecto reaccionario, carece de consecuencias revolucionarias, no solo a los ojos de Benjamin. Ello es aún más evidente si a la insistencia de Benjamin en cambiar el aparato de producción sumamos una crítica de la *actitud* de los activistas, que no era en absoluto revolucionaria. A veces sus textos están marcados por el nacionalismo y son con frecuencia antidemocráticos; y en el círculo de Hiller, las tendencias antidemocráticas no pueden interpretarse como democrático-radicales ni radicales de izquierda. El principio hilleriano de aristocracia del espíritu establece un dominio del espíritu que pertenece a quienes forman parte del espíritu, a los mejores, y en última instancia al «nuevo cabeza de familia alemán».¹⁵ Es así como Hiller invierte la manera en que convencionalmente se relacionan el pensamiento y la acción en la concepción tópica del activismo. En

¹³ Wolfgang Rothe, en la introducción a su edición de textos activistas publicada en 1969, denomina a ese movimiento «una expresión del espíritu alemán que merece respeto» a diferencia del movimiento del 68; *Der Aktivismus 1915-1920*, ob. cit., p. 21.

¹⁴ Kurt Hiller, «Philosophie des Ziels» [Filosofía de la meta], en Wolfgang Rothe (ed.), *Der Aktivismus 1915-1920*, ob. cit., p. 42.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53. Benjamin menciona que Hiller defendió la tesis de un gobierno de los intelectuales en *Die Verwirklichung des Geistes im Staat* [Realización del intelecto en el Estado, 1925], un libro que tiene por subtítulo *Contribuciones a un sistema del activismo logocrático*; citado en «El autor como productor», ob. cit., p. 304, nota 3.

lugar de subordinar la acción al intelecto, Hiller escribe en su «Filosofía de la meta»: «El intelecto establece los fines y la práctica los consigue [...]. La práctica es la tropa; el intelecto, el comandante». Obviamente, sentimientos como este no estaban destinados al proletariado revolucionario. Su público se encontraba más bien entre los bohemios berlineses que disfrutaban circunstancialmente del papel de intelectuales que Hiller les atribuía. «En último término será el hombre de letras del mañana quien asumirá grandes responsabilidades; el intelectual purasangre; pensador aunque no teórico; profundo y sin embargo mundano [...]. Él es el iniciador, el ejecutor, el profeta, el *Führer*».¹⁶

Una actitud tan inequívoca nos obliga a preguntarnos por qué Benjamin habría querido presentar a los autores del activismo como de izquierda, aunque fuera burguesa. Sospecho que ello tiene que ver no solo con un subtexto de su ensayo —sobre el que volveré más tarde—, sino también y especialmente con las actividades más amplias de una segunda rama del activismo. Esta otra rama apenas se refería a sí misma como activismo, aunque su órgano, el semanario *Die Aktion*, tuvo un influjo considerable en los movimientos intelectuales de izquierda radical en la región de habla alemana durante la década de 1910.¹⁷ Aunque *Die Aktion* y sus protagonistas no eran tampoco activistas en el sentido actual, sí estaban ciertamente más activos y explícitamente politizados que el círculo de Hiller. En sus primeros años hasta el comienzo de la guerra, *Die Aktion* fue junto con *Die Sturm* el diario de referencia para la corriente expresionista. De tendencia claramente antimilitarista, durante la guerra fue el único periódico literario y artístico opositor que pudo evitar la censura con asombrosa maestría haciendo uso del lenguaje velado y de otros medios, y tras finalizar la guerra se convirtió progresivamente en un órgano de la oposición izquierdista estrechamente relacionado con Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht. Su editor, Franz Pfemfert, se radicalizó en sucesivos arranques y con él también el periódico, desde su fundación en 1911, hasta implicarse en la guerra revolucionaria tras la Primera Guerra Mundial, alineándose

¹⁶ *Ibidem*, pp. 46-48.

¹⁷ Benjamin estaba con seguridad familiarizado con *Die Aktion* ya que publicó artículos en el semanario. Además, su editor Pfemfert lo había sido anteriormente de *Anfang*, el periódico del movimiento juvenil con el que Benjamin había estado comprometido a principios de la década de 1910.

con la insurrección de la Liga Espartaco y la República de los Consejos de Baviera.

Mientras que el activismo literario asociado a Hiller se caracterizaba por una confusa voluntad de cambio, Pfemfert conectó desde el inicio en *Die Aktion* la literatura expresionista y las políticas culturales con los textos históricos y socialrevolucionarios para formar una singular combinación. El punto focal del periódico era la crítica antimilitarista, examinando en particular la función de persuasión belicista que cumplían la prensa liberal y la socialdemocracia, así como la posición también belicista de otros colegas escritores en el marco de los acontecimientos que condujeron a la guerra. También publicó tempranos textos socialrevolucionarios, textos anarquistas rusos y ensayos de Lassalle y Reclus. Circularon asimismo en *Die Aktion* textos tardodadaístas de Hugo Ball, Hans Richter y Raoul Hausmann.

En sus primeros años, *Die Aktion* atrajo a un número creciente de autores y suscriptores; al menos hasta que Pfemfert se distanció de Hiller en 1913,¹⁸ el periódico fue algo así como un punto de reunión de los literatos que posteriormente se concentrarían bajo la etiqueta de «activismo» en torno a Hiller. Pero las ideas «espiritistas» de Hiller fueron suficiente razón para que Pfemfert pusiera fin a la colaboración en el tercer año de la publicación. Frente al rechazo reaccionario de la democracia por parte de Hiller, el antiautoritarismo de Pfemfert se concebía como propagador de la democracia consejista; el pacifismo absoluto de la logocracia de Hiller (su revolución de las palabras) era contrarrestado por el antimilitarismo de Pfemfert, devenido en revolucionario —consejista-comunista, para ser más exactos— en el curso de la guerra; al contrario del nacionalismo alemán de Hiller, la posición de Pfemfert era antinacional(ista) y opuesta al antisemitismo.

En los primeros meses de su edición, *Die Aktion* se publicó con el programático subtítulo de «Órgano Editorial de la Inteligencia de Alemania». Aunque este subtítulo desapareció pronto, el periódico asumió funciones de agrupamiento de artistas e intelectuales a lo largo de toda

¹⁸ Véase los dos artículos contra Hiller escritos por Pfemfert en *Die Aktion*: «Die Wir des Doktor Hiller» y «Der Karriere-Revoluteur», ambos de 1913; reproducidos en Wolfgang Haug (ed.), *Ich setze diese Zeitschrift gegen diese Zeit*, Darmstadt, Luchterhand, 1985, pp. 637 y 1129-1136 respectivamente.

la década. Mientras que el círculo activista literario en torno a Hiller abarcaba —como Benjamin bien lo describía— «un número impreciso de existencias privadas sin ofrecer la menor ayuda para organizarlas»,¹⁹ Franz Pfemfert fue esencial no solo para *Die Aktion*, sino también para otros intentos de «organizar a la inteligencia». Tras lanzar *Die Aktion* como semanario el 20 de febrero de 1911, fundó en 1912 una editorial que inicialmente publicó literatura expresionista; su ampliación comenzó en 1916 con la *Biblioteca de Acción Política* que incluyó textos revolucionarios de Lenin, Marx, Liebknecht y otros. Finalmente, Pfemfert reconoció también la necesidad de tener un espacio estable además de los materiales impresos y abrió junto con su esposa Alexandra Pfemfert y su hermana la Librería Acción en Berlín en 1917, donde se acogían exposiciones y actos públicos.

Una de sus acciones de agitación antimilitarista contra la conscripción realizada en 1913 se convirtió incluso en un caso temprano de guerrilla de comunicación. Con el fin de crear una base más amplia para las protestas contra la ampliación de los poderes del ejército en Berlín, Pfemfert ideó una falsa declaración antinacional emitida por una asociación burguesa, dirigiéndola al Reichstag alemán en disconformidad con las nuevas leyes militares. Esta declaración se propagó no solo a través de *Die Aktion* sino también mediante octavillas, y en última instancia se convocó una manifestación como una táctica de contrainformación mediática. Dado que la conscripción estaba siendo debatida al mismo tiempo en Francia, la acción se amplió a una declaración encabezada por quien más tarde fue Premio Nobel de Literatura, Anatole France.²⁰ Todo en conjunto se podría considerar un intento de internacionalizar la resistencia antimilitarista haciendo uso de medios de guerrilla mediática, con el objetivo de expandir la organización de estructuras antinacionales que contrarrestaran los preparativos de guerra; con poco éxito, como muestra la historia.

Mientras que los activistas de Hiller invocaban cada vez más al partido del espíritu, al espíritu alemán o a lo espiritual, Pfemfert fundó el

¹⁹ Walter Benjamin, «El autor como productor», ob. cit., p. 304.

²⁰ Ursula W. Baumeister describe la estrategia de Pfemfert como la «creación de una contraesfera pública enfrentada a la conscripción», véase *Die Aktion 1911-1932...*, ob. cit., pp. 102 y 103.

Partido Socialista Antinacional Grupo de Alemania (ASP) ya en 1915. Este minúsculo partido fue activo en clandestinidad hasta el final de la guerra, entrando en la esfera pública el 16 de noviembre de 1918 con un manifiesto en *Die Aktion*. El partido nunca creció más allá de su condición de grupo enfocado en una sola temática y compuesto por un puñado de artistas a él consagrados; sin embargo, resulta interesante cómo se invierte en este caso la relación convencional entre un partido y un periódico: en lugar de un partido fundar su órgano de publicidad, el periódico empieza a organizar un partido como un proceso abierto. Aunque se pueda cuestionar la amplitud del colectivo y de sus tareas, la pregunta de Benjamin acerca de cuánto sirve una agrupación intelectual para fomentar la organización política debe responderse afirmativamente en el caso de Pfemfert, dados sus intentos de organizar a los intelectuales de izquierda en la segunda mitad de la década de 1910, y en especial por estos ensayos de concatenación entre *Die Aktion* y la organización política que iban más allá del periódico.

A partir de 1917 el activismo de *Die Aktion* se vio cada vez más impulsado por las ideas comunistas consejistas y anarcosindicalistas. Se publicaron ese año textos de Bakunin, y al año siguiente textos marxianos y sobre Marx. Se fueron sumando escritos socialrevolucionarios y sobre prácticas de activismo político, incluyendo algunos sobre el movimiento juvenil y posteriormente sobre el movimiento de mujeres.²¹ Con la Revolución de Noviembre, *Die Aktion* sobrepasó definitivamente al movimiento expresionista para convertirse en un órgano de agitación política, especialmente en conjunción con el trabajo político del movimiento consejista. Encontramos aquí un buen número de analogías con el desarrollo paradigmático de la Internacional Situacionista cuarenta años más tarde: así como Guy Debord en su largo pasaje del arte a la revolución se distanció con cada vez mayor vehemencia de cualquier tipo de producción artística, para Pfemfert la separación frente a su compromiso activista expresionista fue definitiva a comienzos de 1920; y fue enérgica, tachando a los espiritualistas de «ignorantes». La segunda similitud entre *Die Aktion* y la Internacional Situacionista se encuentra en que ambos hicieron un uso cada vez más absurdo de la práctica de la exclusión. Desde que *Die Aktion* se fundó, Hiller,

²¹ *Ibidem*, pp. 235-241.

despedido por motivos obvios, no fue el único. Pfmfert aplicaba una disciplina rigurosa a sus colaboradores. Como Debord en el contexto de las Internacionales Letrista y Situacionista, en los años iniciales de expansión de *Die Aktion* Pfmfert era el punto de comunicación central determinante. Y de manera semejante al creciente aislamiento de Debord en la década de 1970, después de la guerra, *Die Aktion* devino progresivamente un proyecto individual. El desarrollo tardío de *Die Aktion* permitiría por lo tanto percibir una analogía entre las historias del activismo y del situacionismo. Aunque sus estrategias de implicación en los contextos políticos eran diferentes, parece que en ambos casos fueron adquiriendo con el tiempo una mala reputación parecida: en los ambientes socialistas de la Liga Espartaco, del Partido Comunista de Alemania (KPD), del Partido Comunista Obrero de Alemania (KAPD), de la Unión General de Trabajadores de Alemania (AAUD) y de otros grupos con los que Pfmfert se organizó por un tiempo o con los que al menos se mostró solidario, así como más tarde en la historiografía marxista-leninista, se le acusó con cada vez mayor frecuencia de cumplir una «función desintegradora en el proceso de descomposición de las organizaciones radicales de izquierda».²²

El espectro conjunto del activismo alemán parece haber sido por tanto una red bastante dispar alimentada —si la describimos a grandes rasgos— por dos fuentes: el activismo derechista del espíritu que a veces se deslizaba hacia los márgenes del antisemitismo, el racismo y el profascismo; y el activismo izquierdista de *Die Aktion*, que desde su base inicial como revista literaria se fue radicalizando progresivamente hasta convertirse en una plataforma de agitación para la política radical de izquierda. También es verdad que, especialmente durante la segunda mitad de 1910, algunos actores del activismo fluctuaban confusamente entre uno y otro campo, y por supuesto había activismos de todo tipo incluso a la derecha de Hiller.

Volvamos ahora al ensayo de Benjamin. Está basado en el borrador que preparó para una conferencia que habría de ser impartida en París en abril de 1934 y que nunca tuvo lugar por motivos que se desconocen.

²² Véase ibídem, especialmente pp. 269-276. Véase también, en el siguiente capítulo de este libro, «Monstruos disruptivos», los ataques a Debord y a la Internacional Situacionista.

La razón por la que dedicó tanta atención a Hiller se puede hallar en el contexto de esta conferencia.

Benjamin utiliza al activismo principalmente como referencia para criticar las estrategias de agitación artísticas que son reconocidas como izquierdistas en un contexto comunista, enfocadas sobre el contenido de las obras; verbigracia, el realismo socialista. Siendo el Instituto para el Estudio del Fascismo en París una organización tapadera controlada por la Comintern, Benjamin era consciente de que allí se encontraría en terreno pantanoso. Incluso antes de que se impusieran las políticas culturales estalinistas, las posiciones diversas de Lenin, Bogdanov y Lunacharski coincidían en orientar la producción artística hacia la representación de *contenidos* proletarios. En Alemania, los círculos socialistas de las décadas de 1920-1930 tendían también a dar preferencia a los contenidos revolucionarios por delante de la *forma*. La actitud de Benjamin, que dirigía principalmente su atención a la técnica y la función organizativa de la práctica artística, era excepcional. Benjamin asumía que su público sería presumiblemente escéptico ante las consideraciones formalistas, de manera que la posición reaccionaria de Hiller parecía resultar útil como un ejemplo negativo desde el que aproximarse a la discusión dando un rodeo, en lugar de atacar directamente al realismo socialista. Aunque Hiller significaba algo completamente diferente al realismo socialista, en la conferencia de Benjamin debía representar las posiciones que habitualmente conciben una relación separada entre la forma y el contenido, lo que se deduce de afirmaciones de Hiller como estas: «Pero en verdad, todas las grandes obras de arte [...] no eran grandes por la perfección de lo que en ellas era específicamente artístico sino más bien [...] por lo sublime de su Idea, su Meta, su *Ethos* [...] Si evacuamos de alguna de ellas su contenido, su idea, su moralidad, de manera que solo reste lo “diseñado”, lo que queda es despreciable». La escritura de Hiller está impregnada de la vieja oposición estéril entre forma y contenido, donde el *pathos* del contenido, el «*qué se quiere*», se mantiene como el criterio más elevado: «La forma y el pensamiento como tales están vacíos», «lo que permanece como esencial es el *qué se diseña*».²³ Al plantear la posición de Hiller, Benjamin alude a un discurso que también es dominante en las políticas culturales soviéticas,

²³ Kurt Hiller, «Philosophie des Ziels», ob. cit., pp. 33 y 45.

aunque por su orientación idealista la posición de Hiller no podía relacionarse con posiciones materialistas. Es así como el discurso asociado a Hiller serviría a Benjamin como telón de fondo sobre el que resaltar las prácticas de Bertolt Brecht y Serguéi Tretiákov a modo de contraejemplos positivos de cómo se intenta modificar el aparato de producción.

Mantengamos un poco más esta yuxtaposición negativa con el fin de examinar el problema que para Benjamin era central: la posición del «autor» —o más en general la de los intelectuales y artistas— «como productor». En la distinción entre intelectuales «universales» y «específicos» planteada por Foucault, la posición de Hiller representaría lo universal. Lo espiritual se corresponde con una verdad universal, los poseedores de la cual, los «espiritistas», representan una universalidad que constituye la forma consciente y desarrollada de la universalidad inconsciente del proletariado. Los espiritistas cumplirían una modélica función iluminadora, ampliamente visible al surgir de la forma oscura del proletariado. Foucault describe al intelectual universalista —del que es un ejemplo el activismo literario de Hiller— utilizando la figura del escritor que encuentra en la escritura su tarea sacralizada como intelectual.

Esta figura que implica un hablante articulador de la voz muda de otros debe ser duramente criticada en contextos emancipatorios igualitarios. De acuerdo con Benjamin, poner el acento en el contenido y la tendencia política preserva la función contrarrevolucionaria del trabajo intelectual en tanto en cuanto los instrumentos, las formas y los aparatos de producción se mantienen inalterados. Benjamin se refiere no solo al ejemplo del activismo sino también al de la Nueva Objetividad para describir cómo incluso las fotografías de la miseria, mediante el procesamiento artístico de una situación política, se pueden convertir en «un directo objeto de consumo [...] de distracción y diversión [...] la lucha política deja de ser una obligación a decidir, y se convierte en un objeto de contemplación placentera». En otras palabras, el aparato burgués de producción en cuanto tal y aquello que el aparato distribuye en la esfera pública pueden asimilar e incluso propagar temas revolucionarios mediante la figura funcional del artista / intelectual que se posiciona junto / sobre el proletariado.²⁴

²⁴ Walter Benjamin, «El autor como productor», ob. cit., pp. 306-307.

El trabajo de escribir para el proletariado desde la posición de quien detenta la ley y lucha por la justicia es una presunción; el estatus de intelectual universal resulta indefendible. Si, como sostiene Benjamin, la solidaridad del intelectual con el proletariado no puede ser en ningún caso sino una solidaridad mediada, entonces el intelectual, que ha devenido en intelectual burgués debido a sus privilegios sociales y educativos, debe convertirse en «traidor a su propia clase». Esta necesaria traición consiste en transformar la posición de quien *abastece* al aparato de producción con contenidos —por revolucionarios que sean— para convertirse en un ingeniero que *adapta* el aparato de producción, tal y como Benjamin lo formula, «a los fines concretos de la revolución proletaria». ²⁵

Si queremos renovar hoy esta exigencia que plantea Benjamin, esto es, adaptar el aparato de producción en vez de abastecerlo, me parece que ambos aspectos nos resultan igualmente importantes. La primera parte del imperativo —no suministrar al aparato de producción— se puede actualizar con ayuda de la crítica deleuziana de la representación, es decir, la crítica del marco de representación mediático y la función que los intelectuales y artistas cumplen en él. La segunda parte —adaptar el aparato de producción— la encontramos ampliada en la exhortación foucaultiana a que los intelectuales específicos constituyan una nueva política de la verdad. Hay ecos de las figuras y la terminología benjaminianas tanto en Deleuze como en Foucault: en aquel, el tema de la traición por la que la inteligencia abandona su clase; en este, el intelectual específico como «especialista», un concepto que Benjamin había tomado por su parte de la caja de herramientas terminológica de los productivistas ruso-soviéticos.

Contrariamente a lo que Foucault presumía, la figura del gran escritor o del intelectual universal no ha desaparecido sino que han surgido nuevas metamorfosis, que siguen adoptando la pose del artista o de pensador autónomo mientras se encuentran en realidad atrapadas en una subordinación heterónoma a las estructuras dentro de las cuales asumen ciertas funciones. A diferencia de este *revival* del intelectual burgués como intelectual universal a quien se le pregunta por todo y

²⁵ *Ibíd.*, pp. 313 y 314. El imperativo al intelectual a traicionar su propia clase lo plantea Benjamin citando a Louis Aragon.

siempre tiene algo que decir sobre cualquier tema, especialmente en el escenario mediático y en los *think tanks* instrumentales, lo importante hoy sería no continuar suministrando a estos medios y a estas políticas contenidos siempre novedosos; habría que desvanecerse frente a la maquinaria del espectáculo, traicionarlo.

En la medida en que un intelectual específico se implica en el espectáculo, se traiciona a sí mismo. Franz Pfemfert se mantuvo fiel a ese principio con *Die Aktion*. Su desaparición no fue solo resultado de la persecución sufrida por su posición comunista consejista, de su creciente amargura y de los mecanismos de su progresiva exclusión, sino que también fue consecuencia de su crítica y su rechazo radical al espectáculo mediático, su traición al aparato de producción burgués. Yendo más lejos de la clásica formulación marxista de Benjamin, el movimiento de «traicionar a la clase burguesa» se puede reformular, siguiendo a Gilles Deleuze y Claire Parnet, como la posición de «traicionar a su reino, a su sexo, a su clase, a su propia mayoría» por parte del intelectual.²⁶ Traicionar la propia clase burguesa de origen y adaptar el aparato de producción a la revolución proletaria significaría hoy primordialmente salir del marco de la representación. Si solo lo que resulta *a priori* aceptable puede ser incluido en el marco de las imágenes y enunciaciones permitidas, y si lo aceptable es susceptible de ser *a priori* recuperado, entonces una forma contemporánea de traición debe buscar los modos de atravesar este marco. Para contrarrestar el mecanismo actual de los focos mediáticos, capaz de asimilar contenidos de manera mucho más radical que los reportajes de la Nueva Objetividad, es necesario desvanecerse frente a la imagen, permanecer irreconocible, desdibujar los rasgos del protagonismo. El anonimato, los nombres múltiples, la autoría colectiva y las máscaras podrían ser herramientas para este tipo de traición. La clave del cambio reside no en la lucha de los intelectuales por la hegemonía en los medios establecidos, sino en rechazar formar parte de la batalla espectacular, rehusando el papel de comentaristas y abastecedores de palabras clave en el marco del espectáculo mediático. Interrumpir esta relación y desarrollar preferiblemente una forma de sabotaje tirando un zueco al aparato de comunicación, así es como Deleuze adapta la solitud de *no abastecer* al aparato de producción: «Crear ha sido siempre

²⁶ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, ob. cit., p. 54.

algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control».²⁷

Lo anterior nos lleva a plantearnos cómo actualizar asimismo la segunda parte de la exigencia benjaminiana, que nos intima no solo a no abastecer el aparato de producción, sino también a modificarlo. Benjamin afirma que en el debate sobre la posición de los intelectuales rusos después de la Revolución de Octubre, la noción de «especialista» sirvió para una clarificación crucial, a pesar de ser en principio un concepto oscuro. A primera vista incluso parece contradecir la posibilidad de organizar una alianza revolucionaria de los intelectuales con el proletariado. Benjamin se refiere en realidad a la figura del «especialista bolchevique» propuesta por Serguéi Tretiákov. La tarea de los intelectuales como especialistas consiste inicialmente en tomar conciencia de su propia posición en el proceso de producción para no caer en la tentación de presentarse como intelectuales universales al modo de los espiritistas. En lugar de apelar a la universalidad y a la autonomía, se trata de abandonar la tarea intelectual como una posición central, para llegar a ser «traidor a su propia clase de origen» en tanto que especialista, un intelectual *específico* con competencias concretas y en una posición situada.

El intelectual específico, que para Michel Foucault es algo así como el reverso politizado del científico experto, ya no presume ser el portador de valores universales. Peleando en luchas «locales» a las que contribuye mediante su conocimiento concreto, el intelectual específico pugna por una nueva «política de la verdad».²⁸ La sugerencia de Foucault puede relacionarse con la llamada de Benjamin a cambiar el aparato de producción, llevándola más lejos: «El problema político esencial para el intelectual no es criticar los contenidos ideológicos que estarían ligados a la ciencia, o de hacer de tal suerte que su práctica científica esté acompañada de una ideología justa. Es saber si es posible constituir una nueva política de la verdad. El problema no es cambiar

²⁷ Gilles Deleuze entrevistado por Toni Negri, «Control y devenir», *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 2006 [1990], p. 275.

²⁸ Sobre el concepto de verdad en Michel Foucault, véase *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta, 1985; también mis consideraciones sobre la parresía en el capítulo 8 de este libro, «La concatenación transversal de la PublixTheatreCaravan».

la conciencia de las gentes o lo que tienen en la cabeza, sino el régimen político, económico, institucional, de la producción de la verdad».²⁹

No se trata de comunicar a «las masas» los contenidos revolucionarios correctos; en este punto coinciden Benjamin y Foucault, porque no existe un tipo de verdad que sería privilegio de una cierta clase. Lo que sí existe son relaciones de poder que impregnan el régimen de producción de la verdad, también en los aparatos de producción artísticos. En la búsqueda de posibilidades para cambiar el régimen de producción de verdad hoy, las prácticas de guerrilla mediática resultan especialmente relevantes: haciendo uso de falsificaciones [*counterfeits*], simulaciones [*fakes*] y fraudes [*hoaxes*], sus ataques hacen estallar el marco de la representación de los *mass media*. La pregunta de Benjamin por cómo adaptar el aparato de producción y la de Foucault por cómo cambiar el régimen político, económico e institucional de producción de la verdad, se podrían formular también con Deleuze pero de manera incluso más amplia: «Si el poder es constitutivo de verdad, ¿cómo concebir un “poder de la verdad” que ya no fuese verdad de poder, una verdad que derivase de las líneas transversales de resistencia y ya no de las líneas integrales de poder?».³⁰ Para responder a esta pregunta ya no es suficiente con limitarnos a seguir la propuesta benjaminiana de abandonar las distinciones entre autor y público y entre los diferentes géneros artísticos para transformar las funciones de la novela, el drama o el poema; es crucial cambiar la esencia de las relaciones de producción de la verdad más allá de la figura del artista o del intelectual.

«Los intelectuales futuros no serán individuos, ni una casta, sino una concatenación colectiva en la que participarán personas que hagan trabajo manual, intelectual, artístico»,³¹ dijo Guattari ya a finales de la década de 1970. En el escenario posfordista del capitalismo cognitivo hay pruebas de que la producción de conocimiento en tanto que privilegio de los intelectuales está desapareciendo, y al mismo tiempo el «poder de la verdad» se disemina en la sociedad. Aquello a lo que Marx aludió

²⁹ Michel Foucault, «Verdad y poder [entrevista con M. Fontana]», *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980 [1977], p. 189.

³⁰ Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 125-126.

³¹ Félix Guattari, *Desiderio e rivoluzione. Intervista a cura di Paolo Bertetto*, Milán, Squilibri, 1977.

con el término de *general intellect* fue retomado en la tradición italiana del operaísmo en las décadas de 1960-1970 como «intelectualidad de masas», y se generalizó gracias a las luchas sociales. El trabajo inmaterial y cognitivo se ha convertido en el paradigma dominante no solo en la teoría posfordista; y ello da como resultado tanto una creciente precarización y explotación de todas las formas de trabajo inmaterial como un «proceso de autoorganización autónoma del trabajo cognitivo».³² Empero, este tipo de distribución del conocimiento autoorganizado más allá de las formaciones intelectuales, académicas y artísticas clásicas no implica que la *adaptación* del aparato de producción y la concatenación de las formas de autoorganización contra la explotación del trabajo cognitivo sean procesos que se activen por sí mismos. En la era del capitalismo cognitivo se vuelve posible y necesario que no solo los intelectuales —sean universales o especialistas— sino *muchos* cambien el régimen de producción de verdad; que *muchos* rechacen abastecer al aparato de producción inalterado. «No hay un trabajo de producción de la verdad a nivel intelectual. Sin embargo, hay verdades en el marco de concatenaciones prácticas concretas, de relaciones sociales definidas, de luchas, de relaciones semióticas particulares».³³

³² Franco Berardi Bifo, «¿Qué significa hoy autonomía?», *transversal: real public spaces*, diciembre de 2003 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/1203/bifo/es>).

³³ Félix Guattari, *Desiderio e rivoluzione...*, ob. cit.

Capítulo 5

El monstruo de la escisión.

De la representación a la construcción de situaciones

Hasta el momento los filósofos y los artistas no han hecho más que interpretar las situaciones; se trata ahora de transformarlas.

Internacional Situacionista¹

Los momentos contruidos como «situaciones» podrían considerarse como los momentos de ruptura, de aceleración, las *revoluciones en la vida cotidiana individual*.

Internacional Situacionista²

Guy Debord y la Internacional Situacionista no fueron los primeros en introducir el concepto de situación en el debate sobre arte y política. En ese momento, en el contexto de la variación francesa de la salvaje década de 1950, cuando la vanguardia de París del Mayo del 68 por venir estaba a punto de expandir el gesto del radicalismo artístico como un medio para cruzar hacia lo político, el término se opuso no solo al lenguaje cotidiano y a varias —más o menos extrañas— ciencias sociales o «situacionismos» teológicos; su prehistoria abarca desde el vocabulario de las ciencias militares pasando por su uso como término

¹ Internacional Situacionista, «El cuestionario», *La supresión de la política. Internationale Situationniste* núm. 7-10, editado y traducido por Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris / Traficantes de Sueños, 1999, p. 146.

² Internacional Situacionista, «Teoría de los momentos y construcción de situaciones», *La realización del arte. Internationale Situationniste* núm. 1-6, editado y traducido por Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris / Traficantes de Sueños, 1999, p. 107.

filosófico auxiliar por Sartre, Heidegger y Kierkegaard hasta remontarse a su función como uno de los términos centrales en la estética de Hegel.

G. W. F. Hegel había tomado el concepto de situación del discurso teatral del siglo XVIII y lo generalizó en sus *Lecciones de estética* (celebradas por primera vez en 1818 en Heidelberg, luego desarrolladas en Berlín a lo largo de la década de 1820) como un término clave aplicable a todas las formas de arte. Lo que fue específico sobre el uso que Hegel hizo del concepto de situación fue esta apertura, que inició un movimiento con suficiente impacto como para que la situación, basada en su calidad como categoría estética en Hegel, pudiera ser desarrollada más allá de Hegel y más allá del marco de la estética convencional. Las preguntas que Hegel planteó sobre la relación entre representación y acción condujeron a una heterogénesis de prácticas artísticas concretas del siglo XX, desde la representación de la situación, pasando por varias fases de representación orgánica, hasta el postulado de la construcción de la situación. Esto implica principalmente comprender la construcción de la situación como devenir presente, produciéndose aquí y ahora, exactamente en el plano de inmanencia del capitalismo globalizado, en el centro de la sociedad del espectáculo, en medio del territorio que busca derrocar.

La representación de la situación. La disolución de la diferencia en la estética de Hegel

La estabilidad es provisional. Son los conflictos los que son eternos porque hay placer en el conflicto. El individuo, en este retorno hacia él o ella misma, experimenta división, conflicto, placer y goce en esta fragmentación.

Julia Kristeva³

En las *Lecciones de estética* de Hegel, la situación es una categoría crucial de la idea de lo bello artístico [*das Kunstschöne*].⁴ Tras la exclusión de la «deficiencia» de lo bello natural [*das mangelhafte Naturschöne*] del ámbito de las cuestiones estéticas, con importantes consecuencias para el desarrollo posterior de la estética como disciplina filosófica, Hegel

³ Julia Kristeva, *Revolt, She Said*, Los Angeles / Nueva York, Semiotext(e), 2002, p. 100.

⁴ G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, vol. I, Barcelona, Península, 1989, pp. 156-213.

procede a examinar más detenidamente lo bello artístico y su determinación como obra de arte. Según Hegel, la parte más importante del arte siempre ha sido «encontrar situaciones interesantes».⁵ Con la ayuda de una gran cantidad de material, utilizando ejemplos de cada sección del arte y con una abundancia de categorías graduales, Hegel intenta establecer un complejo sistema de representación de situaciones destinadas a aplicarse por igual a la escultura egipcia y a la pintura de género holandesa, a Eurípides y a Sófocles, así como a Shakespeare y a Goethe. En el familiar movimiento dialéctico, Hegel desarrolla la situación como el paso crucial de la «determinación diferente [en sí], procesual, del ideal, que podemos entender en general como *acción*».⁶ La situación funciona como una etapa intermedia entre el estado general del mundo, por una parte, y la acción, por la otra, en la cual «sale a escena la lucha y la solución de la diferencia».⁷ La situación en sí misma también aparece como un movimiento de tres partes, que conduce desde la ausencia de la situación, a través de la situación específica como una determinación inofensiva sin oposición y, finalmente, a la colisión, que para Hegel constituye el punto de partida y la transición a la auténtica acción.

Esta tercera etapa de la situación, la colisión de oposiciones en el contexto de la situación, es la que se va a hacer fructífera como el giro de la teoría de la situación de Hegel a una teoría de la diferencia. Sin embargo, contrario a Hegel, el movimiento no debe entenderse como un proceso temporal de particularización progresiva del ideal a la diferencia, que —como un mero pasaje— está destinada a ser sublimadas en una identidad superior. Aquí, la bifurcación pretende ser más que el *Fundamentalish of Wiederherstellung*,⁸ tan bien formulado por Joyce en su mezclado lenguaje inventivo en *Finnegans Wake*. Se debe abrir la

⁵ *Ibidem*, p. 176.

⁶ *Ibidem*, p. 159.

⁷ Hegel opera aquí con el concepto de acción en dos niveles: el concepto de acción en el primer nivel significa el movimiento del estado general del mundo a través de la situación hacia el segundo concepto de acción, la auténtica acción (*ibidem*, p. 160). En un nivel superior, la acción es a su vez la etapa intermedia entre la determinación ideal como tal y la determinación externa del ideal.

⁸ James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres, Minerva, 1992, p. 296 [ed. cast.: *Finnegans Wake*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016].

dialéctica del tren de pensamiento hegeliano que tan obstinadamente se resiste a ser desbaratada; la situación no pretende ser una etapa intermedia, un pasaje dinámico entre dos etapas de homogeneidad, sino más bien en el limbo, una condición previa para la potencialmente ilimitada colisión de diferencias. Para esto no es necesario el estado general del mundo que Hegel *pre-supone*, la forma general en la que lo substancial es imaginado como el momento de conjunción de todas las apariencias; y tampoco es necesaria la disolución de las diferencias en la acción como el *objetivo* distante y deseable de un retorno a la homogeneidad. No es disección de una sustancia previa en sus componentes individuales lo que predomina, ni la perturbación temporal y pasajera del estado unificado del mundo, ni el cambio de un estado previamente armonioso para volver a la armonía de nuevo. El foco de mis reflexiones son los estados intermedios de Hegel: la situación, la colisión y sus componentes —conflictos, diferencias y tensiones—. El *monstruo de la escisión*,⁹ dormitando en el estado general del mundo y quedándose dormido de nuevo en la subsiguiente sublimación de las diferencias, debe tratarse aquí solo en un estado de vigilia o, más bien, como si nunca hubiera conocido el sueño.

El monstruo de la escisión no emerge del sueño de la razón, no conoce el sueño de la razón ni su dominio. Por el contrario, el monstruo se mueve permanentemente en las concatenaciones de todas las experiencias posibles entre deseo y razón. No deja de moverse y no proviene de soñar. El monstruo de la escisión —como Hegel reconoce con su elección de términos— es monstruoso precisamente porque hay peligrosidad en la escisión permanente, en la relación móvil de lo diferente a lo diferente, algo explosivo que elude la determinación, la descripción, la representación. El pasaje correspondiente en la teoría de la situación es, entonces, contrario a la tendencia general del movimiento dialéctico, uno que es también productivo para la teoría de la diferencia posestructuralista: donde la determinación encuentra una colisión en oposición a otra cosa, «la situación en su determinación se diferencia en oposiciones, obstáculos, complicaciones y *lesiones*, de modo que el ánimo por la comprensión de las circunstancias se ve inducido a *actuar* necesariamente *contra* lo que perturba y coarta, contra lo que se opone

⁹ Hegel, *Lecciones de estética*, ob. cit., p. 175.

a sus fines y pasiones. En este sentido la acción auténtica comienza por primera vez cuando ha salido a la luz la oposición que la situación contenía. Y en tanto la acción conflictiva *lesiona* una parte opuesta, en esta diferencia provoca contra sí el poder opuesto al que ha agredido, y así con la *acción* está enlazada inmediatamente la *reacción*». ¹⁰ Aquí hemos llegado al punto central de la teoría de la situación: en su determinación, la diferencia incita el movimiento, la relación de lo diferente a lo diferente. En este momento, cuando las diferencias han comenzado a fluir, desviamos el movimiento dialéctico de Hegel y preguntamos: ¿qué pasaría si específicamente *no* tomamos este incitado movimiento como un instrumento para establecer paz y tranquilidad, sino más bien como uno que es potencialmente imposible de concluir, infinito? ¿Y si las diferencias, en constante intercambio, se niegan a estar subordinadas a la regla de la identidad y la representación? ¿Y si todas las identidades fueran solo simuladas, generadas a través de un juego más profundo, el que Gilles Deleuze llamó «el juego de la diferencia y de la repetición» ¹¹?

«Queremos pensar la diferencia en sí misma, así como la relación entre lo diferente y lo diferente, con prescindencia de las formas de la representación que las encauzan hacia lo Mismo y las hacen pasar por lo negativo». ¹² En lugar de lo idéntico y lo negativo, de la identidad y la contradicción, Deleuze plantea un concepto de la diferencia sin negación, que nunca puede ser conducido a la oposición y a la contradicción: no una diferencia mediada en otras palabras, que puede subordinarse a la cuádruple raíz de la mediación (identidad, oposición, analogía, similitud), que quiere ser rescatada de su cueva. La diferencia puede seguir siendo un monstruo, es más que el despliegue de una esencialidad que tarde o temprano vuelve a la homogeneidad. Si se piensa lo mismo a partir de lo diferente, entonces la identidad pierde el aura de un fundamento. Puede existir como un principio, pero solo como un principio secundario que gira entorno a lo diferente, en última instancia, como una repetición. ¹³

¹⁰ *Ibíd.*, p. 191.

¹¹ Deleuze, *Diferencia y repetición*, Madrid, Amorrortu, 2017, p. 16.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Cf. ibíd.*, p. 78.

Sin embargo, Hegel no se mantiene en el plano de la acción de colisión, donde las diferencias empiezan a bailar, donde «el ideal entra de lleno en la determinación y el movimiento. Pues por primera vez ahora dos intereses que han sido desgajados de su armonía se contraponen en *lucha* abierta y en su contradicción recíproca exigen necesariamente una *solución*».¹⁴ Conclusión. Final. Telón. Hegel insiste en que la colisión necesita de forma irrevocable una resolución, que la lesión no puede seguir siendo lesión, sino que debe ser anulada. Delinea meticulosamente el límite al que puede conducir la disonancia en las diversas secciones del arte entre los polos de la «representación interna» y la «intuición inmediata».¹⁵ Por lo tanto, la poesía puede incluso llegar a formas feas, al tormento supremo de la desesperación, pero en la escultura y la pintura la forma exterior se mantiene demasiado fija y permanente para representar una fealdad que no puede ser resuelta. La discordancia requiere reconciliación; no se debe permitir que las condiciones surgidas de la lesión continúen. La escisión y la lucha deben ser sublimadas, de modo que la armonía surja nuevamente como resultado. Esta norma podría falsificarse específicamente con la práctica artística contemporánea, con obras de arte concretas de la época de Hegel que van más allá de sus numerosos ejemplos de la antigüedad y el idealismo alemán. *La balsa de la Medusa* de Géricault o las primeras obras de Delacroix y Stendhal, por ejemplo, se crearon aproximadamente al mismo tiempo que Hegel daba sus lecciones sobre estética. Sin embargo, las representaciones de E. T. A. Hoffmann del «interior desgarrado inconsciente, que penetra todas las disonancias repelentes» molestó mucho a Hegel, e incluso Shakespeare había ido demasiado lejos con su *King Lear*. Lo negativo como razón de la colisión «no puede aparecer», solo los «poderes afirmativos y sustanciales en sí mismos» deben suministrar el contenido a la acción.¹⁶ Debido a esta limitación del contenido en la era *anterior* a una «estética de lo feo», en el marco de lo que Deleuze llama «representación orgánica», los potenciales de la situación para la teoría de la diferencia siguen siendo limitados. No obstante, el rango de fluctuación de posibles contenidos de la representación es un problema secundario

¹⁴ Hegel, *Lecciones de estética*, ob. cit., p. 191.

¹⁵ *Ibidem*, p. 181.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 194-195.

en comparación con la determinación identitaria de la situación en la estética de Hegel. El principio formal de la necesaria disolución de las diferencias tiene un impacto más allá de los ejemplos de Hegel en las prácticas artísticas posteriores, incluso en aquellos que se acercan al modo de representación que Deleuze llama «representación orgánica».

