

AÑO 8 - NÚMERO 12 - OTOÑO 2021 - ISSN 2314-2022

# ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

**Contrahistoria y política de las artes**  
Antología de textos críticos  
de Gabriel Rockhill

12

AÑO 8 - NÚMERO 12 - OTOÑO 2021

# ESTUDIOS CURATORIALES

---

teoría • crítica • historia

**EDUNTREF** EDITORIAL DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE TRES DE FEBRERO

**Directora**

Diana B. Wechsler

**Comité editorial**

Talía Bermejo - Florencia Suárez Guerrini - Ariel Schettini - Francisco Lemus -  
Fabiana Serviddio

**Consejo académico**

Ana Gonçalves Magalhães - Ivonne Pini de Lapidus - Laura Karp -  
Fabiana Serviddio - Florencia Battiti

**Editores sección Curadurías**

Francisco Lemus - Ángeles Ascúa - Jonathan Feldman

**Asistentes del comité editorial**

Nadia Martin - Graciela Pierangeli

**Coordinación editorial**

Florencia Incarbone

**Prensa y difusión**

María Laura Rodríguez Mayol - Graciela Pierangeli - Nadia Martin

**Diseño**

Estudio Rainis

**Corrección**

Gabriela Laster

# Índice

## **Contrahistoria y política de las artes Antología de textos críticos de Gabriel Rockhill**

### **Introducción**

Diana B. Wechsler

### **Prólogo**

Leandro Martínez Depietri

### **Por una analítica de las prácticas estéticas y políticas basadas en un historicismo radical**

Gabriel Rockhill

### **La politicidad del arte apolítico**

Gabriel Rockhill

### **La CIA estudia a los teóricos franceses: cómo dismantelar la izquierda cultural**

Gabriel Rockhill

### **Hacia un modelo compositivo de la ideología: materialismo, estética y revolución cultural**

Jennifer Ponce de León y Gabriel Rockhill

### **Hacia una contrahistoria del presente**

Gabriel Rockhill

### **El fascismo: una contrahistoria**

Gabriel Rockhill

# Introducción

## ¿Por qué estos ensayos de investigación en REC?

Diana B. Wechsler

El circuito de circulación de saberes suele replicar las lógicas de otros circuitos de distintos tipos de bienes de consumo dentro de capitalismo global. Es por esta razón que elegimos llevar adelante desde esta publicación una política de presentación de textos que permita, de alguna forma, contribuir a construir otras vías. Por eso, se eligió para este número una selección de ensayos de investigación de Gabriel Rockhill, un autor escasamente traducido al castellano y a la vez poco presente en nuestro espacio académico.

A propuesta de Leandro Martínez Depietri iniciamos, hace ya más de un año, esta tarea. Sucesivos diálogos con Gabriel fueron orientando la selección de aquellos textos que estratégicamente nos interesaba introducir en el debate contemporáneo.

Algunos de estos intercambios entre Gabriel, Leandro y yo pasaron de la intimidad de unos zooms durante las largas semanas de encierro por la pandemia a un diálogo público que llevamos adelante en el marco de los programas de BIENALSUR. Este diálogo (que puede verse en BIENLASUR.TV) no perdió –a pesar de tratarse de una presentación pública– la espontaneidad de estar pensando juntos.

Es justamente de ese encuentro de ideas y consideraciones sobre el presente que surge esta selección en la que se actualizan análisis sobre procesos que marcaron la historia del siglo XX y que aún hoy resuenan en nuestras sociedades.

Dado que una constante de nuestro trabajo es invitar a pensar con imágenes, seleccioné una serie de piezas gráficas que forman parte de los fondos documentales del Archivo IIAC-UNTREF para generar un contrapunto visual con los textos de Rockhill.

Finalmente, agradezco a Gabriel su generosa contribución y a Leandro su cuidado trabajo de traducción. A ambos, la ocasión de converger en recorridos de lecturas, intereses e ideas.

Espero que nuestros lectores se sientan interpelados por estos textos y encuentren en este número especial un punto de partida para futuras investigaciones.

# Prólogo

Leandro Martínez Depietri

Era hora de publicar en español los escritos de Gabriel Rockhill. El momento llegó con la pandemia y con la nostalgia por el futuro que se alojó dentro de quienes creemos en sus condiciones de posibilidad. El pensar de Gabriel es un *pensar contra*, un pensar contra su tiempo, pero sin la resignación de quien contempla la anticipada caída del Imperio, sino con la conciencia militante de intervenir en la percepción de nuestra coyuntura para abrir lugar simultáneamente a otros pasados, presentes y futuros. Gabriel se ha abocado profundamente a esta tarea invocando flujos temporales y ritmos humanos subalternizados o directamente ocluidos y avanzando cuestionamientos intempestivos sobre las narrativas del presente. Destaca en su trabajo una voluntad pedagógica que construye sus argumentos con una delicada arquitectura en la que podemos comprender cada uno de los pasos de su derrotero intelectual y seguirlo en el alumbramiento de categorías filosóficas de pensamiento que se vuelven propias antes de llegar a cada punto y aparte.