Dicha representación orgánica tiende hacia lo infinito, se extiende a la mayor y la menor diferencia, midiendo tanto lo bello como lo feo. «Cuando la representación halla en sí lo infinito, aparece como representación *orgánica* y no ya *orgánica*: descubre en sí el tumulto, la inquietud y la pasión bajo la calma aparente o los límites de lo organizado. Encuentra el monstruo».¹⁷ En su tratamiento de «la diferencia en sí misma» —como se titula el capítulo correspondiente en *Diferencia y repetición*— parece que Deleuze tenía enfrente el pasaje de la teoría de la situación de Hegel, el monstruo de la escisión ante sus ojos, especialmente los párrafos en los que Hegel intenta imaginar el movimiento hacia el infinito. «Se trata de hacer correr un poco de la sangre de Dionisos en las venas orgánicas de Apolo».¹⁸ En la teoría de la situación de Hegel, el movimiento es descrito consistentemente como un movimiento reterritorializante de identidad, en el que la diferencia permanece maldita y deficiente. Incluso donde se debe conquistar la oscuridad, la reterritorialización se muestra en un terreno que insiste en que siempre ha estado allí. Los esfuerzos de lo orgánico por devenir orgánico, por imaginar la representación siendo infinita, dan pocos frutos en el caso de las *Lecciones de estética*. La representación mantiene sus pretensiones en la teoría, aún más en el ámbito de la práctica artística burguesa. Los métodos dialécticos de Hegel y la evidencia de obras de arte tomadas en consideración, explícita o implícitamente, especialmente la tragedia griega y el teatro del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se complementan perfectamente: la belleza del arte, y en particular la situación, se convierten en el contenedor que no solo mantiene unidas las diferencias, sino que también las captura. Someter lo diferente a lo idéntico transcurre como la salvación de la diferencia: «La diferencia debe salir de su caverna y dejar de ser un monstruo».¹⁹

¹⁷ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, ob. cit., p. 81.

¹⁸ *Ibidem*, p. 390.

¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

Máquinas-teatro contra la representación. Eisenstein y Tretiakov en los Gasworks

El teatro no logró salir a la calle y disolver su esencia estética y sentimental en acción. La confrontación entre «vida» y «arte» había terminado.

Serguéi Tretiakov²⁰

El problema de la representación estética está tan estrechamente relacionado con el marco dialéctico de la identidad, que zafarse de esta limitación parece completamente impensable, particularmente en el contexto de las teorías clásicas de arte. El arte debe ser imaginado en el mandato de la identidad como pura representación, como una imagen de algo, una descripción de algo, una apariencia de fuerzas generales; en otras palabras, como una representación de situaciones. En el escenario de la velada del teatro burgués, solo se pueden representar situaciones, representaciones temporales, a lo sumo una representación órgica de la colisión que no solo se disuelve cuando cae el telón, sino que también se vuelve irrelevante cuando uno sale del teatro.²¹ En palabras de Hegel de nuevo: «La situación en general es [...] lo estimulante para la manifestación determinada del contenido, que ha de traducirse a la existencia mediante la representación artística».²² Sí, pero cuando Hegel discute la acción específicamente en la teoría de la situación, ¿a qué «existencia» se refiere aquí, a qué «acción»? Es, sin duda, una existencia representada en el escenario, la trama de la obra. Diferenciar la situación en oposiciones, complejidades y lesiones sigue siendo parte

²⁰ Serguéi Tretiakov, «Notizen eines Dramatikers», *Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe*, Berlín / Weimar, Aufbau, 1985, pp. 98-101.

²¹ Incluso los ejemplos del impacto «revolucionario» del teatro burgués que ocasionalmente se mencionan como excepciones históricas, rara vez son más que leyendas. A los entusiastas amantes de la ópera, por ejemplo, les gusta describir la Revolución belga de agosto de 1830 como el efecto de una actuación de la ópera *Masaniello*, o *La muda de Portici* de Auber. Tras la actuación en Bruselas en 1830, se dice que el público irrumpió en el Palacio de Justicia, lo que provocó el levantamiento con el que Bélgica se separó de Holanda. En la práctica, sin embargo, los amantes de la ópera burguesa simplemente se unieron a una manifestación de trabajadores que estaba pasando por la ópera.

²² Hegel, *Lecciones de estética*, ob. cit., p. 176. [Traducción ligeramente modificada]

de la trama. Los intereses intencionadamente arrancados de una armonía presupuesta permanecen escenificados, incapaces de hacer otra cosa que anticipar su final en dos horas.

En este contexto de fijación de la producción artística a la representación estética, a principios del siglo XX surgió una corriente continua de estrategias artísticas, que se opusieron a esta determinación unilateral debido no solo a la estética hegeliana. Lo que Marcuse más tarde describiría como el «carácter afirmativo de la cultura» fue repetidamente sometido a nuevas críticas fundamentales por parte de la nueva vanguardia ya en la década de 1910 y 1920, incluso en mayor medida que por parte de la teoría marxista, más tarde también por una «desviación radical de la izquierda» *contra* las políticas culturales marxistas-leninistas. Junto con las mordaces críticas a las empresas burguesas, el futurismo, el dadaísmo y el productivismo lucharon por estrategias performativas, provocativas y subversivas para frustrar la lógica de la representación tanto en el sentido estético como político. De esta manera, también llevaron a cabo un giro tendencial del modelo de autonomía artística del siglo XIX hacia una heteronomía vanguardista colectiva y autodefinida, por lo que sus transgresiones «hacia la vida» implicaban una subordinación limitada a la práctica política.

Sin embargo, es especialmente en estos aspectos de instrumentalización propia que se hace evidente una diferenciación entre las estrategias y los desarrollos históricos de la vanguardia soviética y la vanguardia de Europa occidental. Aunque hubo intercambios y superposiciones entre las vanguardias en contextos socialistas y capitalistas a principios del siglo XX, desarrollaron diferentes estrategias de transgresión y provocación de acuerdo con desarrollos sociales completamente diferentes. En la Unión Soviética posrevolucionaria, los planes extensivos del Proletkult —al contrario que la automarginación intencionada de las posiciones dadaístas, por ejemplo— se dirigían a contrastar la cultura burguesa con una cultura proletaria completamente nueva. Aunque estos planes estaban teórica y políticamente débilmente posicionados, formaron una base sólida para probar este tipo de estrategias. Si bien las luchas por el desarrollo autónomo de las políticas educativas y culturales por parte de las organizaciones del Proletkult en el sentido de Bogdanov pronto se perdieron, ya que el partido y Lenin no dejaron mucho margen abierto después de 1920 a este nivel político general,

en el marco más pequeño de la producción artística todavía tuvo un alcance relativamente amplio. Los debates sobre el arte apropiado para la sociedad socialista y la transición a esta sociedad, abrieron un campo de batalla posrevolucionario entre posiciones muy diferentes; entre el concepto de arte burgués de Bogdanov, que buscó preservar el patrimonio cultural de Gogol a Tolstoi, a través de los predecesores del realismo socialista, hasta posiciones izquierdistas del futurismo, el arte de agitación y el arte productivista.

Basado en la afirmación de Marx de que en una sociedad comunista no habría pintores, sino como mucho, gente que *también* pinta, este campo incluyó los primeros programas de un arte que sale a la calle, dramatizando la vida cotidiana, dramatizando la vida en general. En la fase de la emergencia generalizada de estas ideas directamente después de la Revolución de Octubre, las «condiciones objetivas» para esto también fueron las condiciones óptimas. La Revolución había creado las condiciones previas para un desarrollo cada vez más diferenciado y experimental de lo que Tretiakov llamó el programa máximo del futurismo ruso, la «disolución del arte en la vida»;²³ de las extendidas, pero también *naives*, ideas del «arte para todos», a través del trabajo de los círculos dramáticos en los clubs de trabajadores, al éxodo de los «escritores a los koljoses».

Contra el trasfondo negativo de las luchas y disputas faccionales en curso entre el partido, los sindicatos y el Proletkult junto con el criticismo omnipresente de Lenin, en los primeros años después de la Revolución de Octubre, al menos el ala izquierda del Proletkult y después de 1921 el Frente de Izquierda de las Artes (LEF) pudieron establecer su práctica en las escasas áreas de contacto entre las clases obreras revolucionarias rusas y los intelectuales radicales burgueses.

El teatro revolucionario soviético, con sus producciones de masas, abandonó los teatros y salió a la calle. El «Octubre Teatral» trajo consigo una oleada de celebraciones de masas, actores aficionados y veladas de agitación a través del teatro. Las gigantescas producciones que se extendían en mitad de las ciudades debían crear un marco de celebración de masas para una «dramatización de la vida», en la que las masas del público se convertían en actores. La legendaria puesta en escena de

²³ Serguéi Tretiakov, «Woher und wohim?», *Gesichter der Avantgarde...*, ob. cit., p. 51.

la toma del Palacio de Invierno fue el ensayo de mayor alcance de esta extensión del teatro en el espacio urbano. En 1920, en el tercer aniversario de la Revolución de Octubre, 15.000 actores y actrices, en su mayoría reclutados del Ejército Rojo, y un total de 100.000 participantes en toda la ciudad de Petrogrado repitieron los acontecimientos del 7 de noviembre de 1917 bajo la dirección de Nikolái Evreinov. Tras las representaciones separadas del Gobierno Provisional prerrevolucionario en el «escenario blanco» y del proletariado preparándose para la batalla en el «escenario rojo», junto con varias refriegas en el puente entre los dos escenarios, el Gobierno blanco huyó hacia el Palacio de Invierno, que fue asaltado con un intenso tiroteo y el despliegue de vehículos y los cañones del crucero de batalla Aurora.²⁴

Sin embargo, con la introducción de la Nueva Política Económica (NEP) en 1921, el Proletkult también cambia su estrategia oficial. En general, la NEP fue concebida como una política de integración masiva de los contextos pequeño-burgueses y campesinos en la sociedad socialista y, por lo tanto, fue también un paso atrás hacia las condiciones capitalistas, lo que provocó particularmente una fuerte reducción de la financiación del Proletkult. El teatro fue reprivatizado y las entradas volvieron a ser más caras, lo que provocó el aumento de un nuevo público, el de la NEP: pequeños capitalistas, empresarios, nuevos grandes agricultores y sus familias. Aunque las esperanzas de un «arte genuinamente proletario» se hundieron de este modo y se inició la tendencia general a la uniformidad de las políticas culturales socialistas, el ala izquierda del Proletkult fue capaz de dar un giro constructivo a las imposiciones políticas culturales en un último *tour de force*. El desarrollo masivo de una cultura proletaria dio paso a un arte de agitación y de producción claramente eficaz.

Partiendo de los primeros intentos de puesta en escena masiva, biomecánica y constructivista de Vsevolod Meyerhold, en el Primer Teatro Obrero de Moscú Serguéi Eisenstein, Borís Arvátov y Serguéi Tretiakov desarrollaron el «teatro excéntrico» y el «montaje de atracciones» entre 1921 y 1924, de donde surgieron distintas versiones de las estrategias de producción artística en el cine, la teoría y la literatura. Los primeros intentos de agit-teatro se llevaron a cabo para contrarrestar los efectos

²⁴ Cf. Rose Lee Goldberg, *Performance Art*, Barcelona, Destino, 1997, pp. 41-43.

de la representación orgánica de las situaciones en el teatro y para contrarrestar la ilusión depurativa y la contemplación / empatía pasiva. El objetivo formulado política y teóricamente era la eliminación completa del escenario, derribando la frontera entre el espectador y el actor, entre teatro y vida cotidiana, entre la realidad en la vida y la realidad en el arte. Sin embargo, en la práctica del teatro soviético en torno a 1920, era evidente que la jerarquía de la arquitectura espacial y social del teatro impedía la realización de estos ambiciosos objetivos, mientras que, al mismo tiempo, el objetivo de la disolución de la diferencia entre el arte y la vida tenía un aspecto contraproducente: con la des-diferenciación del arte y la vida se provoca la desaparición de las fortalezas específicas de las instituciones del campo artístico y las competencias específicas de sus actores.

Una de las consecuencias de esta problematización de las relaciones entre el arte y la vida en la práctica del Teatro Obrero de Moscú consistió en apartarse de las anteriores puestas en escena masivas para desarrollar estrategias más detalladas para una agitación consistente y precisamente calculada del público en el teatro. Esta reorientación estratégica supuso también la promoción de públicos cada vez más específicos.²⁵ Esto alcanzó su punto álgido y, hasta cierto punto, su conclusión en 1924 en la tercera y última cooperación teatral entre Eisenstein y Tretiakov. La obra *Protivogazy* [*Máscaras de gas*] de Tretiakov respondió como una radicalización del trabajo teatral del Proletkult a los dos problemas mencionados: para romper la estructura molar del teatro, en febrero de 1924 los teatreros volvieron a salir del teatro, pero esta vez no para ir «a la calle», al «espacio urbano» igualmente ilimitado y anónimo de la ciudad, sino a la gigantesca sala de la fábrica de gas de Moscú en la estación de tren de Kursk, donde agitaron a un público concreto, el de los trabajadores de esta planta. No solo el contenido, sino también la ubicación de esta actuación

²⁵ Al igual que otros aspectos de la obra teatral del Proletkult, estas ideas también influyeron en Brecht y Benjamin. En el análisis que hizo Benjamin de la práctica del «teatro épico» de Brecht, la transformación del teatro en una institución política se basaba en la corrupción de la falsa y ofuscada totalidad de la «audiencia». En comparación, Benjamin se centró en la organización según los intereses de los espectadores y la transformación de sus reacciones en «opiniones puntuales». Cf. Walter Benjamin, «¿Qué es el teatro épico?», *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 31-40.

apuntaba a la vida cotidiana de la producción. Esta práctica se limitaba conscientemente a un público concreto que no pretendía ni quería corresponder a las nociones abstractas de la disolución del arte y la vida. Aquí, la diferente ubicación —a diferencia de la romantización actual de las ruinas posindustriales como centros culturales— no funcionaba como decoración, medio artístico de distinción o simple escenario para la representación artística, sino que pretendía garantizar una audiencia de trabajadores y su agitación específica. En medio del entorno laboral habitual de los trabajadores, los actores actuaron junto a los gigantescos aparatos de la planta sobre los andamios del escenario con uniformes de obreros para difuminar la diferencia con los trabajadores que los observaban, sin mucho éxito, como se desprende de un relato posterior de uno de los protagonistas: «Pero ya quedó claro después de la primera actuación que estábamos perturbando su trabajo [...] nos aguantaron durante cuatro funciones y luego nos mostraron amablemente la puerta».²⁶ No obstante, en 1925 Mayakovsky escribió sobre la obra: «Cada actuación de la pequeña e inerte obra de Tretiakov que fue puesta en escena por el Proletkult en la fábrica de gas contiene más cultura nueva y logros revolucionarios de los que puede generar cualquier escenario grande, logrados por cualquier obra importante y, en el sentido de la fineza de los futuristas, sofisticada».²⁷ La consecuencia de que Tretiakov y Eisenstein consideraran que su cooperación teatral final no funcionaba fue que Eisenstein se alejó enérgicamente del teatro y comenzó a trabajar directamente con el mismo núcleo de actores del Proletkult de la producción de *Máscaras de gas* en su primera película *La huelga*.

En los tres años anteriores, el teatro Proletkult de Moscú, en torno a Eisenstein y Tretiakov, ya se había replegado a públicos específicos, en los estudios Proletkult, que se consideraban laboratorios de cultura proletaria. Al mismo tiempo, llevaron a cabo experimentos extensivos en el espacio del propio teatro bajo el lema de «la eliminación de la

²⁶ Maxim Strauch, «Erinnerungen an Eisenstein», en Hermann Herlinghaus, Heinz Baumert y Renate Georgi (eds.), *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, Berlín, Henschel, 1960, p. 69.

²⁷ Citado en Peter Gorsen, «Die Ästhetik des Proletkult in der sowjetrussischen Übergangsgesellschaft 1917–1932», *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst*, Fráncfort / Main, Europäische Verlagsanstalt, 1981, p. 145.

institución misma del teatro como tal»,²⁸ comenzando con una mezcla cada vez más ecléctica de géneros en relación con la práctica de la actuación. En la Unión Soviética, a principios de la década de 1920, la inclusión de elementos del circo, la astracanada y el cine²⁹ seguía significando un ataque a la práctica pura del teatro burgués, llevada a cabo especialmente por medio de la «atracción». El «Teatro de atracciones» practicado y teorizado por Eisenstein y Tretiakov hacia 1923 implicaba momentos teatrales agresivos y físicos, cuyos efectos pretendían perturbar el mecanismo de la ilusión y la empatía. El montaje de atracciones no significaba la acumulación de trucos y artificios diseñados para el efectismo, sino el desarrollo de elementos circenses y de vodevil para un teatro materialista, de «ciencia natural». Lo que el teatro Proletkult tomó del circo fue la acrobacia, pero también la fragmentación de su estructura de números, la secuenciación de «atracciones singulares no conjuntadas por un tema»;³⁰ con Eisenstein y Tretiakov, esta desconexión aparentemente deficiente se convirtió en un arma contra la empatía. Para contrarrestar la totalidad del tema, montaron y molecularizaron la pieza como un montaje de atracciones singulares. Eisenstein escribió: «Defino una atracción en el sentido formal como un elemento independiente y primario de la construcción de una actuación; como la unidad molecular —es decir, constitutiva— del *impacto* del teatro y del *teatro en general*».³¹ La atracción es, por lo tanto, más que un simple número de circo, es una situación que, como «unidad molecular», contiene conflictos. Sin embargo, contrariamente al tratamiento hegeliano de la colisión, la intención de Eisenstein y Tretiakov no era presentar *conflictos*, sino crear una colisión *con la audiencia*.

²⁸ Serguéi Eisenstein, «Die Montage der Attraktionen», en Peter Gorsen y Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1925*, Stuttgart, Frommann, 1975, p. 117. El artículo programático se publicó en 1923 en el tercer número de la revista *LEF*.

²⁹ *Ibidem*, p. 120: «La escuela de montaje es el cine y sobre todo el vodevil y el circo, porque hacer una buena actuación —desde el punto de vista formal— significa realmente desarrollar un buen programa de vodevil o de circo a partir de las situaciones en las que se basa la obra».

³⁰ «Ein Experiment der Theaterarbeit», en Peter Gorsen y Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2...*, ob. cit., p. 113.

³¹ Eisenstein, «Die Montage der Attraktionen», ob. cit., p. 118.

El teatro de atracciones no ocultaba este asalto al público como «material principal del teatro».³² En este contexto, la función de la situación no era presentar la emergencia y disolución de oposiciones, sino «evocar un efecto psíquico máximo».³³ Este efecto consistía en establecer un proceso de excitación fragmentado contrario a la situación como ilusión, invitando a la audiencia a tomar parte en una experiencia de forma pseudoparticipativa. El aspecto del montaje no determinó aquí la macroestructura de la obra, sino que se aplicó a la composición de las atracciones individuales. «Los actores, las cosas, los sonidos no son más que elementos a partir de los cuales se construye una atracción».³⁴ un ensamblaje de actores, que no interpretan, sino que trabajan; y cosas, marcos constructivos y objetos con los que los actores trabajan en lugar de decorados y atrezzo.

«La acción ilusoria del teatro se considera como una manifestación inherentemente coherente; lo que tenemos aquí, sin embargo, es una expectación consciente de incompletitud y de gran actividad por parte del espectador, que debe ser capaz de orientarse ante las más diversas manifestaciones que se desarrollan ante él».³⁵ La concatenación de acontecimientos y de actores, cosas, sonidos y espectadores, tal como se describe aquí, se acerca sorprendentemente al concepto de máquina de Guattari. Sin embargo, en el *El Anti Edipo*, Deleuze y Guattari señalan que en el futurismo y el constructivismo rusos ciertas condiciones de producción permanecen, a pesar de la apropiación colectiva, «exteriores a la máquina»,³⁶ aunque la práctica del teatro de atracciones parece contradecirlo.

En su concepto del teatro como máquina, Tretiakov indica la dirección que la relación humanos-máquinas, máquinas técnicas y máquinas sociales debe tomar: «El trabajo sobre el material escénico, la transformación del escenario en una máquina que ayude a desarrollar el trabajo del actor de la forma más amplia y diversa posible, está socialmente

³² *Ibidem*.

³³ «Ein Experiment der Theaterarbeit», *ob. cit.*, p. 112.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 116.

³⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós 2004 [1973], p. 413.

justificado si esta máquina no solo mueve sus pistones y aguanta cierta carga de trabajo, sino que también empieza a realizar ciertos trabajos útiles y a servir a las tareas en curso de nuestra era revolucionaria». ³⁷ Por encima y más allá del uso estetizante de las máquinas técnicas y las construcciones como decoración, se intentó hacer transparente la maquinaria escénica del teatro como modelo de tecnificación y crear transiciones fluidas entre las máquinas técnicas y el andamiaje constructivo y los decorados. Más allá de la biomecánica de Meyerhold que entrenaba la rígida autodisciplina del cuerpo humano como máquina, pero que se reducía fácilmente a una escultura danzante, los actores y actrices se convirtieron en elementos de la atracción. Y por último, las ideas tayloristas de Gastev sobre la administración científica del trabajo y la inversión de la relación humano-máquina ³⁸ condujeron al desarrollo de una concatenación de máquinas técnicas (las cosas), los cuerpos de los actores y la organización social de todos los participantes incluida la audiencia. Estas ideas sobre el engranaje de los ensamblajes técnicos y sociales en el teatro de atracciones solo quedan ligadas superficialmente a un «teatro de la era científica». El intento de «calcular» máquinas así de complejas, como proponen Eisenstein y Tretiakov, va más allá de una relación de exterioridad de las máquinas técnicas y los colectivos sociales, y mucho más allá de las consideraciones puramente matemáticas y técnicas.

Eisenstein describió la atracción como basada únicamente en algo relativo, en la reacción de los espectadores. La representación de una situación determinada, debida al tema, y su desarrollo y resolución a través de colisiones que están lógicamente conectadas con esta situación, subordinada al psicologismo del tema, se sustituye por el montaje libre de atracciones, que se montan para conseguir un determinado efecto final y llevar a cabo así un trabajo sobre la audiencia. Eisenstein y Tretiakov querían cambiar el orden de las emociones, organizarlas de forma diferente. El público debía pasar a formar parte de la máquina que ellos llamaban el teatro de atracciones. Mediante «pruebas experimentales» y «cálculos matemáticos», querían producir «ciertos choques emocionales» entre la audiencia. ³⁹

³⁷ Serguéi Tretiakov, «Theater der Attraktionen», *Gesichter der Avantgarde...*, ob. cit., p. 68.

³⁸ «La máquina controla a los seres humanos vivos. Las máquinas ya no son objetos de control, sino sus sujetos», Gastev citado en Gorsen, «Die Ästhetik des Proletkult in der sowjetrussischen Übergangsgesellschaft 1917-1932», ob. cit., p. 109.

³⁹ Cf. Eisenstein, «Die Montage der Attraktionen», ob. cit., p. 119.

El énfasis aquí está en *ciertos* choques emocionales: al contrario de la gestión total de las emociones en el teatro burgués, esto significaba una excitación determinada por la utilidad y precisamente demarcada por impulsos montados de manera exacta. Este intento de «calcular de manera exacta» las emociones tenía menos que ver con el modelo de estímulo pavloviano que con el intento de dirigir y poner a prueba la citada realidad de los signos, con el trabajo corporal de los intérpretes y los cuerpos de la audiencia en la interacción, contrariamente a la estrategia burguesa de la ficción estética. Hay que distinguir claramente entre los medios del viejo modelo teatral y los del nuevo. Aunque la actuación teatral no se definía explícitamente como un «proceso de trabajo sobre la audiencia con los medios del efecto teatral»⁴⁰ en la jerga teatral burguesa, la intención de «educación estética» tenía implícitamente un efecto similar. El teatro de atracciones, sin embargo, buscaba calcular su audiencia. Esto significaba también que «las atracciones se calculan dependiendo de la audiencia».⁴¹ En otras palabras, cada actuación requería nuevas consideraciones, de hecho, la actuación encontraba su propósito en la audiencia y su material en el contexto de la vida de la audiencia. No se sabe hasta qué punto Eisenstein y Tretiakov llevaron sus experimentos de cálculo, pero sí se hicieron encuestas entre los espectadores, se observaron meticulosamente sus reacciones y se evaluaron cuidadosamente los resultados. El hecho de que sus cálculos tuvieron o intentaron tener en cuenta una diferencia considerable entre los objetivos y los efectos (con una incapacidad de control ciertamente mucho mayor que la de las prácticas escénicas del siglo XIX) se debía no solo a los tipos de audiencia recién ganada para el teatro, sino también al formato experimental de la atracción.

Las actuaciones de *Slyshish' Moskva?! [¿Escuchas, Moscú?!]* de Tretiakov deben considerarse un hito en este contexto, dando lugar en parte a situaciones tumultuosas en el teatro.⁴² Escrita, organizada y producida extremadamente rápido como una obra de movilización y agitación para una posible revolución en Alemania tras la revuelta de

⁴⁰ «Ein Experiment der Theaterarbeit», ob. cit., p. 112.

⁴¹ Tretiakov, «Theater der Attraktionen», ob. cit., p. 69.

⁴² Cf. «Hörst du, Moskau?», en Peter Gorsen y Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2...*, ob. cit., pp. 128 y ss.

Hamburgo a finales de octubre de 1923, se estrenó en el sexto aniversario de la Revolución de Octubre, el 7 de noviembre de 1923. Su argumento, según Karla Hielscher, consiste en que: «El gobernador provincial Conde Stahl quiere anticiparse a las esperadas manifestaciones obreras en el aniversario de la Revolución de Octubre con una celebración patriótica de masas, donde una obra de teatro histórica va a ser representada y se va a inaugurar la estatua de bronce de un antepasado noble menor. Un comité de acción de trabajadores comunistas arriesga su vida para transformar la celebración masiva. Los actores se prestan a ello y representan la obra histórica con alusiones más y más obvias a la historia de la opresión y a la lucha de clases, en vez de al “Conde de Hierro”; un retrato gigante de Lenin aparece cuando se inaugura el monumento. Eso se convierte en la señal para la revuelta armada».⁴³

Desde una perspectiva superficial, la obra de Eisentein y Tretiakov fracasó en dos niveles: en un nivel, fracasó por la ocasión, ya que la revolución, como sabemos, no tuvo lugar. En otro nivel, su temática autorreflexiva, la incitación a una revolución a través del arte, también encierra toda la problemática de sobrestimar los efectos de la práctica artística. La revolución no se desencadenaría solo representando situaciones revolucionarias, sino cambiando la situación a través de la intervención y transformando bruscamente el teatro burgués en un teatro revolucionario. Solo en el contexto de la actuación específica de la sociedad socialista en Moscú, sin embargo, esta representación de la revolución iba a tener un impacto diferente que en una situación revolucionaria. Tretiakov y Eisenstein aprovecharon las atracciones cada vez más complejas con una acentuación tal que la excitación se extendió por el público: abucheos frecuentes, espectadores que cogían las armas y peleas a puñetazos con figurantes que se involucraban en las peleas de la obra debieron resultar en un impresionante caos. Y se dice que los espectadores enardecidos reaccionaron acaloradamente no solo en el teatro, sino también después en las calles de Moscú: «...después se movieron por las calles, golpeando salvajemente los escaparates y cantando canciones».⁴⁴

⁴³ Karla Hielscher, «S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924)», *Ästhetik und Kommunikation*, núm. 13, 1973, p. 71.

⁴⁴ Serguéi Tretiakov, «Notizen eines Dramatikers», *Gesichter der Avantgarde...*, ob. cit., p. 99.

Cuatro años después de la actuación, Tretiakov consideraba que este efecto de provocar acciones espontáneas era negativo.⁴⁵ Parece que cuando el teatro en Moscú salió finalmente «a la calle», resultó bastante problemático. Sin embargo, la autocrítica tardía del autor podría deberse también al desarrollo de la política cultural oficial soviética, que en junio de 1925 adoptó una posición clara contra el Proletkult y especialmente contra sus corrientes de izquierda.⁴⁶ En ese momento Tretiakov ya se había distanciado del excéntrico teatro de atracciones.

En la discusión sobre *Slyshish' Moskva?! en el periódico LEF* [Levy Front Iskusstv, Frente de Izquierda de las Artes], el órgano del frente de izquierda del Proletkult, se decía en sentido contrario en 1924 que el procedimiento del montaje de atracciones se había «probado con éxito».⁴⁷ Probablemente no se pueda responder a la pregunta de hasta qué punto el teatro de atracciones podía «calcular», con la espontaneidad descrita anteriormente, lo que ocurriría también fuera del espacio del teatro. El *cálculo* de la audiencia hubiera podido llegar al punto de buscar planificar, calcular y evaluar incluso el caos y el tumulto. Con sus exigencias de definiciones exactas de las tareas sociales y de los métodos científicos, Eisenstein y Tretiakov ciertamente lograron desplazar la máquina teatro a un terreno tan inestable como ninguna otra práctica artística alcanzó en mucho tiempo.

Los dos trabajadores del teatro lograron desbaratar los patrones idealistas y los automatismos emocionales del teatro de ilusión con la fragmentación y la agresividad de las atracciones.⁴⁸ No obstante, en el

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ En los primeros años de la Nueva Política Económica, las organizaciones de izquierda del Proletkult formaban parte del núcleo central de la resistencia contra la reintroducción de elementos capitalistas en la economía soviética y contra la nueva clase alta emergente. Sin embargo, esta posición de la izquierda cultural como oposición radical solo pudo mantenerse durante un breve periodo. Después de 1924, los experimentos del Proletkult de izquierdas tuvieron que ceder de nuevo el paso al teatro de las ilusiones, que se replegó a la pura representación y a la estética tradicional de la empatía.

⁴⁷ Cf. «Hörst du, Moskau?», p. 128. Más tarde, en el ensayo sobre Piscator de Tretiakov, volvió a prevalecer una interpretación positiva del tumulto en el teatro, cf. Tretiakov, «Sechs Pleiten. Erwin Piscator», *Gesichter der Avantgarde...*, ob. cit., pp. 197 y ss.

⁴⁸ Estas ideas fueron recogidas en Alemania por Piscator y, sobre todo, por Brecht, que conocía las teorías teatrales soviéticas gracias a su amistad con Tretiakov y a los viajes de este por Alemania (sobre la recepción de Tretiakov en Alemania, véase también Fritz

camino que va de la representación a la construcción de la situación, los experimentos del teatro Proletkult aparecen de forma paradójica, enredados en complejas contradicciones tanto con sus objetivos teóricos como con las instrucciones de la política cultural oficial, de modo que están extrañamente bloqueados, atascados en una fase entremedias. Atrapados en el marco del —todavía burgués— campo teatral, era tan poco posible que las estrategias de atracción, de interrupción y de distanciamiento *construyeran* situaciones como lo fue en el siglo XIX para las estrategias de extensión de la representación a lo orgiástico. La brecha entre la representación de los procesos sociales y la intervención en ellos demuestra ser tan resistente como los fundamentos del aparato teatral burgués (tanto en el contexto socialista como en el capitalista).

Sin embargo, los éxitos del Proletkult también han sido marginados debido a la inscripción distorsionada y descuidada del agit-teatro en las historias del teatro y el arte. Esto se debe a dos razones: en primer lugar, a las políticas culturales cada vez más restrictivas, que interrumpieron el trabajo del Proletkult de izquierdas a mediados de los años veinte por considerarlo una desviación de la línea del partido y reforzaron a la derecha, de modo que se hicieron imposibles nuevos experimentos de radicalización. En las décadas posteriores, y como consecuencia de que la política cultural soviética entró drásticamente en crisis, surgió una especie de *damnatio memoriae* para el Proletkult de izquierdas como desarrollo secundario en los países socialistas, junto con una clara ruptura entre las obras posteriores de sus protagonistas y los primeros experimentos. Por último, la historicización hecha por sus protagonistas, que pretendía describir sus desarrollos posteriores en otras prácticas artísticas como un progreso, condujo a una devaluación

Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows sthetik der Operativität*, Berlín, Akademie, 1976, pp. 21-42). Tras unos primeros intentos no sistemáticos, Brecht (que al principio utilizó el término *Entfremdung*, siguiendo a Hegel y Marx, en el sentido de alienación activa con fines de comprensión) destiló la estrategia de *Verfremdung* [distanciamiento] a partir de diversas estrategias antiidealistas, convirtiéndola en un término central en su obra teatral. Concebida como una condición previa para la intervención práctica, la estrategia de *Verfremdung* rompe con el concepto de representar situaciones, desbaratando en cambio las situaciones representadas. Desbaratando el ritual cultural, la autoridad escénica, la identificación con el héroe, todos los componentes del orden teatral jerárquico, la *Verfremdung* no busca romper el marco del teatro, sino cambiar a los presentes, tanto a los actores como a la audiencia.

de los primeros experimentos. Para Eisenstein, esta era la aclamada historia de sus trabajos cinematográficos, ya que, desde esta perspectiva, los trabajos teatrales de principios de los años veinte habían conducido a una frontera que solo podía transformarse productivamente a través de su continuación lógica en el cine. Tretiakov, tras su mayor éxito con *Rychi, Kitai* [«¡Ruge, China!»], giró hacia un experimento de un tipo completamente diferente.

¡Escritores a los koljoses! Tretiakov y el «faro comunista»

Y se pueden establecer conexiones transversales de un saber a otro, de un punto de politización a otro...

Michael Foucault⁴⁹

«Nuestra constante desgracia en el LEF [Frente de Izquierda de las Artes] era que representábamos un río en el mapa de la literatura, que se hundía en la arena sin llegar nunca al mar. En 1919 el “Arte de la Comuna”⁵⁰ se rompió, en 1924 el viejo LEF se secó, en 1928 el nuevo LEF terminó abruptamente. Pero nuestro trabajo no vale ni un céntimo si no desembocamos en el mar, en el mar de las masas”». ⁵¹ Así describía Serguéi Tretiakov la situación en el último número del *Novi LEF*, tras la ruptura con su colega y redactor jefe Mayakovsky en 1928, cuatro años después de la ruptura del primer *LEF* con Arvatov, Kusner, Tarabukin, Eisenstein, Brik y Mayakovsky. Las secciones de izquierda radical de la izquierda cultural soviética también se dividieron varias veces, sobre todo en relación con las políticas culturales cada vez más rígidas de la década de 1920 con Stalin, que deseaban cada vez menos desembocar en el «mar de las masas». En este contexto, el celo ininterrumpido de Tretiakov es aún más notable, como se refleja en las frases finales de su

⁴⁹ Michel Foucault, «La función política del intelectual. Respuesta a una cuestión», *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1968.

⁵⁰ En el Manifiesto de LEF de 1923 se podía leer: «LEF agitará el arte con las ideas de la comuna, abriendo para el arte el camino hacia el mañana. / LEF agitará a los nuestros con el arte de masas, haciendo de ellos una fuerza organizada. / LEF confirmará nuestras teorías con la acción del arte, logrando para este una consideración profesional superior. / LEF luchará por el arte = construcción de la vida».

⁵¹ Serguéi Tretiakov, «Fortsetzung folgt», *Die Aufgabe des Schriftstellers*, Hamburgo, Rowohlt, 1972, p. 79.

último artículo en *Novi LEF*: «Si nuestros enemigos gritan alegremente ¡LEF ha muerto!... ¡Su felicidad será efímera! Continuará, a través de LEF, hasta los factógrafos». ⁵²

Los «factógrafos» eran, para Tretiakov, la masa de trabajadores corresponsales, reporteros y fotógrafos aficionados, realizadores de periódicos y de radio en los que veía el futuro del arte de la producción soviético, pero entre los que él mismo también se encontraba. En 1928, le parecía que esa era la manera de interpretar y de canalizar las políticas culturales de Estado que se habían sintetizado en la llamada «¡Escritores a los koljoses! [granjas colectivas]», consigna que sonaba extraña incluso en el contexto soviético: como medidas complementarias al primer plan quinquenal el Estado solicitaba a los trabajadores y trabajadoras del arte que contribuyeran a la colectivización, la mecanización y la eficiencia de la producción agrícola. Tretiakov describe la ambigüedad y la vaguedad de la consigna y su propia confusión al respecto junto a consejos divergentes desde todos lados en su libro *Feld-Herren*. Algunos pensaban que la tarea de los escritores llamados a abandonar sus entornos urbanos consistía en observar los koljós, y describir la conveniencia y rentabilidad de las granjas colectivas. Otros sostenían, al contrario, que los escritores sabían demasiado poco de todo eso, así que debían limitarse a describir la vida cotidiana y al «ser humano viviente». Había incluso quienes susurraban: «Vigilad que los campesinos no estén construyendo silos». ⁵³

En conjunto, la campaña no parecía estar bien planeada desde el punto de vista estratégico. A los responsables políticos en Moscú les preocupaba mantener un tono de invocación emotiva, que servía en realidad para ocultar la falta de instrucciones precisas. Y ninguna de las dos partes interpeladas parecía demasiado contenta: si a la mayoría de los escritores no les interesaba el arte de la producción, ni mucho menos pasar largos periodos de tiempo en el campo, a los agrónomos y trabajadores de los koljoses tampoco les hacían demasiado felices los «turistas», «veraneantes» e «invitados de honor». ⁵⁴ Tretiakov fue el único que describió ese trabajo como una etapa más en el largo y con frecuencia interrumpido

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Véase Serguéi Tretiakov, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlín, Malik, 1931, pp. 32 y ss.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 34-36.

camino que nunca lograba conducirles ni a él ni a la Unión Soviética al mar de las masas. Sin embargo, en contraste con sus reflexiones desarrolladas durante la primera década del Proletkult, esta nueva etapa no conllevaba que el arte «se sumergiera en las masas», como sugería la llamada. Supuso una faceta más avanzada y refinada de las experiencias con esferas públicas y colectividades específicas. En concreto, se trataba de un proceso organizativo en el limitado espacio de un colectivo rural.

Tretiakov respondió a la llamada trasladándose a la comuna koljós del Cáucaso Norte «El faro comunista» por vez primera en julio de 1928. Walter Benjamin resumió partes del catálogo de tareas asumidas por Tretiakov en «El autor como productor»,⁵⁵ que utilizó, junto al teatro épico de Brecht, para ilustrar sus tesis sobre el cambio del aparato de producción y sobre la «función organizadora»⁵⁶ del arte. A continuación se presenta la versión extensa del autorretrato de Tretiakov en *Feld-Herren*:

¿Qué hice en el koljós?

Tomé parte en las reuniones directivas en las que se trataban todas las cuestiones vitales para el koljós, empezando por la compra de bujías para los tractores y el arreglo de las lonas, y acabando por el montaje de las máquinas trilladoras y la planificación de la ayuda para las granjas individuales.

Participé en asambleas de masas en los koljoses y en colectas de dinero para cubrir el pago de los tractores y para financiar al Estado. Explicué las tesis de Yakovlev (comisionado popular para la agricultura). Facilité a los colectivistas informes del trabajo realizado por las comunas. Persuadí a los agricultores individuales para que se unieran al koljós. Puse paz entre madres que se peleaban en las guarderías infantiles. Tomé parte en debates sobre cómo distribuir la cosecha. Discutí con celosos economistas que se negaban a facilitar caballos a funcionarios educadores. Arranqué a los intelectuales contribuciones para el periódico. Ayudé a algunos participantes en cursos radiofónicos a entender pasajes de lecturas difíciles. Investigué quejas de todo tipo por parte de los granjeros para saber si estaban justificadas. Intervine en asambleas destinadas a limpiar el koljós de kulaks y otros elementos antiolektivistas.

Fui miembro de la comisión para el examen físico militar y hube de comprobar la disposición del koljós para cultivar en primavera. Esto

⁵⁵ Walter Benjamin, «El autor como productor», *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, ob. cit..

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 120.

último me resultó difícil, porque al principio no era capaz de distinguir qué collera era buena y cuál mala o qué partes del arado faltaban. Hay quienes encuentran trivial todo esto. Piensan que para arreglar los arados ya están los herreros, que no es necesario que un escritor se moleste por ello. Están en un error: sin un conocimiento exacto del arado, es imposible entender con claridad el humor de los colectivistas, y en consecuencia no se puede avanzar ni un discurso, ni una descripción; en otras palabras, no se puede ser el autor de ninguna obra.

Inspeccioné casetas y clubes de lectura, observé a los niños para quienes quería montar una guardería el próximo verano. Hice de anfitrión para delegaciones, visitantes y brigadas que vinieron a observar el trabajo. Fundé periódicos murales y ayudé a producirlos. Trabajé en desarrollar métodos para garantizar la competencia del socialismo en las estepas. Diseñé un plan de oferta cultural para la comuna, con barracas de cine y clubes temporales. Reuní para ello a la gente, el equipo, la ayuda y el dinero necesarios. Obtuve de Moscú radios portátiles y una biblioteca suficientemente provista, así como un cine ambulante de Georgievsk. Ello se convirtió en el origen de nuestro trabajo educativo, en el que me ayudó el camarada Schimann, de la «Brigada de los 25.000».

Dirigí congresos de funcionarios de educación, conferencias de los representantes de los pueblos, y organicé una exposición de periódicos murales. Publiqué continuamente informes desde el frente koljosista en diarios de Moscú, principalmente en *Pravda y El agricultor socialista*, y en revistas.

Organicé y dirigí el periódico del koljós. Originalmente era solo un suplemento del periódico *Terek*, que ofrecía información sobre cómo preparar el cultivo de los campos. Más tarde luché, sí, luché, hasta lograr, después de muchas reuniones, peleas por teléfono, cartas, telegramas, insistencias, depresiones y promesas, que los periódicos de Moscú (*El trabajador agrícola* y *El diario del agricultor*) asumieran patrocinarlo. De Moscú nos mandaron la máquina de escribir, el papel y el equipo de composición de textos. Y nuestro periódico, *El desafío*, del cual se han publicado ya más de sesenta ediciones, demostró ser de manera tangible una palanca para la colectivización, sin la cual esta casi no se habría logrado. Puse a un aprendiz a la máquina de escribir, un artista por méritos propios que antes era pastor. Además de escribir notas, actas, documentos y descripciones, he estado documentando la vida en el koljós con la cámara. Actualmente tengo unos doscientos negativos. Para capturar de la manera más completa e impactante el cambio profundo que se ha operado en el campo, único en el curso de la historia, he sugerido que se implante un sistema de filmación permanente, como si un escuadrón cinematográfico pudiera registrar los cambios que tengan lugar en un koljós durante un periodo prolongado. La

productora cinematográfica Meschrabporn me facilitó un escuadrón cinematográfico de este tipo. Y aunque su trabajo estuvo lleno de lagunas, lograron recopilar una cierta cantidad de material valioso.⁵⁷

A primera vista, la actividad aparentemente interminable de Tretiakov descrita en el informe se parece a la tarea burocrática de un organizador o de un controlador enviado por Moscú, más inclinado a ejercer de intelectual universal y a intervenir como administrador que a convertirse en un especialista transversal. El propio gesto de escribir una lista completa de tareas se debe probablemente también a que Tretiakov realizaba esa función burocrática. Aún así, como se deduce del minucioso relato de su primera época en el koljós, Tretiakov se veía a sí mismo como un meticuloso participante en un proceso colectivo. Según se fue volviendo más crítico con su propio concepto de «especialista bolchevique» — que Walter Benjamin retomaría unos años más tarde—, considerándolo como la culminación de una figura salvadora y que en realidad suponía una exigencia excesiva, también porque introducirse en la producción de masas era demasiado complejo y muy excepcional, en el koljós además se dio cuenta de que no era necesario que una sola persona reuniese por sí misma todas estas características. Sus experiencias en el «activo» del koljós incluso le hicieron ver que «actitudes habitualmente rechazadas, como la estrechez de miras especializada, la manía por innovar o la indecisión conservadora se vuelven útiles cuando se critican entre sí»; porque cuando se produce un cambio en las actitudes, ello fomenta «la necesaria flexibilidad del activo».⁵⁸ Tretiakov había desarrollado en abstracto la figura teórica del especialista bolchevique deduciéndola de su trabajo en las estructuras de producción y recepción de las instituciones del teatro y del cine, que seguían siendo jerárquicas de modo clásico a pesar de los esfuerzos del Proletkult. En su práctica de trabajo organizativo en el koljós, ese concepto evolucionó hacia el de «activo socialista flexible de diferentes personalidades»,⁵⁹ un nuevo tipo en el que confluyen las diferentes competencias específicas de quienes participan individualmente en el colectivo. Poner en conexión estas diferentes competencias significaba conectar

⁵⁷ Tretiakov, *Feld-Herren*, ob. cit., pp. 20-22.

⁵⁸ Sobre el abandono del tipo «especialista bolchevique» por parte de Tretiakov, véase la recensión que ofrece Mierau, *Erfindung und Korrektur*, ob. cit., pp. 110 y ss.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 112.

un saber específico con otro saber específico, conformando un mosaico que no tiene como objetivo la completitud, sino más bien configurar una relación de intercambio transversal.

En paralelo a esto, se evidenció de nuevo una radicalización por parte de Tretiakov, alejándose de los medios y de los géneros tradicionales de la concepción burguesa de arte. En lugar de expandir experimentalmente el concepto tradicional de teatro o de literatura, se interesó por la función que los medios de comunicación de masas podrían cumplir a la hora de organizar un arte de la producción: los clubes, las manifestaciones, el cine, la fotografía, la radio y, especialmente, la prensa. La tarea del trabajador del arte se desvía así de los intentos por transformar el teatro burgués, para pasar a activar los medios de comunicación más nuevos —incluso otros que aún están por inventar— y a experimentar con las nuevas formas que producen estos medios, así como a organizar actividades que se inspiran en sus experiencias previas en el Proletkult relacionadas con la organización experimental de colectivos. También había trabajado con Eisenstein y Arvatov en el «Laboratorio experimental de construcciones cinéticas» del Proletkult moscovita. Buscaban probar experimentalmente todas las formas posibles de ensamblaje social en el marco de talleres para la formación teatral: «La conferencia, el banquete, el tribunal, la asamblea, la reunión, el auditorio, los acontecimientos y las competiciones deportivas, las veladas en el club, los vestíbulos, los comedores públicos, las celebraciones de masas, las procesiones, el carnaval, los funerales, los desfiles, las manifestaciones, las asambleas, el trabajo en la fábrica, las campañas electorales, etc., etc.».⁶⁰ En la práctica, parece que Tretiakov aprovechó casi una década después una oportunidad, que se venía fraguando desde hacía tiempo, al intentar realizar en el koljós el mismo tipo de trabajo con las formas de organización que habían llevado a cabo en el ya cerrado laboratorio del Proletkult; pero en esta ocasión decididamente fuera del ámbito de las instituciones artísticas. Por decirlo en la jerga de la teoría socialista del arte, «hizo de su temática literaria el lugar de su actividad social».

Los esbozos del escritor trabajador Tretiakov en su libro *Feld-Herren*, publicado a principios de la década de 1930 en Alemania, son

⁶⁰ Borís Arvátov, «Theater als Produktion», *Kunst und Produktion*, Múnich, Hanser, 1972 [1922], p. 92.

las huellas de un retroceso de la función organizadora del arte hacia el viejo aparato de lo subjetivamente literario y que prescinden de una representación estructuradora del trabajo sobre las formas de organización. Algo como «Instrucciones del artista de la producción Tretiakov para la organización colectiva del koljós»⁶¹ habría resultado más útil en cuanto al contenido y más lógico en cuanto a la forma; sin embargo, la documentación y la recopilación de las reflexiones e informes de Tretiakov en forma de libro son solo el excedente. Con Benjamin, la práctica artística consiste en transformar constantemente el aparato de producción, pero también en cambiar el concepto mismo de arte: siguiendo el emparejamiento de grandes ideas de disolución del arte en la vida, después de las primeras técnicas de trabajo teatral en la fábrica desarrolladas junto con Eisenstein, después de haber abandonado el teatro y regresado a él de nuevo, Tretiakov llegó a su estrategia más radical casi por completo fuera del ámbito del arte. En el escenario de una gran campaña para la construcción de la sociedad socialista, durante la cual se podrían haber dado en paralelo miles de experimentos de este tipo, la micropolítica de Tretiakov funcionó como un laboratorio que todavía aguarda la concatenación. Fue entonces cuando se vio capturado por los mecanismos del aparato molar de Stalin, que poco a poco le impidieron seguir trabajando. Fue arrestado en 1937, fusilado en 1939 y «rehabilitado» en 1956, tal y como se dice eufemísticamente en la historiografía de la Unión Soviética.

La construcción de la situación. La Internacional Situacionista y el paso de unos pocos del arte a la revolución

Construir la vida a propósito es lo que la LEF quería alcanzar. La LEF está en contra, no a favor de la teatralización de la vida.

Borís Arvátov, 1924⁶²

⁶¹ Siguiendo el modelo del «Informe sobre una investigación del movimiento campesino en Junan», que Mao escribió tras una estancia más larga en marzo de 1927, y que perseguía el intento, similar al planteamiento de Tretiakov, de una doble operatividad de la organización: por un lado, el aspecto organizativo de las discusiones concretas y los procesos de intercambio en la comunicación directa, por otro, la función organizativa de publicar también las percepciones así alcanzadas.

⁶² Borís Arvátov, *Kunst und Produktion*, ob. cit., 1972, p. 71.

La IS está aún lejos de haber creado situaciones.

Internacional Situacionista, 1963⁶³

Anteriormente, los artistas más lúcidos querían romper la separación entre el arte y la vida: la IS elevó esta exigencia a un nivel superior en su deseo de abolir la distancia entre la vida y la revolución.

Gilles Dauvé

En los inicios de la práctica presituacionista de Guy Debord, hubo intentos de cine experimental y expansiones performativas del espacio cinematográfico. Influenciado por los experimentos letristas asociados a Isidore Isou, Debord se propuso, a principios de la década de 1950, seguir desarrollando las técnicas de montaje y distorsión, para invertir-las productivamente. Ya no debían ser las intervenciones del autor las que extrajeran violentamente al público de la empatía en la corriente de la trama, sino que debía ser el propio público el que interviniera en la forma de la película, de modo que el montaje final tuviera lugar en el cine. En una continuación de los métodos vanguardistas del futurismo, el dadaísmo, el agit-teatro y el teatro de atracciones, la estrategia filmica de Debord estaba diseñada no solo para desencadenar conflictos, sino para llevar la provocación lo más lejos posible. Más de una década antes de los respectivos experimentos de Kaprow, Schneemann, EXPORT, Weibel y otros con Fluxus, Happenings y Cine Expandido, esta estrategia, calculada con la interrupción de la velada cinematográfica por parte de un público que protestaba y aullaba, planeaba el tumulto. La primera película de Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, prescinde de las imágenes, y consiste en una pantalla blanca iluminada que se acompaña de algunos fragmentos de texto y —sobre todo— de secuencias negras sin sonido que se alargan cada vez más, hasta terminar con 24 minutos de silencio y oscuridad. En 1952, en la primera proyección en el Musée de l'Homme de París, el público ya se rebeló contra la primera pausa de reflexión prescrita, y la película se detuvo.⁶⁴ Tumultos, rebelión del público, alboroto, esa era la ambición de Debord, no solo en el cine.

⁶³ Internacional Situacionista, «La vanguardia de la presencia», *La supresión de la política...*, ob. cit., p. 78.

⁶⁴ Cf. Robert Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburgo, Nautilus, 1997, p. 41.

Aunque probablemente no conocía la experiencia de agitación de Tretyakov y Eisenstein con *Slyshish' Moskva?*, en sus primeros trabajos se refirió implícitamente a la tradición que va de Eisenstein y Tretyakov a Benjamin y Brecht,⁶⁵ por ejemplo cuando repetía que «vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad, suscitando la capacidad de subvertir su propia vida». ⁶⁶ No fue el trabajo separado en el espacio artístico lo que iba a determinar el concepto de arte de los situacionistas, sino las intervenciones antiartísticas en espacios sociales concretos. Así, mientras Debord rompía cada vez más con las formas clásicas de arte, sustituyendo el espacio artístico cerrado por los alrededores tendencialmente más abiertos del espacio urbano, durante la década de los años cincuenta se fueron produciendo progresivamente más indicios de un concepto que se hizo más prominente en el conjunto de términos situacionistas (deriva, desvío [*détournement*] o psicogeografía), y que dio nombre a la Internacional. Cada vez más a menudo se hablaba de *créer une situation*, crear una situación: «Nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una cualidad afectiva superior». ⁶⁷

Ya en 1953, el letrista de 19 años Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain) presentó su «Formulario para un nuevo urbanismo», ⁶⁸ en el que introdujo la necesidad de construir situaciones «como uno de los deseos básicos en los que se fundaría la próxima civilización». ⁶⁹ Y unos años más tarde

⁶⁵ También hay referencias situacionistas explícitas a Brecht, cf. Frankin, «Préface à l'unité scénique "personne et les autres"»; Internacional Situacionista, «Problemas preliminares a la construcción de una situación», *La realización del arte...*, ob. cit., pp. 15-17; Alexander Trocchi, *La insurrección invisible de un millón de mentes*, Madrid, Capitán Swing, 2013, que incluye la observación: «Desgraciadamente, la teoría de Brecht no ha tenido ningún impacto en el entretenimiento popular».

⁶⁶ Guy Debord, «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional», *Potlatch. Internacional Letrista (1954-1959)*, Madrid, Literatura Gris / Traficantes de Sueños, 2002, p. 154.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 152.

⁶⁸ Gilles Ivain, «Formulario para un nuevo urbanismo», en Internacional Situacionista, *La realización del arte...*, ob. cit., pp. 19-22

⁶⁹ *Ibidem*, p. 21.

la Internacional Situacionista afirmó que esta necesidad no se aplica en absoluto al espacio del arte: «La situación se concibe como lo contrario de la obra de arte, que es un intento de valorización absoluta y de conservación del instante presente».⁷⁰ Así como la obra de arte, según Hegel, suspende la situación en la armonía y la paralización, la construcción de la situación debe imaginarse como un intento de experimentar de nuevo, de organizar de nuevo, un espacio determinado durante un tiempo determinado en medio de la «sociedad de la disolución». En vez de la *representación*, la *construcción* de situaciones «será la realización continua de un gran juego deliberadamente escogido; el paso de uno a otro de esos escenarios y conflictos cuyos personajes de tragedia morían en veinticuatro horas».⁷¹ En el terreno de lo que Debord llamaría más tarde la «sociedad del espectáculo», lo que distinguía los intentos presituacionistas de construir la situación es que eran temporales, construcción de situaciones provisionales: «No tendrán futuro, serán lugares de paso».⁷² Aquí es donde el devenir presente se pone a prueba, un poco de «vida» incluso en el terreno de la «sociedad del espectáculo», en la que habitualmente solo te preocupas por sobrevivir. No obstante, poner a prueba la situación corresponde mejor con lo que es imaginable en «prehistoria de la vida cotidiana».⁷³

Como muchas cosas que se suelen quedar en la oscuridad, cuando los (pre)situacionistas negocian la situación, empezando por el primer texto de Chtcheglov, solo hay una vaga asociación de lo que podría significar específicamente la construcción de la situación más allá de la concepción teórica. Sin embargo, Chtcheglov presenta con claridad sus ideas urbanístico-arquitectónicas entrelazando la necesidad de la «creación total» con la necesidad de *jugar* con la arquitectura, con el tiempo y el espacio. La situación no excluye la coincidencia, sino que intenta recuperarla. Los participantes en la situación y la deriva realizan un desvío activo sobre la imagen espectacular de la ciudad.

⁷⁰ Internacional Situacionista, «El sentido de la descomposición del arte», *La realización del arte...*, ob. cit., p. 68.

⁷¹ Internacional Letrista, «...Una idea nueva en Europa», *Potlatch...*, ob. cit., p. 21.

⁷² Debord, «Informe sobre la construcción de situaciones...», *Potlatch...*, ob. cit., p. 154.

⁷³ Internacional Situacionista, «Manifiesto», *La realización del arte*, ob. cit., p. 127.

En los extensos textos del boletín de la Internacional Situacionista (IS, fundada en 1957) apenas se encuentra información sobre el modo en que se pudo producir la construcción de situaciones y la propia situación construida. Solo algunos informes difusos describen estos primeros experimentos;⁷⁴ decidieron rechazar obligatoriamente los productos que podían ser explotados en el campo del arte y combinaron algunas concreciones no documentadas de creación de situaciones con una abundante producción de textos reflexivos y políticos. Desde el principio, sin embargo, Debord no dejó ninguna duda de que las situaciones no deben tomarse como ideales románticos, sino como la formación activa de ambientes, un juego libre con el espacio urbano como campo de acción. En medio del espacio permeado por el espectáculo, los situacionistas buscaban encontrar —o más bien *inventar*— disrupciones de lo familiar. En lugar de que la situación se represente en el escenario del teatro aristotélico y se interrumpa en el escenario del teatro épico, en el teatro situacionista de la vida cotidiana la situación se traslada al espacio cotidiano de la ciudad. En conjunción con la práctica de la deriva, con las derivas por la ciudad, la experiencia de la ciudad oscila entre dos polos de concentración y distracción, entre movimientos coordinados con precisión —controlados por walkie-talkie, por ejemplo— y exploraciones espontáneas del espacio urbano. Deambular sin rumbo a través de los suburbios, a veces al amanecer tras una noche bebiendo, en alternancia presumiblemente con intervenciones calculadas en los centros urbanos.

Los grafitis, el desvío de las inscripciones de los monumentos, la retirada de las señales de tráfico, las cartografías psicogeográficas. Aquí se desarrolla el potencial de la experiencia de la ciudad como producción de deseo y la posibilidad de resistir directamente, «situadamente», las «situaciones» objetivamente planteadas por la socialización capitalista. La situación y la deriva sirven para la exploración de un paisaje urbano con fines totalmente diferentes, desde una salida de estudiantes para beber hasta la determinación de posibles lugares para construir barricadas. En el ruido, en lo provisional, en la ruptura de los acontecimientos, la

⁷⁴ A tal respecto, el historiador de la IS, Roberto Ohrt, de Hamburgo, señala especialmente la falta, condicionada programáticamente, de un lugar público central y continuo como Cabaret Voltaire (cf. *Phantom Avantgarde*, ob. cit., p. 302); probablemente lo más cercano, el único «centro» situacionista, era el boletín de la IS.

situación se condensa e intensifica. En el París de finales de la década de 1950, el énfasis en la experimentación de nuevas posibilidades y en la introducción de acciones imprevisibles ya anticipaba las situaciones del mayo parisino y de la revuelta en el Barrio Latino diez años más tarde.

Lo que se desprende claramente de los documentos existentes: la construcción de situaciones no debía girar desde luego en torno a la deriva pasiva en situaciones cuasi naturales, sino que se trataba de intervenciones más o menos intencionadas, artificiales. Estas se llevaron a cabo, sin embargo, entre los polos de un discreto desvío en el marco de la reinterpretación de las calles familiares de la ciudad, por un lado, y el estilo de las provocaciones machistas de los camorristas letristas, por otro. Sin embargo, al hablar de la *construcción* intencionada de situaciones, surge una cuestión que la propia IS planteó: «¿Qué mezcla, qué interacciones deben producirse entre la emanación (y los resurgimientos) del “momento natural”, en el sentido de Henri Lefebvre, y los momentos artificialmente construidos, que se introducen después en esta emanación y la perturban cuantitativamente, y sobre todo cualitativamente?». ⁷⁵ Que se requiere una intervención consciente y directa más allá de los «momentos naturales» para construir una situación es ya evidente en los términos *crear* y *construir*, que se utilizan junto con la situación situacionista, así como en varios pasajes del boletín de la IS, que se refieren a este tipo de intervenciones directas. La definición situacionista en consecuencia expresa la situación construida como «momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos». ⁷⁶ Aunque las ideas de Debord fueron posteriormente más allá de las cuestiones de la participación y de la brecha entre la producción y la recepción —Debord anticipó los problemas de la participación y la activación en el paradigma posfordista ya en 1963⁷⁷—, un aspecto de la construcción de situaciones fue el esfuerzo por frustrar la fijación de las relaciones entre el escenario y el espacio del público, entre los actores y los observadores. La situación es construida «para ser

⁷⁵ IS, «Teoría de los momentos y construcción de situaciones», *La realización del arte...*, ob. cit., p. 107.

⁷⁶ IS, «Definiciones», *ibidem*, p. 17.

⁷⁷ Cf. IS, «La vanguardia de la presencia», *La supresión de la política*, ob. cit.

vivida por sus constructores. El papel del “público”, que si no pasivo solo es de figurante, ha de disminuir siempre, a medida que aumente la parte de aquellos que no pueden llamarse ya actores sino, en un sentido nuevo de este término, vividores». ⁷⁸ En lugar de «público» y «actores», son los «vividores» los que caracterizan la situación, al menos en el caso ideal.

La ambivalencia de la Internacional Situacionista como red a-jerárquica y operación récord de exclusión ya ha sido ampliamente discutida. ⁷⁹ Lo que interesa en nuestro contexto, no obstante, no es tanto la organización auto-mitopoiética de la propia IS sino la organización de la situación. Sin embargo, hay que considerar una división funcional temporal incluso en los casos concretos de situaciones construidas. En otros escritos, Debord limitó la práctica colectiva de los «vividores» a una jerarquía de tres niveles. En esta jerarquía se atribuye un cierto predominio al director como coordinador principal, al que también se le permite intervenir en los acontecimientos, mientras que en el segundo nivel se encuentran «unos agentes directos que viven la situación —que han participado en la creación del proyecto colectivo y que han trabajado en la composición práctica del ambiente—», y finalmente en el tercer nivel «algunos espectadores pasivos —ajenos al trabajo de construcción— a los que convendrá *reducir a la acción*». ⁸⁰ De hecho, Debord continúa que esto meramente supone una subordinación temporal del colectivo situacionista a un responsable del experimento en su conjunto. Lo que queda, sin embargo, es la posición imposible del tercer nivel, la del público. No es necesario ir tan lejos como Roberto Ohrt, que le imputa a Debord el uso del público como saco de boxeo. ⁸¹ El problema es más general, y si no se recurre a estructuras molares, puede tratarse, si no resolverse, de dos maneras: o bien especificando y delimitando permanentemente los públicos —que pasan a ser «activos»— o a través de la apertura a la complejidad de los procesos políticos.

Brecht tomó el primer rumbo con un gesto de *cierre* radical al desarrollar la forma estricta del *Lehrstück* («pieza didáctica») a partir de

⁷⁸ Debord, «Informe sobre la construcción de situaciones...», ob. cit., p. 154.

⁷⁹ Cf. Ohrt, *Phantom Avantgarde*, ob. cit.; Greil Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 2006.

⁸⁰ IS, «Problemas preliminares a la construcción de una situación», ob. cit., p. 16.

⁸¹ Ohrt, *Phantom Avantgarde*, ob. cit., p. 304.

los diversos experimentos con el teatro épico de los años veinte. «El *Lehrstück* enseña al ser interpretado, no al ser visto. En principio no se necesita ningún espectador para la *Lehrstück...*».⁸² Al renunciar al teatro como lugar de representación, el público como figura receptiva, el texto como forma acabada, Brecht concibió un teatro que está destinado solo a quienes lo realizan, lo que implica la comunicación exclusivamente entre los participantes activos; especialistas como receptores que —al ser relevados de la recepción— *pasan a la acción*. La enseñanza de la pieza didáctica consiste en interpretar (y desarrollar) varias —incluso todas las posibles— posiciones y roles en un constante cambio de perspectiva. Por esta razón Brecht se negó repetidamente a las representaciones de su *Lehrstück* ante el público, calificándola de «medios de trabajo pedagógico con estudiantes de escuelas marxistas y colectivos proletarios».⁸³ «Apartamos estos importantes acontecimientos de todas las dependencias y dejamos que los lleven a cabo aquellos a los que estaban destinados, los únicos que tienen un uso para ellos: coros de trabajadores, grupos de teatro de aficionados, coros y orquestas de escolares; es decir, aquellos que ni pagan por el arte ni son pagados por el arte, pero que quieren hacer arte».⁸⁴ Sin embargo, no es solo el público puramente receptivo que se pone en movimiento, sino también el propio texto. Desde el principio, las sugerencias de los actores, así como la crítica marxista, dieron lugar a más y más versiones. Al mismo tiempo, *La medida* estuvo casi siempre en peligro de ser censurada: fue prohibida en 1933, justo antes de que los fascistas tomaran el poder; en EEUU fue la razón por la que Brecht fue llamado ante las autoridades anticomunistas estadounidenses para ser interrogado; se convirtió en un problema en la RDA porque podía interpretarse como una crítica a Stalin. En consecuencia, el *Lehrstück* no solo no se representó como un evento para el público, sino que dejó de representarse por completo.

Debord tomaría el otro camino: con su politización hasta mayo de 1968 en París, la IS como ensamblaje discursivo logró —aún con todas

⁸² Bertolt Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*, Fráncfort / Main, Suhrkamp, 1972, p. 251 [ed. cast.: Bertolt Brecht, *La medida. Teatro completo*, Madrid, Alianza, 1990 (no es una edición crítica ni contiene las instrucciones de Reiner Steinweg). N. de T.]

⁸³ *Ibidem*, p. 248.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 236.

las prácticas internas de exclusión— una *apertura* al espacio complejo e imprevisible de la máquina revolucionaria. Partiendo de un procesamiento performativo de la situación y de su necesaria jerarquía, la IS desarrolló una práctica de apertura preproductiva de la situación y de sus «vividores», encendiendo una chispa que suspendió a sus organizadores.

No obstante, este tipo de igniciones revolucionarias han sido más o menos omitidas en la historia de la recepción de la IS, mientras que las historias políticas prácticamente obliteraron el papel de la IS antes y durante mayo de 1968 en París, entre otras cosas por los muchos enemigos que se ganó Debord. *Phantom Avantgarde* de Roberto Ohrt, que inscribe a la IS en la historia del arte, pone en primer plano la orientación artística de la IS en comparación con su efecto en los movimientos políticos. Por esta razón, Ohrt se centra en una separación y categorización, *o* en la historia del arte *o* en la acción revolucionaria: toda «disolución de la situación en el momento de la acción» sería contraria al interés de la situación, escribe Ohrt.⁸⁵ Al tomar la acción como la *disolución* de la situación, junto con Hegel, afirma así la vieja dicotomía entre la representación artística y la acción política, personificada en el caso de los situacionistas por la oposición entre los (ex)pintores Constant y especialmente Asger Jorn, por un lado, y el cineasta activista y teórico político Debord, por otro. El historiador del arte Ohrt impone que Debord «no encontró acceso al arte moderno, a su trabajo sobre la experiencia estética»⁸⁶ y, por lo tanto, eliminó la obra de arte y el campo clásico del arte de sus consideraciones.⁸⁷ Jorn, por otro lado, funciona como cara positiva del artista en comparación con las «naciones políticas obsoletas» de la IS, difundidas «al amparo de su sutil humor».⁸⁸ Según Ohrt, Jorn se negó a «seguir la violencia hacia un extremismo abstracto»,⁸⁹ señaló «el potencial de violencia de las ideas situacionistas»⁹⁰ y —sobre todo— reconoció el «peligro de las tendencias antiartísticas en el arte».⁹¹

⁸⁵ Cf. Ohrt, *Phantom Avantgarde*, ob. cit., p. 218.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 273.

⁸⁷ Cf. *ibíd.*, p. 297, con una analogía completamente inapropiada entre Debord y el pesimista cultural e historiador del arte conservador alemán Hans Sedlmayr.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 299.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 298.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ *Ibíd.*, p. 296.

Esta especie de separación tradicional entre arte y política, sin embargo, se corresponde poco con la práctica de los protagonistas y nada con la teoría de la IS. Incluso en la temprana «Contribución a una definición situacionista de juego», publicada en la primera edición de la IS, hay una expresión inequívoca de esta doble e indivisible participación de la acción y la representación en la situación. Se trata de «lucha» y «representación»: «Lucha por una vida a la medida de los deseos, representación concreta de esa vida».⁹² La mezcla explosiva de crítica cultural delirante, teoría revolucionaria y textos políticos contemporáneos que culminó con *La sociedad del espectáculo* de Debord y *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* de Vaneigem —ambos publicados en 1967— fue uno de los antecedentes teóricos más importantes de Mayo del 68 en París. Sus apuntados conceptos se extendieron mucho más allá de los muros de París, inspirando a varias generaciones de activistas e intelectuales, no solo franceses, antes y después de 1968. La politización en curso de la IS condujo más tarde a la participación de los situacionistas en acciones políticas, a que pasaran de jugar con los componentes de un partido político en el campo del arte a convertirse en un componente antipartidista del movimiento social. La combinación específica situacionista de ataques brutales a la sociedad del espectáculo y a la izquierda reformista, junto con los antiguos experimentos con la situación y la deriva, proporcionaron impulsos tangibles para la crítica y las formas de acción en 1968.

Mientras que la historiografía política de 1968 tiende a deslizarse cada vez más hacia un terreno glorificador y/o reaccionario, el papel de la IS antes y después de 1968 no ha sido todavía suficientemente investigado como para permitir afirmaciones claras sobre su transformación de máquina artística en máquina revolucionaria. Incluso algunos integrantes, como los dos exsituacionistas T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith, expusieron en 1997 las dificultades de esta tarea: «Nosotros fuimos miembros de la Internacional Situacionista en 1966-1967. Esto no nos da un punto de vista especialmente ventajoso con respecto a las cuestiones verdaderamente interesantes acerca de la IS en sus extraordinarios años finales. En particular el punto clave de cómo y por qué los

⁹² IS, «Contribución a una definición situacionista de juego», *La realización del arte*, ob. cit., p. 15.

situacionistas llegaron a tener un papel preponderante en los sucesos de mayo del 68, es decir, cómo y por qué su ideario político marcó, e incluso impulsó, una crisis del Estado tardo-capitalista son cuestiones totalmente abiertas a la interpretación».⁹³

Durante la década de 1960, la producción de textos de la IS pasó de la propaganda antiartística inmanente al arte a temas más políticos y de teoría política, y Debord abandonó por completo la realización de películas hasta el final de la IS, afiliándose temporalmente al círculo teórico en torno a Claude Lefort y Cornelius Castoriadis y su revista revolucionaria marxista-consejista *Socialisme ou Barbarie*. No obstante, más cerca de 1968, la práctica de la IS se desarrolló cada vez más en la dirección de una intersección entre los impulsos teóricos del movimiento, por un lado, y la afiliación a las formas más novedosas de acción política, por otro. Aunque la IS siguió siendo fiel a su gesto despreocupado y mantuvo superficialmente la apariencia de una vanguardia tradicional —incluida su relación anticuada con las masas—, la combinación de la negativa a adaptarse a la forma del partido político y la radicalidad de sus ideas tuvo como resultado la difusión de las teorías situacionistas más allá de la propia Internacional.

Félix Guattari, por ejemplo, sin nombrar explícitamente las influencias situacionistas, encontró un prototipo para su teorema del «grupo-sujeto» en el Movimiento 22 de marzo, desencadenado a principios de 1968 por los *enragés* y situacionistas de Nanterre.⁹⁴ A diferencia de los «grupos-sometidos», los «grupos-sujetos» se definen «por coeficientes de *transversalidad* que conjuran las totalidades y jerarquías».⁹⁵ Fue sobre todo la aversión a la forma partido político, a la disciplina sindical, a la subordinación a las jerarquías de las formas molares de organización, lo que constituyó un punto de referencia para muchos grupos diferentes

⁹³ T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith, «¿Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista?» (disponible en el Archivo Situacionista Hispano en <https://sindominio.net/ash/critica01.html>).

⁹⁴ Los *enragés* [rabiosos] fueron un grupo radical de la Revolución francesa estrechamente relacionados con el movimiento de los *sans-culotte*. Denunciaban que la libertad y igualdad alcanzada no era nada mientras los ricos y especuladores mataran de hambre al pueblo y exigían el control de los precios de los productos básicos y fuertes castigos a los acaparadores. [N. de T.]

⁹⁵ Gilles Deleuze, «Prefacio. Tres problemas de grupo», en Félix Guattari, *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 14.

entre Estrasburgo y Nanterre. «La ejemplar acción de este grupo de vanguardia abrió el camino, rompió con las prohibiciones, abrió paso a una comprensión, a una articulación lógica nueva, sin fosilizarla en una dogmática».⁹⁶ Las posiciones, signos y estrategias situacionistas se difuminaron no solo en el Movimiento 22 de marzo, sino también en un amplio campo de subversión y acción que culminó en las revueltas de 1968. La influencia de la IS es evidente especialmente en el género específico situacionista de los cómics y la publicidad subvertida, pero también en los eslóganes inusualmente diferenciados de los carteles y los grafitis.

Sin embargo, el primer caso concreto de puesta a prueba de estas estrategias en el entorno del movimiento estudiantil tuvo lugar ya en 1966. En vez de llevar a cabo un desvío basado en signos e imágenes, la organización estudiantil UNEF se transformó como conjunto. Varias personas afiliadas a la IS ocuparon la representación estudiantil en la Universidad de Estrasburgo únicamente para llevar a la organización estudiantil sindicalizada a una profunda crisis. Utilizaron la financiación de la UNEF para publicar un tratado situacionista de Mustapha Khayati titulado *De la miseria en el medio estudiantil, considerada en sus aspectos económico, político, psicológico, sexual y sobre todo intelectual, y de algunas formas para ponerle remedio*⁹⁷ en una edición impresa de alta calidad de diez mil ejemplares. Aunque se había implicado en la formulación y la distribución del folleto de forma más bien indirecta,⁹⁸ la IS contribuyó a ampliar y radicalizar las protestas. La producción y difusión de un cómic de estilo situacionista —«El regreso de la columna Durruti»—, las pequeñas acciones disruptivas durante el acto de apertura académica del curso 1966/1967 y durante las clases, el lanzamiento de tomates a los profesores, el cierre de la oficina de asesoramiento psicológico y las disputas en las organizaciones estudiantiles se prolongaron de octubre

⁹⁶ Félix Guattari, «El estudiante, el loco y el katangués», *Psicoanálisis y transversalidad...*, ob. cit., p. 271.

⁹⁷ Mustapha Khayati, «De la miseria en el medio estudiantil, considerada en sus aspectos económico, político, psicológico, sexual y sobre todo intelectual, y de algunas formas para ponerle remedio», *De la miseria en el medio estudiantil y otros documentos*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2018, pp. 31-80.

⁹⁸ Cf. IS, «Nuestros fines y nuestros métodos en el escándalo de Estrasburgo», *La práctica de la teoría...*, ob. cit., pp. 486-493.

de 1966 a enero de 1967 y se extendieron a Lyon y Nantes durante 1967.⁹⁹ Las polémicas resultantes, que condujeron a juicios y al cierre de la representación estudiantil, y el escándalo generado a través de los medios de comunicación contribuyeron a que la IS alcanzara una fama inesperada. Este vínculo relativamente permanente con las inquietudes del movimiento estudiantil y la publicación de *Sobre la miseria en el medio estudiantil* en una edición de 300.000 ejemplares un año después del escándalo de Estrasburgo, hicieron que se difundieran aún más las ideas situacionistas y que la IS se implicara en el Mayo parisino de 1968.¹⁰⁰

De forma similar a Estrasburgo, de noviembre de 1967 a marzo de 1968 los *enragés* desarrollaron métodos de sabotaje de las clases y los exámenes en la sede de Nanterre de la Sorbona de París —establecida en 1964—, que se basaban en las teorías situacionistas. Con ellas se opusieron no solo a la política del aparato universitario —y, por tanto, a la política educativa del gobierno—, sino también a los representantes de los estudiantes —y, por lo tanto, también a los sindicatos y a los partidos de izquierda, especialmente al Partido Comunista Francés—. La triple estrategia de mayo de 1968 ya se desarrollaba en Nanterre y consistía en alterar las clases con interrupciones y la distribución de octavillas, en fijar consignas y carteles en las paredes y, finalmente, en ocupar cada vez más edificios de instituciones educativas y culturales, y más tarde también de fábricas. El contexto particular de las protestas en Nanterre fue la situación aislada de la nueva universidad en las afueras de París y su arquitectura, que René Viénet ha descrito como un «microcosmo de las condiciones generales de opresión».¹⁰¹ Como escribió Guattari: «La arquitectura de la cosa ofrece ya el clima: una simple visita de los lugares hace estallar la angustia. Ese campus es la imagen misma de un mundo estudiantil cortado del resto de la sociedad, separado del mundo del trabajo...».¹⁰² Quizás fue precisamente esta falta total de ambientes urbanos y sociales lo que favoreció especialmente la difusión de las protestas.

⁹⁹ René Viénet, «Los orígenes de la agitación en Francia», *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*, cap. 2 (disponible en el Archivo Situacionista Hispano en <https://sindominio.net/ash/enrages.html>).

¹⁰⁰ Cf. IS, «El comienzo de una época», *La práctica de la teoría...*, ob. cit.

¹⁰¹ Viénet, *Enragés y situacionistas...*, ob. cit.

¹⁰² Guattari, «El estudiante, el loco y el katangueno», ob. cit., p. 266.

Aparte de las clases de Henri Lefebvre, Edgar Morin y Alain Touraine, que fueron habituales objetos de interrupción, fue sobre todo en los interminables muros de cemento donde aparentemente mejor encajó la erupción de un «vandalismo crítico».¹⁰³ Las citas de la IS se inscribieron en las superficies de la repelente arquitectura universitaria, desplegando toda su cualidad de claridad de reclamo, y transportando simultáneamente complejidad, apertura y ambigüedad: «¡No trabajes nunca!», «Considera tus deseos como la realidad», «El aburrimiento es contrarrevolucionario», «¡Los sindicatos son burdeles!», «¡Consume más, así vivirás menos!», «¡Vive sin matar el tiempo, disfruta de las inhibiciones!». Las intervenciones sucesivamente ampliadas en el escenario de la alienación perfeccionaron la crítica práctica del urbanismo que la IS ya había propuesto en sus reflexiones sobre la construcción de situaciones.

La doble cara paradójica de la IS —su práctica de exclusión (entiéndase esta como un «proceso de limpieza» o un «rescate de la organización»), por un lado, y el proceso situacionista de apertura hacia el movimiento,¹⁰⁴ por otro— les llevó a participar en comités de acción, aunque sin interactuar permanentemente con «las masas». El aislamiento de la IS no fue práctico, no se retiraron a una comuna rural o a un espacio comunal urbano, sino que únicamente fue su rigidez teórica la que les aisló y al mismo tiempo les permitió abrirse. Con la escalada de los primeros días de mayo, con la extensión de las protestas a la Sorbona y a las calles del Barrio Latino, los conceptos de situación y de deriva experimentaron una última etapa de radicalización. Tras la huelga general del 13 de mayo, las huelgas salvajes y las ocupaciones de fábricas se extienden por toda Francia. El 14 de mayo se funda el comité «Enragés-Situationistas».¹⁰⁵ Las paredes de la Sorbona se cubren de carteles. Por primera vez desde la fundación de la IS, una serie de sus boletines llamaban a la acción, concretamente a la ocupación de

¹⁰³ Viénet, *Enragés y situacionistas...*, ob. cit.

¹⁰⁴ Cf. también los extractos del texto sobre cuestiones de organización, autonomía y fusión, escrito por Debord, Khayati y Viénet en julio de 1967, publicado en Clark y Nicholson-Smith, «¿Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista?». Según Clark y Nicholson-Smith, siguieron reflexionando, «especialmente a medida que las cosas se calentaban en el transcurso de 1967, sobre cómo debían actuar, para “expandirse” [...]».

¹⁰⁵ Cf. IS, «El comienzo de una época», ob. cit.; Viénet, «Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones», ob. cit.

fábricas y a la formación de consejos obreros. Los días 16 y 17 de mayo, el comité «Enragés-Situationistes» incluso asumió el papel principal en el comité de ocupación de la Sorbona durante dos días.¹⁰⁶ Sin embargo, bajo las oleadas de represión que parecen seguir regularmente a las barricadas y a las luchas callejeras, la poesía política de la IS quedó ahogada: «bajo el pavimento» los activistas buscaban «la playa» («Sous les pavés, la plage»), pero solo encontraron palizas, persecución y criminalización.

Al final, tras el clímax del Mayo parisino, los miembros de la IS también participaron en los intentos de mantener y ampliar las ocupaciones, especialmente de las fábricas. En la última parte de mayo y la primera mitad de junio, hasta su (inútil) desintegración, intentaron movilizar a los trabajadores franceses e internacionalizar el movimiento.¹⁰⁷ Junto con otras cuarenta personas, diez de los *enragés* y situationistas, entre ellos Debord, Khayati, Riesel, Vaneigem y Viénet, instituyeron el «Consejo por el mantenimiento de las ocupaciones», y hasta el 15 de junio distribuyeron varios cientos de miles de ejemplares de sus folletos, carteles, manifiestos, cómics y canciones por toda Francia y luego, traducidos al inglés, alemán, español, italiano, danés y árabe, por todo el mundo.¹⁰⁸

La historia de la IS es la de una transformación de un colectivo artístico de vanguardia en una tropa de agitación política. A través de continuar intensificando el trabajo textual, a través de la continuidad en la forma de publicar un órgano central de la IS y a través de la vinculación creciente de las vertientes discursivas y activistas, la IS acabó convirtiéndose —en paralelo al movimiento de desintegración y a las orgías de exclusión del núcleo del grupo— en un componente relevante del Mayo parisino. Fueron las cuestiones que surgieron del campo del arte las que condujeron a una creciente politización de la IS. Las cuestiones de la práctica, la función y el potencial de la situación transportaron a los situationistas casi inevitablemente desde una práctica artística pura al contexto más amplio de la teoría revolucionaria y la acción política.