Hemos hecho una selección de textos que atiende a la misión de *Estudios Curatoriales* al centrarnos en las operaciones que Gabriel realiza sobre los campos de la historia, la estética y la política, pero con un espíritu abierto que excede las premisas de una revista académica al incluir de manera intercalada ensayos académicos, capítulos de sus libros y también artículos de divulgación ampliamente discutidos como puede ser “La CIA estudia a los teóricos franceses, la labor intelectual de dismantelar la izquierda cultural”. El resultado es una publicación que esperamos hará girar también las agujas de nuestro huso horario. Privilegiamos la incorporación en esta antología de ciertas problemáticas por encima de limitaciones formales de los textos como puede ser el caso, por ejemplo, de la introducción al libro *Contrahistoria del presente* (“Hacia una contrahistoria del presente”) en la que apenas se esboza la estructura de la investigación que desarrolla en él, pero cuya inclusión entendemos servirá igualmente para una comprensión más cabal de los principios de análisis que aplica en otros textos. El objetivo de este compendio es hacer de él tan solo un comienzo hacia futuras inmersiones en su trabajo.

Digo que era hora de publicar a Gabriel porque la pandemia ha puesto en la agenda de debate algunos de los temas centrales en su labor crítica. Ante las narrativas totalizantes sobre “nuestro presente”, que constituían antes condiciones indiscutibles de lo dado, Gabriel viene alzando hace años dos preguntas fun-

damentales: ¿a quién pertenece ese presente? y ¿quién se beneficia con este modo de narrarlo? Ya en 2017 planteó en *Contrahistoria del presente* una tesis atrevida: la modernidad, la era de las grandes narrativas, no solo está lejos de haber muerto, sino que, por el contrario, se encuentra vivita y coleando bajo el manto protector que le confiere su supuesta defunción. No la llamo atrevida por una pretendida soledad mesiánica –podríamos citar otros escritos en esta dirección porque pensar es siempre pensar *con* y *contra* otros–, sino por la exactitud incisiva y las herramientas con las que abordó el problema. Eligió tres blancos: la globalización, la era digital y el triunfo de la democracia. Lanzó entonces los más punzantes y atinados dardos con el fin de cuestionar el carácter de absolutos e irreversibles que hasta la propia crítica anticapitalista, a través de autores como Jameson o Lyotard, había otorgado a estos fenómenos erigiéndolos en un pedestal. Hoy, con el cierre de fronteras, con la imposibilidad de amplios sectores de participar en formas de educación virtual o de realizar trámites digitales debido a la carencia de servicios básicos de internet y de las tan mentadas tecnologías y con el ascenso democrático de gobiernos fascistoides en distintos rincones del mundo, resulta menos difícil entender que la totalidad no es tal y que la mayoría de nosotros habita las fisuras.

Gabriel desarrolló el método crítico de la contrahistoria, que no invierte los signos del relato oficial ni tampoco presenta los fenómenos antes mencionados como meras ilusiones; propone directamente otra lógica de la historia al mismo tiempo que construye alternativas de pasado y de presente en su escritura desde una perspectiva de historicismo radical. Nos regaló así, con genuina generosidad intelectual, una concepción tridimensional de la historia que arrasa con el modismo, ya vaciado de tan remanido, de la *cartografía* y con el hábito de *cartografiar* como forma de hacer crítica. A partir de su método de análisis, emergen *topografías* que capturan la historia en tres modos de distribución: cronológico, geográfico y social. De la descripción estratigráfica de la sociedad –íntimamente ligada a su comprensión materialista de ella– se desprende que los fenómenos se distribuyen de manera desigual en las distintas capas humanas que habitan un determinado espacio-tiempo. Surge así la noción de un presente *variegated* que no pudimos dejar de traducir al español como *abigarrado* en un guiño a la crítica decolonial de Silvia Rivera Cusicanqui, cuyo trabajo Gabriel estudia y enseña. La espesura socialmente abigarrada de los múltiples presentes que conviven en un mismo cronotopo bajo diferentes ritmos humanos abre camino para una crítica que pone en valor las diferencias y que no se limita a definir los fenómenos como heterogéneos, sino que se sumerge en su complejidad como clave para la liberación. Estas mismas herramientas son las que le permiten también abordar otros modos de desplegar la historia del arte rompiendo con las ideas de periodización monolítica por épocas y movimientos y ofreciendo un vocabulario alternativo basado en *fases*, *constelaciones* y *transformaciones metastásicas*.

El guiño a Cusicanqui tampoco es arbitrario en el sentido de que el trabajo de Gabriel encuentra infinitas resonancias en un pensamiento latinoamericano al que ha prestado particular atención y con el que dialoga directamente a través de citas a textos fundamentales de autores como Paulo Freire o Eduardo Galeano. También encuentra puntos de contacto involuntarios con otros autores, como Ticio Escobar en su deconstrucción de la autonomía del arte como invención europea del siglo XVIII. Su crítica al Arte (en mayúscula, moderno y europeo) lo entiende como un concepto etnocéntrico que ha sido trasplantado a distintos rincones del mundo de la mano de los procesos de colonización, globalización y expansión del mercado del arte, lo que resultó en la aplicación de parámetros y juicios modalizadores sobre diversas prácticas estéticas que poco tienen que ver con este desarrollo cultural. Entendiendo también la teoría crítica como parte de una industria cultural entrelazada con una determinada economía política, su lectura pormenorizada de textos de otras latitudes –que también difunde a partir de la traducción al inglés en su trabajo editorial– es, a su vez, un modo de revertir los flujos descritos anteriormente y de no caer en una filosofía de la inmanencia que construya, a pesar suyo, conceptos de pretensión universal.

En su libro *Historia radical y las políticas del arte*, del cual publicamos la introducción y el capítulo 8, discute con algunos de los más encumbrados pensadores en este ámbito como Jacques Rancière y Cornelius Castoriadis, de quienes ha sido, además, uno de sus principales difusores y traductores al inglés. En un pliegue de la teoría rancieriana, Gabriel rompe con lo que denomina la *ilusión ontológica* del arte y de la política con el objetivo de desandar toda idea de teoría anclada en conceptos transhistóricos que son siempre nociones inmanentes que se han vuelto ciegas a sí mismas y a los intereses que las sostienen. No existe una esencia del arte y la política y, por tanto, no tiene sentido la búsqueda de una relación privilegiada *a priori* entre estos campos de acción. Por el contrario, deberíamos apuntar la pregunta hacia los modos de entrelazarse y potenciarse que tienen estas prácticas en la actual distribución de fuerzas. Habla del *complejo de talismán* como aquella forma fallida de la que adolece gran parte de la crítica de arte contemporánea de entender la politicidad de las obras en función de una capacidad inherente de los objetos o acciones de producir, casi mágicamente, efectos de transformación social por sí mismos. Gabriel acentúa, por contraposición, la socialidad que se articula en torno a ellos como el auténtico sitio de conflicto. Propone una analítica de las prácticas artísticas y políticas basada en un historicismo radical que las entiende como consustanciales y definidas coyunturalmente a través de las permanentes luchas sociales por el sentido y por los resultados institucionalizados de estas batallas. El carácter político de las obras y acciones artísticas no depende de su manifestación objetiva, sino, por sobre todas las cosas, de sus circuitos de producción, recepción y difusión. Nos libera, de este modo, de los binarismos que definen las obras como eficaces políticamente o no, autónomas o heterónomas, exitosas o frac-

sadas y abre camino para una comprensión de los éxitos parciales que nos anime a seguir haciendo.

Quien conozca los diálogos endogámicos de la academia estadounidense y quien pueda advertir la formación francesa de Gabriel se sorprenderá al encontrar en él a un autor irreverente que se dedica a la enseñanza y la escritura como práctica militante de la mano de los más diversos autores. Es un profesor universitario franco-estadounidense que, contra el mandato de su primera nacionalidad, polemiza con Foucault y con el corazón de la filosofía francesa contemporánea demostrando, por ejemplo, la lectura beneficiosa que ha hecho la CIA de los preciados escritos del posestructuralismo. Lejos tanto de la canonización foucaultiana como de las críticas por derecha que se han multiplicado en los últimos tiempos, Gabriel responde a sus propias propuestas de historización y atiende a los circuitos de producción, recepción y difusión de la teoría crítica en cuanto producto cultural. ¿Quién lee? ¿Cómo aplica la teoría? ¿Qué relaciones sociales habilita? Por otra parte, su revisión crítica de un texto fundamental de Althusser, maestro de Foucault y Derrida, en la que cuestiona la preeminencia que ha tomado en la filosofía, a partir de ellos, la pregunta por la subjetivación dentro de la maquinaria capitalista nos permite también pensar acerca de cuáles son los aspectos que hemos dejado de atender en este desplazamiento. Este ensayo –escrito a cuatro manos con Jennifer Ponce de León y que incluimos en esta antología– retoma la pregunta por la ideología incorporando las críticas y las derivas en torno a los mecanismos de subjetivación, a través de una apuesta por un modelo compositivo que se centra en la dimensión estética. El ensayo cobra forma mediante un ingenioso ejercicio de montaje que toma una variedad de imágenes y textos de distintos orígenes y tiempos construyendo otros sentidos y potencias para el poder de una estética desde abajo.

Contra su segunda nacionalidad, Gabriel no se limita simplemente a criticar al imperialismo estadounidense; ataca el corazón de su retórica ya desde la categórica sentencia que opera de título de uno de sus conocidos ensayos: “Estados Unidos no es una democracia y jamás lo fue”. Esta sentencia, más difícil de digerir en el Norte Global que en la Argentina –donde conocemos bien el significado tanático del cántico de libertad que resuena bajo la bandera de rayas y estrellas–, se complementa con su contrahistoria del fascismo que hemos decidido incluir en esta antología. Allí, Gabriel arremete contra una noción vacía de democracia. Nos recuerda y registra a través de diversas fuentes no solo la decisiva participación de la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial por oposición a los relatos triunfalistas norteamericanos que se despliegan *ad nauseam* en libros, películas y series, sino, y por sobre todas las cosas, las inversiones de Estados Unidos en la Alemania nazi, las afinidades entre Hitler y Henry Ford, la complicidad de Estados Unidos con el franquismo durante el mismo período, luego con otras dictaduras, y su rescate de jefes nazis y fascistas italianos en un proceso de relocalización que los introduce en los continentes americano y

asiático como agentes en la guerra contra el comunismo. En esta línea, los movimientos fascistoides del presente, aquellos que Franco Bifo Berardi describe como neorreaccionarios, nos aparecen menos como una irrupción discontinua que como el proceso de emergencia de corrientes subterráneas cuya continuidad es necesaria para, y ha sido sostenida por, el liberalismo.

Gabriel es un pensador marxista que no cree en el confinamiento académico y que rompe sus muros a través del activismo, que incluye la fundación de RED (Rojo), el Departamento de Educación Radical, que nuclea a un conjunto de agentes críticos que practican una pedagogía radical por el mundo. No hay dogmatismo en su trabajo, que dialoga con las críticas al materialismo histórico desplegando una metodología de análisis que se nutre de los más variados campos de investigación: la historia del arte, los estudios culturales, la antropología social y la teoría decolonial, entre otros. Rescata también el pensamiento en estética de autores dejados de lado actualmente en esta esfera como Lukács, Sartre y Marcuse a través de lecturas que los actualizan. El resultado son investigaciones de una sorprendente porosidad, abiertas a una multiplicidad de influencias, y sumamente bien documentadas e informadas, que promueven corrimientos necesarios dentro de una enseñanza en ciencias sociales que todavía orbita en torno a textos canónicos cuya revisión se vuelve cada vez más urgente. Allí radica uno de los principales aportes de Rockhill, quien se pone al hombro la ambiciosa tarea de discutir sistemáticamente con ellos.