¹⁰⁶ IS, «El comienzo de una época», ob. cit.

¹⁰⁷ Cf. *ibídem*.

¹⁰⁸ *Ibídem*.

La propaganda antiartística cada vez más vehemente de Debord y la fricción entre arte y revolución son constantes en un largo recorrido, una transición, un desarrollo progresivo de la máquina arte a la máquina revolucionaria. Las experiencias, estrategias y competencias que emergieron en la década de 1950 en el campo del arte, en confrontación y fricción con tradiciones artísticas como el dadaísmo, el surrealismo y el lettrismo, sufrieron una transformación a lo largo de este recorrido. En los años sesenta, la IS abandonó paulatinamente su campo originario y comenzó a cultivar la teoría política y la acción revolucionaria.

En el prólogo de la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*, Debord describe este camino: «[...] en 1952, cuatro o cinco personas poco recomendables de París habían decidido buscar la superación del arte. Resultó que, por una feliz consecuencia de una marcha audaz por este camino, las viejas líneas de defensa, que habían quebrantado las precedentes ofensivas de la revolución social se hallaban desbordadas y rodeadas [...] Los intentos anteriores, en los que tantos exploradores se perdieron, jamás habían desembocado directamente en semejante perspectiva; probablemente porque todavía les quedaba algo que devastar en la vieja provincia del arte, y sobre todo porque la bandera de las revoluciones parecía antes enarbolada por otras manos más expertas».¹⁰⁹

Si en los escritos situacionistas aquí y en otros lugares todavía resuenan vestigios de una visión sentimental de la vanguardia del arte, ello se debe, entre otras cosas, al concepto de una idea lineal de desarrollo que comienza con el arte y termina en la revolución. Sin embargo, en el concepto de un movimiento dialéctico de sublimación del arte en / hacia la revolución, todavía se conserva un resto de la fijación jerárquica de la relación entre arte y revolución. Y, finalmente, cuando la situación revolucionaria está determinada teleológicamente, se reduce a la inmovilización hegeliana del movimiento, deteniendo la danza de las diferencia y, al mismo tiempo, aplazando la danza hasta después de la gran ruptura, tras la cual puede comenzar por fin la danza de las condiciones. Según el famoso pasaje de Marx de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*: «Las revoluciones proletarias, como las del siglo XIX, se critican constantemente a sí mismas, se interrumpen continuamente en

¹⁰⁹ Guy Debord, «Prólogo a la cuarta edición italiana de *La sociedad del espectáculo*» (disponible en <https://sindominio.net/ash/espprol2.htm>).

su propia marcha, vuelven sobre lo que parecía terminado, para comenzar de nuevo, se burlan concienzuda y cruelmente de las indecisiones, de los lados flojos y de la mezquindad de sus primeros intentos, parece que solo derriban a su adversario para que este saque de la tierra nuevas fuerzas y vuelva a levantarse más gigantesco frente a ellas, retroceden constantemente aterradas ante la vaga enormidad de sus propios fines, hasta que se crea una situación que no permite volverse atrás y las circunstancias mismas gritan: *Hic Rhodus, hic salta!* [¡Aquí está Rodas, salta aquí!].¹¹⁰

Sin embargo, lo que distingue a la situación situacionista es que está siempre en devenir, no es tanto algo creado —perfecto—, como un ensamblaje de situaciones revolucionarias iniciadas una y otra vez. En el pasaje situacionista, en esta transición que parece tener puntos finales inequívocos en la supresión de las insurrecciones de 1968, por un lado, y la desintegración de la Internacional Situacionista en 1972, por otro, el monstruo de la escisión de Hegel ciertamente no se quedó dormido.

¹¹⁰ Karl Marx, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Fundación Federico Engels, 2003, p. 14.

Capítulo 6
«Arte y revolución», 1968.
La concatenación negativa del
accionismo vienés

Los accionistas consideran idiotas a los izquierdistas; también a los de-
rechistas.

Ferdinand Schmatz¹

¿Quién dijo que los revolucionarios quieren destruir por completo la
sociedad opresora?

Otto Muehl²

Una cierta interpretación vienesa de los acontecimientos de 1968 afir-
ma que los artistas y las artistas organizaron bien pronto su propia ver-
sión del 68 «a la manera austriaca». En el camino a Mayo del 68 en
Francia, la Internacional Situacionista provocó explosiones discursivas
en las universidades de Estrasburgo y Nanterre, el expintor y artista del
happening Jean-Jacques Lebel y los fundadores del Living Theatre Julian
Beck y Judith Malina participaron en la ocupación del Teatro Odeón,
mientras que en Alemania la Subversive Aktion que surgió del gru-
po situacionista SPUR en Múnich se infiltró parcialmente en la SDS
(Sozialistischen Deutschen Studentenbund — Asociación Alemana de
Estudiantes Socialistas) a mediados de la década de 1960. Por el contra-
rio, en Austria, la interpretación mencionada no solamente afirma que
no se produjo una radicalización de la izquierda cultural, sino también

¹ Citado en Danièle Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, Klagenfurt, Ritter, 1995, p. 91.

² Otto Muehl, «warum ich aufgehört habe. das ende des aktionismus», *Neues Forum*, enero de 1973, p. 41.

que las artistas y los artistas carecieron de todo interés por implicarse masivamente en las luchas políticas. Se asevera por lo tanto que el movimiento del 68 austriaco se distinguió en su conjunto «por la ausencia de producción teórica y su bajo nivel de militancia».³

Hay otra interpretación opuesta de acuerdo con la cual en el periodo previo y en torno a 1968 la escena artística estalló en Austria, y los accionistas vieneses, con sus acciones, que culminaron en *Kunst und Revolution (Arte y revolución)* en junio de 1968, jugaron un papel clave en esa explosión artística que se puede leer o bien en términos de vanguardia del movimiento político,⁴ o bien como compensatoria de la ausencia de dicho movimiento.⁵ Esta segunda interpretación afirma también que la conexión entre la izquierda cultural y la izquierda política era más fuerte en Viena que, por ejemplo, en Alemania: mientras que en Alemania los frentes del arte y la política habrían colisionado de manera cada vez más rígida, se dice que en la pequeña escala del contexto vienés no se produjo esa estricta separación entre la vanguardia artística y la política.

Hay, finalmente, una tercera interpretación que está de acuerdo con las dos anteriores, pero desplazando las fechas y los protagonistas. De acuerdo con el escritor y teórico de las subculturas Rolf Schwendter, 1968 no tuvo lugar en Austria hasta 1976: el movimiento Arena y la ocupación del matadero en el distrito vienés de St. Marx, acción en el marco de la cual tuvieron lugar las más variadas iniciativas transversales, marca una cesura que finalmente compensaría la inexistencia de una oposición extraparlamentaria en la década de 1960 y tendría un impacto en los movimientos sociales subsiguientes de las décadas de 1970-1980, dando también como resultado formas de organización duraderas.⁶

³ Robert Foltin, *Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich*, Viena, grundrisse, 2004, p. 74.

⁴ Véase Danièle Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, ob. cit., pp. 19, 86, 91, 93 y 102. Roussel, basándose en entrevistas con los más destacados protagonistas de ese periodo, afirma en su libro, con especial énfasis, la tesis de que la escena artística accionista fue determinante en el 68 austriaco.

⁵ *Ibidem*, p. 93, cita al escritor Peter Turrini: «En Alemania, los estudiantes ocuparon las universidades; en Austria, Muehl y Brus se cagaron en la Universidad. [...] Los asuntos políticos fueron tratados como asuntos artísticos».

⁶ Rolf Schwendter, «Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur?», en Reinhard Sieder, Heinz Steinert y Emmerich Tálos (eds.), *Österreich 1945-1995*, Viena, Verlag für Gesellschaftskritik, 1995, p. 167.

En el contexto de la autoritaria Austria de posguerra, los artistas y las artistas concentraron más bien sus esfuerzos en los mínimos espacios libres que daban cobijo a las nuevas prácticas artísticas, constituyendo así esferas públicas marginales en medio de un campo artístico que se mantuvo rígidamente conservador hasta bien entrada la década de 1960. Si bien los miembros del Wiener Aktionsgruppe (Grupo de Acción Vienés)⁷ fueron detenidos en varias ocasiones a lo largo de esa década, ello no fue tanto por el carácter subversivo de las acciones: dejando aparte los montajes orquestados por los aparatos de Estado represivos,⁸ se trataba más bien de que las provocaciones lanzadas por el arte accionista recibían el ataque de las autoridades en cuanto osaban salirse ligeramente del ámbito artístico.⁹ Un mito nació, empero, del gusto de esos artistas por construir su propia historia, de sus intervenciones escritas en publicaciones y exposiciones posteriores a ese periodo, así como de los relatos retrospectivos de galeristas, historiadores de arte y museos. Un mito que por lo general glorifica tanto la práctica artística como la significación política de los accionistas y construye la leyenda de su radical politización, sacando en parte provecho de las medidas represivas aplicadas por el Estado y los medios de comunicación especialmente *después* de 1968.

Tanto en términos de su composición social como del impacto que sobre el conjunto de la sociedad tuvo, el 68 austriaco fue casi exclusivamente una «revolución cultural»: mientras que la vanguardia artística no experimentó una politización de largo aliento, la izquierda política estudiantil, en cambio, sí pareció verse influenciada por «lo estético». Se dieron numerosas conexiones entre las constelaciones más activas con anterioridad al Mayo del 68 austriaco: la Wiener Kommune (Comuna

⁷ Esta fue la denominación colectiva que adoptaron en Viena en la década de 1960 los artistas accionistas Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.

⁸ Recuérdese por ejemplo la detención de Otto Muehl, Hermann Nitsch y otros por el caso del «asesinato de la ópera», el asesinato de una bailarina de doce años en la Ópera de Viena el 12 de marzo de 1963.

⁹ Como sucedió en el Wiener Spaziergang (Paseo en Viena) de Günter Brus, quien caminó con el cuerpo pintado de blanco de la cabeza a los pies, dividido por una línea vertical negra, a través de las calles de Viena el 5 de julio de 1965. No llegó lejos: la policía lo detuvo por exhibición indecente y fue condenado a pagar una multa. Véase Dieter Schwarz y Veit Loers (eds.), *Wiener Aktionismus I. Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*, Klagenfurt, Ritter, 1998, pp. 298 y ss.

de Viena); la SÖS (Sozialistischer Österreichischer Studentenbund — Unión de Estudiantes Socialistas Austriacos);¹⁰ el activismo literario de un grupo posterior, *Hundsblume* (Flor de Perro), asociado a la figura del poeta Robert Schindel; o el *Informelle Gruppe* (Grupo Informal), vinculado a Rolf Schwendter.¹¹ Si aceptamos sin más los relatos artísticos y literarios que se refieren a Oswald Wiener, confundador del Wiener Gruppe, como uno de los cabecillas de la acción *Kunst und Revolution* —a la que en este capítulo nos vamos a referir—, la versión vienesa de 1968 se podría entender entonces como una historia escrita por obra y gracia de tres literatos: Wiener, Schwendter y Schindel, que serían los autores del libreto y al mismo tiempo los protagonistas de una ópera revolucionaria. Y en el clímax de los quince minutos de gloria del 68 austriaco, el frente cultural izquierdista del accionismo y el frente político izquierdista, que también era artístico, convergieron en la acción *Kunst und Revolution* con tal fuerza que ambas partes acabaron por experimentar el colapso de sus formas de cohesión organizativa, que previamente eran ya bastante precarias.

La SÖS, que fue una breve contrapartida de la SDS alemana, surgió del contexto de la llamada Wiener Kommune.¹² La Comuna se había formado a finales de 1967 alrededor del escritor Robert Schindel y el miembro de la SDS Günther Maschke:¹³ desde su inicio en octubre de

¹⁰ Sobre las evoluciones del movimiento estudiantil austriaco y para una breve historia de la SÖS, véase Fritz Keller, «Mailüfterl über Krähwinkel», en Bärbel Danneberg, Fritz Keller, Ali Machalicky y Lulius Mende (eds.), *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*, Viena, Döcker, 1998, pp. 59-66; Fritz Keller, *Wien, Mai 68—Eine heiße Viertelstunde*, Viena, Junius, 1983, pp. 76-79; y Otmar Bauer, 1968. *Autographische Notizen zu Wiener Aktionismus, Studentenrevolte, Underground, Kommune Friedrischshof, Mühl Ottos Sekte*, Enzersdorf, Roesner, 2004, pp. 24-35. He recogido otros puntos de vista a partir de mis entrevistas con Christof Šubik durante los veranos de 2003 y 2004.

¹¹ Véase Rolf Schwendter, *Subkulturelles Wien. Die informelle Gruppe (1959-1971)*, Viena, Promedia, 2003.

¹² Véase Fritz Keller, «Mailüfterl über Krähwinkel», ob. cit., pp. 36-42.

¹³ Sobre Günther Maschke, véase en el capítulo 1 la nota sobre los izquierdistas alemanes que se volvieron radicales de derecha después de 1968. En ese año se emitió una orden de detención contra Maschke por «deserción»; fue de hecho arrestado en Viena el 9 de octubre, y posiblemente gracias a las acciones de protesta de sus camaradas (mediante el teatro de agitación y las sentadas frente a la comisaría de policía donde fue encerrado) no fue deportado a la República Federal de Alemania, sino que se le permitió emigrar a Cuba.

ese año (por tanto, tres años antes de la Praterstrasse Commune de Otto Muehl y seis antes de su AA Kommune de Friedrichshof) la Wiener Kommune fue menos un experimento de vida comunal holística que un punto alrededor del cual pivotaba la organización de *love-ins*,¹⁴ sentadas, teatro callejero y grupos de lectura de Marx, Freud, la Biblia y Hegel. En su punto culminante consistió en unos cincuenta activistas, hombres y mujeres, que intentaban conjugar la política radical y la «realización estética de sí» —como se decía en la época— de una manera relativamente antidogmática. Lucharon por la reforma universitaria, en solidaridad con Vietnam, contra el Baile de la Ópera¹⁵ y por un Primero de Mayo rojo. «Nos juntamos en la calle para realizar un *love-in* en el auditorio de la Universidad de Viena. Cantamos el Cantar de los Cantares de Salomón. ¡He aquí que tú eres hermosa, amiga mía; he aquí que tú eres hermosa! Tus ojos entre tus gudejas como de paloma; tus cabellos como manada de cabras que se recuestan en las laderas de Galaad. Y envolvimos a la policía de Viena con papel estampado con flores negras. Montamos la Comuna de Viena. La prensa popular descubre la protesta estudiantil. El camarada Maschke es detenido. Nos reunimos para manifestarnos ilegalmente y enfrentarnos a la policía. Se celebran sin parar reuniones en cafeterías y pisos. Escribimos octavillas, pintamos carteles, discutimos en la universidad».¹⁶ Aunque la práctica de la Wiener Kommune no se libró por completo de las habituales discusiones sobre la persistencia en ella de la ideología patriarcal, las jerarquías internas y una estructuralización incipiente, sus formas de acción la llevaron no obstante a un movimiento de apertura que permitió que su trabajo político no tuviera necesidad de integrarse en las organizaciones políticas partidarias.

En la primera manifestación contra el Baile de la Ópera, el 22 de febrero de 1968 —«el lema es resistencia pasiva, déjate detener»—,¹⁷

¹⁴ Los *love-ins* eran acciones que consistían en provocadoras reuniones públicas para promover el amor colectivo. [N. de T.]

¹⁵ El Baile de la Ópera es un gran evento social de la aristocracia, las clases altas y las oligarquías, así como de la clase política y el mundo del espectáculo, que se celebra anualmente en la Wiener Staatsoper (Ópera Estatal de Viena). [N. de T.]

¹⁶ Christof Šubik, «Ein Vakuum, und da soll man tanzen». Anmerkungen zur «Kassandra», en Robert Schindel, *Kassandra (Roman)*, Innsbruck y Viena, Haymon, 2004, p. 120.

¹⁷ Otmar Bauer, 1968, ob. cit., p. 28.

además de las sentadas frente al edificio hubo también una acción *dentro* de la Ópera, algo que no se repitió en las acciones activistas contra el Baile que tuvieron lugar en las décadas de 1980-1990: «Katja se vistió con un ostentoso abrigo de piel y un sombrero, con su bolso lleno de octavillas, se metió en la ópera descaradamente, hizo volar las octavillas tirándolas desde el anfiteatro, se dirigió inmediatamente a la puerta para salir también con descaro».¹⁸ Con posterioridad hicieron algunos experimentos basados en incipientes estrategias de deriva en el marco de modestas manifestaciones: pequeños grupos bloqueaban las calles y las plazas para provocar atascos de tráfico. Cuando el atasco era suficientemente grande y antes de que la policía llegase, los activistas y las activistas ya se habían dispersado para ocupar la siguiente esquina.¹⁹ Este tipo de tácticas de «infracción limitada» tenían cierto atractivo para los estudiantes y las estudiantes de izquierda y también para los medios de comunicación, lo que hizo que las acciones que se realizaron en el invierno de 1967-1968 gozaran de un apoyo cada vez más mayor que decayó de nuevo en junio de 1968. Los *love-ins* y *go-ins*,²⁰ las manifestaciones salvajes y las *spaziergängerdemos*²¹ atrajeron también a muchos simpatizantes afiliados al SPÖ (Partido Socialista de Austria), cuyas organizaciones juveniles en revuelta se toparon repetidamente con la irritación nerviosa de su presidente, y más tarde canciller austriaco, Bruno Kreisky, quien, en aquel entonces, dirigía el partido desde la oposición parlamentaria.

Desde principios de mayo hasta mediados de junio de 1968 se fue intensificando el carácter de las protestas y aumentando el número de quienes participaban en ellas. Ese Primero de Mayo, los miembros de la Comuna no irrumpieron, como iba siendo tradicional, en la manifestación del SPÖ, sino que interfirieron en el concierto de una banda

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Véase *ibidem*, pp. 27 y ss. Estas formas flexibles de manifestación forman parte del arsenal de acciones de la izquierda desde 1968, y desde entonces constituyen una práctica recurrente. Véase también Gerald Raunig, *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Viena, Turia+Kant, 2000, p. 14.

²⁰ Los *go-ins* son sentadas colectivas en movimiento. [N. de T.]

²¹ *Spaziergängerdemos* son acciones colectivas móviles que consisten en disimular una manifestación ilegal fingiendo que se conversa mientras se camina. [N. de T.]

de *volksmusik*²² con el que el acto se clausuraba. El grupo se limitó a bailar de manera irónica al son de la música, formando un círculo alrededor de la banda: aun así, ese sencillo gesto de afirmación subversiva (un baile en círculo al ritmo de una banda musical) fue suficiente para que la policía despejase brutalmente la plaza frente al Ayuntamiento. La violencia policial fue de tal grado que provocó una oleada de deserciones en las organizaciones estudiantiles del SPÖ. El 16 de mayo, la recién formada SÖS se presentó en una rueda de prensa en Viena. Contradiciendo los hábitos de las formas de organización representativa de los sindicatos de estudiantes ligados a los partidos políticos, los delegados y delegadas del SÖS anunciaron que se mantendrían en sus cargos por solo cuatro meses con el fin de que la representación rotase. Dos semanas después la SÖS comenzó sus actividades con una sentada de discusión sobre el tema *La revolución y la contrarrevolución mundial*, con doscientas personas que ocuparon la sala de conferencias principal del Neues Institutsgebäude, en el edificio principal de la Universidad (subrayo: *doscientas* y no dos mil, como publicó el *Süddeutsche Zeitung*, pensando que se necesitan masas para ocupar una universidad). El 4 de junio, el Ministerio del Interior prohibió las actividades de la SÖS, si bien dijeron no hacerlo por razones políticas, sino más bien con el inteligente argumento de que se podía confundir con otras organizaciones estudiantiles. No obstante, como el decreto de disolución tardó en entrar en vigor, el 7 de junio la acción *Kunst und Revolution* aún pudo celebrarse como una acción organizada conjuntamente por la SÖS y los accionistas vieneses, también en el auditorio principal del Neues Institutsgebäude.

Los accionistas han sido atacados con mucha frecuencia, pero por razones muy contradictorias. Mientras que amplios sectores tanto de la prensa popular como de la escena artística han insistido durante largo tiempo, por motivos distintos, en que los accionistas pertenecían más bien al ámbito de lo no artístico, desde la izquierda se vertieron acusaciones de fascismo, mucho antes incluso de que se fundase la Muehl-Kommune. Al contrario que las declaraciones de Muehl al principio de su carrera, cuando hablaba en contra de las revoluciones políticas

²² *Volksmusik* es una música popular llena de tópicos nacionalistas sobre la naturaleza. [N. de T.]

desde el punto de vista de un artista que se consideraba en revuelta permanente y en todas las direcciones,²³ y también al contrario de las extremadas formas de estructuralización y de jerarquización —y probablemente también las derivaciones fascistas— que adquirió más tarde la organización de la Muehl-Kommune,²⁴ el desarrollo de las acciones orquestadas por Brus, Muehl y otros entre los años 1966 y 1968 sí se debe entender como un proceso de politización salvaje temporal. En este proceso se propagaron el caos y la destrucción de la sociedad burguesa («la sociedad de gnomos», de acuerdo con la terminología de Muehl en aquel entonces), en parte como un ataque crítico al Estado, a la sociedad y *también* a los grupos revolucionarios; haciendo asimismo uso de procedimientos de sobreafirmación, escalada radical y exageración de comportamientos reaccionarios.

En sus orígenes, cuando se daba una colaboración fluida con otros artistas (especialmente con la escena literaria asociada a Oswald Wiener), el Wiener Aktionsgruppe logró abrirse parcialmente y, al ir más allá de las meras expresiones anarcoindividualistas, pudo llegar también a un público mayor que su círculo de amistades de la escena artística marginal vienesa. Al mismo tiempo, las instituciones culturales y la noción de artista eran cada vez más el objeto de sus ataques, en la tradición vanguardista que va de dadá a los situacionistas («¡Zock no tiene arte ni artistas!»).²⁵ En 1966 surgieron las *acciones totales* como una síntesis de las *acciones materiales* de Muehl y las *automutilaciones* de Brus, y se fundó el Institut für Direkte Kunst (Instituto para el Arte Directo) que sirvió de base a experiencias de colaboración breves. Junto a Oswald Wiener, Muehl inventó un «programa» accionista-político que etiquetaron como «Zock».²⁶ Con Zock, la práctica irónica y un tanto

²³ Véase Otto Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, Colonia, König, 2004, p. 19; sobre sus declaraciones desde 1962, p. 17: «No hay más que echar un vistazo a las revoluciones en la historia para apreciar cómo los revolucionarios más salvajes, tan pronto como sus enemigos han sido eliminados, se domestican y se calzan las pantuflas. O mirad si no las revoluciones proletarias: tan pronto como la resistencia desaparece ya se han aburguesado. El pintor no debe tomar ese camino, debe luchar constantemente contra algo».

²⁴ Véase especialmente la historia detallada de los procesos de estructuralización de la AA Kommune en Otmar Bauer, *1968*, ob. cit.

²⁵ Otto Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, ob. cit., p. 30.

²⁶ Véase Christian Höller, «Popping Up and Zocking Off», en Otto Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, ob. cit., especialmente p. 75.

vaga de las acciones materiales evolucionó en la dirección de una crítica contra el Estado y la ideología mucho más afilada en términos verbales y propagandística en el plano de las imágenes, que se postulaba como contraria simultáneamente a la figura del sujeto revolucionario y a las ideas reformistas.²⁷ Las acciones adoptaron también un carácter más enfáticamente agitador, siendo organizadas por grupos inestables bajo la forma de obras colectivas siempre acompañadas por la producción de manifiestos realizados en conjunción con *Zock Press*, la serie editorial «estéticamente pobre». El antiprograma de Zock se distinguió por las numerosas fracturas que se produjeron entre su crítica destructiva y su afirmación de la destrucción que buscaba impedir que Zock mostrara cualquier tipo de clausura o coherencia.

En el punto álgido de la fase Zock —abril de 1967— el *Zock Fest* (con la participación de Muehl, Nitsch, Wiener, Attersee y otros), celebrado en un restaurante de Viena, finalizó con una redada policial a gran escala y una escandalosa disputa en directo entre los propios participantes en la acción. Dejando a un lado la incompatibilidad de sus posiciones artísticas y la embarazosa manía que los artistas suelen mostrar por «expresarse a sí mismos», lo que se puso de manifiesto en aquella situación fue el aspecto más contundente de la práctica de los accionistas: la posibilidad de crear un caos que requiere la presencia de las autoridades dentro y fuera de la acción al mismo tiempo. La acción, que por azar estaba organizada en colaboración con la Liga Católica —una asociación estudiantil—, tardó pocos minutos en convertirse en una gran disputa entre los actores, por un lado, y entre los actores y el público, por otro; se produjo una pelea a puñetazos con los miembros de la Liga Católica, y más tarde la redada de la policía que asaltó el local provista de cascos y perros acabó con la celebración. Otmar Bauer, a la sazón uno de los denominados «estudiantes» u «hombres de Muehl», quienes participaban en casi todas las acciones de este periodo en calidad de «modelos» o actores, describía así el momento álgido del tumulto:

ossi wiener con su casco desde su harley-davidson pidió dos bandejas de bollos de pan, declamando a través del megáfono, que también era

²⁷ Véase Muehl, *ibídem*, p. 29: «¡Zock no tiene programa! ¡A Zock le importa una mierda los trabajadores y los empleados! ¡Zock no quiere que las cosas vayan mejor para el pueblo!».

metálico, al público el *discurso dadá de hülsenbeck*, excepto que en lugar de dadá él decía zock: zock lo es todo — lanza el primer bollo al público — zock no quiere nada — viene volando el siguiente bollo — zock no huele — bollo — lanzan de vuelta los primeros bollos — pelea de bollos. el marchante de antigüedades kurt ochs sube al escenario dando traspiés, con una botella de vodka medio vacía en la mano pelea por el micrófono, lo saca del pie y lo tira al público — ¡ay!

no le dio a nadie, qué peligro, esa cosa metálica tan pesada. el dueño quiere cerrar: ¡si no sois capaces de calmar la situación de nuevo, entonces hay que acabar la fiesta!

bertram, el amigo de michl, pedos, sudores, nitsch me silva: el cordero, el cordero. el cadáver chirría enganchado en el hilo metálico desde el anfiteatro, del cual sin embargo no cuelga, sino que arrastra por el rollo de papel en el pasillo central. coro, dice. coro, nuestras cinco voces cantando al tañer de la guitarra: waaahhah — paquete de algodón en la guitarra — orquesta: raca raca — bote de pintura vertido sobre el cordero — y después surgen de otro mundo unas pocas parejas vestidas para un baile, todos vestidos con esmoquin, portando una copa de la fraternidad y un fajín cruzado en el pecho: miembros de la liga católica, interceptados en su camino al baile por una *lectura poética* del compañero estudiante bertram — salpicaduras de pintura roja sobre una escotada blancanieves — el acompañante de la dama, un tío estudiante, coge un cubo, golpea a nitsch en la espalda mientras huye, nitsch coge otro cubo, lo ondea mientras corre, se resbala en el papel de embalar, el cubo sale disparado hacia arriba y todo lo que contiene cae justo encima de nitsch. mühl insiste en interpretar su acción de destrozar muebles, sube armario, mesa, cama con edredón al escenario, bueno, destrozamos los muebles — mühl salpica con polvos para teñir, nubes de polvo, plumas nublan el escenario. policía — la policía entra, salgan del escenario, ahí me quedo con mi vestimenta para la acción, calzoncillos largos y camiseta cubiertos de polvos de teñir, juh!, el dueño de la tienda de antigüedades, tirado en la esquina con la botella de vodka vacía — la puerta se abre de golpe — un perro pastor alemán irrumpe arrastrando a un cerdo de barriga cervecera con casco metálico que mira alrededor — se acabó todo — se nos llevan.

¡qué bien que está usted aquí, comisario! dice ossi a mi lado: ¡elementos violentos han interrumpido el evento lanzando por doquier polvos para teñir, no tiene más que ver aquí a mi colega, le han arruinado el traje, tuvo que quitárselo!, ¡por favor reestablezca la paz y el orden!

el cerdo saluda — salida, los cascos metálicos despejan el hall y nosotros cinco limpiamos los restos del caos en la quietud del humo

que se amontona, me siento aturdido, todo el mundo se ha marchado, ningún artista echa una mano.²⁸

Estas estrategias de representación de todo tipo de tabúes movilizan a las fuerzas del orden tanto de la derecha como las revolucionarias, activando así no solo el escándalo mediático conservador sino también las protestas tumultuosas de la izquierda. Y es aquí donde la práctica de los accionistas nos muestra su función política más importante, que estriba en su condición de ataque productivo a la debilidad de la izquierda (radical): su falta de humor y la ausencia en ella de placer; su clausura, estructuralización y reterritorialización. Lo «total» en la «revolución total» de Muehl que tiene lugar entre 1966 y 1968 —al contrario de lo que sucede en sus posteriores experimentos de comunas— no estriba en que dicha revolución clausure una totalidad, sino en el hecho de que tiene por objetivo *más* que la destrucción de la totalidad del Estado: la «revolución total» apunta no solo a un cierto aparato de Estado, sino que también se dirige «por igual contra la sociedad burguesa, contra la revuelta izquierdista, y contra sí misma».²⁹

El cartel de la SÖS anunciaba una conferencia para el 7 de junio de 1968 a cargo de Brus, Muehl, Weibel y Wiener, así como un debate con Jirak, Šubik y Stumpf. El título: *Kunst und Revolution*. El texto adjunto, escrito por Oswald Wiener a modo de invitación, afirmaba:

la democracia asimiladora mantiene el arte como una válvula de escape para los enemigos del estado. los esquizoides que el estado produce usan el arte para mantener su equilibrio mental — se mantienen así a este lado de la norma. el arte es diferente del «arte». cuando avanza el estado de los consumidores deja su propia estela de «arte». busca de esta forma sobornar al «artista» convirtiendo así su «arte» de revuelta en un arte que apoya al estado. pero el «arte» no es arte. el arte es política, y ha creado nuevos estilos de comunicación.³⁰

²⁸ Otmar Bauer, 1968, ob. cit., pp. 18-20.

²⁹ Christian Höller, «Popping Up and Zocking Off», ob. cit., p. 80; véase también más adelante, en el capítulo 8, el epígrafe «La práctica de la parresía».

³⁰ Citado en Sabine Fellner, *Kunstskandal!: die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre*, Viena, Ueberreuter, 1997, p. 205

Estos nuevos estilos de comunicación habrían de cumplir la promesa de que el arte se pueda convertir en política. Y sin embargo, la imagen que Wiener ofrece de una «estela», anticipa el impacto negativo que tuvo *Kunst und Revolution*, y la violencia del «Estado de los consumidores» —no ya de la «democracia asimiladora»— que acabaría por aplastar a los accionistas mediante la confluencia de la máquina mediática espectacular y los aparatos de Estado represivos.

El evento comenzaba con Peter Jirak, Christof Šubik y Christian Beirer impartiendo una conferencia introductoria sobre la *Posición, posibilidades y funciones del arte en la sociedad capitalista tardía*. Las acciones que a continuación realizaron a veces simultáneamente Otto Muehl, Günter Brus, Oswald Wiener, Peter Weibel, Franz Kaltenbäck, Malte Olschewski, Otmar Bauer, Herbert Stumpf, Anastas y Hermann Simböck³¹ —todos hombres, como puede observarse, aunque al menos a Valie EXPORT se le permitió sostener un foco³²— se condujeron de la siguiente manera, de acuerdo con el relato de Weibel:

Otto Muehl abrió la «conferencia», como el cartel inocentemente prometía, insultando al recientemente asesinado Robert Kennedy y a todo su clan. Peter Weibel continuó en el mismo estilo con un conferencia que hacía blanco en el ministro de Finanzas Stephan Koren, y cuyo volumen podía ser controlado por el público. En mitad del ruido,

³¹ En esta acción solo tomaron parte dos de los cuatro artistas que se autodenominaron Wiener Aktionsgruppe a mediados de la década de 1970 (recordemos: Brus, Muehl, Nitsch y Schwarzkogler, quienes, a pesar de sus diferentes medios artísticos y posiciones políticas, desarrollaron un discurso común en el marco de las discusiones sobre la inmanencia artística que tuvieron lugar entre 1962 y 1965). De todos modos, aparte de Muehl y Brus, el Wiener Gruppe estaba formado también por Oswald Wiener y Peter Weibel. Este, gran maestro de la autohistorización, apenas un año después hizo de su participación en este evento el fundamento del constructo histórico «accionismo vienés», situándose como protagonista del mismo (véase la entrevista con Weibel en Danièle Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, ob. cit., p. 131). Además de los cuatro «hombres de Muehl» (es importante señalar, como se explica más abajo, que Otmar Bauer y Herbert Stumpf, a diferencia de Muehl, Brus, Wiener y Weibel, se movían tanto en el contexto de la SÖS como en el del accionismo), tomó parte en la acción el periodista Malte Olschewski; él fue el hombre azotado por Muehl en el curso de la acción como a continuación relata Weibel (ibídem, pp. 18 y ss.).

³² Véase Justin Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Múnich, Schreiber, 1995, p. 177; y la entrevista con Valie EXPORT en Danièle Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, ob. cit., p. 122.

Günter Brus se situó desnudo en la mesa de conferencias, se hizo cortes en el pecho con una cuchilla de afeitar, orinó y se bebió su orina, defecó en el suelo, cantó el himno nacional, se untó las heces por su cuerpo, se metió el dedo en la garganta, vomitó. Se tumbó realizando movimientos masturbatorios mientras Oswald Wiener seguía con su conferencia sobre el lenguaje y la conciencia en referencia a los modelos cibernéticos mientras dibujaba en la pizarra, sin que le disuadieran Brus ni la siguiente acción de Otto Muehl, y aunque su conferencia resultaba inaudible debido al nivel de ruido, a pesar del micrófono inalámbrico. Mientras tanto, Muehl azotaba a un masoquista llamado Laurids, quien se había ofrecido como voluntario, y más tarde leyó a gritos un texto erótico. Los hombres de Muehl simularon entonces una eyaculación derramando botellas de cerveza y se pusieron a competir a ver quién orinaba más lejos. En medio, Franz Kaltenböck proseguía obsesivamente con su conferencia sobre la información y el lenguaje, mientras que Weibel sostenía un discurso literalmente inflamatorio — extendió su brazo derecho preparado para ser prendido fuego— sobre la pregunta de Lenin: ¿qué hacer?³³

La acción *Kunst und Revolution*, cuyos protagonistas llegaron a ser popularmente conocidos como los «unicerdos», no duró mucho más de media hora. Contrariamente a la descripción de Weibel, quienes asistieron a la misma la encontraron torpe, y el público, más que sorprenderse, se aburrió, incluso cuando Weibel llegó a quemarse accidentalmente. Este efecto negativo que la acción produjo en el público hizo que alguien gritase: «¿Qué sentido tiene hacer esto en la universidad? ¡Deberíais hacerlo en la Catedral de San Esteban!». Se culpó erróneamente a Oswald Wiener de haber proferido esta afirmación, a resultas de lo cual hubo de cumplir una condena de varias semanas de arresto.

En cualquier caso, el espacio de la universidad fue probablemente una mala elección por dos razones. Por una parte, los accionistas fueron incapaces de atravesar la arquitectura jerárquica de la sala de conferencias, lo que produjo una intensificación de la relación polarizada y molar de los *performers* con el público. El resultado más negativo de esta forma de escenificar la acción fue la colisión improductiva que

³³ Peter Weibel, «Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung?», *Im Namen des Volkes. Das «gesunde Volksempfinden» als Kunstmaßstab*, Duisburgo, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1979, pp. 57 y ss.; sobre la evolución de los acontecimientos durante el evento, véase también Otmar Bauer, 1968, ob. cit., pp. 36 y ss.; y Justin Hoffmann, *Destruktionskunst*, ob. cit., pp. 177 y ss.

provocó entre las posiciones de las dos «partes» organizadoras: los estudiantes activistas de la SÖS querían ganar a los «artistas despolitizados» para la causa de la revolución, mientras que los accionistas, por su parte, querían comprobar cuán católicos, victorianos o burgueses eran los «revolucionarios políticos». Los miembros de la SÖS implicados en la organización del evento discutieron hasta el último minuto si debían acaso cancelarlo o posponerlo, porque siempre fueron escépticos sobre la forma en que la acción se planteaba. Desde el punto de vista de los artistas, por su parte, la mayor aparte de los estudiantes eran «tímidos e inseguros, los líderes estaban contra el evento y solo los mejores del grupo estaban a favor de hacerlo».³⁴

La situación rígidamente antagonista, la colisión irracional de dos posiciones por incomprensión mutua, o más bien el choque de sus respectivos prejuicios, se mantuvo y se proyectó en la estructura de la acción: *Kunst und Revolution* fue poco más que un montaje espontáneo de actuaciones individuales según el patrón de las lecturas simultáneas dadaístas, y no la actuación articulada de un grupo. Como plataforma de presentación de elementos diversos, fragmentados y parcialmente contradictorios, se suponía que atacaba y caricaturizaba la función del lenguaje y la comunicación en los contextos políticos convencionales, por una parte, y por otra buscaba adquirir una cualidad tumultuosa por medio de las acciones corporales. Pero desde el momento en que los fragmentos de acciones se mantuvieron cerrados a que el público participase, no tuvo lugar ningún tipo de desbordamiento tumultuoso de los cuerpos, como sí sucedió en el *Zock Fest*. Los fragmentos quedaron suspendidos e inconexos de manera indeterminada.

Si bien las formas moleculares de *performance* anárquica pueden lograr subvertir la concepción del artista individualista, la mera suma de las posiciones individuales o colectivas (tanto si hablamos, en el caso de *Kunst und Revolution*, de la suma de los fragmentos de acciones como si hablamos de la suma de las posiciones separadas de los accionistas y los estudiantes activistas) no produce una *articulación*. Al contrario, se mantiene como una forma *negativa* de concatenación.³⁵ Y la colisión

³⁴ Peter Weibel, citado en Sabine Fellner, *Kunstskandal!*, ob. cit., p. 205.

³⁵ Sobre la articulación y la adición véase Hito Steyerl, «La articulación de la protesta», *transversal: mundial, republicart.net*, marzo de 2003 (disponible en <http://eicpc.net>)

programada por parte de los accionistas se convierte ciertamente en una *concatenación negativa* cuando la forma débil de colectividad artística que era *Kunst und Revolution* busca chocar contra la forma débil de colectividad política que constituía la SÖS. Esta, apenas establecida y ya en conflicto con la orden de disolución promulgada por el Ministerio del Interior, interpretó la crítica de los accionistas más como un gesto hermético de afirmación patriarcal que como un intento serio de cooperación. La acción artística funcionó así como una caricatura estática de la acción y la comunicación políticas, sin ofrecer ninguna posibilidad de desplazar o negociar la frontera que separaba los dos campos. La confrontación, en lugar de favorecer solapamientos, consistió en una toma repentina del evento por parte de los accionistas y en la colisión, por la falta de entendimiento mutuo, de dos (todavía no) colectivos.

Se podría afirmar que el periodo de politización de los accionistas vieneses había tocado a su fin en junio de 1968, dando así por acabado su ciclo previo de travestismo de arte y revolución, cuya espiral de *agit-prop* y *pop* no supieron dirigir hacia ninguna parte.³⁶ Otra interpretación podría ser que aproximarse a la acción política para confrontarse con ella críticamente nunca fue su verdadero objetivo, y es por eso que la espiral que hacía confluir al arte con la revolución la hicieron girar por un periodo demasiado corto y sin llegar muy lejos. Dada la situación política internacional, especialmente cargada en 1968, y dado el desarrollo de las formas antidogmáticas y antijerárquicas de política y de organización que para entonces se había alcanzado, se puede pensar que las condiciones eran favorables para transitar desde una práctica puramente aditiva o confrontativa a otra articuladora. Aún así, el intento de conectar el accionismo artístico con el activismo estudiantil que tuvo lugar en junio de 1968 en Viena falló por consistir finalmente en un choque improductivo, un antagonismo y una forma negativa de concatenación. La concatenación como «práctica política que organiza una colectividad», como poder constituyente y como una componente necesaria de la máquina revolucionaria, no pasó de ser un desiderátum innominado. Y a pesar de haber quedado encubierta, habiendo incluso

transversal/0303/steyerl/es), también en *Brumaria 5: la imaginación política radical*, verano de 2005; y Gerald Raunig, «Here, There AND Anywhere», en *transversal: mundial*, marzo de 2003 (disponible en <http://eicpc.net/transversal/0303/raunig2/en>).

³⁶ Véase Christian Höller, «Popping Up and Zocking Off», ob. cit., p. 81.

experimentado su forma negativa, al menos dos de los protagonistas auxiliares de la acción tenían claro cuál era la potencia de esa concantenación que no pudo lograrse: Otmar Bauer y Herbert Stumpf participaron durante un tiempo simultáneamente de ambos contextos, el accionista y el activista, si bien jugaron en aquel un papel secundario con respecto a figuras como Schindel, Wiener y Muehl.³⁷

Sea como fuere, la acción supuso tanto la culminación como un punto de inflexión para el accionismo vienés, razón por la cual la descripción de Ernst Schmidt, quien dijo que se trató del «mejor *happening* del mundo»,³⁸ ha de ser tomada literalmente: vista a través de los ojos del mundo del arte, la acción fue la culminación de la escalada de inmanencia artística que tuvo lugar en la década de 1960,³⁹ mientras que los medios de comunicación populistas austriacos le dieron la bienvenida como un nuevo objeto de espectáculo. La representación escandalosa y sensacionalista de la acción se correspondió plenamente con la historia de la sociedad de los gnomos de Muehl: «Nos convertimos en víctimas de los gnomos de jardín».⁴⁰ La persecución paralela de los accionistas por parte de la prensa populista y los reaccionarios tribunales austriacos tuvo como resultado una ola de criminalización simultáneamente en los media y en el sistema legal. En consecuencia, el grupo informal que previamente operaba en el diminuto segmento progresivo del campo artístico se vio transportado al mecanismo de la representación mediática, etiquetado con una identidad colectiva («unicerdos», y más tarde llamados «accionistas vieneses»), segmentado y finalmente devuelto al campo artístico siguiendo un trayecto de carreras aisladas (en parte, desde el exilio en Alemania). A partir de ese momento, los protagonistas se dedicaron a sus prácticas respectivas de una manera relativamente autorreferencial, perdiéndose los vestigios de esa demostración de fuerza que no logró solapar lo estético y lo político. Schwarzkogler se suicidó en 1969, Brus radicalizó sus acciones en solitario hasta *Zerreißprobe*

³⁷ Véase Otmar Bauer, 1968, ob. cit., pp. 13-41.

³⁸ Citado en Linda Bilda (ed.), *Ernst Schmidt Jr. Shoot Films, but No Films*, Viena, Triton, 2001, p. 114.

³⁹ Se supone que la acción debía haber tenido lugar originalmente en la Secesión de Viena; en otras palabras, en un reconocido espacio artístico y sin la participación de los y las estudiantes.

⁴⁰ Otto Muehl, «warum ich aufgehört habe. das ende des aktionismus», ob. cit.

(*Prueba de desgarro*, 1970) para después volver al dibujo y la poesía. Nitsch se sumergió en la pompa del *Orgien Mysterien Theater* (*Teatro de orgías y misterios*) comercializando sus reliquias, reconstruyendo permanentemente su iglesia y aterrizando finalmente en las listas de venta internacionales. Muehl radicalizó sus experimentos políticos en la AA Kommune, construyendo un Estado dentro del Estado con una estructuralización crecientemente fascista y dando finalmente con sus huesos en la cárcel en la década de 1990 acusado de abusos sexuales.

Lo que causó menos escándalo y no registró la historia del arte fue la persecución mediática y legal, las divisiones internas y la disolución que también sufrió la SÖS. Un número importante de sus miembros, si no la mayoría, había rechazado de entrada la acción.⁴¹ Inmediatamente después de *Kunst und Revolution* se produjo una oleada de abandonos y la SÖS, consiguientemente, se desmembró.⁴² Ya no hubo de enfrentarse al decreto ministerial que exigía su disolución.

⁴¹ Véase Fritz Keller, *Wien, Mai 68*, ob. cit., p. 78.

⁴² Aún así, circula la tesis de que *Kunst und Revolution* fue una acción que pretendía «romper la izquierda estudiantil» (Josef Dvorak, en Danièle Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, ob. cit., p. 191), algo que pertenece al extraño ámbito de la paranoia que siguió a la dispersión de los grupos estudiantiles en la década de 1970.

Capítulo 7

La concatenación transversal de la PublixTheatre Caravan.

Solapamientos temporales del arte y la revolución

La revolución cultural y la revolución política son inseparables; por tanto, el teatro puede contribuir sustancialmente a provocar cambios revolucionarios.

Volxtheater Favoriten¹

El arte que tiende a disolverse en la vida casi siempre acaba por resultar inabarcable. En las corrientes más importantes que en las décadas de 1910-1920 y 1960-1970 se desarrollaron bajo esa premisa, resulta evidente que la «vitalización» general del arte no tuvo un buen resultado: la deriva hacia un tipo de pseudoautonomía despolitizada y la total heteronomización del arte no son sino las dos caras de una misma moneda. En aquellos intentos de disolución del arte en la vida que acabaron por ser demasiado generales y abstractos, el ideal de la inseparabilidad del arte y la vida comenzó por cuestionar las rígidas fronteras entre la práctica estética y la práctica política, para acabar cosificando dichas fronteras o reconstruyéndolas en algún otro lugar.

Sin embargo, a pesar de cierto tipo de tendencias hacia la indiferenciación que sobrecargan de *pathos* el arte, aún es posible preguntarse cuál es la forma adecuada para que la concatenación de las máquinas artísticas y las máquinas revolucionarias produzca solapamientos más limitados y modestos del arte y la revolución: ¿cómo se puede hacer que este tipo de solapamientos consistan en una alianza y un intercambio que, a pesar de ser temporales, logren producir conflicto e impulsar ataques continuados contra las relaciones sociales de poder, y al mismo

¹ Volxtheater Favoriten, «Bezahlt wird nicht! Programmheft 2» (disponible en http://no-racism.net/volxtheater/_html/drgrop0.htm).

tiempo contra su propia estructuración interna? ¿Cómo podemos desarrollar una crítica de la representación y una ampliación de la representación orgiástica que no se limiten al intento de abolir la representación para alcanzar algún tipo de acción pura y de vida absoluta? ¿Cómo hacer que suceda un devenir revolucionario en una situación de solapamiento del arte y la revolución que sea limitada en el espacio y en el tiempo en lugar de sostenerse sobre la promesa de un arte que salve a la «vida»?

Tras 1968, parecía que la respuesta a estas preguntas complejas se encontraba en el fortalecimiento de prácticas autodeterminadas que fuesen marginales y minoritarias. Se dio en el campo artístico, por ejemplo, un crecimiento continuado del movimiento feminista que logró desbloquear la constitución netamente patriarcal que caracterizaba a las instituciones artísticas aún en la década de 1970, logrando además impulsar en el interior del campo artístico temáticas feministas más generales.² Faith Wilding, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Valie EXPORT, Erika Mis, Carolee Schneemann, Mary Kelly, Laura Mulvey, Martha Rosler, Suzanne Lacy, Laurie Anderson, Adrian Piper, Eleanor Antin, Mierle Laderman Ukeles, Marina Abramovic, Chantal Akerman, Yvonne Rainer y muchas otras atacaron las estructuras sexistas del mundo artístico, el canon de la historia del arte y las construcciones convencionales de la feminidad, mediante estrategias activistas y de crítica institucional. Dichas estrategias consistían en frustrar las constantes de la masculinidad dominante (con el avance del movimiento, el objetivo se fue haciendo más preciso: la masculinidad blanca y heterosexual), creando espacios de mujeres separados y autodeterminados. Pero se limitaron en ocasiones a mantener unas políticas esencialistas e identitarias, o bien se perdieron en procesos de estructuración y clausura; un problema que no solamente afectó al movimiento feminista sino también a todas las componentes emergentes de los nuevos movimientos sociales. Incluso en algunos casos cuya incipiente transversalidad era evidente, después del 68 se produjo pronto una reclusión en unidades separadas.

² Véase Helena Reckitt (ed.), *Art and Feminism*, Nueva York, Phaidon, 2001; Laura Cottingham, *Seeing Through the Seventies: Essays on Feminism and Art*, Nueva York, Gordon and Breach, 2000; Hilary Robinson (ed.), *Feminism – Art – Theory. An Anthology, 1968-2000*, Oxford, Blackwell, 2001.

El término «transversalidad» había sido introducido ya en las discusiones sobre psiquiatría crítica promovidas por Félix Guattari en 1964,³ penetrando en los ámbitos político y teórico franceses alrededor de 1968, inicialmente a través de artículos breves de Guattari y Foucault. La transversalidad, como explicó Guattari en aquel año, busca superar simultáneamente dos vías muertas: la verticalidad de la pirámide jerárquica y la horizontalidad de la comunicación y la adaptación compulsivas.⁴ Tanto la vieja estructura de mando en el modelo organizativo de arriba hacia abajo, como la lógica horizontal de las redes de control que prevalece en los sistemas posfordistas, han de ser frustradas mediante la línea transversal. De acuerdo con Guattari, la nueva dimensión de la transversalidad opera trastocando la regulación espacial que se basa en los conceptos geométricos de horizontalidad y verticalidad. A diferencia tanto de las formas de organización centralistas como *también* de las redes policéntricas, las líneas transversales desarrollan constelaciones que son *a-céntricas*, que no se desplazan de un punto a otro a lo largo de líneas y canales predeterminados, sino que pueden atravesar esos puntos para adoptar nuevas direcciones. En otras palabras, la transversalidad no consiste en la mera conexión entre múltiples centros o puntos; se trata más bien de líneas que ni siquiera tienen por qué cruzarlos, que pueden consistir en líneas de fuga o rupturas que eluden continuamente las coordenadas predeterminadas de los sistemas de centros y puntos.

Aunque estos tipos de concatenaciones transversales sucedieron de forma ocasional e incipiente en las máquinas revolucionarias de 1968, a comienzos de la década de 1970 la teoría de la transversalidad era aún demasiado abstracta, y se utilizaba principalmente como argumento defensivo contra la estructuralización, esto es, contra la burocratización automutiladora de los grupos políticos. El proceso de clausura que determinados grupos experimentaron en la década de 1970, a pesar de esas críticas, demostró ser obstinadamente antitransversal. No fue hasta la década de 1980 cuando surgió la primera ola de proyectos transversales

³ Véase Félix Guattari, «La transversalidad», *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalista de las instituciones*, Madrid, Siglo XXI, 1976, pp. 92-107; para un mayor desarrollo del término, véase Gerald Raunig, «Transversal Multitudes», en *transversal: mundial, republicart.net*, marzo de 2003 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/0303/raunig/en>).

⁴ Véase Félix Guattari, «La transversalidad», ob. cit., p. 100.

que contrarrestó la particularidad y la segmentación de los movimientos de la época con nuevos proyectos transectoriales y, cada vez más, transnacionales. Emergieron entre otras, con la participación de actores del campo artístico, plataformas como ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) [Coalición para desencadenar poder contra el sida], fundada en Nueva York en 1987; Women's Action Coalition [Coalición de mujeres en acción], perteneciente a la tercera ola del feminismo, que estuvo activa entre 1991 y 1997; o los Wohlfahrtsausschüsse [Comités para la salud pública], formados en 1992-1993 en varias ciudades de Alemania, que organizaban acciones y acontecimientos contra las políticas racistas y nacionalistas, y contra la complicidad entre el neonazismo, la prensa dominante y las políticas oficiales de inmigración y asilo.

El teatro de las hordas salvajes de hoy

Intentos micropolíticos de transversalidad a pequeña escala para hacer converger el arte y la revolución están en el origen del grupo Volxtheater Favoriten,⁵ que solapaba, en el distrito 10 de Viena, las tradiciones del teatro de agitación obrera y el movimiento autónomo. Su lema: «Vivir la subjetividad revolucionaria aquí y ahora en lugar de invertir nuestros deseos de cambio en la política de los partidos esperando a que llegue el-día-adecuado-para-la-revolución».⁶ En el centro social okupado Ernst-Kirchweger-Haus (EKH), situado en el distrito obrero vienés

⁵ Los siguientes epígrafes, que versan sobre la historia del Volxtheater Favoriten en la década de 1990 y las primeras caravanas que comenzaron en 2000, están basadas en entrevistas que mantuve en agosto de 2004 con Gini Müller y Gerhard Rauscher, y en materiales del archivo del Volxtheater y del sitio web <http://www.no-racism.net/volxtheater>. Véase también Gini Müller, «¿Transversal o terrorista? Las imágenes en movimiento de la PublixTheatreCaravan», traducción de Marcelo Expósito, en *transversal: hybrid/resistance, republicart.net*, octubre de 2002 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/0902/mueller/es>), también en *Brumaria 5: la imaginación política radical*, verano de 2005; y de la misma autora, «10 Jahre Volxtheater» (disponible en <http://no-racism.net/article/948>). [Volxtheater Favoriten significa Teatro Popular de Favoriten, siendo este, como se verá a continuación, el barrio vienés donde el colectivo comenzó a operar. El prefijo Volx sustituye a Volk, «pueblo, popular». Esta tergiversación constituye un ataque semántico al concepto de Volk, que ha quedado cargado históricamente de connotaciones racistas y totalitarias por el carácter central que adquirió para el nacionalsocialismo. N. de T.]

⁶ Tina Leisch, «Provokation und Propaganda. Zehn Jahre Ernst Kirchweger-Haus», *Volksstimme*, núm. 29, 20 de julio de 2000, p. 13.

Favoriten, se comenzó a practicar en 1994 un teatro amateur de tintes anarquistas y en la tradición brechtiana. El inmueble, que en la década de 1930 había sido un teatro de variedades, fue okupado en 1990 por grupos políticos autónomos, anarquistas y kurdos.⁷ A mediados de esa década se sumaron familias rumanas, así como personas refugiadas que se instalaron en el EKH, el cual se convirtió en el centro de repetidas disputas políticas principalmente con el KPÖ (Partido Comunista de Austria, propietario del edificio, que nunca acabó de aceptar a sus okupas) y con la policía, cuyas redadas se dirigían a combatir la singular combinación de okupas autónomos y migrantes (en algunos casos indocumentados). En el plano «cultural», el EKH servía sobre todo para organizar conciertos de los géneros predilectos del área autónoma, principalmente el punk / hardcore y performances con fuego, materiales de demolición y otros elementos de estética pos/industrial.

La práctica teatral del EKH surgió por un lado de la idea de transformar la organización de eventos en actividades de producción, y por otro, del deseo de ampliar con elementos teatrales lo que hasta entonces habían sido principalmente celebraciones musicales, desembocando todo ello finalmente en la producción de las llamadas «óperas»: de la «ópera de los mendigos para los mendigos» hasta la ópera de perros, pasando por la ópera trip-hop. He aquí cómo el Volxtheater define su género: «La ópera es el lugar donde el proletariado en lucha debate sus planes estratégicos, donde las hordas salvajes de hoy pueden disfrutar actuando».⁸ En lugar de limitarse a atacar simbólicamente el Baile de la Ópera Estatal de Viena una vez al año mediante manifestaciones en forma de «baile de la ópera anarquista»,⁹ el espacio recuperado EKH

⁷ La escena okupa vienesa atravesó una odisea en la década de 1980, cuando hubo de sufrir numerosos desalojos de casas que habían sido okupadas siguiendo el ejemplo de los *centri sociali* italianos. Lo que vino después de las okupaciones fue, de acuerdo con Tina Leisch, «una típica solución austriaca»: «Después de que todos los intentos por apropiarse de edificios privados capitalistas o al menos negociar la obtención de un edificio municipal en Viena se vieron frustrados por promesas vacías y por la actuación policial, la salida más fácil fue requisar el espacio que necesitábamos al hermano partido comunista (KPÖ)», Tina Leish, «Provokation und Propaganda», ob. cit., p. 13.

⁸ Volxtheater Favoriten, «Konzept» (disponible en http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_konz0.htm).

⁹ Véase en el capítulo anterior el origen de las acciones activistas contra el Baile de la Ópera en Viena [N. de T.].

se instituiría como un lugar de producción: «Ya no soñamos *exclusivamente* con prender fuego y demoler los teatros de la ópera, como el joven Wagner, quien se supone que participó en el incendio de la Ópera de Dresde en el año revolucionario de 1849; no: ahora también compartimos el sueño de Brecht y Weill, quienes exigían “poner cabeza abajo la gran maquinaria de la ópera para darle un nuevo uso social, conquistando su forma para radicalizarla y abusar de ella para nuestros propios, nuevos y excitantes fines”». ¹⁰

Al contrario que la funcionalidad específica de clase que caracteriza al teatro burgués, al contrario que los formatos que impone la industria cultural espectacular, pero también al contrario que las formas estructuradas del teatro independiente de la década de 1990, se desarrollaron procesos alternativos de trabajo y de ensayo que la activista del Volxtheater Gini Müller resumió más tarde así: «Los intereses, conflictos y condiciones de vida cambiaban continuamente la composición del grupo, pero los principios definidos al inicio permanecían: no a la figura del director, sí al trabajo y a la toma de decisiones en colectivo, no a los honorarios personales, apertura a cualquier persona interesada». ¹¹ Entre 1994 y 1997 el grupo realizó, además de numerosos proyectos de menor envergadura, *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de tres centavos*) de Bertolt Brecht y Kurt Weill, una interpretación libre de la *Penthesilea* (*Pentesilea*) de Heinrich von Kleist y una versión de *Der Auftrag* (*La misión*) de Heiner Müller que tuvo considerable éxito, y que consistía en una ópera con grupo musical y DJ, incorporando así el uso de la música electrónica. El tratamiento de las obras era cada vez más libre, el poder de los nombres propios se eliminaba por completo en favor del proceso de producción colectivo, y el estilo de actuación del Volxtheater se fue modelando mediante ensayos experimentales: «Todo el mundo sabe que la vida es mucho más fácil teniendo un jefe y una jerarquía, con palos y zanahorias, pero a la gente de este grupo le importaba un bledo ese conocimiento». ¹²

¹⁰ Volxtheater Favoriten, «Dreigroschenheft 2» (disponible en http://no-racism.net/volxtheater/_html/_drgrop0.htm).

¹¹ Gini Müller, «¿Transversal o terrorista?», ob. cit.

¹² Volxtheater Favoriten, «Dreigroschenheft 2», ob. cit.

Tras el éxito de su primera producción, *Die Dreigroschenoper*, el colectivo teatral decidió actualizar la *Penthesilea* de Kleist, una obra sobre la locura femenina, para ir más allá de los clásicos clichés identitarios sobre la feminidad y las luchas de las mujeres, experimentando con conceptos queer transversales. Todos aquellos elementos rabiosos y resistentes del drama de Kleist, escrito en 1806-1807, que se consideraban irrepresentables setenta años después de su estreno, habrían de ser usados para desarrollar una estética contemporánea de la resistencia de las mujeres. De este modo, se habría de crear un *furioso* feminista en el que las mujeres aparecerían «naturalmente» como militantes aunque sin asumir poses macho-marciales: «Luchar. Nada más sencillo. La memoria de cada mujer almacena suficientes heridas infligidas por la sociedad en tanto estructura o a través de los hombres. Un simple grito o la ejecución de una danza, cuando son actos autónomos, liberan los recuerdos de ofensas largamente reprimidos. Nuestros cuerpos y voces, cuellos y estómagos están marcados por la —afortunadamente fracasada— educación que recibimos para ser niñas buenas, bellas y agradables. Unos pocos ejercicios de calentamiento y nuestros puños comienzan a golpear por sí mismos».¹³

Al ir más allá de la manera en que Kleist abstrae los aspectos de género, la *Penthesilea* de la EKH fue utilizada para inventar una ofensiva no particularista que partía de experiencias de opresión específicas de género. Para empezar, la reina y la heroína principal tenían que ser abolidas; las sacerdotisas y princesas, convertidas en camaradas; y los monólogos de la heroína, distribuidos entre muchas mujeres. Las relaciones amorosas lésbicas, Aquiles convirtiéndose en mujer, la idea de un mundo que alberga todas las formas posibles de variaciones de género, así como el intento de poner en conexión las corrientes antisexistas y las antirracistas (un grupo de Amazonas autónomas secuestran al ministro del Interior, mientras que el ejército de Amazonas se enfrenta a la realidad del año 1996, cuando el EKH sufrió un gran número de asaltos policiales y ataques racistas)... todo ello contribuía a ampliar las estrategias para escapar de los modelos identitarios.

¹³ Volxtheater Favoriten, «Penthesilea. Eine Hundsoper sehr frei nach Kleist» (disponible en http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_penth1.htm).

A pesar de todo, hubo voces autocríticas que se quejaron de que «un poco de Kleist más las luchas de las mujeres dio como resultado una opereta bastante superficial». ¹⁴ Las discusiones y los ensayos colectivos previos que se prolongaron durante meses provocaron importantes conflictos y un intercambio de experiencias que, a pesar de todo, resultaron decisivos en la evolución del Volxtheater hacia la VolxTheaterKarawane o PublixTheatreCaravan [Caravana de Teatro Popular o Caravana de Teatro Público]. Tuvieron lugar, en especial, disputas excesivas en torno a cuestiones como la obediencia a los cuadros políticos, la racionalidad, la autodisciplina y la subordinación general a la bandera de una sola contradicción principal. «Discusiones vehementes. ¿Debíamos mostrar a las Amazonas como se supone que son? ¿Como a esas que ponen la lucha colectiva por encima de sus propios egos? ¿Que se escuchan unas a otras con calma, sin interrumpirse, teniendo siempre en cuenta a los miembros más débiles de su grupo? ¿O acaso nuestras Amazonas Kleistianas habrían de verse separadas por sus conflictos: el amor a los hombres, la locura, la megalomanía, la pasión por la guerra? Discusiones vehementes. ¿Acaso no deben las resistentes mujeres en lucha luchar el doble dentro de los movimientos de liberación dominados por los hombres? Contra los ejércitos. Y contra las estructuras patriarcales de sus propias organizaciones. ¿Acaso no se les ha impedido con frecuencia luchar contra las estructuras patriarcales en el seno de su organización en beneficio de la unidad contra el enemigo de clase?». ¹⁵

De acuerdo con Deleuze y Guattari, Kleist logró combinar «una sucesión sin fin de catatonías o de desvanecimientos y de fulguraciones o precipitaciones [...] de carreras locas [...] en las que ya no existe ninguna interioridad subjetiva», el devenir-afecto del elemento apasionado y el devenir-arma del elemento técnico. ¹⁶ El Volxtheater Favoriten intentó actualizar la ecuación pentesileana trazando líneas de fuga que iban más allá de la mera intención de reemplazar o invertir las condiciones tradicionales de violencia en la guerra o el amor, buscando así superar la figura de la Penteseilea Kleistianiana. El Volxtheater desarrolló

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 364 (véase, sobre Kleist, pp. 271 y ss., pp. 363 y ss.).

su concepto de militancia de mujeres sobre el doble telón de fondo de las heroínas punk como Poly Styrene y el programa antiidentitario queer: «Mujeres luchadoras: fenomenal. Pero las mujeres luchadoras no se deben confundir con propagandistas de “las mujeres como un ejército”, sino que se deben entender a sí mismas como camaradas de las mujeres que luchan en los países explotados de África, Asia, América Latina. Como máquinas de guerra nómadas contra las instituciones y los Estados. Como luchadoras cotidianas que se reúnen en los barrios empobrecidos de las grandes ciudades del Sur para organizar la supervivencia diaria y sus batallas políticas».¹⁷

La práctica de la *parresía*

El Volxtheater Favoriten buscaba escapar de los procesos de estructuralización y clausura que afectaban al proyecto político de la okupación, para iniciar en cambio un movimiento de apertura duradero. Este proceso de apertura se expandió posteriormente, incorporando performances en el propio EKH, en otras casas okupadas y en la calle, y finalmente varias formas de caravanas. En todas las discusiones sobre la forma organizativa y los contenidos que habría de adoptar el proyecto de caravanas, el Volxtheater se remitió siempre a su función implícita original, al aspecto más importante del proyecto Volxtheater Favoriten: la concatenación transversal de máquinas artísticas y revolucionarias. Ya en sus primeras performances en el EKH no se trataba solamente de criticar la sociedad capitalista, sino también de usar los medios de la producción artística colectiva para criticar aspectos de la estructuralización y reterritorialización del trabajo político en general, reflexionando *al mismo tiempo* sobre su propia estructuración, ejerciendo una importante autocritica. Estas tres formas de crítica que, por simplificar, podríamos llamar *crítica social*, *crítica institucional* y *autocrítica*, confluyen tanto en la práctica del Volxtheater como en el concepto de *parresía* que Michel Foucault introdujo en 1983 en sus conferencias de Berkeley.

En *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Foucault propone una genealogía de la crítica focalizada sobre el concepto de *parresía*, el cual jugaba un papel central en la antigua filosofía: *parresía* aludía a la

¹⁷ Volxtheater Favoriten, «Penthesilea. Eine Hundsoper sehr frei nach Kleist», ob. cit.

actividad de una persona (el *parresias-tés*¹⁸) «que todo lo dice», expresando la verdad con libertad y sin juegos retóricos ni ambigüedad, incluso —y especialmente— cuando ello resulta peligroso.¹⁹ Si el parresias-tés dice la verdad no es porque esté en posesión de la misma, sino que la hace pública en una cierta situación precisamente porque ello significa correr un riesgo. La indicación más clara de la verdad, para el parresias-tés, consiste en «el hecho de que un hablante diga algo peligroso, diferente de lo que cree la mayoría».²⁰ De acuerdo con la interpretación de Foucault no se trata en ningún caso de revelar un secreto que uno deba sacar a la luz desde las profundidades de su alma. Aquí la verdad no es tanto lo opuesto a la mentira o a la falsedad, sino más bien la actividad verbal de hablar verazmente: «La función de la parresía no es demostrar la verdad a algún otro, sino que tiene la función de la crítica: la crítica del interlocutor o del propio hablante».²¹

Foucault describe la práctica de la parresía, utilizando numerosos ejemplos extraídos de la literatura de la antigua Grecia, como una técnica *política* que se va convirtiendo en una técnica *personal*. La forma política de parresía, la más antigua, consiste en decir la verdad públicamente como un derecho institucional. Dependiendo de la forma de Estado, el sujeto al que se dirige el parresias-tés es la asamblea en el ágora democrática o el tirano en la corte monárquica. La parresía se entiende como algo que viene de abajo y se dirige hacia arriba, sea la crítica del filósofo al tirano o la crítica del ciudadano a la mayoría de la asamblea: «La parresía es una forma de crítica [...] siempre en una situación en la que el hablante o el que confiesa está en una posición de inferioridad con respecto al interlocutor».²² La potencialidad específica de la

¹⁸ En la antigua Grecia, parresias-tés es un sustantivo masculino no solo gramaticalmente, sino que también, *de facto*, tiene como sujeto exclusivo al hombre.

¹⁹ Transcribimos la nota de Fernando Fuentes Megías, traductor de la versión castellana de Michel Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 36: «Carlos García Gual traduce “parresía” por “sinceridad” en su versión castellana del libro de Diógenes Laercio sobre los cínicos (*La secta del perro*, Madrid, Alianza, 1998; en la página 131 añade en nota al pie: “La parresía o ‘libertad de palabra’ etimológicamente significa ‘decirlo todo’”). “Hablar libremente”, “libertad de palabra”, etc., son otras traducciones habituales del término». [N. de T.]

²⁰ *Ibidem*, p. 41.

²¹ *Ibidem*, p. 43.

²² *Ibidem*, p. 44.

parresía se encuentra en la distancia inequívoca que media entre quien se arriesga a expresar algo y el soberano criticado que resulta impugnado por esta verdad. Mediante esta crítica el parresiastés se sitúa en una posición expuesta, en la que se ve amenazado por la pena de exclusión.

El ejemplo más famoso, que Foucault analiza con detalle,²³ es la figura de Diógenes, quien manda a Alejandro, desde la precariedad de su situación, que no le tape la luz del sol. La descripción que Dión Crisóstomo hace de este encuentro va seguida de un largo diálogo en el que Diógenes pone a prueba los límites del contrato parresiástico entre el soberano y el filósofo, buscando en todo momento desplazar los límites de este contrato en un juego de provocación. Al igual que el ciudadano que expresa una opinión minoritaria en el escenario democrático del ágora, el filósofo cínico practica también en público una forma de parresía con respecto al monarca.

Existen también prácticas que asumen este tipo de crítica pública de la sociedad y del gobierno en las democracias liberales del siglo XX. Los artistas y las artistas, por ejemplo, han asumido crecientemente el papel de parresiastés político, no solo en el ámbito obvio de la crítica a los problemas filosóficos, sociales y culturales, sino incluso adentrándose en disciplinas de las ciencias naturales, dando respuesta a la utilización que los *think tanks* científicos hacen de las corporaciones transnacionales para sus políticas —lo que ha provocado una transformación de la función tradicional de la ciencia—. Parece, no obstante, que este papel —que actualiza las imágenes artísticas situándolas entre las verdades del loco y la disidencia— se enfrenta por lo general a formas de censura «blanda», como la cancelación de sus fuentes de financiación; y constituye de nuevo un riesgo en esta época, en el actual escenario de intensificación del control sobre la sociedad y de persecución de las técnicas parresiásticas.

Un ejemplo de la agudización de estos procesos lo encontramos en la persecución y el arresto de la PublixTheatreCaravan por parte de las autoridades italianas en Génova en el año 2001,²⁴ pero también en la persecución legal de los activistas y las activistas de la caravana

²³ Ibídem; véase el capítulo sobre los cínicos, «Parresía y vida pública», en ibídem, pp. 152-174.

²⁴ Véase más abajo el epígrafe «Génova. Estriar la máquina de guerra».

en otros casos de menor envergadura —principalmente en contextos artísticos— en Austria.²⁵ De manera semejante, el caso de la detención del artista de los medios Steve Kurtz por parte de los servicios secretos de EEUU²⁶ sugiere que los ataques contra las prácticas de la crítica están dando un salto cualitativo. En la creciente articulación entre la guerra y las medidas policiales, y dado que cada vez se diferencia menos entre enemigos externos e internos, la crítica y el arte crítico están perdiendo su autonomía relativa y acaban por verse atrapados en las redes de los aparatos de Estado.

Pero volvamos al desarrollo de la parresía en la antigua Grecia y su interpretación por parte de Foucault: a lo largo del tiempo tuvo lugar un cambio en el juego de la verdad, «que —en la concepción griega clásica de parresía— estaba constituido por el hecho de que alguien fuera lo bastante valiente como para decirle la verdad a otras personas. Y es que hay un cambio de este tipo de juego parresiástico a otro juego de verdad que consiste ahora en ser lo bastante valiente como para revelar la verdad sobre uno mismo».²⁷ Este proceso que va de la crítica pública a la (auto)crítica personal discurre en paralelo a la pérdida de importancia de la esfera pública democrática del ágora. Al mismo tiempo, la parresía aparece cada vez más vinculada a la educación. Uno de los ejemplos más relevantes que plantea Foucault en este orden de cosas es el diálogo de Platón *Laques*, en el que la cuestión de quién es el mejor maestro para los hijos del interlocutor constituye el punto de partida. La respuesta es, naturalmente, que Sócrates es el mejor maestro; pero lo más interesante aquí es cómo se desarrolla la argumentación. Sócrates ya no asume la función del parresiastés en el sentido de que se ponga en peligro contradiciendo en un sentido político, sino porque mueve a quienes le escuchan a dar cuenta de sí mismos, guiándolos a un auto-cuestionamiento que les interroga sobre la relación entre lo que dicen

²⁵ Véase por ejemplo el humorístico sitio web que recoge el falso examen biométrico al que se sometió a activistas de la caravana. La web fue realizada para confrontar la causa judicial que realmente les afectó, a resultas de la denuncia interpuesta por el director de una escuela en Lambach, ciudad austriaca en la que la caravana realizaba un proyecto en el marco del Festival of the Regions 2003 (disponible en <http://no-racism.net/article/1036>).

²⁶ Véase <http://caedefensefund.org>.

²⁷ Michel Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, ob. cit., p. 183.

(*lógos*) y cómo viven (*bíos*). No obstante, si de algo sirve esta técnica no es porque exprese una confesión autobiográfica o un examen de conciencia, sino porque pone en relación el discurso racional y el estilo de vida del interlocutor o la persona que se cuestiona a sí misma.

La función del parresiastés atraviesa un cambio similar, análogo a la transición de la parresía política a la personal. En el primer significado, político, se presupone que el parresiastés es la persona subordinada que «todo lo dice» a la persona superior. En el segundo significado, personal, en cambio, parece que quien dice la verdad es la única autoridad, el único que motiva al otro a ejercer la autocritica y por tanto a cambiar su práctica. En efecto, la parresía, en este segundo significado, tiene lugar en la transición y el intercambio. La parresía no es aquí, por tanto, una característica / competencia / estrategia de una sola persona, sino una concatenación de posiciones en el marco de la relación que se da entre la crítica del parresiastés y la autocritica que esta provoca. En el *Laques* Foucault ve «un movimiento visible a lo largo de este diálogo desde la figura parresiástica de Sócrates hasta el problema del cuidado de sí». ²⁸ Para contrarrestar cualquier posible interpretación de esta afirmación en un sentido individualista, como las que se han dado a propósito de los textos últimos de Foucault (a los que se imputa, entre otras cosas, «un retorno a la filosofía del sujeto»), hay que aclarar que la parresía no es aquí la competencia de un sujeto, sino más bien un movimiento entre la posición que pone en cuestión la concordancia entre el *lógos* y el *bíos*, y la posición que ejerce la autocritica a la luz de ese cuestionamiento. ²⁹

Resultaría demasiado simplista plantear, por analogía, que se repite esa evolución de la parresía en el escenario actual, o incluso interpretar dicha evolución en el sentido de que las condiciones actuales de la sociedad de control reprimen la parresía política por ser una forma de objetar tan peligrosa que solo nos quedaría retirarnos al autocuestionamiento

²⁸ *Ibidem*, p. 126; véase el capítulo completo al que esta cita corresponde, «Parresía socrática», pp. 125-141; y Michel Foucault, *Historia de la sexualidad vol. 3. El cuidado de sí*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

²⁹ Esto muestra también que la parresía no puede entenderse aquí como una prerrogativa filosófica aristocrática, y ciertamente tampoco como una relación de representación, por ejemplo al comunicarse a través de una mediación. La parresía requiere comunicarse de forma directa y en una relación de intercambio: «[A] diferencia del parresiastés que se dirige al demos en la asamblea, por ejemplo, tenemos aquí un juego parresiástico que requiere una relación personal, cara a cara» (*ibidem*, p. 131).

«privado». La parresía personal *no* significa esto último, y lo que me propongo en este capítulo es, en cambio, poner en relación y combinar en su desarrollo genealógico los dos conceptos de parresía descritos por Foucault, la política y la personal, para poder comprender la objeción peligrosa en su relación con la autorrevelación.³⁰ La crítica, y especialmente la forma de crítica institucional que aquí nos importa, esto es, la crítica de la estructuralización de un movimiento político, no se limita a denunciar los abusos del poder ni se agota retirándose a un autocuestionamiento privado. En tanto en cuanto la constelación del Volxtheater y el EKH se solapan, se permean mutuamente, lo que encontramos en su experiencia no es una dicotomía de activismo artístico y activismo político; en la medida en que los actores individuales se ven también atravesados por ambas líneas, la de la máquina artística y la de la máquina revolucionaria, su forma de parresía demuestra ser una estrategia doble e interconectada: se trata de participar en un proceso de objeción peligrosa y *al mismo tiempo* en un movimiento crítico de (auto)cuestionamiento de los procesos de estructuralización del proyecto político EKH. En la tradición de la parresía política, las obras teatrales del Volxtheater y los proyectos de caravanas posteriores implican una crítica social radical, en el sentido de una crítica de las condiciones (hetero)sexistas, racistas y nacionalistas. Pero en paralelo a esto, al mismo tiempo, los activistas y las activistas teatrales también asumen el papel de parresiastés en el sentido personal: tanto a través de sus discusiones sobre las contradicciones específicas irresolubles que se viven en el escenario de la okupación, como por medio de aperturas discursivas que hacen que la «institución» EKH se cuestione la concordancia entre el *lógos* y el *bíos*, entre su programa y la realidad institucional.³¹

En el caso del Volxtheater, este complejo agenciamiento de una parresía múltiple condujo a un proceso de expansión y a una progresiva disposición hacia el exterior, bajo la forma de un ataque a los aparatos

³⁰ Véase también el análisis que Foucault hace de los discursos parresiásticos de Ión y Creúsa en la tragedia de Eurípides Ión (en *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, ob. cit., pp. 64-88).

³¹ Resulta casi superfluo señalar que la relación entre el Volxtheater y el EKH no es una relación de tipo maestro-discípulo, sino otra que se resiste a la jerarquización gracias a la permeabilidad recíproca de la máquina artística y la máquina revolucionaria; permeabilidad que se hace posible a través de un proceso conflictual colectivo.

de Estado que implicaba también —al contrario que los modos de organización izquierdistas que se pliegan sobre sí— poner en conexión esferas públicas específicas dentro y fuera del EKH. En paralelo a las actuaciones teatrales y a las veladas de canciones políticas realizadas por el Volkstheater Favoriten, comenzó en 1995 una práctica de acciones callejeras performativas llevadas a cabo por la asamblea plenaria del EKH. Esta práctica parecía corresponderse con el principio de la parresía mucho más que las formas convencionales de performance, también en términos del peligro que conllevaban (asumiendo en muchos casos el riesgo de arresto policial): en el curso de la acción *Flucht aus Transdanubien* [Huida de Transdanubia], en mayo de 1995, el segundo distrito de Viena fue «sellado» y los «refugiados y refugiadas de Transdanubia» intentaron atravesar a nado el Donaukanal de Viena para llamar la atención sobre las políticas de deportación aplicadas en especial por la socialdemocracia austriaca. Ese mismo año, el desfile militar a lo largo de la gran avenida central que rodea el Distrito 1 de Viena, fue alterado mediante la acción *Sterben am Ring* [Morir en la gran avenida]: «Mientras que los soldados austriacos desfilaban orgullosos en sus tanques y los Draken [aviones de combate] sobrevolaban la universidad, hubo una repentina y sonora explosión. Masas de personas cayeron ensangrentadas al suelo, gritando, retorciéndose, con sus miembros volando por aquí y por allá. Obviamente, uno de los Draken había lanzado una bomba, o algún conductor de un tanque había reaccionado como si se encontrase unos pocos kilómetros más al sur, donde, en esa época, se jugaba con juguetes de guerra más seriamente.³² Afortunadamente, hicieron rápida aparición socorristas que improvisaron cuidados para quienes sufrían las heridas más graves, evacuándolos. El Estado y la policía, cuyo trabajo era prevenir la inesperada perturbación del espectáculo militar, se quedaron perplejos y conmocionados frente a esos miles de víctimas convincentemente realistas».³³

En 1996, el grupo de teatro activista comenzó a tratar cada vez más las políticas de inmigración europeas, con acciones contra la Fortaleza Europa, contra las «pruebas de pureza racistas» (haciendo una convocatoria para cagar en retretes portátiles frente al Palacio Imperial

³² Se refiere a la Guerra de los Balcanes, que en ese momento assolaba Bosnia. [N. de T.]

³³ Tina Leisch, «Gescheitheit kommen langsam», *Volksstimme*, agosto de 2001.

de Hofburg en Viena) y con un *Großer Grenzschutztag* [Gran día de protección de la frontera] que tuvo lugar en la Stephansplatz de Viena en 1998, en el que se utilizaron tácticas de sobreafirmación para promover la ampliación de los controles fronterizos en Europa. Estas intervenciones situadas lograron superar poco a poco las limitaciones del género teatral, facilitando la adquisición de competencias —espontaneidad colectiva, rápida adaptación a los imprevistos— que se fueron intensificando en los posteriores proyectos de caravanas. Esto se debió, en concreto, al hecho de que no había escenarios delimitados, razonablemente ordenados ni predecibles, en estas acciones en las que, a diferencia del ágora o del espacio teatral clásico, se difuminan los contornos que delimitan quiénes interpretan y a quiénes se interpela, surgiendo así una nueva y precaria forma de objeción peligrosa.