Describí los textos que conforman la antología en un orden inverso al que les hemos dado, como verán en el índice, porque los puntos de entrada al pensamiento de Gabriel son múltiples y los textos se complementan entre sí. Cierro el prólogo con una cierta sensación de frustración por no haber logrado sintetizar en pocas líneas toda la riqueza de su trabajo, mezclada con el deleite por haberlo traducido y editado y con la confianza y la expectativa ansiosa de que esta publicación hará mella más allá de lo que puedan o no mis palabras. Un texto crítico supone una intervención punzante, un hilo en la aguja que viene a entrelazarse con un tejido ya consolidado de textualidades con el fin de completar sus huecos, tirar de sus hilachas y tensionar sus entramados para generar nuevos patrones de lectura. En nuestro presente abrumado de escrituras, sin embargo, son raros los casos en los que cobra forma este acontecimiento porque como tal depende siempre de dar las primeras puntadas en un tiempo, un espacio y una comunidad precisos. Que así sea, las condiciones están dadas y el tiempo apremia.

# Por una analítica de las prácticas estéticas y políticas basadas en un historicismo radical

## Conceptos inmanentes, trascendentes e intervencionistas\*

Gabriel Rockhill

*Pero si en el original los colores se entremezclan sin indicio de un límite, ¿no se convertirá en tarea desesperada trazar una figura nítida que corresponda a la confusa?... En esta posición se encuentra quien, en estética o ética, busca definiciones que correspondan a nuestros conceptos.*

Ludwig Wittgenstein

No existen el arte y la política en general. No existen como entidades naturales, invariantes culturales, conceptos universales o prácticas estrictamente unificadas. Solo existen configuraciones teóricas variables y constelaciones de prácticas que son comprendidas como artísticas o políticas en sociedades abigarradas que, a su vez, mutan con el tiempo. La naturalización de estos términos, sin embargo, y la falta de distancia etnográfica con respecto a nuestras propias prácticas culturales tienden a fomentar la ilusión ontológica, o la suposición errónea de que existe –o incluso debe existir– una “esencia” del arte y la política, que puede ser identificada de una vez por todas. Esta ilusión ha guiado a muchos pensadores hacia la búsqueda de un hipotético *El Dorado* en el que los elementos conceptuales estuvieran siempre presentes en su forma más prístina. Ha dado lugar, por ejemplo, a las variopintas formulaciones de teleología retrospectiva o arqueológica mediante las cuales distintos teóricos proyectaron con miopía el punto final de la historia sobre sus comienzos, como si el arte y la política, tal y como existen hoy, hubieran existido siempre bajo esa misma forma. Esta ilusión ontológica está también en el origen de la proyección etnocéntrica de las propias formas culturales sobre las diversas sociedades que han habitado el planeta. Es, asimismo, la fuente principal de los interminables intentos por encontrar el vínculo privilegiado entre estos elementos hipotetizados, como si hubiera una relación única y natural entre el arte y la política que pudiera fijarse para siempre.

El chantaje relativista es uno de los frenos discursivos más frecuentemente empleados contra quienes rechazan contundentemente la ilusión ontológica: se

---

\* Traducido de *Radical History & the Politics of Art* de Gabriel Rockhill. © 2014 Columbia University Press. Publicado bajo acuerdo con Columbia University Press.

nos dice que si no hay entidades estables o conceptos fijos, entonces todo será arrastrado a un vórtice abismal de flujo caótico y pandemónium relativista. Para contrarrestar este chantaje y la elección simplista entre universalismo y relativismo, podemos tomar el ejemplo de la obra más tardía de Ludwig Wittgenstein:

¿Cuál es el significado de una palabra?... Las preguntas “¿qué es la longitud?”, “¿qué es el significado?”, “¿qué es el número uno?”, etcétera, producen en nosotros un calambre mental. Sentimos que no podemos señalar nada en respuesta a ellas y que, sin embargo, deberíamos poder hacerlo. (Nos enfrentamos a una de las grandes fuentes de desconcierto filosófico: un sustantivo nos hace buscar una cosa que le corresponda) (1958).<sup>1</sup>

La existencia de términos como *arte* y *política* sugiere inmediatamente que debe haber alguna cosa que les corresponda definitivamente. De hecho, si no somos capaces de detallar la propiedad común que hay en el núcleo de tales palabras, se suele suponer que no hemos captado su verdadero significado. Sin embargo, aquí es precisamente donde interviene Wittgenstein para romper con una concepción extremadamente extendida pero errónea de la pragmática del lenguaje:

La idea de que para aclarar el significado de un término general habría que encontrar el elemento común a todas sus aplicaciones ha maniatado la investigación filosófica, pues no solo no ha conducido a ningún resultado, sino que ha hecho que el filósofo desechase como irrelevantes los casos concretos, que son los únicos que podrían haberle ayudado a comprender el uso del término general. Cuando Sócrates formula la pregunta “¿qué es el conocimiento?”, ni siquiera considera como respuesta preliminar enumerar casos de conocimiento (ibídem: 19-20).<sup>2</sup>

Wittgenstein señala adecuadamente que los problemas solo surgen cuando intentamos trascender el uso real de los términos para establecer generalidades conceptuales. En efecto, no hay ningún problema en el nivel de la función pragmática. De este modo, toma partido por los interlocutores de Sócrates, que describen el uso de los términos en lugar de tratar de abstraerse de ellos para aislar una característica supuestamente esencial. Tomando el ejemplo de la pregunta de Sócrates “¿qué es el conocimiento?”, declara: “Deberíamos responder: ‘no hay un uso exacto de la palabra *conocimiento*; pero podemos inventar varios usos, que estarán más o menos de acuerdo con las formas en que la palabra se utiliza realmente’” (ibídem: 27). Lo mismo podría decirse de términos como *arte*

---

<sup>1</sup> Wittgenstein presentó estas notas de trabajo, cuyo destino no era ser publicadas, para sus alumnos de Cambridge y mandó a hacer copias estarcidas de ellas. N. del T.: la traducción al español del texto citado de Wittgenstein fue realizada *ad hoc* del original en inglés para esta publicación.

<sup>2</sup> Ver también 1997: 31-32.

y *política*: no hay una característica conceptual definitiva que unifique todas sus aplicaciones. Por tanto, es un error metodológico buscar un uso exacto o una propiedad única y esencial.

Ahora bien, esto no significa que estos términos generales sean presa del más puro relativismo. Según Wittgenstein, los aires de familia unen varios usos sin reducirlos a una cualidad esencial compartida:

Tendemos a pensar que debe haber algo en común a todos los juegos, digamos, y que esta propiedad común es la justificación para aplicar el término general de "juego" a los distintos juegos que existen; por el contrario, los juegos forman una *familia* cuyos miembros tienen parecidos entre sí. Algunos tienen la misma nariz, otros las mismas cejas y otros la misma forma de caminar y estas semejanzas se superponen (ibídem: 17).

El abandono de la búsqueda errónea de propiedades comunes no lo condena, no obstante, a una forma de relativismo lingüístico en el que el uso terminológico y conceptual fluctúa sin cesar. Por el contrario, él insiste en el carácter praxeológico del lenguaje y en la función de la normatividad inmanente del uso social: en lugar de responder a un orden semántico purificado que está basado en reglas estrictamente delimitadas y definiciones firmes, el lenguaje es, propiamente hablando, una práctica cuyas formas variables están mediadas por costumbres culturales y normas sociales (1997).<sup>3</sup> Desprovistos de propiedades comunes, los términos funcionan de acuerdo con los parecidos de familia dentro de los campos generales de uso socialmente aceptados. El hecho de que estos campos no tengan fronteras claramente delimitadas no impide su funcionamiento (al contrario):

Porque recordemos que, en general, no utilizamos el lenguaje según reglas estrictas; tampoco nos ha sido enseñado por medio de ellas. *Nosotros*, por otro lado, en nuestras discusiones comparamos constantemente el lenguaje con un cálculo que procede de acuerdo con reglas exactas. Esta es una forma sumamente unidimensional de ver el lenguaje. En la práctica, rara vez lo utilizamos como un cálculo de este tipo. Porque no solo no pensamos en las reglas de uso –las definiciones, etcétera–, sino que cuando se nos pide que formulemos tales reglas, en la mayoría de los casos, no somos capaces de hacerlo. Somos incapaces de circunscribir claramente los conceptos que utilizamos; no porque no conozcamos su verdadera definición, sino porque no existe una verdadera "definición" de estos. Suponer que debe haberla

---

<sup>3</sup> "Aquí el término *juego de lenguaje* –escribe Wittgenstein– está destinado a enfatizar el hecho de que *hablar* el lenguaje es parte de una actividad o de un modo de vida [*Lebensform*]" (1997). Ver también p. 81.

sería como suponer que cada vez que los niños juegan con una pelota lo hacen según reglas estrictas (1958: 25).<sup>4</sup>

Uno de los inconvenientes de la orientación metodológica de Wittgenstein es que, a veces, escribe como si bastara con describir el estado actual de una lengua concreta y apela regularmente a una forma bastante homogénea de sentido común lingüístico que se basa en lo que diríamos en un caso concreto (como si existiera un *das Man* genérico que opera de árbitro universal). Afortunadamente, hay una serie de pasajes decisivos en los que se aleja claramente de este relato ahistórico, y parcialmente fuera de lo social, del lenguaje. En *El libro azul*, por ejemplo, aborda el proceso temporal de adquisición del habla y relaciona los juegos lingüísticos con “las formas de lenguaje mediante las cuales las infancias comienzan a hacer uso de las palabras” (1958: 17).<sup>5</sup> En las *Investigaciones filosóficas* también apela a la importancia de indagar en el proceso genético por el cual aprendemos el significado de determinadas palabras. Enfatiza, además, en al menos unas pocas ocasiones, la historicidad del propio lenguaje, como en la descripción que realiza de este como una ciudad antigua y en la afirmación de que “nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, por así decirlo, surgen mientras que otros se vuelven obsoletos y caen en el olvido” (1997, II).<sup>6</sup>

Este tema es central en las conferencias sobre estética de Wittgenstein que fueron publicadas póstumamente. Comienza afirmando que “el tema [la estética] es muy extenso y ha sido completamente malinterpretado por lo que puedo ver” (1967).<sup>7</sup> A continuación, recurre a la metodología genética que acabo de mencionar: “Una cosa que siempre hacemos al hablar de una palabra es preguntarnos cómo nos la enseñaron” (ibídem: I). En el marco de estas observaciones introductorias, afirma que los juegos de lenguaje mutan con la historia y con el contexto social y cultural. Por ejemplo, no solo hace referencia a las transformaciones históricas del lenguaje, sino que afirma: “lo que ahora llamamos gusto cultivado quizá no existía en la Edad Media. Se juega a un juego totalmente diferente en distintas épocas” (ibídem: 8).<sup>8</sup> También muestra su interés por las diferencias socioculturales y sugiere claramente que los juegos lingüísticos pueden divergir radicalmente de una cultura a otra: “Imaginemos una civilización completamente diferente. Aquí hay algo que podríamos llamar música, ya que tiene notas. Así entienden la música: les hace caminar de un modo determinado” (1967: 34).<sup>9</sup> Por último, alude de pasada a las formas en que los individuos

<sup>4</sup> Ver también 1997: 39.