Claramente conectada con esta ampliación de la práctica teatral mediante los ataques performativos tenía lugar una parresía personal: un movimiento desde el papel de parresiastés que cuestiona la concordancia del *lógos* y el *bíos* en su propia institución, hacia el de actores que se cuestionan a sí mismos. En la experiencia del Volxtheater y el EKH se producía un solapamiento de la crítica institucional y la autocrítica que iba más allá del caso de Sócrates como profesor que ejemplificaba la evolución de la parresía en la dirección de la autocrítica. La figura del parresiastés se veía así alejada de cualquier posible identificación con una persona concreta, y el movimiento hacia la parresía personal se convirtió en una práctica autocrítica colectiva por parte de la propia institución, una práctica en la cual la máquina artística y la máquina de guerra no predominaban la una sobre la otra. Al mismo tiempo, surgieron discusiones sobre la forma y la función adecuadas que habría de adoptar el teatro en los procesos políticos que desestratifican su espacio y desplazan sus límites; también se discutió sobre las (auto)exclusiones de las personas migrantes o los sexismos y machismos que se dan también en los contextos autónomos. Un juego productivo surgió de la relación entre la máquina artística y la máquina revolucionaria, que requería no obstante una gran cantidad de energía, provocaba demasiados conflictos y solo se pudo sostener por un cierto periodo de tiempo. «El Volxtheater siempre trabaja y actúa al borde de la autodestrucción sobre el significado y el propósito de su propia agencia política. El (supuesto) flirteo con el arte nos lleva con demasiada frecuencia a ser

acusados y acusadas de traición política. Sentarse entre las sillas del arte y la política desgasta violentamente el alma y los miembros». ³⁴ Y aun así, el hecho de que se trate de una práctica continuamente enraizada en un proyecto político reduce el peligro de que se espectacularice y sea cooptada, peligro que acecha a la relación entre la obra de arte y los movimientos políticos cuando aquella se beneficia de los efectos de la distinción, de la producción de capital simbólico y de varias formas mercantiles menores.

Este vínculo entre la crítica social y la crítica / autocrítica institucional es al mismo tiempo el vínculo que existe entre la parresía política y la personal. Combinar las dos técnicas de parresía previene la instrumentalización unidimensional, evita la clausura de la máquina institucional, mantiene el flujo entre movimiento e institución. En la intersección de las dos formas de parresía, la idea foucaultiana de autocrítica ética se desplaza y se amplía hacia una tercera forma, esto es, la de una crítica institucional autocrítica, que se desarrolla en paralelo a una parresía política y personal. Volviendo a la terminología utilizada más arriba, se puede decir que la parresía se ve así realizada en forma de crítica social, crítica institucional y autocrítica. Que el Volxtheater tuviera su contexto político en un centro social okupado (que es, en este caso, la «institución») era la precondición que favorecía el solapamiento, el intercambio y la mezcolanza temporal de la máquina artística y la máquina revolucionaria.

Caravanas. Ofensivas precarias

Con motivo de las elecciones al Parlamento austriaco en otoño de 1999 y la formación en febrero de 2000 de la coalición reaccionaria entre el gobierno del ÖVP (Partido Popular Austriaco, conservador), dirigido por el canciller Wolfgang Schüssel, y el FPÖ (Partido de la Libertad, radicales de extrema derecha) de Jörg Haider, se extendieron por toda Austria, y muy especialmente en Viena, prácticas de resistencia y artístico-activistas. ³⁵ A

³⁴ Gini Müller, «10 Jahre Volxtheater», ob. cit.

³⁵ Hubo no solo resistencia interna en el plano nacional frente a la extrema derecha austriaca: se dieron protestas en otros países e incluso los entonces 14 países de la Unión Europea decretaron sanciones contra el gobierno de Austria en febrero de 2000: acordaron evitar relaciones políticas bilaterales mientras el FPÖ y Haider formasen parte del gobierno austriaco. [N. de T.]

finales de 1999, combinando estrategias antinacionalistas y antirracistas, el Volxtheater Favoriten interpretó la acción-opereta *Schluss mit lustig* [Basta de bromas] en la Schauspielhaus de Viena: «Austria: un país que se vuelve loco... y hay que echarle la culpa al extranjero». ³⁶ El grupo fue expulsado del prestigioso teatro, cuyo director acusó a los miembros el Volxtheater de ser «arrogantes, faltos de humor, diletantes». La acción, en la que se encerraba al público entre vallas, se repitió, como era habitual, en el EKH, y no era en absoluto escandalosa. Presentada en el contexto de una extendida reacción contra el éxito electoral del FPÖ que dio lugar a la fundación, por parte de intelectuales y artistas, de plataformas antirracistas como Demokratische Offensive [Ofensiva Democrática] o *gettoattack* [ataque del gueto], la acción hacía uso de documentación filmada sobre las políticas excluyentes que se aplicaban en las fronteras externas de la Unión Europea, y demostraba que el racismo del FPÖ no era sino la punta del iceberg de fenómenos más extendidos que reposaban sobre las políticas migratorias europeas aplicadas por políticos y partidos tanto conservadores como socialdemócratas.

Innumerables acciones artísticas proliferaron durante los meses del *boom* activista antirracista vienés, y se realizaron proyectos temporales que, en todos los sectores artísticos, abandonaron sus respectivos espacios. ³⁷ Fue este el contexto en el que se desarrolló también la idea de las caravanas, realizada por primera vez poco después de que se conformase el gobierno «negriazul»: ³⁸ en mayo de 2000, el *Tour EKH* hizo que las principales ciudades de provincia austriacas se hubieran de enfrentar con las acciones y la estética de los activistas y las activistas autónomas. Con unos quince vehículos casi ubicuos, unas cuarenta personas del EKH y del Volxtheater Favoriten salieron de gira para poner a prueba por vez primera las condiciones de funcionamiento de una caravana: la cualidad precaria de las acciones en constante movimiento y en territorios siempre nuevos, la estética del convoy (que incluía por ejemplo protecciones frente la policía estatal, que casi nunca dejó de seguir a la

³⁶ Volxtheater Favoriten, «Schluss mit lustig: ein Land dreht durch!» (disponible en http://no-racism.net/volxtheater/_html/_sml1.htm).

³⁷ Véase Gerald Raunig, *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Viena, Turia+Kant, 2000.

³⁸ El negro es el color del ÖVP, y el azul el del FPÖ; de ahí que esa coalición de gobierno fuese llamada «negriazul». [N. de T.]

caravana), el uso mixto de estrategias interpretativas, musicales, artísticas y mediáticas, y en especial la apropiación ofensiva de los espacios públicos. «Para nosotros y nosotras, la calle no es meramente lo que se extiende entre un punto A y un punto B, sino un lugar en el que celebrar, rebelarnos, hacer música, encontrarnos, discutir, jugar y hacer todo tipo de bromas».³⁹ La celebración callejera de nueve días llevó la gira hasta nueve lugares en Austria: Wels, Linz, Salzburgo, Leoben, Graz, Klagenfurt, Lienz, Innsbruck y Bregenz. El programa era cada vez mejor interpretado por una policía sobrepasada y por activistas que fueron ganando en experiencia a la hora de litigar con las autoridades, siempre con asistencia legal: ocupar la plaza, montar el equipo a toda velocidad, instalar una mesa con información política actualizada y la *publix-cocina*, una radio que retransmitía las acciones en directo, actuaciones de DJ's, peleas de tartazos en público, malabares y variedades, performances en situaciones específicas y teatro de calle, y por la tarde veladas de canto y *sketches* extraídos del repertorio del Volxtheater.

El término «caravanas organizadas» se usó por vez primera explícitamente en el curso del *Tour EKH*, si bien, en conjunción con el activismo antirracista y la autoorganización migrante, la caravana como forma de movimiento había sido utilizada crecientemente en años anteriores. En verano de 1998, por ejemplo, antes de las elecciones al Parlamento alemán, una alianza de grupos migrantes y organizaciones antirracistas realizaron la *Karawane für die Rechte von Flüchtlingen und MigrantInnen* [Caravana por los derechos de las personas refugiadas y migrantes]⁴⁰ que viajó a través de Alemania bajo el lema *Wir haben keine Wahl, aber eine Stimme* [No tenemos elección, pero sí voz y voto], deteniéndose en cuarenta y cinco ciudades durante un mes y medio. Al año siguiente, quinientos granjeros procedentes de India atravesaron Europa en un viaje con cien representantes de otros países del llamado Tercer Mundo bajo el nombre *Interkontinentale Karawane für Solidarität und Widerstand* [Caravana intercontinental para la solidaridad y la resistencia], buscando provocar una discusión pública a propósito de los efectos desastrosos que sobre sus condiciones de vida

³⁹ Volxtheater Favoriten, «EKH Tour 2000» (disponible en http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_ekht1.htm).

⁴⁰ Véase el sitio web de dicha caravana, que sigue activa como red: <http://thecaravan.org>.

tiene la economía global y especialmente las prácticas de las corporaciones multinacionales biotecnológicas.⁴¹ Las formas de acción de estas caravanas se basaban en manifestaciones tradicionales y, en el primero de los casos citados, «visitas» a eventos organizados por los partidos políticos en campaña electoral. En el contexto del movimiento autónomo de okupación, la caravanas hicieron posibles otras formas de acción, dado que además quienes participaban en ellas gozaban de una libertad de movimiento superior a la de las personas migrantes, al estar estas sometidas a mayor cantidad de restricciones legales. Estas formas de acción no podían ser preparadas y organizadas con tanto detalle como las acciones teatrales que les servían de antecedente, lo cual, lejos de constituir un problema, les puso en disposición de desarrollar sus micropolíticas de manera procesual. Una nueva forma de acción móvil estaba por desarrollarse, teniendo como telón de fondo las experiencias de viaje características del nuevo «internacionalismo okupa» y las de otros grupos en gira que provenían también del espectro autónomo.

El éxito del *Tour EKH* tuvo como consecuencia una continuidad del género de las caravanas. La primera caravana explícita que se dio en el contexto de la experiencia del Volxtheater tuvo lugar en fecha tan temprana como otoño de 2000: la Kulturkarawane gegen rechts [Caravana cultural contra la derecha] partió hacia la provincia de Carintia, en el sur de Austria, hacia el 10 de octubre, con el propósito de intervenir en el 80º aniversario de la fiesta que celebran anualmente la extrema derecha y el nacionalismo alemán. La caravana viajó a través de Carintia durante una semana para generar un paradójico efecto de colonización en una provincia gobernada por el líder radical populista del FPÖ Jörg Haider. Bajo el lema *Die Kunst ist eine Bärin, und sie beißt, wen sie will* [El arte es una osa, y muerde a quien quiere],⁴² la caravana tenía la intención de encadenar en su trayecto una serie de acontecimientos

⁴¹ El proyecto surgió en conjunción con la red AGP (Acción Global de los Pueblos: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/en>), la pionera red de resistencia global fundada en febrero de 1998. Una caravana de la AGP viajó también, con un colorido autobús escolar que partió de Nueva York, a través de Boston y San Diego, a las protestas contra la Organización Mundial de Comercio que tuvieron lugar en Seattle en 1999, organizando en el camino acciones y encuentros de formación con grupos locales.

⁴² Este lema poético tenía un doble telón de fondo. Aludía a la propiedad de un terreno heredado por Jörg Haider (llamado Bärenthal, Valle del Oso) en Carintia, y también a una afirmación de Haider: el arte no debería morder la mano que le da de comer.

culturales de oposición que habrían de tener lugar durante el periodo mencionado en varias ciudades de toda la provincia. El viaje tenía también el objetivo de promocionar la convocatoria de las Jornadas de Resistencia de Klagenfurt, las cuales incluirían una manifestación final contra Haider y las concentraciones posfascistas que estaban teniendo lugar en Carintia.⁴³

Al contrario que el éxito del urbano *Tour EKH*, las plazas rurales de Baja Carintia estaban siempre vacías, y las masas que había que agitar fueron difíciles de encontrar: muy poca respuesta, apenas confrontación, abucheos por doquier, con el resultado de que la caravana falló en su objetivo de agitar a las masas rurales, logrando apenas realizar un pacífico viaje de vehículos conspicuos asaz extraños a través del paisaje carintio.⁴⁴ La caravana no logró mucho más que construir una estética de tractores, camiones y autobuses. El público carintio se mantuvo alejado incluso de los conciertos con DJ's y músicos que en otras circunstancias son muy populares, a pesar de que, o precisamente porque en esta ocasión eran «contra la derecha». «Solo gente que pertenecía a la minoría eslovena, con una fuerte tradición antifascista de lucha partisana, se daba una vuelta de vez en cuando por la caravana y a veces había que echarles porque causaban problemas. Es así como fracasó el intento por hacer que la gente se enfrentara mediante acontecimientos culturales a los discursos y las políticas migratorias: por falta de público».⁴⁵ Mientras que muchas organizaciones culturales locales rechazaban tomar parte en las actividades de la caravana por miedo a perder sus fuentes de financiación, el público carintio no se vio atraído por el encanto de la colonización paradójica y del *agit-prop* que se sirve de prácticas estéticas: una buena experiencia que serviría para saber cómo orientar futuros proyectos de caravanas y para dilucidar la cuestión de en qué

⁴³ Véase Gini Müller, «Widerstand im Haiderland» (disponible en <http://www.prairie.at/artikel/20010415125340>), que ofrece un detallado informe de las estaciones de la caravana, y Tina Leisch, «Minimal Thinking», en Ljubomir Bratić (ed.), *Landschaften der Tat. Vermessung, Transformationen und Ambivalenzen des Antirassismus in Europa*, St. Pölten, SozAktiv, 2002, pp. 157-166, que reflexiona sobre el fracaso de la caravana, haciendo también referencia a algún otro proyecto realizado, en este caso con éxito, por la misma.

⁴⁴ Véase el vídeo del Volkstheater, *Die Kunst ist eine Bärin und sie beißt, wen sie will*.

⁴⁵ Tina Leisch, «Partizan/Remix. Strategien for Kärnten/Koroška» (disponible en <http://igkultur.at/transversal/1019392168>).

contextos se puede hacer que la práctica nómada de las caravanas sea productiva y en cuáles no.

Después de que el solicitante de asilo Marcus Omofuma fuera asesinado en el curso de su deportación forzada a manos de la policía de inmigración, se fundó en Viena, en 1999, la Plattform für eine Welt ohne Rassismus [Plataforma por un mundo sin racismo].⁴⁶ La asamblea de la plataforma, que aunaba grupos políticos antirracistas y migrantes autoorganizados, se convirtió en el espacio en torno al cual pivotaron las nuevas actividades del Volxtheater, además del EKH. La red internacional *noborder*⁴⁷ se formó casi al mismo tiempo, y los activistas y las activistas del Volxtheater congregaron fuerzas diversas para organizar la primera caravana transnacional durante el segundo encuentro *noborder* que tuvo lugar en París en diciembre de 2000. La idea del VolxTheaterKarawane o PublixTheatreCaravan⁴⁸ creció en ese contexto: una emergente red internacional antinacionalista y antirracista que criticaba explícitamente el concepto de «frontera» en el marco de la compleja relación de los Estados-nación con la globalización. Desarrollado a comienzos de 2001, el proyecto de caravana transversal y transnacional habría de iniciarse en verano de 2001 bajo el lema *no border, no nation* [ni fronteras, ni naciones]. La transnacionalidad tiene en este caso un doble significado: por una parte, quienes participaban en la caravana provenían de diez países diferentes; por otra, la ruta de la caravana habría de enlazar diversas proyecciones de la red *noborder* y del movimiento antiglobalización en el territorio europeo durante el verano de 2001: acciones en las fronteras de Burgenland y Carintia, *bordercamps* [campamentos en la frontera] en Lendava y Fráncfort y manifestaciones de mayor envergadura contra las cumbres del Foro Económico Mundial en Salzburgo y del G8 en Génova.

El proyecto de caravana se inició mediante una abierta y extendida movilización que confluyó en una asamblea fundacional que tuvo lugar

⁴⁶ Véase <http://www.no-racism.net>.

⁴⁷ Véase <http://www.noborder.org>.

⁴⁸ Véase <http://www.no-racism.net/nobordertour>, y el vídeo publixtheatre caravan.mov. El epígrafe que sigue está basado, entre otras fuentes, en una entrevista en agosto de 2011 con el activista Christian Hesse posterior a la detención de la PublixTheatreCaravan por parte de la policía italiana. Hesse había tomado parte en toda la gira pero pudo evitar ser detenido.

a finales de marzo de 2001, preparada sin jerarquías mediante grupos de trabajo centrados en temáticas específicas: acciones teatrales, teoría, prensa, vehículos... Se intentó que el proceso fuera cada vez más abierto, y la caravana arrancó al fin con una fiesta en la Heldenplatz de Viena el 26 de junio. El día 27, la heterogénea caravana, compuesta por un equipo fluctuante, partió hacia la cumbre del Foro Económico Mundial en Salzburgo. Organizó una fiesta dos días antes de la gran manifestación contra el Foro, siendo acusada por el periódico derechista *Kronenzeitung* de transportar un «depósito de armas»;⁴⁹ jugó en la manifestación con un monstruo de la globalización hecho con neumáticos⁵⁰ y difundió en ese contexto una invitación para asistir a la «presentación pública del depósito de armas»; desplazándose después al *bordercamp* de Lendava el 4 de julio, organizó una acción contra el centro de deportación en Liubliana y estuvo varios días en el sur de Carintia para después viajar en dirección a Italia. El destino final de la gira fue el *bordercamp* de Fráncfort, entre el 27 de julio y el 5 de agosto.

Se ofrecían informes del *noborder tour* por medio de un diario de la gira⁵¹ en cuyo mantenimiento se turnaban diez o quince personas, y el cual se emitía diariamente desde teléfono móvil por Radio Orange, una emisora independiente vienesa. Aunque las emisiones no eran muy sofisticadas desde el punto de vista técnico y requerían mucho esfuerzo debido a los diferentes idiomas que se hablaban en la caravana (alemán, inglés, español, esloveno), eran un aspecto importante de la estrategia de representación autodeterminada y de visibilidad ofensiva de la caravana. El deseo de crear soberanamente las imágenes de la caravana, en

⁴⁹ Los *media* interpretaron así, de manera completamente absurda, el arsenal de porras de juguete y navajas de bolsillo que transportaba el grupo. Y, sin embargo, la policía italiana coincidió con esa interpretación poco después, en circunstancias, como veremos, mucho más desagradables. En Salzburgo, la policía también intervino, espoleada por el escándalo mediático, intentando descubrir un almacén ilegal de armamento, y se marchó de forma igualmente abrupta cuando lo que se encontraron fue un grupo de niños y niñas que jugaban con neumáticos.

⁵⁰ Sobre la utilización de neumáticos en las acciones teatrales de Performance Resistance y la PublixTheaterCaravan, así como una crítica de la acción de Salzburgo, véase Gerald Raunig, «Für eine Mikropolitik der Grenze. Spacing the Line, revisited», en Beatrice von Bismarck (ed.), *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Colonia, König, 2005, pp. 88-101.

⁵¹ Véase <http://no-racism.net/nobordertour/publixtheater/publixtheater.html>.

contraste con las imágenes de las máquinas mediáticas espectaculares y también en contraste con las estrategias políticas clandestinas, llevó a este gesto intencionado de radical e insistente transparencia. Sumada a la imagen mediada de la documentación en internet, la imagen en vivo del colorido convoy *punk* iba dejando sus marcas tanto cuando se desplazaba como cuando se detenía la gira.

La pieza central de la caravana era un autobús de once metros de longitud, al cual se unía en cada etapa del *noborder tour* un número variable de coches y vehículos monovolumen. Mientras que la anterior caravana atravesaba por lo general los pueblos de Carintia a velocidad de paseo, la PublixTheatreCaravan tuvo que cubrir distancias enormes rodando a diferentes velocidades, lo que no siempre permitía mantener la estructura de convoy. Dicha complejidad pudo no obstante ser aprovechada para construir diferentes tipos de imágenes. Imágenes de la caravana como convoy junto a imágenes autodeterminadas de la diferencia en espacios rurales, como sucedió, por ejemplo, en el contexto del *bordercamp* de Eslovenia o en el viaje desde este campamento hacia Génova. La PublixTheatreCaravan supo también aprovechar su cualidad nómada para realizar intervenciones específicas en localizaciones concretas y establecer vínculos entre diferentes lugares de resistencia. En la frontera donde se situaba el *bordercamp* de Lendava, por ejemplo, la caravana utilizó metodologías del teatro invisible⁵² para investigar la tierra de nadie entre los controles fronterizos. El puente que enlaza los controles húngaro y croata fue ocupado por activistas que vestían monos naranjas y uniformes de Naciones Unidas, y que instalaron un nuevo puesto fronterizo que detenía a los coches para distribuir entre los conductores *flyers* informativos y pasaportes *noborder*. Este tipo de acciones performativas realizadas por el PublixTheatre buscaban no tanto abolir la frontera real, sino más bien lo contrario: establecer *nuevos* puntos de frontera adicionales que, frente a la condición absoluta de las fronteras nacionales, afirman subversivamente el valor de las tierras de nadie.

⁵² Prácticas teatrales que, realizándose sin previo aviso en contextos ajenos a los espacios teatrales clásicos, resultan «invisibles» en su condición teatral para el público que a ellas se ha de enfrentar inadvertidamente. Se asume por lo general que las prácticas del teatro invisible tienen su origen en el ámbito del «teatro del oprimido», impulsado por el brasileño Augusto Boal desde la década de 1970 como una herramienta de emancipación popular y de lucha contra las dictaduras militares en Sudamérica, inspirado a su vez por la «pedagogía del oprimido» de Paulo Freire. [N. de T.]

Las prácticas nómadas, los espacios fronterizos y el concepto de caravana señalan una suerte de recuperación politizada de los conceptos básicos contenidos en *El Anti Edipo* y *Mil mesetas*. Hacia finales de la década de 1980, algunos grupos de música tecno y electrónica, de artistas de los medios o navegantes de internet han malinterpretado la concepción que de «lo nómádico» tenían Deleuze y Guattari, convirtiéndolo en una metáfora florida, identificándose alegremente a sí mismos y a sus actividades con la imagen del «nómada». La caravana contrarrestaba, mediante una concepción política de lo nómádico, cualquier imagen de celebración inocente de la libertad, la fluidez o la democratización por obra y gracia de la red.

Desde finales de la década de 1990 hemos asistido a un renacimiento de lo nómádico, que sirvió también de concepto clave para Michael Hardt y Antonio Negri en *Imperio*.⁵³ La figura del nómada que, en referencia a Deleuze y Guattari, reaparece en estos otros contextos explícitamente políticos, posee una cualidad inequívocamente diferente al romanticismo de la década de 1980. Y aun así, cuando *Imperio* reúne bajo el mismo concepto de lo nómádico la capacidad de viajar de la que gozan los intelectuales y el desplazamiento de los refugiados políticos, el resultado es una mezcla conceptual de las formas migratorias forzadas y las adoptadas por elección. Lo cual conduce casi inevitablemente a una sobrestimación desproporcionada de los sujetos del fenómeno migratorio, que se ven así inmediatamente glorificados como el oponente más importante del todopoderoso «Imperio».

En Deleuze y Guattari, la línea molar y sedentaria del poder contrasta directamente con otras dos líneas: la línea molecular, o migrante, y la línea de fuga, que es la línea nómada de ruptura.⁵⁴ Este contraste se corresponde con la necesaria diferenciación entre la migración forzada, la fuga de un lugar a otro que se sostiene en la esperanza de un nuevo sedentarismo en otro lugar, por un lado, y la práctica ofensiva nómada, por otro. La línea migrante conecta dos puntos, lleva de uno a otro, de la desterritorialización a la reterritorialización. La línea nómada es

⁵³ Véase Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002, especialmente pp. 201 y 203, y «Nomadismo y mestizaje», pp. 329-332.

⁵⁴ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, ob. cit., especialmente «Micro-política y segmentaridad», pp. 213-237; y Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 2013 [1977], pp. 128 y ss.

una línea de fuga que acelera los movimientos de desterritorialización en una corriente que fluye entre los puntos y los atraviesa. Es un tipo de movimiento que no tiene nada que ver con el volar o el viajar en un sentido convencional, sino que consiste más bien en pensar la fuga en busca de un arma.

En el contexto de la caravana, en un primer momento, el movimiento concreto de un nodo a otro de la red *noborder* y del movimiento antiglobalización parece que se corresponde más bien con una línea migrante que regresa finalmente a su punto de partida o al menos lo pretende. Pero, al mismo tiempo, mientras que la gira *noborder* pone el acento en el derecho a la libertad de movimiento, en la resistencia contra las políticas aislacionistas de la Europa Fortaleza y en el viejo lema *no one is illegal* [ninguna persona es ilegal], en la práctica resulta imposible que ninguna persona de quienes llamamos convencionalmente migrante pueda participar. «En términos de política real, es casi imposible que quienes en Austria sufren un estatuto de residencia inseguro puedan viajar ni siquiera a países de la UE. A resultas de esto, solo pudieron tomar parte en los proyectos [de caravanas] personas con pasaporte austriaco, alemán, estadounidense, australiano o esloveno». ⁵⁵ Para quienes esperan respuesta a su solicitud de residencia en Austria no solo es peligroso cruzar cualquier frontera, sino que también les está prohibido realizar todo tipo de actividad política. Si cruzar las fronteras internas de la UE resultaba a veces complicado, incluso para los activistas y las activistas de la propia caravana (puesto que, como se hizo evidente pasado el tiempo, circulaban en Italia y otros países listas negras con nombres de activistas antiglobalización, lo cual cerraba el paso a ciertas personas cuando intentaban aproximarse a la cumbre del G8 en Génova), para quienes no tenían papeles ello resultaba totalmente imposible. La autocrítica de este aspecto de la caravana permitió extraer la conclusión de que implicar a la realidad migrante en proyectos de este tipo requeriría mucho más tiempo y un análisis continuado. ⁵⁶

La cualidad de lo nomádico, tal y como se ve actualizada en la práctica de la PublixTheatreCaravan, no se encuentra en la invocación de «las personas migrantes» como sujetos revolucionarios ni en el movimiento

⁵⁵ Gini Müller, «¿Transversal o terrorista?», ob. cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

de la caravana entre un lugar y otro, sino más bien en uno de los efectos principales de este movimiento: la transformación de la condición precaria del desplazamiento en ofensiva.

La acción ofensiva en contextos precarios es la condición básica de lo nómada. En el caso de la PublixTheatreCaravan, la precariedad nómada se puede describir de tres maneras. En primer lugar, dicha condición reside en la lucha por alcanzar *la única forma posible* de organización, esto es, el colectivo a-jerárquico. En un grupo de las dimensiones de la caravana, entre diez y treinta personas, es perfectamente posible poner a prueba durante un cierto periodo de tiempo el funcionamiento de una radical democracia de base y de las formas asamblearias de organización. Es cierto que las discusiones interminables y los largos procesos de negociación asamblearia, las discrepancias entre la igualdad formal y las jerarquías informales, los malentendidos que surgen en las acciones colectivas espontáneas... ralentizan e incluso a largo plazo pueden dar al traste con estas formas de organización colectiva; pero por otra parte, al mismo tiempo, son situaciones a veces inevitables si se quiere mantener cohesionado el contexto activista. Ello nos conduce a un segundo aspecto de la precariedad nómada de la PublixTheatreCaravan: la dificultad que surge de la ambición por no limitar la participación en la gira a activistas de la escena vienesa o austriaca, para generar, bien al contrario, una movilización lo más transnacional posible. La dificultad que surge entonces en el caso de la caravana es su babilónica confusión de lenguas, positiva en un primer momento, pero que ocasiona inevitablemente una acumulación de problemas y malentendidos.

El tercer elemento de precariedad es el más relevante, y estriba en la naturaleza de la propia caravana: el movimiento nómada engendra precariedad, dado que el colectivo —refutando, en este aspecto, la noción que de lo nómada tenían los propios Deleuze y Guattari⁵⁷— viaja por rutas desconocidas, llegando a lugares ignotos. Crear situaciones en lugares que son nuevos y no conocidos, en territorios que no se ha explorado previamente, significa verse en la obligación de tomar decisiones rápidas, reduciendo a veces la complejidad al mínimo, teniendo que

⁵⁷ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, ob. cit., especialmente «Tratado de nomadología: la máquina de guerra», pp. 359-431; en contraste, véase Gerald Raunig, «Kriegsmaschine gegen das Empire. Zum prekären Nomadismus der VolxTheaterKarawane», edición multilingüe en *transversal: hybrid?resistance*, ob. cit.

reajustar constantemente los objetivos de las acciones. Este movimiento de desterritorialización consiste en escindir un cierto territorio de su contexto conocido y desplazarlo para que surjan nuevos territorios nómadas temporales, zonas de experimentación en un espacio liso sin delimitaciones ni estriado.

Como colectivo en movimiento, la PublixTheatreCaravan se veía constantemente obligada a ocuparse de estos niveles de precariedad. Estaba claro desde el principio que la acotación temporal era una de las condiciones que podían favorecer el éxito de un proyecto de colectividad multilingüe y flexible. La combinación de apertura transversal y limitación temporal parece haber sido un completo acierto, que pudo a su vez ser transformado en una de las competencias específicas de la caravana: su condición de máquina de guerra que interviene ofensivamente en territorios inciertos. Seguramente fue la cualidad nómada no-representacionista de la caravana uno de los motivos de que se viese convertida en objetivo de los aparatos de Estado.

Génova. Estriar la máquina de guerra

Al operar sobre una línea nómada, una línea de fuga, la PublixTheatreCaravan se convierte en una máquina de guerra. Esto no significa que podamos atribuir a ese concepto ni a la experiencia de la caravana ningún tipo de condición violenta. Al contrario, la máquina de guerra apunta hacia un más allá del discurso sobre la violencia y el terror: es la máquina que compite contra la violencia de los aparatos de Estado, contra su orden de representación *y también* contra el orden de los rituales machistas de violencia en los contextos de movimiento. En el abrupto final de su gira, no obstante, la PublixTheatreCaravan se vio forzada a experimentar cómo los aparatos de Estado, por su parte, traducen lo no-representable de acuerdo con su lógica de representación. Dado que la máquina de guerra inventa «el sueño y la realidad abolicionistas»,⁵⁸ los aparatos de Estado trabajan para domesticar lo nómada y controlar el movimiento, estriando el espacio contra todo lo que amenaza con ir más allá del Estado. En el caso concreto de los sucesos que tuvieron lugar en julio de 2001, fueron la policía y el sistema judicial italianos,

⁵⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, ob. cit., p. 389.

apoyados por el nuevo gobierno de Berlusconi, quienes impusieron en Génova una suerte de estado de emergencia durante la Cumbre del G8 e hicieron de la caravana un Black Bloc.⁵⁹

Por contarse entre los primeros sujetos que llegaron a Génova para preparar las actividades contra la cumbre del G8, algunos y algunas activistas de la caravana pudieron comprobar cómo se implantó el estado de sitio en Génova: paradójicamente, un estado de sitio impuesto por la policía desde el interior de la ciudad, desde el centro de la llamada *zona roja* —el área en la que los jefes de Estado de los países del G8 habían de celebrar su conferencia, en el puerto de Génova— sobre los residentes —razón por la cual muchos optaron por ausentarse de la ciudad durante esos días—.⁶⁰ En las actividades que tuvieron lugar durante las jornadas previas a la manifestación principal, es decir, el 18 de julio en el concierto de Manu Chao y el 19 en la manifestación migrante, la caravana operó con sus modos habituales de combinar contrainformación y estrategias teatrales para contrarrestar también la estructuralización del movimiento. El día 18, la PublixTheatreCaravan protestó con performances contra el alto precio de las entradas y los controles de seguridad que se exigían para acceder a los principales actos organizados por el Foro Social de Génova. El día 19 tomó parte en la manifestación —junto a otros grupos más coloridos que el *bloque negro*— que los

⁵⁹ El Black Bloc o bloque negro puede ser tanto un grupo de afinidad como un red de ellos, que se autodefine como anarquista y anticapitalista. No es propiamente un movimiento, sino una táctica, una forma de manifestación y protesta que se caracteriza por su carácter ofensivo y su estética en la que predomina el color negro, la homogeneidad y el anonimato de quienes en ella toman parte, garantizados por el uso uniforme de pasamontañas, pañuelos o máscaras. Habiendo sido una componente importante del movimiento antiglobalización (hubo bloques negros en prácticamente todas las principales contracumbres), el Black Bloc llegó a convertirse durante un tiempo, sobre todo tras los sucesos de Génova que aquí se tratan, en una suerte de metonimia fantasmática de los supuestos sectores violentos organizados clandestinamente dentro del movimiento global, fundamentalmente de acuerdo con su representación estigmatizadora por parte de los medios y la instrumentalización que de esta imagen hicieron los aparatos de Estado con el fin de deslegitimar, criminalizar y reprimir como Black Bloc las protestas masivas *tout-court*. [N. de T.]

⁶⁰ El siguiente epígrafe se basa en un documento inédito de la PublixTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», y en la entrevista con Christian Hesse ya citada. Para un relato general sobre los incidentes en Génova, véase Dario Azzellini (ed.), *Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven*, Berlín, Assoziation A, 2002; y *On Fire. The battle of Genoa and the anti-capitalist movement*, Londres, One Off Press, 2001.

migrantes y las migrantes lograron llevar a cabo para exigir «igualdad de derechos para todas las personas» y «fronteras abiertas», y que estuvo caracterizada por muchas diferentes vestimentas y muy poca estructura.

En los días 20 y 21, la caravana no apareció como tal. Sus activistas se movieron individualmente para colaborar en tareas de comunicación suministrando imágenes y sonidos al centro de medios.⁶¹ No solo constataron que durante la jornada del viernes la policía había dado vía libre a grupos que realizaban destrozos en el centro de la ciudad, lejos de la *zona roja*, sino que también, y muy en especial, grupos pacifistas y noviolentos —como las organizaciones de base católicas— fueron atacados por la policía cuando hacían sentadas, de manera aún más brutal en el curso de la manifestación llamada «de la desobediencia civil», encabezada por los Tute Bianche.⁶² Muchas personas manifestantes fueron rociadas con gases lacrimógenos y bestialmente golpeadas. Al final del día, el activista Carlo Giuliani recibió un disparo mortal por parte de un policía.

El día 21, un flujo masivo comenzó a confluír en Génova: cada vez más gente llegaba para proteger a quienes allí se estaban manifestando y para tomar parte en las protestas; muy pronto se pudo experimentar de forma generalizada que la policía continuaría sus formas de ataque iniciadas el día anterior: «Z no pensaba no ir el sábado. Pensó: “Las cosas ya no pueden ir a peor”. Se iba a celebrar la gran mani con los sindicatos, una manifestación masiva. Tenía que ser diferente [...] ninguno de los activistas y las activistas de la PTC [PublixTheatreCaravan] había resultado herido hasta entonces. Algunos decidieron ir a la manifestación haciendo de “médicos”. [...] Sábado: Z llegó al punto de salida relativamente tarde. En la distancia se podían ya observar algunas nubes

⁶¹ Los *media center* o centros de medios son los espacios en los que se reunían los grupos y colectivos de contrainformación e información independiente en todas las contracumbres del movimiento antiglobalización. Eran lugares de gran actividad comunicativa que en los momentos álgidos del movimiento global llegaban a suministrar gran parte de la información que reflejaban los medios de comunicación de todo el mundo. [N. de T.]

⁶² Los Tute Bianche fueron un movimiento italiano que provenía del tronco histórico de la autonomía, y que surgió en los centros sociales como una práctica de la desobediencia civil muy influida por los modos de acción zapatistas. Recibían su nombre de los «monos blancos» que vestían durante sus acciones por lo general masivas. [N. de T.]

negras. Vista desde lo alto de la colina: un mar de gente [...] La policía comenzó a romper la mani. Bancos rotos. Grupos de antidisturbios atacan la mani por detrás con gases lacrimógenos. Persecuciones. Carreras, carreras, carreras [...] Disparan botes de humo contra la gente. Z aprendió aquí la diferencia entre gases lacrimógenos y botes de humo [...] Se levantan barricadas para proteger a la gente de la “turba policial”, y durante un rato funcionan [...] A ratos la policía ataca masivamente; breves pausas. Z corre. Hordas policiales atacan por los flancos. Todo el mundo corre. Z corre hacia un bloque de cemento, se cae, piensa por un momento que se ha roto la rodilla. Le golpean, patadas en el estómago y en las espinillas. Moratones arriba del brazo. La colocan a un lado con otras personas, pero no la arrestan; más bien los apartan. “¡Vámonos, vámonos, vámonos!” [...] Escapan cruzando un puente. Z se encuentra con un manifestante alemán herido en la cabeza. Ambos tiemblan. Ambos han perdido a sus amigos y amigas en la confusión [...] Z busca durante horas. Apenas puede andar, todo le duele. Piensa: “Ya está bien, ya tengo bastante”. Tiembla. A punto de llorar [...].⁶³

Las manifestaciones acabaron el 21 de julio; no así los ataques policiales. Poco antes de la media noche una unidad especial de la policía italiana arrasó la Scuola Diaz, en la que dormían manifestantes contra el G8 y periodistas: la mayor parte fueron golpeados con tal salvajismo que apenas podían caminar. Muchos perdieron el conocimiento, algunos sufrieron heridas graves.⁶⁴ Quienes se encontraban en el edificio de enfrente, la Scuola Pertini, sede provisional del centro de medios y cuartel general del Foro Social de Génova, entre ellos algunos y algunas activistas de la caravana, tan solo pudieron contemplar atónitos cómo la gente era sacada inconsciente de la Diaz y documentar la estrategia de la policía regular: rodear la zona impidiendo el paso de nadie que pudiera interferir ni testimoniar la orgía de violencia desencadenada por la unidad especial. La policía, por su parte, acabó por invadir el centro de medios para destruir o confiscar discos duros, material fotográfico y vídeos.

⁶³ PublixTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», ob. cit.

⁶⁴ Véase Dario Azzellini, *Genua. Italian. Geschichte. Perspektiven*, op. cit., p. 15, citando al diario italiano *La Repubblica*.

«La noche del sábado al domingo, cuando habían concluido las principales manifestaciones, quienes se habían quedado en el campo [el Estadio Carlini, espacio principal de acampada de quienes participaban en las protestas] escucharon en la radio que la Scuola Diaz estaba siendo atacada. Rumores de muertos siendo evacuados en bolsas negras. B pensó: “Ahora vendrán también a por nosotros”. No se duerme [...] Y el último día en Génova: el sábado, B y otros pocos estaban casi solos en el campo. Miedo. B pensó: “En cuanto salgamos de Génova, ya no nos pasará nada” [...] El bus de la PTC salió hacia media mañana. B nos seguía en su coche [...] La carretera de montaña, un hermoso paisaje. B se sintió aliviado. Nos reunimos en un área de aparcamiento, varios coches y el bus, para tomarnos un café. 30 ó 60 minutos más tarde, se nos une la policía regular. Luego un coche de *carabinieri*. Más y más policía. B pensó al principio que se trataba de otro control, como tantos otros previos, unas diez veces ya. Después vio ametralladoras [...] Los activistas y las activistas de la PTC fueron obligados a esperar de pie al sol durante horas. Sacaban del autobús nuestros accesorios de atrezo y ropas negras, confiscándolo todo [...] De vuelta a Génova, todo el convoy, ahora con “escolta policial”. Durante un buen rato, B pensaba que se trataba solo de una forma más de acoso por parte de la policía [...] Después llegamos a la comisaría: malos tratos, larga espera, insultos: “¡Black Bloc!”, “¡cerdos!”. Otra noche sin dormir. Nos golpean. Nos cachean desnudos, nos golpean. Escuchamos a K que grita en la sala de interrogatorios. T está pálido como un muerto, con marcas de bofetadas en la cara [...] Cuando sale la luz del sol, a los hombres se los encadena juntos en grupos de cinco para trasladarlos a la cárcel de Alessandria. La furgoneta los transporta a toda velocidad durante horas. Cantos fascistas sobre el Duce. Se fuerza a los prisioneros a que se mantengan despiertos. Cuando llegan a la prisión, B pensó: “Ahora nos vamos a tener que rendir”. Pero si no fuera porque tan solo le dieron patadas, se podría decir que las autoridades se comportaron allí con él “correctamente”. Se le “maltrató relativamente poco”, “salió relativamente ileso” [...] B dice que en la comisaría de policía anterior le golpearon la cabeza contra la mesa y la pared mientras le cacheaban desnudo, y que le golpearon en la espalda. No se resistió a que le tomaran las huellas dactilares, sabía que podía hacerlo, pero si se resistía solo lograría sufrir más hostigamiento. Estaba asustado en extremo. La policía se comportaba agresivamente, “como si se hubieran metido *speed*”». ⁶⁵

⁶⁵ PublixTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», ob. cit.