<sup>5</sup> Esto no quiere decir, por supuesto, que estos primitivos juegos del lenguaje sean partes incompletas de un lenguaje que luego se sistematiza.

<sup>6</sup> Ver también pp. 8 y 39.

<sup>7</sup> No fue Wittgenstein quien redactó estas conferencias. Fueron compiladas a partir de notas de sus estudiantes que él no supervisó.

<sup>8</sup> Ver también pp. 9 y 32 y 1998: 89, 91, 98.

<sup>9</sup> Ver también pp. 8-9, 12, 30.

de una misma cultura pueden tener trayectorias sociales sumamente disímiles que los llevan a utilizar las palabras de formas diferentes.<sup>10</sup>

Aunque, en última instancia, es cierto que Wittgenstein solo proporcionó herramientas rudimentarias para pensar la historicidad y la variabilidad cultural de las prácticas lingüísticas, formuló una crítica convincente al “ansia de generalidad” y esbozó un análisis praxeológico del lenguaje que parte del uso social en lugar del supuesto cálculo de propiedades comunes, significados esenciales y reglas semánticas estrictas. Su praxeología puede servir, por tanto, como un punto de referencia útil para desarrollar una distinción heurística entre tres registros conceptuales diferentes que son inherentes a toda práctica específica: ideas trascendentes, nociones inmanentes y conceptos intervencionistas. Las ideas trascendentes, para empezar, surgen de la pretensión de haber captado la propiedad común de los términos generales, que quedan así definidos de una vez por todas. En la medida en que pretenden trascender la coyuntura sociohistórica o, como mínimo, sintetizar todos los campos de uso social en un momento dado, terminan por basarse, en última instancia, en la ilusión de la trascendencia, o en la suposición errónea de que un término general tiene un único significado basado en una propiedad conceptual común. Para que este supuesto se mantenga, la significación tendría que establecerse trascendentalmente y tendría que existir alguna forma de garantía externa, más o menos metafísica, para el significado. “No olvidemos –afirma acertadamente Wittgenstein– que una palabra no tiene un significado que le haya sido dado, por así decirlo, por un poder independiente de nosotros, de modo que pueda haber una especie de investigación científica sobre lo que la palabra realmente significa. Una palabra tiene el significado que alguien le ha dado” (1958: 28).

A diferencia de las ideas trascendentes, las nociones inmanentes forman parte de prácticas sociohistóricas específicas dentro de una coyuntura concreta. Dado que surgen en esferas de actividad particulares, están íntimamente vinculadas a matrices culturales distintivas, que a su vez se negocian y renegocian de forma dinámica entre agentes diversos con capacidades de acción diversas. Además, en la medida en que se trata de fenómenos sociales, las nociones inmanentes no son unívocas. Dentro de la misma coyuntura sociohistórica puede haber, y a menudo hay, relatos heterogéneos y antagónicos de conceptos generales como el arte y la política. Contra la tendencia de la conceptualidad trascendente a ignorar o poner entre paréntesis la dimensión social del pensamiento, es crucial insistir en los modos en que los conceptos integran prácticas sociales. Por lo tanto, no debería ser motivo de consternación el hecho de que no existan límites estrictos a las nociones inmanentes. Como explica con frecuencia Wittgenstein, los términos generales no necesitan estar claramente delimitados para funcionar en el discurso social. Al hablar de la palabra juego, por ejemplo,

---

<sup>10</sup> Ver 1967: 9.

escribe: “¿cómo se delimita el concepto de juego? ¿Qué sigue contando como juego y qué no? ¿Se puede establecer el límite [Grenzen]? No. Se puede dibujar uno justamente porque no se ha hecho hasta ahora. (Sin embargo, eso nunca te preocupó antes cuando usabas la palabra ‘juego’)” (1997: 33).<sup>11</sup> Por supuesto, es posible dar definiciones precisas en casos concretos. Sin embargo, estas no son en absoluto necesarias ni son extrapolables de manera automática a todas las demás aplicaciones del término: “podemos dibujar un límite cuando tenemos un propósito específico. ¿Es necesario hacer esto para que el concepto funcione? ¡En absoluto! (Excepto para ese fin en particular). No más de lo que hizo falta la definición: un paso = 75 cm para que la medida de longitud ‘un paso’ fuera utilizable” (ibídem: 33).<sup>12</sup>

No hay límites rigurosos, en parte, porque las nociones inmanentes son enunciadas por una multiplicidad de voces. En la esfera social se proponen, corroboran o impugnan diversos usos y no hay fronteras predefinidas ni directrices estrictas para la práctica lingüística (aunque, por supuesto, hay normas incorporadas que son relativas al uso común, así como reglas gramaticales que se desarrollan *a posteriori*). A pesar de que existe habitualmente una ilusión de rigidez producida socialmente que se debe en parte a la escala temporal de acción de los seres humanos y a una ceguera relativa tanto a las transformaciones históricas a largo plazo como a la variabilidad social, el campo de la conceptualidad inmanente es dinámico. Esta situación responde no solamente a las luchas sociales en curso (que a veces quedan ocluidas tras la institucionalización de sus resultados), sino también a la interacción entre diversas matrices culturales que, a su vez, carecen de fronteras rígidas. Para destacar el dinamismo de las nociones inmanentes y el hecho de que una inmanencia puramente dada o estable es una abstracción, vale la pena proponer una distinción operativa entre tres formas de transición cultural: *tránsito*, *transferencia* y *trasplante*.<sup>13</sup> El *tránsito*, para empezar, registra el movimiento de los objetos –incluidos textos, obras de arte y otros indicios materiales de intercambios teóricos y culturales– a lo largo del tiempo y a través del espacio social. Los seres humanos, así como sus prácticas, pueden transitar obviamente entre diferentes coyunturas culturales; sirven así de vehículos de transformación dentro de las continuas reconfiguraciones de un campo inmanente. La *transferencia* refiere al desplazamiento de un sistema de significación y valoración de un contexto a otro debido al tránsito de fenómenos históricos puntuales que alteran una conceptualidad inmanente. Por ejemplo, el tránsito de la *Poética* de Aristóteles desde la antigua Grecia hasta la Francia del siglo XVII implicó un proceso de transferencia cultural en el que la obra de Aristóteles fue reconstituida a la par que contribuyó a la formación de una coyuntura

<sup>11</sup> Ver también p. 34.

<sup>12</sup> Ver también p. 36 y 1958: 19.

<sup>13</sup> Esta tipificación operativa se encuentra parcialmente inspirada por la distinción que realiza Maruška Svašek (2007) entre tránsito y transición.

sociohistórica diferente. El *trasplante* responde a la importación o exportación de toda una matriz teórica y práctica, como fue la implantación a nivel mundial del concepto europeo y moderno de arte a través de la globalización de ese mercado. Estos tres fenómenos se entrelazan de múltiples maneras y cobran forma, por supuesto, en un ámbito más amplio de interacción ya que no necesariamente dominan toda la esfera de actividad cultural. Contribuyen, bajo distintas modalidades, a lo que podríamos denominar una transición de campos inmanentes de práctica cultural.

En el caso de palabras claves como *arte* y *política*, estas nociones inmanentes funcionan muy claramente como auténticos conceptos en disputa o como puntos nodales dentro de una lucha social que carece de un árbitro supremo. Esto no implica, no obstante, que los hablantes individuales puedan definir arbitrariamente todos los términos de la manera que deseen o que puedan saltar caprichosamente entre contextos culturales como en un juego de rayuela antropológica (en parte porque las culturas no son cajas estáticas y herméticas). Por el contrario, dado que el lenguaje es una práctica colectiva, el uso de estos términos contribuye a la formación de un archivo social. La sedimentación progresiva de usos genera lo que podríamos llamar, apropiándonos y modificando el vocabulario de Jean-Paul Sartre, un campo *práctico-inerte* lingüístico o conceptual: una sedimentación en serie de prácticas anteriores que tiene efectos concretos sobre las aplicaciones conceptuales del presente.<sup>14</sup> Esto no implica que haya un polo puro de práctica activa y otro de institucionalización inerte, sino que las prácticas lingüísticas y teóricas atestiguan una inercia por la cual se define una interacción compleja entre el archivo social y los actos de habla y pensamiento (que son, al mismo tiempo, constituidos y constituyentes). Por razones descriptivas, podemos distinguir entre un campo práctico-inerte institucionalizado y un campo práctico-inerte de uso. El primero resulta de la codificación oficial de la lengua a través de los diccionarios, los libros de gramática y la educación, mientras que el segundo está constituido por la sedimentación no oficial de la práctica que forma parte de nuestro sentido común lingüístico, conformado por una red de connotaciones, relaciones contextuales, esferas concretas de aplicación, etcétera. Cuando Wittgenstein se refiere a lo que diríamos o no diríamos en determinados casos, suele apelar al campo práctico-inerte de uso, que ha sido institucionalizado generalmente *a posteriori*. En ciertos casos, sus referencias al lenguaje *das Man* son problemáticas en su carácter generalizante; presuponen que cada hablante individual tiene el mismo archivo social de uso lingüístico. Esto no es siempre así en absoluto y resulta fundamental subrayar hasta qué punto la constitución de lo práctico-inerte es, por partida doble, el resultado tanto de prácticas variables como de las trayectorias singulares de los agentes sociales.

---

<sup>14</sup> Aunque el término *práctico-inerte* fue tomado del libro *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre, no le estoy dando un uso en estricta conformidad con los postulados que allí se enuncian.