Una persona muerta, cientos de personas heridas en Génova; después, los activistas y las activistas de la caravana estuvieron detenidos durante tres semanas en las que el gobierno «negriazul» de Austria solo tuvo el reflejo de reaccionar a la defensiva: ni una sola muestra de consternación, sino que más bien precipitó las acusaciones contra la caravana informando de que efectivamente estaban «fichados» por el Ministerio del Interior. Ni el más mínimo apoyo oficial hasta que fue grande la presión mediática, especialmente sobre el Ministerio del Interior. Cuando fueron liberados, los medios austriacos hicieron un poco de ruido, pero para finales de agosto ya se había agotado la cobertura mediática del caso: «Las imágenes que los medios produjeron contribuyeron a hacer pedazos la caravana. Con las detenciones que tuvieron lugar a raíz de las protestas contra el G8 en Génova nuestro proyecto se fue haciendo más famoso de lo que nunca hubiéramos imaginado. De esta manera, la imagen de la PTC fue usurpada a los sujetos de esa imagen. La cuestión de si nuestra línea de fuga era transversal o terrorista es algo que el tribunal molar tendrá que decidir».⁶⁶

La doble violencia de la representación orgánica consiste en distorsionar y clausurar las imágenes por medio de los medios de comunicación de masas y *al mismo tiempo* subyugar y estriar la máquina de guerra por medio de los aparatos de Estado y sus órganos tradicionales, la policía y la justicia. Esta combinación de espectacularización rígida y criminalización se apoderó de la caravana en Génova con todas sus fuerzas, y también del movimiento antiglobalización en su totalidad. En el verano de 2001, tras la experiencia de represión sostenida desde Gotemburgo⁶⁷ hasta Génova,⁶⁸ se dejó sentir la crisis en todo el

⁶⁶ Véase Gini Müller, «¿Transversal o terrorista?», ob. cit.

⁶⁷ En la Cumbre de la UE en Gotemburgo (14-16 de junio de 2001), la policía disparó sobre los manifestantes durante una fiesta Reclaim the streets. A quienes participaban en las protestas se les trató con mano dura: un herido grave de bala; la policía hizo uso de perros adiestrados para atacar a los manifestantes, algunos de los cuales recibieron severas condenas judiciales, mientras que todos los policías con cargos fueron absueltos.

⁶⁸ A causa de la ola de arrestos que en Italia se produjo tras las jornadas de Génova, muchos activistas fueron detenidos en varias ciudades del país y condenados a prisión; activistas de toda Europa fueron sometidos a investigación y sufrieron procesos penales. A pesar de las amplias movilizaciones internacionales y del aplicado trabajo de los equipos legales cercanos al movimiento, los tribunales apenas abrieron diligencias contra algunos de los policías que participaron en el ataque a las escuelas Diaz y Pertini,

movimiento. Entró en crisis su ocupación simbólica de los medios de comunicación y del espacio político, ocupación que había tenido lugar en términos de utilización autodeterminada del escenario de la representación, expandiéndose hacia lo orgiástico.

La caravana, basándose en gestos insistentes de transparencia, produjo sin cesar imágenes, audios y escritos, tanto en el paisaje, con su estética de convoy pintoresco, como en los centros urbanos con sus intervenciones; también bajo formas mediáticas, haciendo especialmente uso de la radio y de internet. No hay en esta estrategia rastro alguno de práctica clandestina, cuando la clandestinidad es, de hecho, un elemento importante en la construcción del Black Bloc. Y sin embargo la policía criminalizó a los activistas y las activistas de la caravana, tanto como lo hizo con las organizaciones católicas de base y los grupos explícitamente pacifistas.

En lugar de tener un efecto disuasorio, las ostensible y conspicua visibilidad que la caravana eligió adoptar se volvió en su contra en el momento en que los aparatos de Estado decidieron atacar: nada más fácil para la policía que aislar a un grupo tan vistoso que salía lentamente de Génova: «Antes de Génova la PTC estuvo en carretera durante semanas decidiendo autónomamente sobre sus acciones [...] Tras las detenciones, al contrario, nos sentíamos como si formásemos parte de una producción ajena. Los cargos: asociación criminal. Estamos en la película equivocada».⁶⁹

condenaron a penas relativamente leves a quienes aplicaron torturas sistemáticas a los activistas detenidos durante días y semanas en la comisaría de Bolzaneto, e incluso el agente responsable del disparo que acabó con la vida de Carlo Giuliani fue absuelto por actuar «en legítima defensa»; véase la información contenida en el sitio web del Genova Legal Forum (<http://www.supportolegale.org>).

⁶⁹ PubliXTheatreCaravan, «Genuaprotokolle», ob. cit.

Capítulo 8

Después del 11-S

Post-Scriptum sobre un espacio fronterizo incommensurable

La Y no es uno ni otro, está siempre entre los dos, es la frontera, porque siempre hay una frontera, una línea de fuga o de fluencia, aunque no se vea, aunque sea, como es, lo menos perceptible. Ello no obstante, las cosas pasan siempre en esta línea de fuga, en ella tienen lugar los devenires y se planean las revoluciones.

Gilles Deleuze¹

En el verano de 2001 se quebraron algunas de las líneas de concatenación de máquinas artísticas y máquinas revolucionarias del siglo XX. Y ello sucedió en el momento en que tuvieron lugar una serie de luchas cuyas formas de articulación habían surgido en el periodo comprendido entre las revueltas zapatistas, cuya visibilidad comenzó en 1994, y las protestas contra la Organización Mundial del Comercio en Seattle en 1999. Se trataba de luchas que, desde ese periodo, se habían venido agrupando alrededor del fenómeno de la globalización, y cuyo punto de referencia común se encontraba no tanto en sus formas de acción, etiquetadas en los medios como la revolución del siglo XXI, sino más bien en el reconocimiento de una serie de «afinidades», como decían los zapatistas: grupos afectados por la globalización económica que insisten en que su posición marginal no es accidental ni surge de ningún tipo de desviación natural, sino que es, al contrario, immanente a las condiciones del capitalismo posfordista. En paralelo al reconocimiento de este tipo de «afinidades» entre luchas diversas, se producía también la diferenciación de instancias singulares alrededor de ese mismo

¹ Gilles Deleuze, «Tres preguntas sobre *Seis por Dos* (Godard)», *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 73-74.

punto de referencia. Las diferencias que existen entre términos como antiglobalización, antiglobalismo, contraglobalización, globalización crítica, «otra» globalización o «globalización desde abajo», suponen una diversidad de posiciones ideológicas que promueven nuevas formas de acción directa, agrupamientos y organizaciones tipo ATTAC o formas asamblearias a la manera de los Foros Sociales.

Pero la globalización, intensificación y diferenciación del movimiento contra la globalización económica ha llevado también a una extraña tendencia a la estandarización y la homogeneización. Se instituyó una interpretación de la «Batalla de Seattle» según la cual esta habría constituido el origen y el modelo que, compulsivamente repetido, constituiría el paradigma dominante de las revueltas, en un nuevo ciclo de luchas que situaba la disidencia y la protesta de masas al frente de un movimiento que problematizaba el «desarrollo antidemocrático» de la globalización, especialmente en los centros urbanos de Europa y Norteamérica. Esta estandarización del movimiento, que lo constreñía en la imagen de una serie de tumultuosas manifestaciones urbanas de masas, llevaba aparejado el olvido de las luchas en otras partes del mundo, especialmente aquellas, menos unidimensionales, que tenían lugar en América Latina. Al mismo tiempo, otras componentes de la máquina revolucionaria que no pudieron ser integradas espectacularmente, sencillamente se obviaron. Las imágenes de las manifestaciones de masas y las luchas callejeras registradas y distribuidas a lo largo y ancho del mundo por los medios de comunicación indujeron finalmente la impresión de que existía *un* movimiento. Sus formas de expresión se percibían como moldeadas por una «cultura de la protesta» uniforme, independiente de las estructuras sociales específicas y de las diferencias regionales que existen entre las diferentes zonas de América y de Europa: «Formas de expresión que pueden ser empleadas igualmente en el escenario de la americana Seattle tanto como en la vieja ciudad centroeuropea de Praga o en la sureña Génova».² A pesar las discrepancias ideológicas, cuyo impacto iba mucho más allá de la simple cuestión de cómo llamar o definir las diversas articulaciones de movimiento,

² Marion Hamm, «Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local», *transversal: hybrid? resistance*, mayo de 2002 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/0902/hamm/es>).

la imagen potente y eficaz de *un* movimiento fue creciendo hasta el punto de que es difícil decir si la causa fue la insistencia de los medios o el hecho de que los propios y las propias activistas reprodujeran repetidamente esta imagen mediada como telón de fondo unificador de sus acciones.

Esta cuestión llegó a convertirse de hecho en un asunto para la crítica interna y la autocrítica: frente a la esperanza de que la insurrección de masas en las ciudades pudiera allanar el camino para que las protestas, saliendo de la marginalidad y con la amplificación de los medios, lograran presionar a los actores de la globalización económica, las críticas apuntaban al peligro de que los contenidos políticos quedaran en un segundo plano o se resumieran en generalidades triviales en el momento de las movilizaciones de masas. David contra Goliat, el Black Bloc contra los Robocops: este tipo de imágenes duales dominaban no solo las representaciones mediáticas, sino también, cada vez más, los debates dentro del propio movimiento.

Por una parte, las diversas contracumbres y Foros Sociales lograron inducir debates relativamente amplios acerca de las relaciones de poder y de dominación contemporáneas; y aun así, estos debates se conducían muchas veces sin reflexionar sobre las propias estructuras y matrices del movimiento: «Habría sido necesaria una reflexión igualmente profunda sobre cómo manejar los momentos religiosos del movimiento de resistencia antineoliberal: hasta qué punto el entusiasmo alcanzó un fervor religioso».³ Tina Leisch describe así especialmente las protestas de Génova en 2001 como una ritualización bipolar de la resistencia que acabó por incluir un sacrificio humano. En este ritual, la *zona roja* daba forma al santuario sagrado que ambos bandos convirtieron en un espacio sacralizado.

Cuando la *zona roja* y los aparatos de Estado, en su condición de «cebo», fueron *imaginados* —en el doble sentido de *pensados* y también *construidos en tanto imagen*— como el único objeto de deseo, se reprodujo una vez más la falsa imagen de un poder monolítico. Otras posibles estrategias afirmativas y subversivas de resistencia podrían haber engendrado imágenes menos homogéneas del poder, estrategias e

³ Tina Leisch, «Gescheitheit kommen langsam», *Volkstimme*, agosto de 2001.

imágenes que fueran el resultado de, y respondieran a, agenciamientos conceptuales más complejos. Más aún, este tipo de fijación en la *zona roja* como el centro de nuestros deseos se corresponde en última instancia con una subordinación a las políticas espaciales de los aparatos de Estado. Esto significa estar subordinados, por un lado, a la precondition de un espacio que está *a priori* estriado y de una ciudad rígidamente segmentada en diferentes zonas con diferentes umbrales de acceso; y por otro, a la permanente estriación de las máquinas de guerra por parte de los aparatos de Estado, como bien muestra el ejemplo de los sucesos del 20 al 22 de julio de 2001 en Génova.

Más allá de esta fijación con el cebo del poder estatal, la falta de autoexamen por parte de los movimientos tuvo efectos problemáticos en lo que respecta a su propia composición social. Este problema surge en especial cuando las posiciones políticas en el seno de los movimientos se yuxtaponen arbitrariamente e incluso confluyen oponiéndose. Es difícil que, en estas condiciones, se originen concatenaciones; es más fácil que se produzca en cambio la deslegitimación mutua: mientras que Hardt y Negri todavía se aferran en su libro de 2004 *Multitud* a la «convergencia de Seattle», como la imagen del momento en que «las viejas diferencias entre grupos contestatarios desaparecieron como por arte de magia»,⁴ hay quienes toman también el ejemplo de Seattle para analizar la emergencia de extrañas articulaciones políticas cuyas contradicciones eran completamente irresolubles.

En su ensayo sobre «La articulación de la protesta», Hito Steyerl cuestiona la extraña «convergencia» de contenidos contradictorios, la suma de voces que «a veces se contradicen radicalmente las unas a las otras, como es el caso de ambientalistas y sindicatos, diferentes minorías, grupos feministas, etc.».⁵ La articulación de estas voces, una discusión en profundidad de sus exigencias y demandas, es ciertamente deseable; allá donde se juntan arbitrariamente, empero, el Y deleuziano⁶ se

⁴ Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate, 2004, p. 330.

⁵ Hito Steyerl, «La articulación de la protesta», *transversal: mundial*, septiembre de 2002 (disponible en <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/es>).

⁶ Sobre la función del Y en la concatenación deleuziana, véase Gerald Raunig, «Here, There AND Anywhere», *transversal: mundial*, ibídem.

convierte en una ciega adición / inclusión sin devenir, en lugar de surgir del espacio *entre*, de entre los eslabones de la cadena. «¿Qué es lo que se pone junto, se edita junto, y qué diferencias y opuestos se nivelan con el fin de establecer una cadena de equivalencias? ¿Qué sucede cuando este “y” del montaje político es funcional a un tipo de movilización populista? ¿Y qué significa esta cuestión para la articulación de la protesta hoy, si los nacionalistas, proteccionistas, antisemitas, conspiranoicos, nazis, grupos religiosos y reaccionarios se alinean sin problemas en la cadena de equivalencias de las manifestaciones antiglobalización?». ⁷

Esta serie de preguntas críticas evoca fenómenos engendrados en las diversas componentes insurreccionales del movimiento antiglobalización, en el marco del cual a veces se relegaron otras dimensiones de resistencia micropolítica y de poder constituyente. La movilización de miles de manifestantes solo pudo lograrse mediante formas organizativas de poder *constituido*. Este tipo de dimensiones cuantitativas resultaron ser una precondition para la estructuración y la instauración de matrices dicotómicas, tanto dentro del movimiento como en la relación entre el adentro de los movimientos y el afuera de los aparatos de Estado. ⁸

Pero más allá de estas (auto)críticas, fueron factores principalmente externos los que provocaron una ruptura y pusieron «fin» a la posibilidad de continuar con este modo concreto de articulación de la insurrección de masas, un «fin» que adopta transitoriamente la forma de una transformación en diferentes direcciones. En efecto, el «fin» que tuvo lugar en el verano de 2001 genovés se ha de entender menos como una sola ruptura que como una cadena de acontecimientos que no solo se condicionan mutuamente, sino que producen un conjunto de efectos que tienen como telón de fondo la evolución de las formas de gobierno. Esta evolución consiste sobre todo en una intensificación

⁷ Hito Steyerl, «La articulación de la protesta», ob. cit.

⁸ Véase las reflexiones sobre la conversión molar de la masa «no conformista» en el curso de las protestas contra el gobierno de alianza entre los demócratacristianos y la extrema derecha en Austria: Gerald Raunig, *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Viena, Turia + Kant, 2000, pp. 118-124. Se necesita urgentemente actualizar y volver a conceptualizar la componente de insurrección posnacional en los movimientos de masas no-conformistas.

del régimen de control y en un desbordamiento de la lógica policial a escala local y global.

Incluso antes de Génova y el 11-S comenzó a intensificarse en toda Europa la cooperación policial dirigida a vigilar a los activistas y las activistas antiglobalización, lo cual dio lugar a la elaboración de listas negras, denegación de entrada en ciertos países y situaciones, etc. Con Gotemburgo y Génova, la represión y la violencia policial contra el movimiento alcanzó el grado máximo, culminando un fenómeno que podríamos llamar «la batalla de las cumbres», que supuso un verdadero punto de inflexión en los modos de organización del movimiento antiglobalización. Al mismo tiempo, «tras la escalada italiana hubo que reconsiderar las estrategias de activismo político. La reacción del Estado en Génova adoptó tal exceso de violencia que ciertamente no podemos sino entenderla como una exitosa advertencia».⁹ En Génova, en último término, se hizo patente que si continuaba la práctica de las manifestaciones de masas confrontativas e insurreccionales, la brutalidad de los aparatos policiales, al alimón con la producción espectacular de la máquina mediática, habría de generar una espiral de escenarios cada vez más represivos.

La situación demostró ser incluso más difícil pocas semanas después de Génova: tras los ataques al World Trade Center y al Pentágono que tuvieron lugar el 11 de septiembre de 2001, los escenarios de amenaza estatal se intensificaron y generalizaron. Sobre esta base, la represión se intensificó y refinó mil veces. La «guerra contra el terrorismo» actualmente en curso hace imposible protestar abiertamente en modo alguno en muchos países. Incluso en países sin conflictos armados, las legislaciones basadas en la lógica de guerra y las medidas antiterroristas han otorgado a los órganos de los aparatos de Estado un tipo de licencia que equivale a una limitación de los derechos y libertades y un nuevo paso en el sofocamiento de la democracia. La tendencia a sostener un estado de guerra permanente que ya no enfrenta a Estados-nación soberanos sino que se proyecta a un contexto global y se filtra en los Estados-nación sustituye los procedimientos clásicos de declaración de guerra por medidas policiales transnacionales. Ello tiene como resultado una

⁹ PublixTheatreCaravan, «Protocolos de Génova», documento inédito en inglés.

creciente confusión entre las políticas de seguridad interna y la política exterior bélica. Allí donde el «enemigo» se percibía como un sujeto externo, tenemos ahora una mezcla de este «enemigo» externo con un nuevo tipo de «clases peligrosas» dentro del Estado-nación. El proceso de difuminación de los enemigos y de los objetivos bélicos da como resultado una ominosa erosión de la democracia: desde el 11-S, todas las formas de disidencia se han visto sometidas al aumento explosivo de las denuncias y la represión.

Las formas de insurrección, componentes de la máquina revolucionaria, se transformaron como consecuencia del efecto intimidatorio que tuvo tanto la política de terror policial en Gotemburgo y Génova como el reordenamiento general, no solo en EEUU, de la políticas globales de acción policial. Por una parte, las cumbres de la globalización económica y las contracumbres del movimiento antiglobalización se vieron sustituidas por otro paradigma igualmente dualístico: la «guerra contra el terror» y las extendidas, aunque menos confrontativas, manifestaciones contra la guerra que brotaron a gran escala en el curso del año 2002, culminando en la gran manifestación mundial del 15 de febrero de 2003. Ese día, la participación asombrosa de las masas en todas partes del mundo significó sin duda una válvula de escape tras Génova y el 11-S para una multitud que volvió a dispersarse después. En este movimiento desbordante, con cifras que no se habían alcanzado desde las históricas manifestaciones contra la Guerra de Vietnam (durante un solo fin de semana llegaron a contabilizarse varios millones de manifestantes en todo el mundo), los debates diferenciados se vieron ahogados entre, por un lado, el sonido de los tambores que clamaban una sola exigencia: «No a la guerra», y por el otro, el ruido de la propaganda estadounidense.

El polo opuesto fue (y sigue siendo) el movimiento contrario: en lugar de planificarse manifestaciones cada vez más grandes, de vuelta al mínimo común denominador, poner en marcha formas más reducidas de la máquina revolucionaria. En especial, la componente de las manifestaciones insurreccionales de masas hubo de ser sometida a cambios, no solo a la luz de la autocrítica perfilada más arriba, sino al quedar también inevitablemente condicionada por el trauma que experimentaron quienes tomaron parte en las protestas de Génova y otros lugares.

Una forma de acción que hubo de impulsar una ofensiva aperturista para evitar su entrada en procesos de clausura y clandestinidad fue la forma *bordercamp*, los campamentos (anti)fronterizos antirracistas que fueron tomando cuerpo en el proceso de emergencia de la red noborder.¹⁰ En contraste con los 300.000 manifestantes de julio de 2001 en Génova o el millón aproximado que hubo en varias de las manifestaciones mundiales contra la guerra (en Londres, Madrid, Roma o Barcelona), el campamento de fronteras internacional más amplio que ha habido, el de Estrasburgo, reunió a unos 3.000 activistas. Aun así, lo importante en este caso no son las cifras, sino qué tipo de diferentes formas de organización se hacen posibles y especialmente de qué manera se logra confrontar aquellos problemas que son mucho menos inequívocos que el «no a la guerra» y que, por lo tanto, no pueden suscitar tan alto grado de consenso mayoritario. Mientras que las manifestaciones contra la guerra tenían un objetivo claramente formulado, definido en negativo —objetivo que, por cierto, se reveló de inmediato inalcanzable—, la red noborder y los varios *bordercamps* evolucionaron hacia diversos agenciamientos de componentes discursivas y activistas cuya ofensiva interpeló a las drásticas políticas migratorias y, como su nombre sugiere, atacó al régimen de fronteras.¹¹

no border, no nation

Es dentro *de este mundo* donde se encuentra el espacio de nuestra diferencia, es dentro donde se encuentra nuestra única posibilidad de huir del espejismo del límite, el único terreno donde podemos intentar trazar un día líneas de fuga que no crucen ninguna frontera.

Judith Revel¹²

¹⁰ Para más información sobre la red noborder y los *bordercamps*, véase <http://www.noborder.org/about.php> y <http://www.noborder.org/camps/campsite.html>.

¹¹ Que en este pasaje elijamos enfocar un solo punto de referencia (las acciones contra los regímenes fronterizos y las políticas migratorias) no significa que pretendamos la existencia de una sola corriente de contradicción principal. Hay otros muchos discursos y prácticas en torno a la precarización del trabajo y de la vida, los nuevos feminismos, los estilos de vida queer, los efectos de la globalización capitalista o las nuevas formas de anticapitalismo enriquecidas por una nueva conciencia anticolonialista que se imbrican y solapan en campos de acción y reflexión que sobrepasan el enfoque eurocéntrico de este libro.

¹² Judith Revel, «Il limite di un pensiero del limite. Necessità di una concettualizzazione della differenza», *Aperture. Confini e limiti*, núm. 2, 1997, p. 44.

Judith Revel concluye así su ensayo sobre los límites con la visión de un mundo sin fronteras. De manera similar, la red activista noborder insiste con el lema *no border, no nation* en el deseo exuberante de abolir todas las fronteras. En efecto, como escribe Revel, los espacios de la diferencia solo se encuentran en un plano de inmanencia, dentro de este mundo. Es menos probable, no obstante, que la frontera sea una especie de espejismo y que un día resulte ser una ilusión. Puede que en la sociedad de control las fronteras se estén volviendo invisibles o podría parecer que se disuelven: pero solo para engendrar al mismo tiempo todo un paisaje atestado de fronteras internas. Étienne Balibar escribe sobre estas formas múltiples de fronteras: «Las fronteras geográficas y geopolíticas, las fronteras “externas” e “internas”, pero también las fronteras sociales que separan unos grupos humanos de otros, marcan precisamente el límite donde la democracia se interrumpe, más allá del cual la democracia, como si fuera un *ticket*, “ya no es válida”». ¹³

En mitad de esta fantasía neoliberal de disolución de unas fronteras y simultánea multiplicación de otras, la vieja frontera estatal tampoco desaparece. Se hace más difusa en el espacio, se multiplica y a veces vuelve a surgir a la antigua usanza; por ejemplo, cuando tienen lugar las grandes manifestaciones internacionales y a los activistas y las activistas fichadas en ciertas bases de datos de la UE se les impide repentinamente cruzar de un país a otro, a pesar de que entre estos, según el Acuerdo de Schengen, supuestamente no hay frontera. Y aun dejando aparte estos casos en los que se aplican criterios de sospecha, se detiene y controla a la gente cada vez más no solo en las líneas y zonas fronterizas reales, sino también en las estaciones de ferrocarril, aeropuertos y otros lugares de tránsito. La tecnocracia de la UE divide el territorio europeo en zonas entre las que varía la densidad de los controles con el fin práctico de detener o dirigir los movimientos migratorios, pero también, en términos generales, para condensar el régimen de control. Se trata una fantasía cartográfica que también prolifera al otro lado de las fronteras de la UE.

Más allá de las reflexiones de Balibar sobre la cuestión de las formas de exclusión que son consecuencia de las fronteras internas y que afectan especialmente al estatuto de ciudadanía (que se limita y se expande

¹³ Étienne Balibar, *Les frontières de la démocratie*, París, La Découverte, 1992, p. 13.

al mismo tiempo), el fenómeno de las fronteras internas ha influido en el desarrollo de formas extremas de reestructuración de los centros urbanos, siguiendo criterios económicos y «políticas de seguridad». Estas formas están relacionadas con varios aspectos de la privatización del espacio público, desde la comercialización omniabarcante de las zonas comerciales urbanas hasta el asentamiento de comunidades cerradas. La creciente privatización de lo que antes eran espacios «públicos» (al menos en el sentido de «no privados») y su creciente sometimiento a la liberalización económica conduce a la segmentación radical de los territorios y a la vigilancia de estos por parte de órganos tanto estatales como privados. La rigidez de estos espacios segmentados —y también por lo tanto las condiciones sociales en su interior— se corresponde con la cristalización de grupos de consumidores con intereses particulares que reclaman lugares para consumir y verse representados, lo cual engendra nuevas fronteras y exclusiones internas. Por esta razón, el mediactivista Shuddhabrata Sengupta de la India habla de una «fronterización de todos los espacios urbanos en Europa»,¹⁴ y más allá de Europa, hay que añadir.

En esa medida, el reclamo «ni fronteras, ni naciones» no puede sino constituir una utopía que está constantemente reñida con la creciente rigidez de la lógica de controles, consumo y vigilancia internos, por una parte y, por otra, la del cierre excluyente que se materializa en varias formas de centros de internamiento y deportación, prisiones extraterritoriales, etc. A pesar del lema *no border, no nation*, las prácticas concretas de la red noborder no tienen como objetivo la eliminación de las fronteras, sino que desarrollan estrategias performativas para tematizar, visibilizar y abrir las fronteras. Siguiendo a Balibar, entre otros, no hemos de imaginar la frontera solo como un ominoso y proliferante instrumento de exclusión, sino también como «el punto a partir del cual comienza la expansión de la democracia, donde empiezan a abrirse nuevos espacios a cuya exploración hemos de arriesgarnos». ¹⁵ En las páginas siguientes intentaré no tanto especular teóricamente sobre

¹⁴ Shuddhaabrata Sengupta, «No Border Camp Strasbourg: A Report», compartido en la lista *nettime* el 29 de julio de 2002 (disponible en <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0207/msg00185.html>).

¹⁵ Étienne Balibar, *Les frontières de la démocratie*, ob. cit., p. 13.

un mundo *sin* fronteras, sino más bien reflexionar sobre la historia de la terminología sobre la frontera de manera que sirva como base para examinar el potencial de las estrategias que lanzan una ofensiva para negociar y cambiar las fronteras.

Finis, frons, limes. Espacializar la frontera

Pero el límite, *péras*, ya no designa aquí lo que mantiene la cosa bajo una ley, ni lo que la termina o la separa, sino, por el contrario, aquello a partir de lo cual se despliega y despliega toda su potencia.

Gilles Deleuze¹⁶

La lengua alemana tiene una sola palabra, *grenze*, derivada de las lenguas eslavas (en polaco y ruso: *granica*), para lo que existen tres términos diferentes en las lenguas que proceden del latín. Aunque los significados respectivos de estos términos se entremezclan en el uso cotidiano, indican diferencias fundamentales que van más allá de la diferencia entre los aspectos abstractos y geográfico-geopolíticos de las fronteras. Las tres diferentes componentes del término «frontera» se desarrollaron en las lenguas romances a partir de sendos términos latinos: (*con-*) *finis*, *frons* y *limes*.

El entorno semántico de los términos *finis* (frontera, barrera, fin) y *confinis* (adyacente, vecino) señala la importancia de lo que es adyacente, la frontera común que comparten los convecinos, el fenómeno bidimensional de una zona de solapamiento. En la antigüedad, las áreas con densidad de población se encontraban frecuentemente rodeadas de zonas aisladas que podían ser o no espacios naturales (bosques, estepas o pantanos). Hay un pasaje en *La guerra de las Galias* de Julio César donde se alaba a las ciudades que han sabido dejar a su alrededor la mayor franja posible de tierra baldía.¹⁷ Extender todo lo posible la tierra de nadie en su entorno era el deseo de este tipo de ciudades, lo que granjeaba además un aura de magnanimidad en su relación con el espacio. Ello sugiere la idea de una frontera que comprende una franja de tierra

¹⁶ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 74.

¹⁷ «Los pueblos ponen su gloria en estar rodeados de páramos vastísimos, solos todos los contornos», Julio César, *La guerra de las Galias*, Libro VI, XXIII, Barcelona, Orbis, 1986, p. 104.

más o menos amplia, y que constituye por tanto, en realidad, una zona fronteriza; y a veces, más aún que una tierra de nadie, esa zona consiste en una región fronteriza inhabitada y provincias enteras como tierra de frontera. En realidad, esta manera de entender el (*con*)*fin*es como regiones fronterizas comunes permitía designar las zonas que, con sus habitantes, eran marginales para ambos territorios. La frontera asume aquí por tanto el significado de un amplio margen indeterminado; *finis*, el término latino para designar el «fin», se refiere no solo a algo final, sino también a un final espacial o espacializado, a una «juntura».

Al concepto de frontera como juntura, como una región fronteriza que se extiende lo más lejos posible, le sucedieron diferentes tipos de fronteras, y más en concreto aquellas que surgieron por la densificación de los asentamientos de población y la mayor complejidad de los Estados. Lo opuesto al (*con*)*fin*es es la frontera (*frontiera / frontière*) como imagen de una línea divisoria abrupta que no es un espacio. En los términos que en las lenguas romances se derivan de *frons*, hay un eco no solo de la *frente* como superficie del cuerpo y de la *fachada* como superficie arquitectónica, sino también, y muy especialmente, del *frente* militar. En otras palabras, la frontera es el lugar donde se enfrenta el enemigo, una línea fronteriza abrupta sin espacio donde los opuestos se separan, o más bien donde son violentamente separados. Cuando sucede un proceso de conquista de una parte sobre la otra, esta frontera se disuelve. Al mismo tiempo, la línea del frente de una tropa que se confronta a un enemigo comprende también la posibilidad de que este frente *se mueva* durante la batalla, de que sea desplazado.¹⁸ La frontera, no obstante, sigue siendo lo mismo en este movimiento de desplazamiento: una línea abrupta, sin espacio.

No fue hasta los siglos XV al XVII que el significado de la *frontera* como frente militar evolucionó abstrayéndose hasta alcanzar el significado hoy ampliamente establecido de una frontera nacional más o menos estable. En esta evolución, la nación y la frontera quedan inextricablemente ligadas; la frontera como una línea de demarcación trazada con precisión se convierte en «el contorno de una nación consciente de sí

¹⁸ Sobre este aspecto de las fronteras que se desplazan, piénsese en la frontera de EEUU como una línea de apropiación colonial constantemente desplazada por los colonos.

misma».¹⁹ El carácter de la frontera territorial se transformó hasta llegar a ser la demarcación moral que protege el interior de la nación. Lo que antes servía como medida de las relaciones de poder militar se convierte entonces en un instrumento de peso para la construcción de la identidad nacional que instaura la confrontación entre identidades esencialmente diferentes; de acuerdo con ello, su condición llega a ser aún más abrupta. Para proteger la homogeneidad del territorio nacional se utiliza toda la fuerza necesaria con el fin de impedir que los poderes externos violen la frontera. Bajo esta lógica, la frontera sigue siendo una línea fronteriza sin espacialidad, que en este caso establece una separación identitaria frente a los otros. Al mismo tiempo, este escenario de conflictos de poder diferencia claramente el adentro del afuera. La frontera ha demostrado ser no solo una imagen abrupta de defensa, sino también una imagen de protección del interior. Hoy día, esta forma de frontera protectora y abrupta se encuentra en trance de ser sustituida por límites que se orientan cada vez más hacia el interior o por constelaciones de límites internos y externos.²⁰ Emerge actualmente un tercer concepto de frontera que va sustituyendo al régimen fronterizo nacional caracterizado por su territorialidad definida, su clara demarcación de lo que es doméstico y lo que es extranjero, su diferenciación de divisas, sus muros visibles, sus vallas y controles de pasaportes. Un nuevo concepto que, frente al anterior régimen fronterizo nacional, promueve una economización de la frontera. En latín, *limes* designaba al muro fronterizo que aseguraba la expansión romana protegiendo la esfera de influencia del Imperio frente a los ataques provenientes del exterior. El francés *limite* designaba ya en los siglos XV y XVI la línea de demarcación entre tierras con diferentes propietarios, una frontera económica que se marcaba con piedras y postes, a diferencia de los posteriores significados nacionales / coloniales de las fronteras que más tarde se hicieron dominantes.

En el contexto de la globalización neoliberal, la connotación económica de la frontera y la migración crece en importancia. El proceso de privatización del espacio público y la reestructuración de las zonas urbanas de consumo crean casos modélicos del régimen de fronteras que

¹⁹ Lucien Febvre, «“Frontière” – Wort und Bedeutung», *Das Gewissen des Historikers*, Berlín, Wagenbach, 1988, p. 31.

²⁰ Étienne Balibar, *Les frontières de la démocratie*, ob. cit., p. 83.

impera bajo las condiciones posfordistas. La frontera reeconomizada se sustancia así de varias formas, dependiendo del estatuto del sujeto que a ella se enfrenta. Para algunos, el límite representa un obstáculo insuperable; para otros implica un movimiento fluido entre un punto y otro, desde un centro al siguiente. La frontera se mantiene cerrada como un cristal antibalas o se deja atravesar como una puerta giratoria; dependiendo de las circunstancias, frente al movimiento que intenta cruzarla, se puede convertir en una línea de confinamiento o de apertura.

Para los sujetos desaventajados, el límite como una frontera de confinamiento²¹ no solo significa quedar encerrados en un lugar y confinados en un espacio determinado, sino que tampoco disfrutaban de libertad de movimiento *dentro* de ese espacio. Bien al contrario, se les asigna una posición en ese espacio.²² Esta situación se identifica no solo con las figuras generales del exilio y el destierro, así como con campos de detención y prisiones extraterritoriales como son las estadounidenses en Guantánamo y Afganistán; también se corresponde con las actuales formas de restricción legal como son la legislación alemana que impone la obligación de residir en un determinado distrito, limitando así drásticamente los movimientos de quienes esperan respuesta a su solicitud de asilo.

En el contexto de las sociedades mixtas de disciplina y control se pone el énfasis mucho menos en las formas clásicas de confinamiento —que impiden el movimiento encarcelando— y más en el mando absoluto sobre la distribución del espacio, un espacio que se imagina como algo que tiende a una totalidad ilimitada. La exclusión que confina al sujeto y el

²¹ El término «confinamiento» no se refiere aquí a zonas vecinas con una frontera de unión, como arriba se describe, sino más bien a una forma total de envolvimiento y cercamiento.

²² Véase Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, ob. cit., pp. 36 y ss.; y nuestras reflexiones, más adelante, sobre la distinción entre la distribución del espacio y la distribución en el espacio. Una idea similar sobre la coherencia entre la organización espacial y la organización social fue desarrollada en 1844 por Max Stirner en su libro anarcoindividualista radical, *Der Einzige und sein Eigentum*: «La sociedad no es más que la ocupación en común de una sala; las estatuas, en una sala de museo, están en sociedad, están agrupadas. La gente acostumbra a decir que “tenemos” este salón en común, cuando en realidad es el salón el que nos tiene a nosotros» (*El único y su propiedad* [1905], disponible en <http://es.theanarchistlibrary.org/library/max-stirner-el-unico-y-su-propiedad.pdf>). Con Stirner, la oposición conceptual a una sociedad estructurada y segmentada como un «salón» es el término flexible *Verkber*, un «tráfico» que es mutualidad, acción, comercio entre individuos.

confinamiento que lo excluye se complementan en territorios donde el adentro y el afuera son cada vez más indistinguibles.

Cuando se habla hoy de la disolución de las fronteras se está facilitando en realidad un instrumento ideológico a la globalización neoliberal. La idea de una supuesta disolución de las fronteras no se corresponde con el deseo de realizar un «espacio sin fronteras» que contiene el lema *no border, no nation*; más bien identifica el hecho de que solo para algunas personas las fronteras se están volviendo cada vez más invisibles. La multiplicación de las fronteras internas progresa a cada vez más velocidad, y las fronteras externas, como marca el sistema fronterizo de Schengen de la UE, a la vez que se vuelven más rígidas permiten el paso de ciertos sujetos privilegiados. Más que mostrar entusiasmo por la pretendida disolución del principio fronterizo, deberíamos atender a la urgencia cada vez mayor de enfrentarnos articuladamente a la realidad de las nuevas fronteras que surgen; negociar y espacializar esas nuevas líneas de frontera es la condición previa para poder lograr una distribución autodeterminada del espacio.

Conviene retomar, para superarla, la vieja imagen del (*con*)*fines* como una juntura fronteriza y una zona vecinal, como una manera posible de reintroducir la idea de la frontera espacial frente a la línea fronteriza abrupta. En nuestro caso, podríamos pensar esa vieja imagen no ya como la figura defensiva o restrictiva del desierto y de la tierra de nadie, de la tierra baldía cuya existencia tiene el objetivo de excluir el conflicto entre dos identidades. Dando a esa imagen un giro ofensivo, podríamos conceptualizarla como una *dilación* de la frontera. Lo cual significa, en otras palabras, espacializar las líneas fronterizas, es decir, convertir las líneas en espacios fronterizos cuya función no sea ya separar diferencias / identidades absolutas a un lado y a otro de la frontera, sino permitir que las diferencias se puedan hacer oscilar.²³ Al expandir y extender la línea fronteriza, al espacializar el muro fronterizo, al abrir

²³ Sobre el concepto de «dilación» de la frontera y la tesis acerca de la «espacialización de la línea», véanse mis aportaciones en *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Viena, Passagen, 1999; y también «Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe», en Stella Rollig y Eva Sturm (eds.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Viena, Turia+Kant, 2002; y «Für eine Micropolitik der Grenzen. Spacing the Line, Revisited», en Beatrice von Bismarck (ed.), *Grenzbespielungen. visuelle Politik in der Überganscone*, Colonia, König, 2005.

formas posfordistas de *limite*, la frontera ya no tiene la intención de mantener separadas dos partes, sino permitir una permanente constitución y confrontación entre lo diferente y lo diferente, como el espacio y la condición de posibilidad para la máquina revolucionaria.²⁴

En este orden de cosas, la idea de transgredir las fronteras no se puede entender ya como el movimiento de una identidad a otra esencialmente diferente, estando separadas entre sí por una frontera que tiende a ser absoluta. La transgresión no supera la frontera para hacerla desaparecer, sino que, como escribió Michel Foucault en su temprano «Prefacio a la transgresión», es el gesto que cambia la frontera *en su interior*.²⁵ La transgresión afecta a la frontera precisamente exactamente en el espacio de la línea fronteriza, por muy estrecho que sea: no dando un paso más allá de esa línea, no saltándola, sino justamente cambiándola al atravesarla. La línea espacializada en la transgresión es al mismo tiempo «todo el espacio de la transgresión».

La definición foucaultiana de la frontera como todo el espacio de la transgresión ilustra en especial el hecho de que no hay un más allá en este movimiento: transgredir la frontera busca cambiarla en el único plano posible, que es el de inmanencia. Cuando discutimos sobre la posibilidad de una dilación de la frontera, lo que nos interesa principalmente es el proceso y el carácter que adquiere este cambio: un cambio que no consiste en la división absoluta de identidades, sino en permitir un espacio de flujos en el que las diferencias oscilen y colisionen en proceso. Al contrario que en el uso convencional del término, la frontera consistiría menos en un gesto de separación rigurosa que en una forma fluida en la que la diferencia flota.²⁶

²⁴ Los conceptos de espacio fronterizo y poder constituyente intersectan aquí. Este tipo de vínculo se puede encontrar también en la concepción que Toni Negri tiene del poder constituyente, que establece la frontera como un lugar de conflicto, si bien Negri la entiende como un obstáculo; véase *Insurgences. Constituent Power and the Modern State*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

²⁵ Michel Foucault, «Prefacio a la transgresión» [1963] en Miguel Morey (ed.), *Obras esenciales, Volumen I. Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999: «La transgresión es un gesto que concierne al límite, ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo. El trazo que cruza muy bien podría ser todo su espacio», p. 167.

²⁶ Judith Revel, «Il limite di un pensiero del limite», ob. cit.. El intento foucaultiano de escapar a la dialéctica de la frontera como una línea de separación es traducido al

Esta forma específica de transgresión de la que aquí se habla no opone un lado al otro, no acepta el planteamiento dialéctico de acuerdo con el cual la frontera se entiende como un *entre* vigilante e incomprensible. No piensa que una forma adecuada de sacudir los fundamentos de la lógica fronteriza sea permitir que refulja el otro lado del espejo tan solo negando temporalmente esa línea que continuará siendo tan invisible como infranqueable. Porque esta forma de transgresión ni es violencia en un mundo dividido, ni busca triunfar sobre las fronteras pretendiendo su extinción, sino que «en el corazón del límite, toma la medida desmesurada de la distancia».²⁷ Es exactamente sobre la frontera y en ella donde debemos abrir la inconmensurabilidad del espacio, para permitir que las diferencias se desplacen sin necesidad de verse abolidas para ser subsumidas en una identidad superior.

La noción foucaultiana de un espacio fronterizo inconmensurable es retomada por Antonio Negri a la hora de describir el poder constituyente como expansivo, ilimitado e inacabado.²⁸ Negri entiende este carácter ilimitado como espacial y temporal, la cualidad de una expansividad peligrosa e impredecible en el tiempo y en el espacio para la cual la frontera representa nada más que un obstáculo necesario y, hasta cierto punto, productivo, en el cual construir la confrontación y la constitución. Poder constituyente significa aquí el intercambio conflictual permanente entre las diferencias y, a la vez, la potencialidad de una reformulación radical de la organización social, que conjuga la

vocabulario deleuziano de las líneas de fuga y el éxodo: «El pasaje al límite no sirve como paso de un sistema de referencia a otro, de un cerco a otro, sino como salida, como línea de fuga. Impone la fuerza del movimiento contra la reafirmación de una identidad de las coordenadas. Es el abandono mismo de todas las coordenadas posibles, el intento de llegar a un espacio otro, cuyo nombre y cuya geografía ya no son decisivos como tales, justamente porque lo que es está en juego se encuentra totalmente contenido en un gesto de salida que no se viene a recuperar inmediatamente como procedimiento de entrada», p. 38.

²⁷ Michel Foucault, «Prefacio a la transgresión», ob. cit.: «La transgresión no se opone a nada, no se burla de nada, no busca sacudir la solidez de los fundamentos; no hace resplandecer el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Porque, precisamente, no es violencia en un mundo dividido (en un mundo ético), ni triunfo sobre los límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), en el corazón del límite, ella toma la medida desmesurada de la distancia en la que se abre y dibuja el trazo fulgurante que le da nacimiento», p. 168.

²⁸ Véase Toni Negri, *Insurgencias*, ob. cit., p. 12.

ruptura por medio del acontecimiento con un proceso de formación ininterrumpido.²⁹

Espacializar la línea fronteriza significa abrir un espacio, lo que provoca no solo el devenir de la frontera sino también de las diferencias; por su parte, este espacio de la frontera que surge de la dilación no se debe entender como un contenedor estático, sino que se encuentra en movimiento, su forma está en constante cambio y su impacto se expande sucesivamente en todas las direcciones. Lo que se da en estas transformaciones no es una aceptación pasiva de la distribución o de la segmentación *del* espacio, ni una sumisión a las condiciones jerárquicas; lo que se da es una distribución transversal *en* el espacio. Gilles Deleuze exploró, en *Diferencia y repetición*, esta conjunción, esta simultaneidad de la metamorfosis de la línea fronteriza y la decisión de dotar de una cierta cualidad al espacio resultante (es decir, una *distribución nomádica en* el espacio en lugar de una *distribución molar del* espacio): «En primer lugar, debemos distinguir una distribución que implica un reparto de lo distribuido: se trata de repartir lo distribuido como tal [...] Semejante tipo de distribución procede por determinaciones fijas y proporcionales, asimilables a “propiedades” o territorios limitados en la representación. [...] Todo lo otro es una distribución que debemos llamar nomádica, un *nomos* nómada, sin propiedad, cercado ni medida. En este caso, ya no hay reparto de un distribuido, sino más bien repartición de quienes se distribuyen en un espacio abierto ilimitado o, por lo menos, sin límites precisos».³⁰

Este tipo de «espacio que es ilimitado», para Deleuze un espacio liso y para Foucault un espacio inconmensurable, significa —si no se hunde en la glorificación romántica ni en un *pathos* de la transgresión— la recomposición de los agenciamientos sociales, a partir de las luchas persistentes que en ellos se dan para no reconocer las formas de exclusión y los regímenes de fronteras tal y como ya existen; y significa también el surgimiento de máquinas que permiten atravesar una y otra vez la estriación del espacio con su lógica de distribución y división. Es precisamente aquí, en «las terribles complicaciones que las

²⁹ *Ibidem*, p. 227.

³⁰ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, ob. cit., p. 73.

distribuciones nómades introducen en las estructuras sedentarias de la representación»,³¹ donde se encuentran el concepto abstracto de espacialización de la frontera y la práctica constituyente de la red noborder.

Después del 11S. El *bordercamp* como máquina revolucionaria

En diez días construyeron un Estado y un muro alrededor.

Un activista del *bordercamp* de Estrasburgo

Tras los diez días de campamento, el campamento podría haber empezado.

Otro activista del mismo *bordercamp*

Este modelo microcósmico de «anarquía en funcionamiento» constituyó un ejemplo de cómo las acciones y energías de las «multitudes» se pueden traducir en realidades concretas cotidianas que apuntan a un futuro posible más allá del capitalismo.

Shuddhabrata Sengupta³²

Entre el 19 y el 28 de julio de 2002 unos tres mil activistas se reunieron en el *bordercamp* antirracista de Estrasburgo.³³ El Rin es una frontera de gran peso histórico entre Alemania y Francia, y la red noborder eligió ese emplazamiento para su experimento de *bordercamp* más amplio y ambicioso no solo porque facilitaba una amplia movilización desde toda Europa, sino también porque Estrasburgo es la sede —entre otras grandes instituciones europeas— del Sistema de Información de Schengen (SIS). El SIS recoge los datos de las personas migrantes y juega por lo tanto un papel determinante en la concesión de visados y permisos

³¹ *Ibíd.*, p. 74.

³² Shuddhabrata Sengupta, «No Border Camp Strasbourg: A Report», *ob. cit.* Este informe del mediactivista Sengupta proporciona un buen y extenso relato de los acontecimientos y formas de organización que se dieron en el contexto del *bordercamp* de Estrasburgo.

³³ Este epígrafe se basa en mis observaciones personales *in situ*; en entrevistas con activistas del PublixTheatreCaravan (Gini Müller, Gerhard Rauscher y Jürgen Schmidt) entre agosto y septiembre de 2004; en la recopilación de materiales realizada por Marion Hamm, «StrasbourgPlanetActivism» (disponible en <http://http://ionnek.strg.at/bin/view/Main/StrasbourgPlanetActivism>); y en los contenidos del sitio web <http://www.noborder.org/strasbourg/index.php>, que incluye numerosas fotografías. El programa del campamento se encuentra en <http://www.noborder.org/strasbourg/program/index.html>.

de residencia. Desde el ascenso de las protestas masivas contra la globalización económica, también se integran en este sistema datos relativos a manifestantes y «alborotadores». ³⁴ Ello hace del SIS un instrumento virtual que señala la rigidez de las políticas de exclusión del sistema legal europeo y de las fronteras internas que se trazan justo desde el centro de Europa. El desplazamiento legal, económico y político de las fronteras de los Estados-nación en favor de nuevas y variadas fronteras internas supranacionales queda ilustrado por el hecho de que con la ayuda de los datos archivados en el SIS las fronteras externas tienen una proyección virtual más allá de su condición material; al mismo tiempo, se multiplican en el interior, desde el momento en que las autoridades de toda Europa pueden hacer uso del SIS para aplicar métodos de persecución y exclusión. El *noborder camp* tenía la intención de hacer pública la función de esta base de datos relativamente desconocida, ensayando para ello contraestrategias tanto en el plano real / físico como en el virtual.

La práctica del *bordercamp* no se debe ni hipostasiar como un patrón definitivo de micropolítica revolucionaria, ni trivializar como un campamento de verano para jóvenes románticos revolucionarios. En el contexto de las difíciles condiciones para la protesta que siguieron al 11-S, era aún más importante si cabe que los activistas y las activistas *noborder* trabajasen conscientemente nuevas formas de organización, que habrían de incorporar la (auto)crítica de las contracumbres a gran escala que más arriba se han descrito. La producción de red haciendo uso de herramientas tecnológicas había de integrarse aún más en los experimentos de poder constituyente. En especial, la preparación del campamento a nivel internacional mediante reuniones en Estrasburgo e intensas discusiones online que comenzaron en diciembre de 2001 marcó un punto álgido de la red *noborder* en unos quince países. Los meses de preparación para este debate y esta acción transnacional habrían de llevar a un experimento de organización que conjugaría la práctica constituyente *in situ* con las posibilidades técnicas de *networking* virtual.

Evitando el formato de movilización contra una cumbre del «adversario» permitiría en principio poder superar dos de los complejos efectos

³⁴ Harald Kuemmer, «Grenzcamp // Strasbourg // 19. bis 28. Juli 2002», *transversal: hybrid? resistance*, ob. cit. (disponible en <http://eipcp.net/transversal/0902/kuemmer/de>).

negativos de las contracumbres: la espectacularización y la criminalización. «El adversario» estaba localizado en concreto en un edificio discreto en el límite de un barrio residencial de Estrasburgo, y archivado en unos pocos discos duros de los que se sacan regularmente copias de seguridad. Definitivamente, el SIS no era un cebo clásico, ni tampoco podía servir como objeto de una estrategia de dicotomización o como objetivo de algún tipo de oposición de gran envergadura en el espacio urbano. Aún así, el *bordercamp* de Estrasburgo parecía ofrecer unas buenas condiciones para realizar pequeñas intervenciones en el ámbito cotidiano, micropolíticas situadas, intercambios con grupos locales.

Justo a las afueras de la ciudad existe un prado que se alarga en paralelo al Rin con vistas a la frontera germano-francesa y el Puente de Europa que conecta el Estrasburgo alsaciano con la ciudad fronteriza de Kehl. A mediados de julio comenzaron a diseminarse lentamente en ese espacio las primeras tiendas de campaña de diversas medidas y formas. La vida cotidiana se organizaba en el campo dividida en diferentes «barrios» (en castellano en el original), cada uno de los cuales se establecía alrededor de una cocina, un aseo, un punto de recolección de basura y un área de asamblea. Quienes llegaban al campamento se distribuían libremente entre los barrios, siempre con posibilidad de cambiar de área, y de ninguna manera se pretendía que los agrupamientos de activistas se correspondieran con sus países de origen. Se preparó una propuesta organizativa compleja para afrontar los varios niveles de complejidad y los numerosos problemas que conllevaba la vida cotidiana en cada barrio, así como la coordinación y el intercambio de información entre ellos.³⁵ Empero, lo que se planificó como «un laboratorio de diez días para la resistencia creativa y la desobediencia civil» fue descrito en algunos momentos por parte de ciertos activistas como una experiencia «completamente unidimensional», «torpe», «incapaz de pasar a la acción» y «autoindulgente».

Resultaba obvio que la red noborder había movilizadado demasiado bien. En lugar de poder llevar a cabo un vivo intercambio discursivo sobre las prácticas de resistencia y poner a prueba experimentos con pequeñas acciones, debido a la sorprendente dimensión que alcanzó

³⁵ Véase el detallado y extenso manual de organización del *bordercamp* en http://www.noborder.org/strasbourg/guide_en.html.

y a la participación de numerosísimos grupos que no habían estado implicados en su preparación, el campamento se vio atrapado en sus propios procedimientos que tendían cada vez más a impedir su evolución micropolítica. En lugar de debates sobre los efectos del SIS y acciones concretas para conectar el adentro y el afuera del campamento, en las asambleas de cada barrio y en el plenario se vivieron discusiones cada vez más vehementes sobre temas supuestamente tan candentes como la comida vegana o el tamaño de los váteres biológicos; se impidió la presencia de periodistas de los medios de comunicación no independientes y se hubieron de organizar turnos de guardia alrededor del campamento. La consecuencia de tal grado de autoadministración fue, sucintamente, una clausura y un repliegue hacia adentro que prácticamente no dejó espacio para el debate o la preparación de acciones en ninguna de las plataformas de autoorganización. Aunque bien es cierto que al menos los debates que tenían lugar en los masivos talleres que se celebraban en el campamento servían como punto de partida para numerosas discusiones y encuentros informales.

La presencia de los medios de comunicación y el uso de la tecnología fue un tema central de debate durante todo el periodo que duró el campamento. Justo a la entrada, el *media barrio* estaba compuesto por el ACSII Public Café, la tienda de campaña de Indymedia, dos radio-buses, el dispositivo del grupo «everyone is an expert» [todo el mundo es experto], los grupos de vídeo AK Kraak y Organic Chaos, y el autobús de la PublixTheatreCaravan.³⁶ Aún así, desde el comienzo con-

³⁶ La PublixTheatreCaravan estaba bien equipada tanto estética como tecnológicamente, con un autobús de dos pisos de estilo inglés convertido en *media center* a modo de «buque insignia» que impulsó aún más lejos la estrategia de visibilidad anticlandestina de la caravana. Estableció su noborderZone en la amplia área de entrada a la estación de ferrocarriles de Estrasburgo. El autobús aparcado en mitad de esta zona estaba señalizado con franjas rojas-blancas-rojas, y no solo informaba a la población en general sobre el SIS y el *bordercamp*, sino que también servía para dirigir al *bordercamp* en las afueras de Estrasburgo a los activistas que llegaban en tren. El equipamiento multifuncional del autobús comprendía señal de internet, proyección de vídeo y un bar; los activistas disfrutaban del sol en la plataforma superior y había instalada una piscina de plástico a la sombra del vehículo para refrescarse. Todas las tardes la caravana se dirigía con el autobús al Parc du Rhin para participar en el *bordercamp*. El vehículo era por lo tanto el vínculo entre el campamento y su exterior en varios sentidos: entre el campamento y la noborderZone, debido a sus movimientos durante el día; sirviendo de guía y de punto informativo tanto para la población de Estrasburgo como para los

vivieron, junto a esa concentración de *tekis* y mediactivistas en el *media barrio*, el «café antitecnológico», vehementes debates sobre la (im)posibilidad de diferenciar entre periodistas de los medios *mainstream* y los alternativos, y un área autoorganizada de Indymedia. Aunque los activistas y las activistas de la PublixTheaterCaravan fueron a veces malinterpretados como *computer freaks* jugando con su autobús, por parte de otra gente eran no obstante bien vistos gracias a su «plus de Génova»; pero el *media barrio* en su conjunto levantó opiniones críticas que lo interpretaban como una suerte de transición física y política o una frontera con el exterior «burgués»; no siempre estuvo claro para todo el mundo ni siquiera si pertenecía propiamente al campamento o no.

Los intentos de desarrollar un incipiente aparato de Estado órgico en Estrasburgo fracasaron. A pesar de los tempranos indicios de estructuración, fueron principalmente los agenciamientos informales que se produjeron más allá de las estructuras organizativas del campamento lo que evitó la formación de un poder constituido. Aunque algunas «leyes» relativamente escurridizas como la prohibición de alcohol y drogas fueron sometidas a discusión y finalmente «decretadas», tuvieron sin embargo poco efecto y finalmente no se respetaron. Lo que funcionó mucho mejor fue la caótica diseminación espacial y social del campamento, ya que la estructuración inicial en torno a las cocinas y la institución de un área de mujeres y lesbianas no impidió la distribución anárquica por el espacio. Dado que los intentos de organización central del campamento se percibieron como un fracaso desde muy temprano por parte de muchos y muchas activistas, la ciudad temporal se fue convirtiendo cada vez más en un campamento *do-it-yourself* [hazlo tú mismo] en el que se produjo una sobreabundancia inabarcable de pequeñas reuniones, talleres y seminarios informales.³⁷ Fue precisamente a este nivel, calificado por Shuddhabrata Sengupta de «modelo

activistas; y como punto crucial en la comunicación mediática, emitiendo entrevistas y reportajes en la radio local del campamento y en conexión de audio online a través de la vienesa Radio Orange.

³⁷ A partir del jueves 25 de julio, cuando las autoridades anunciaron la prohibición de manifestarse, la paranoia y la lógica militar de establecer guardias prevalecieron por un cierto tiempo, debido sin duda a la experiencia de Génova y al miedo a que el campamento pudiera ser asaltado por la policía.

microcómico de una anarquía en funcionamiento», donde pudo tener lugar una realización concreta del concepto de poder constituyente.

Empero, hay quienes, sin haber participado en los preparativos del campamento, ni haber percibido ningún cambio de paradigma después del 11-S, vinieron a Estrasburgo a experimentar el encanto de un campamento alternativo en el que poner en práctica manifestaciones más o menos confrontativas. Vemos en este caso el problema de cómo las manifestaciones insurreccionales de masas pueden hacerse cada vez más rígidas hasta convertirse en un ritual: muchas personas eran sencillamente incapaces de imaginar un *bordercamp* sin la clásica manifestación a gran escala. Por esta razón, se invirtió una gran cantidad de energía en organizar tres grandes manifestaciones que seguían la lógica familiar del turismo antiglobalización, de acuerdo con un guion ya conocido del cual surgían puntuales estallidos (con la ocasional rotura de cristales). No es por azar que fuese durante una de estas manifestaciones que en la sinagoga de Estrasburgo se pintase el eslogan *Smash Capitalism!* [Destruye el capitalismo], lo cual producía un indeseado efecto antisemita por su coincidencia con otras manifestaciones que con cada vez más frecuencia estaban sucediendo a ambos lados de la frontera, tanto en el contexto alemán como en el francés.

Este tipo de ofensas no se produjeron en ninguna de las acciones performativas que realizaron los grupos teatrales en las muchas manifestaciones espontáneas más pequeñas que se dedicaron principalmente a pintar la ciudad: calles, edificios y muros fueron decorados con eslóganes y signos que pronto marcaron el centro de Estrasburgo. El arte callejero se propagó de muchas más formas y de manera menos clandestina que la práctica nocturna de grafiteros y *taggers*, y en el curso de estos acontecimientos parecía desvanecerse la separación entre cuerpos y signos. La reapropiación de las calles y los espacios públicos tuvo lugar como una reconfiguración del conglomerado mixto de cuerpos y signos, en un espacio en el que la acción y la representación parecían también confundirse.

Frente a la continuada diseminación de signos en el espacio de la ciudad, la reacción de las autoridades siguió un doble patrón que era más «conservador» que represivo, al menos en los primeros días del campamento. En primer lugar, a quienes pintaban con *sprays* y

realizaban acciones performativas no se les arrestaba, sino que se les devolvía una y otra vez al campamento, no se sabe si con la esperanza de que no fuesen capaces de encontrar otra vez de inmediato el camino al centro de la ciudad. En segundo lugar, la administración municipal dedicó una considerable cantidad de energía y recursos a repintar encima de los *tags*, grafitis y eslóganes, de tal manera que estas manchas de pintura fresca marcaron cada vez más la ciudad como un mosaico estampado. Las casas, estatuas y otros elementos arquitectónicos mostraban los signos de la pintura reciente de los activistas bajo las pinturas que intentaban cubrirlos. Los colores que arbitrariamente servían de fondo eran tan vistosos como los eslóganes pintados. De alguna forma, esta duplicación de las pintadas creativas expandió la práctica activista de diseminación en el espacio hasta convertirla en una práctica de la administración municipal.

Allí donde la resistencia realiza un tránsito fluido hacia la insurrección, existe la posibilidad de que la práctica de las manifestaciones insurreccionales no se convierta en un espectáculo. De las tres componentes de la máquina revolucionaria, la componente de la resistencia fue la que claramente tuvo más éxito en Estrasburgo: en las diversas acciones teatrales que tuvieron lugar en el interior de la ciudad, en las acciones de guerrilla de comunicación y en las caravanas contrainformativas que promovieron debates y proyecciones de películas en las *banlieues*; también en el trabajo cooperativo y el intercambio con la población migrante de las periferias, con activistas políticos locales y con grupos afectados por el racismo y el régimen de fronteras.

A continuación describiremos la acción de clausura del *bordercamp* como ejemplar, no solo por estar orientada como una intervención en el exterior, sino también por las repercusiones que tuvo dentro del campo.

Justo al comienzo del campamento, una asamblea plenaria llegó al acuerdo de no permitir en absoluto el acceso de medios de comunicación, debido a las malas experiencias previas con los medios *mainstream*. Empero, surgió un grupo de prensa encubierto que incluso organizó una rueda de prensa al final del campamento. Para ello, el autobús de la *PublishTheatreCaravan* se ubicó en el *media barrio* para servir de escenario a este acontecimiento, impidiendo que pudiera ser visto desde el campamento. Representantes de *Kanak Attack*, *The Voice*, la red *noborder*,

«kein mensch ist illegal» [ninguna persona es ilegal] y otros grupos hicieron declaraciones a periodistas de medios alternativos, a la televisión regional de Estrasburgo y al diario francés *Le Monde*. Al final de esta rueda de prensa, los periodistas fueron invitados a documentar una acción en la que los datos del SIS se harían supuestamente públicos.³⁸

El hackeo del SIS se había ensayado el día anterior. Tras la cancelación de la manifestación convocada frente al edificio del SIS, cuatro expertos del «Noborder Silicon Valley» se habían acercado al inadvertido edificio situado en una pequeña área de clase media de Estrasburgo, donde se administraban la bases de datos del SIS. Vestidos con monos blancos y naranjas y equipados con parafernalia técnica portátil, empezaron a cavar justo al lado de la valla que rodea el edificio, jugueteando con un ordenador portátil y un cable que repentinamente pareció surgir del suelo; fueron muy pronto detenidos por la policía.

Al día siguiente, la pequeña tropa de activistas partió tras la conferencia de prensa con un equipo de televisión y con varios periodistas para volver al mismo lugar, ahora más protegido que antes. Frente a la policía y los medios, cavaron de nuevo, conectando un extraño cableado para supuestamente transferir datos a su ordenador portátil. La policía interrumpió la acción a los diez minutos; sin embargo, varios periódicos y foros en línea informaron de que se había logrado acceder con éxito al SIS. Y el rumor llegó finalmente incluso al campamento. Como una afirmación subversiva de la libertad de información tanto en lo que respecta a los medios *mainstream* como frente a los activistas hostiles a la comunicación alternativa, retando la estrategia de enclaustramiento del *bordercamp*, los mediactivistas hicieron uso una vez más de la popularidad de los «nuevos» medios y los mitos del *hacking* y la liberación de datos. Es así como este trabajo con los medios volvió incluso al espacio «libre de medios» del campamento en forma de rumor.

En un marco reducido y por un breve periodo de tiempo, el *bordercamp* no fue solo un ejemplo contemporáneo y nada sentimental de los problemas y las posibilidades de una máquina revolucionaria

³⁸ Véase Jürgen Schmidt, «another war is possible // volXtheater», y Marion Hamm, «Ar/ctivismo en espacios físicos y virtuales», *transversal: real public spaces*, diciembre de 2003 (disponible en <http://http://eipcp.net/transversal/1203>).

en Europa, cuyas tres componentes se solapan continuamente. De la misma manera, las zonas colindantes del arte y la revolución se abren mutuamente la una hacia la otra. Esta apertura se corresponde con una tendencia emergente de concatenaciones transversales, en la cual la condición de transversalidad significa también que ya no se trata de una relación unidimensional: no es solo arte activista que se instala en un movimiento político, sino también activismo político que crecientemente hace uso de métodos, competencias y técnicas específicas que han sido concebidas y puestas a prueba en la producción artística y en el trabajo con los medios. En muchos casos ni siquiera es posible distinguir este movimiento que se produce «entre», de un lado al otro, entre el arte y la revolución; sus actores incluso rechazan ser identificados mediante definiciones fijas.

Al igual que las sufragistas en los siglos XIX y XX desarrollaron combinaciones específicas de acción directa, huelgas de hambre y trabajo intelectual, y así como los zapatistas inventaron la escenificación no-representacionista y la discursivización de la máquina revolucionaria como herramienta en la década de 1990; de la misma forma que la guerrilla de la comunicación inventó los ataques semióticos en el interior de la sociedad del espectáculo (aunque persista en rechazar ser designada como arte) y los bloques rosa y plata han llevado en años recientes al movimiento queer al interior de los dualismos belicosos que oponen al poder el contrapoder insurrecto, los métodos de la acción política y la práctica artística se infiltran mutuamente y se solapan temporalmente.

Esto nos lleva de vuelta al punto de partida de la relación entre arte y revolución que problematizábamos, encarnada en las figuras de Lunacharski y Wagner, en la introducción a este libro: tanto en la aplicación de técnicas artísticas en prácticas activistas como en la participación de artistas activistas en prácticas como la red noborder, no existe una lógica de subordinación explotadora de heteronomización, ni tampoco una lógica de desdiferenciación totalizadora de la concatenación. La instrumentalización de la concatenación, que extrae de ella todo tipo de capitales, se corresponde principalmente con la actual moda del atravesamiento de fronteras. Los intelectuales mediáticos de hoy, mucho más que Lunacharski y Wagner, se hacen avalar por el capital simbólico del que se dotan haciendo un escándalo

de la revolución, y los actores del campo del arte instrumentalizan las transformaciones sociales como condiciones espectaculares con las que financiar su arte: todo ello ha pasado a convertirse en un arsenal de publicidad agresiva de uno mismo. En el intercambio entre el arte activista y el activismo político emerge por el contrario una práctica diferente de la concatenación del arte y la revolución, que evita tanto como sea posible la lógica del espectáculo y el escándalo, aun sin perder sus componentes insurreccionales. En vez de dramatizar escandalosamente la resistencia, la insurrección y el poder constituyente, esta práctica hace permanente y transversal la concatenación de máquinas artísticas y máquinas revolucionarias.³⁹

Como contrafigura de la confusión entre el arte y la revolución, la concatenación transversal no conduce a una totalización ni a una estetización de lo político, ni a una disolución o suspensión de los elementos de la concatenación, sino a una relación procesual de intercambio entre los elementos singulares. En todas las formas históricas y actuales de la subsecuencia y la yuxtaposición, de la subordinación y la superordenación del arte y la revolución, surgen solapamientos en los que las zonas colindantes de las máquinas artísticas y las máquinas revolucionarias se entrelazan, se extienden las unas hacia las otras. En esos solapamientos, la concatenación transversal del arte y la revolución se desarrolla permanentemente en la temporalidad específica del acontecimiento, desbaratando los continuos temporales y la estructuración del espacio. Los múltiples intentos entre el arte activista y el activismo político no buscan institucionalizar la concatenación, ni hacerla progresar continuamente siguiendo una linealidad teleológica, ni disparar una ruptura mayor que conduzca a un nuevo mundo; intentan instituir una serie en proceso de acontecimientos singulares, poner en marcha un devenir revolucionario contemporáneo en la concatenación de máquinas revolucionarias y máquinas artísticas.

³⁹ Véase Toni Negri, *Insurgencias*, ob. cit., p. 333: «Tenemos que reducir el drama asociado al concepto de revolución haciendo que sea, mediante el poder constituyente, nada menos que el deseo de una transformación continua, implacable y ontológicamente efectiva del tiempo».

Posfacio

Kike España y Gerald Raunig

Dar a la revolución siempre nuevos giros y nuevas espiras y seguirlas. Desencadenar siempre nuevas luchas y sumarse a ellas en cuanto las precedentes sean traicionadas. Tocar la revolución como un proceso molecular que surge antes y fuera del Estado, antes y ante cualquier poder constituido, como un proceso constituyente, como un proceso de constitución que nunca se completa, como una revolución que nunca termina. Esta noción molecular y maquinaica de la revolución debe mucho a constelaciones de textos y luchas que construyen sus saltos de tigre como citas de generaciones muy diferentes, como una relación tensa entre un presente extendido en luchas y las historias enterradas de micro-pasados revolucionarios. Así la constelación de la revolución molecular no solo contiene una dimensión espacial, sino que también es una constelación dispersa y tensada entre tiempos. En el paradójico modo de estar tenso con lo que fue, he aquí, pues, otro pequeño salto de tigre que precede a las múltiples investigaciones del largo siglo XX, aunque se refiera al pasado más reciente de la última década.

El 15 de octubre de 2017 se inauguraba en La Casa Invisible de Málaga la exposición colectiva «La Guerra. Espacios-tiempo del conflicto». Una de las obras expuestas fue una bandera de España en forma de horca en la fachada principal del edificio de La Casa Invisible. Esta obra trataba de denunciar que los símbolos nacionales no son neutros ni universales, que esconden y contienen distintos conflictos y violencias. Al exponerse en la fachada el efecto desafiante de la obra aumentó hasta el punto de que ese mismo día varios medios conservadores publicaban el «escándalo» y el grupo municipal de derechas Ciudadanos anunciaba en rueda de prensa que iba a llevar a cabo una moción en el Ayuntamiento de Málaga

con la intención de desalojar La Casa Invisible. Esta situación desencadena dentro del espacio social y cultural una serie de acciones de invención colectiva donde opera un confuso solapamiento entre máquinas artísticas y máquinas revolucionarias. No desde la subordinación instrumentalizadora, ni la desdiferenciación y totalización de los ensamblajes, sino un solapamiento entre máquinas que funciona de muy distintas maneras; una tras otra, una al lado y aparte de la otra, una bajo y por debajo de la otra, donde no importa ya qué es arte y qué es revolución. Las fronteras se vuelven indistinguibles, las figuras de activista y de artista se desfiguran, las reglas del campo político y del campo artístico se desestabilizan —aunque sea por poco tiempo—.

Se podría pensar que donde las relaciones entre arte y revolución son más claras es en la exposición colectiva donde una serie de artistas polític*s muestran sus obras dentro de un espacio autogestionado por activistas donde, a su vez, muchos de ell*s, son también artistas. Pero no fue el escándalo de la exposición ni ella misma la que creó esta superposición entre arte y revolución: aquí las fronteras siguen estando muy definidas, siguen construyendo campos claros entre lo artístico y lo político; no hay un entretrejimiento situado donde lo artístico y lo revolucionario se disuelvan en un devenir inventivo. Sin embargo, en las asambleas y prácticas queer-feministas invisibles que surgieron tras el intento de desalojo se des/encadena algo que no desemboca en lo definido como campo artístico o campo político, sino que se mantiene en un ambiguo revuelo sin reducirse a un campo definido, en el cuidado queer-feminista de la desobediencia y la indisciplina. En la superposición entre arte y revolución lo que importa no es tanto qué pertenece a cada campo o división sino cómo se entretrejen y construyen sus componentes de manera situada. Cuando la revolución se conceptualiza como máquina molecular, las concatenaciones entre resistencia micropolítica, insurrección cotidiana y poder constituyente conforman un continuo y los tres componentes funcionan de manera mutuamente inmanente.

Lo que tienen en común estos tres componentes entrelazados es que no implican un puro contra, sino el deseo y la afirmación de la revolución, con el poder constituyente como la figura que más poderosamente describe cómo la composición social es simultáneamente invención de la forma. Poder constituyente: un poder no solo contra los poderes constituidos, un poder que desarrolla nuevas formas de organización.

Aunque su propia terminología parece sugerirlo, esta composición social no se describe simplemente en términos de autoorganización y autogestión. Aquí no hay un *autos*, un sí mismo en sentido propio, ni un *autos* colectivo, sino un conjunto maquínico de fuerzas que se instituyen y reconstituyen. Desde su ocupación en 2007, La Casa Invisible ha sido un lugar para esta constitución, condensación y asamblea, que siempre ha tenido los oídos abiertos a las fuerzas del exterior, a los vientos que soplan a través de los movimientos sociales translocales.

En aquellos años de crisis financiera e inmobiliaria pero también de aparición de estructuras inmensamente influyentes como la PAH, surgía en España un poder constituyente. Sus asambleas no funcionaron meramente como el mecanismo para garantizar las decisiones horizontalmente, sino como un espacio constituyente mediante la inclusión radical de cualquiera. Algo que impregnó las asambleas y acampadas del 15M en 2011, así como los movimientos municipalistas y las huelgas feministas, que marcaron los años de 2015 a 2020, y que también en Málaga agregó y congregó a mucha gente distinta para pensar y luchar conjuntamente. En estos años, La Casa Invisible fue el lugar más común de reunión y preparación de los diversos movimientos sociales e intentos de organización micropolítica.

Desde los inicios de la experiencia invisible la cuestión combinada de juntarse / quedarse adquirió una consistencia concreta, se dejaba atrás la idea vaporosa de «un desalojo, otra ocupación» para densificar las energías de manera situada en un des/territorio y permitir que las cosas pasaran ahí, aquí y ahora. Instituir el vacío, quedarse para poder juntarse. Constituir aquí significa implantar, desplegar, ensamblar, o —como se teoriza en este libro— «establecer posibilidades y procedimientos fuera del poder constituido, fuera de los aparatos estatales, experimentando con modelos de organización, formas colectivas y modos de devenir, que resisten —al menos por un tiempo— la reterritorialización y la estructuralización». Estas formas maquínicas y órgicas de organización también dieron forma a La Casa Invisible.

Nació así una actitud: #LaInviSeQueda, seña de las movilizaciones de todos esos años. Se entendió y repitió virtuosamente que el territorio no es solo fundamental como infraestructura para l*s creador*s invisibles y la multitud de prácticas activistas a su alrededor, sino que

se había producido una composición indisoluble entre socialidad y materialidad, entre el edificio de 1876 con sus incontables heridas y una multitud de personas precarias que lo habitan. Pero no solo eso, también se produjo un entretreído entre socialidad y sensibilidad, esto es, donde la relación entre ética y estética se transforma en una cuestión de forma organizativa y proceso constituyente. En este escenario se produjo la ofensiva de finales de 2017 por parte del Ayuntamiento para desterrar definitivamente a La Casa Invisible y lo que significaba como resistencia en la ciudad, pero provocó todo lo contrario, una nueva postura: #LaInviSeMultiplica.

¿Qué significa la resistencia en esta situación de poder constituyente y composición múltiple? Entre las numerosas asambleas que tuvieron lugar tras el anuncio de ofensiva contra La Casa Invisible, aparecieron las superheroínas invisibles como una figura anónima y queer-feminista de intervención performática en el espacio público.

Las superheroínas invisibles empezaron a funcionar como un grupo poroso en el que sus participantes fueron cambiando a lo largo de los meses y donde su actividad inicial fueron los escraches a Paco de la Torre, alcalde de Málaga. Para ello se descargaban la agenda del alcalde de la web del ayuntamiento y se compartía en el grupo para ver cada día quién podía unirse a la acción de protesta. En cada escrache las superheroínas eran distintas, pero compartían el atuendo: capas rosas, antifaces de diferente tipo, pelucas de colores, la camiseta negra y rosa de La Casa Invisible y complementos variables como faldas, mallas o maquillaje. Además, la propia acción adquiría unas particularidades concretas dependiendo de las personas que participaran; si alguna de las participantes que acudía practicaba la danza contemporánea, el escrache de ese día tenía un componente de danza, y lo mismo ocurría con otras formas artísticas como el circo, el cante o el teatro. No es que la acción se dirigiera desde una disciplina artística, sino que estos saberes artísticos se disolvían en la acción política y funcionaban como un componente más, a veces más presente y predominante y otras simplemente como algo secundario.

El 21 de abril de 2018 tuvo lugar el acto de cierre del Festival de Cine de Málaga en el Teatro Cervantes. En este nuevo *ritornello*, las superheroínas invisibles, camufladas de paisanas, se infiltraron entre el

público que acudía al solemne acto de clausura del Festival de Cine. En un impás del acto en el que todo el teatro se quedó en silencio, una de las superheroínas se levanta del patio de butacas y empieza a cantar a viva voz mientras otra de las superheroínas se desliza de su asiento hacia el pasillo iniciando una coreografía improvisada de danza. La canción que se escucha es una versión de *Gallo rojo, gallo negro* de Chicho Sánchez Ferlosio, la actuación se produce de un modo ambiguo en el que no se sabe si es parte de la organización del evento oficial o si se trata de una desobediencia. Esa duda pronto se despeja porque de entre las sombras de uno de los palcos del segundo piso otras dos superheroínas despliegan una pancarta que se desliza varios metros hacia el patio de butacas y en la que se puede leer «Cultura sin censura, La Invisible se queda». No se trata de que el público forme parte de una obra pensada con ese fin, tampoco que la obra lleve al público y a las masas fuera, las superheroínas invisibles hacen uso de su voz menor para producir una desobediencia suave, una resistencia que utiliza los mecanismos de la actuación no para que se escuche de manera pasiva sino porque es el modo de mantener el grito de resistencia lo suficiente como para que trasgreda los códigos formales de la protesta política y entre en un nuevo terreno de incertidumbre en el que el público comienza a dudar, a prestar atención, en el que la transgresión penetra de manera mucho más profunda. Cuando acaba la acción arranca un aplauso espontáneo y dudoso, parte del público entiende la reivindicación y la apoya, otra parte se suma al aplauso sin entender muy bien qué ha sucedido y una última parte más enfadada no aplaude.

Pero las acciones y los imaginarios de las superheroínas invisibles vuelven a salir del teatro, se extienden a la calle y a muchos monumentos de la ciudad. Las capas rosas y los antifaces que se usaban para los escraches sirvieron para vestir de superheroínas invisibles al Picasso de la plaza de la Merced, al Cenachero de la plaza de la Marina, o al Trabajador del monumento al Marqués de Larios al final de calle Larios, pero también a muchas más estatuas por todo el centro de la ciudad. Rompiendo por un rato su subordinación al relato oficial de la ciudad y su utilidad turística, sirviendo momentáneamente para amplificar la presencia de las superheroínas invisibles, reforzando su carácter anónimo y desobediente, apropiable por cualquiera.

La situación del desalojo se fue recrudeciendo y a final de julio llegó una notificación de desalojo por parte del Ayuntamiento. Como una de las respuestas, las superheroínas invisibles deciden presentarse en el consistorio, rodeándolo físicamente, y entregándole al alcalde otra notificación, en este de caso con la orden de desalojo del actual equipo de gobierno por su gestión privativa de la ciudad. Esa relación de rodeo real y de performance de entrega de una notificación ficticia, le da la vuelta a la aparente impotencia de imponer una fuerza débil frente a la policía fuera y de confrontar dentro una notificación sin ningún efecto jurídico ante quienes dictan lo que es legal.

Esta es la resistencia invisible de las superheroínas; donde ninguna singularidad aislada puede decidir el devenir de los acontecimientos, sino solo las corrientes dividuales produciendo encadenamientos frágiles, agenciamientos imprevisibles, solidaridades caóticas. Esta débil resistencia se basa precisamente en que no es independiente, necesita de una ecología de cuidados para subsistir. Es una energía tan frágil que parece imposible que sea capaz ni siquiera de perdurar, pero es precisamente su intensidad adaptable, su vulnerabilidad y su espontaneidad las que son capaces de condensar en momentos concretos las explosiones de energía social más impetuosas. Es su potencia la que perdura, más allá y por debajo de lo que se ve, de lo que se entiende, de lo que es capturable.

Esta resistencia invisible se condensó en dos acontecimientos insurreccionales masivos; las manifestaciones del 10 de marzo y del 19 de julio de 2018. La insurrección pierde su connotación machista e insurreccionalista en el contexto de los tres componentes de la máquina revolucionaria, y mucho más cuando las prácticas queer-feministas y las ecologías del cuidado están en el centro. El acontecimiento de la insurrección no es una transgresión momentánea, un estallido de violencia, sino el surgimiento de una masa inconformista, inconformista hacia el exterior, hacia una política corrupta, pero también inconformista en su interior: divers*s, diferentes, diferenciad*s como una multiplicidad y, sin embargo, cuidándose mutuamente. Como en marzo de 2018, cuando hubo una primera protesta colorida contra la amenaza de desalojo, y ni una constante y creciente lluvia fue razón para detener la acción o renunciar a la alegría de ocupar el espacio público.

En julio una manifestación aún mayor se abrió paso en apoyo a La Casa Invisible a través de la ciudad. En la entrada del Ayuntamiento, las superheroínas invisibles del bloque rosa sostienen con orgullo la notificación de desalojo de La Casa Invisible para la cámara, acto seguido, la hacen trizas. Después de dos horas y media de marcha por la ciudad, la manifestación gira hacia calle Larios a las 10 de la noche, la pomposa avenida principal del centro de Málaga. Una despedida al camión que llevaba a la banda que había estado conduciendo la protesta todo este tiempo, y la manifestación continúa a través de la zona peatonal. Repentinamente y sin anuncio, las primeras siete filas de superheroínas invisibles comienzan a correr, no del todo invisibles, superando la línea de la policía y recorriendo toda la calle hasta la plaza de la Constitución, donde iba a tener lugar el final de la manifestación. Desobediente vuelo, rompiendo los patrones de consumo y de movimiento en la costosa milla de oro de las compras, miradas de incredulidad de l*s transeúntes e incluso en la mayoría de participantes de la protesta asombrad*s por lo que es posible en un día como este.

El poder constituyente, la resistencia y la insurrección vuelven, en diferentes grados, intensidades y extensiones y forman máquinas revolucionarias. En una época que recupera y a la vez hace saltar las múltiples experiencias de los últimos 150 años, tiene sentido retomar las líneas de conexión alineadas, oblicuas, queer, y bucear en las múltiples relaciones del arte y la revolución a lo largo del largo siglo XX. Al mismo tiempo, seguimos buscando, esperando impacientemente y con paciencia revolucionaria, dejándonos caer allí donde el arte y las formas de organización orgánica se enredan mutuamente, allí donde la revolución eriza la piel y se destila por los poros, en las moléculas de la vida cotidiana y en devenir molecular, allí donde el arte no se encierra en sus formas institucionales, sino que las utiliza y desborda hacia superposiciones siempre nuevas de la máquina revolucionaria y la máquina artística.

Málaga, julio de 2022