Podemos argumentar que Wittgenstein se abocó principalmente a abandonar la errónea búsqueda metafísica de las propiedades comunes en favor de una descripción de lo que yo aquí denomino nociones inmanentes, y más concretamente del campo práctico-inerte del uso lingüístico: “lo que hacemos es extraer las palabras de su uso metafísico y devolverlas a su uso cotidiano” (1997: 48). Al denunciar los esfuerzos por explicar o deducir los fenómenos buscando lo que supuestamente se esconde detrás de ellos, sentencia con sencillez: “la filosofía es, en verdad, ‘puramente descriptiva’” (1958: 18).<sup>15</sup> En este sentido, corre el riesgo de reducir la práctica filosófica a la interminable y perogrullesca tarea de elaborar un inventario infinito de usos a partir del archivo social que constituye la base del sentido común lingüístico. Si este es el caso, entonces Herbert Marcuse tenía razón al calificar de “pensamiento unidireccional” el intento de Wittgenstein por desarrollar una filosofía que “deja todo como está”:

Respetar la variedad de significados y usos, la fuerza y el sentido común del discurso ordinario, mientras se inocular (como a un agente foráneo) el análisis de lo que este discurso dice sobre la propia sociedad que lo habla, la filosofía lingüística suprime una vez más lo que se suprime continuamente en este universo de discurso y comportamiento (Marcuse, 1964: 175).<sup>16</sup>

La reducción de la filosofía a la tarea cautelosa, conservadora y tediosa de elaborar un catálogo interminable de lo que existe recuerda el conocido chiste sobre un borracho que busca algo debajo de un poste de luz. Cuando un transeúnte le pregunta qué está haciendo, responde que está buscando sus llaves, que se han caído al tropezar con el cordón de la vereda. El transeúnte se une a la búsqueda, pero después de un cuarto de hora todavía no hay rastro de ellas. “¿Dónde tropezaste exactamente?”, le pregunta el transeúnte. “Como media cuadra más arriba”, responde el borracho. “Entonces, ¿por qué buscás tus llaves acá?”. El borracho replica: “¡Porque la luz es mucho mejor!”. El intento de simplemente describir el uso lingüístico, a pesar de ciertas ventajas, corre el riesgo de convertirse en una tarea no muy diferente de esta ebria y quijotesca búsqueda bajo un poste de luz: sin duda, es más fácil que otras empresas, pero es claramente limitada ya que su destino último es dejar las cosas tal y como están.

Es importante precisar que Wittgenstein insistió en ocasiones en la necesidad de describir no solo el uso de los términos, sino también “el contexto entero” y “los modos de vida” (1967: II, 7). Y en al menos una ocasión especificó que su método “no consiste simplemente en enumerar los usos reales de las palabras, sino por el contrario en inventar deliberadamente otros nuevos, algunos de ellos por su apariencia absurda” (1958: 28). Sin embargo, así como solo prestó una atención mínima a la historicidad y a la variabilidad cultural de las prácticas

<sup>15</sup> Ver también p. 125 y 1997: 47 y 50.

<sup>16</sup> Se refiere a Wittgenstein, 1994: 49.

lingüísticas, tampoco manifestó un compromiso explícito con lo que propongo llamar conceptos intervencionistas. Estos últimos funcionan como *ideas-fuerza* que pretenden generar desplazamientos en el orden establecido de la conceptualidad inmanente. Son incursiones en el campo de fuerzas de las nociones culturales que demuestran que no estamos simplemente condenados a reproducir –a través de lo que podríamos llamar las intervenciones pasivas en las que participamos regularmente de forma despreocupada– la práctica conceptual dominante o el *statu quo* del uso discursivo. En muchos sentidos, se podría argumentar que la propia crítica de Wittgenstein a la filosofía metafísica funciona precisamente como una intervención de este tipo, que busca redefinir la naturaleza misma de la práctica filosófica. Más cercano a las preocupaciones inmediatas de este libro, podríamos citar el caso de la intervención de Cornelius Castoriadis y su ataque a la idea de *epistēmē* política en favor de una comprensión de la política como un proceso colectivo de lucha social cuyo objeto mismo es la institución de la sociedad como tal. La polémica participación de Jacques Rancière en el campo de la estética podría servir como otro ejemplo en la medida en que pretende dismantelar las interpretaciones rutinarias de la historia del arte en aras de reelaborar por completo los presupuestos conceptuales dominantes acerca de la aparente naturaleza de lo que se conoce como arte moderno.

A menudo se asume falsamente que los conceptos solo pueden desempeñar un papel verdaderamente intervencionista si se postulan axiomáticamente como entidades más o menos trascendentes e irreductibles a una situación concreta. De hecho, algunos pensadores denigran a todos los que rechazan los dictados filosóficos como si la elección fuera simplemente entre la reproducción del *statu quo* o la imposición soberana de un concepto por decreto intelectual. Consideremos brevemente la obra de dos pensadores contemporáneos que construyeron un relato ontológico del arte –por poner solo este ejemplo– como fenómeno transhistórico en términos de lo que aquí llamo ideas trascendentes: Alain Badiou y Cornelius Castoriadis.<sup>17</sup> El primero se identifica explícitamente con la tradición platónica y afirma que el arte tiene una esencia transhistórica: es un proceso de pensamiento singular de las ideas que sirve para trazar los efectos de un acontecimiento en lo real. Un acontecimiento es un suplemento de la situación que no puede ser nombrado directamente ni representado por los medios disponibles dentro de la propia situación. Todo arte verdadero, por lo tanto, interrumpe las condiciones dadas de la expresión estética actuando sobre un acontecimiento e introduciendo las ideas en la situación. Esto es lo que vincula la representación de los caballos de Picasso con los autores de las pinturas rupestres de Chauvet-Pont-d'Arc, como afirma Badiou en el prefacio de *Lógicas de*

<sup>17</sup> He realizado análisis más pormenorizados de ambos autores en 2010a, 2011a: 31-48 y 2011b: 9-39.

*los mundos*. A pesar de las diferentes circunstancias históricas, la esencia del arte sigue siendo una constante porque las pinturas en ambos casos dan fe de la idea eterna de un caballo.<sup>18</sup>

Aunque Castoriadis no se identifique con la tradición platonista y se dedique más explícitamente a la investigación histórica que Badiou, proporciona –algo sorprendente, dados sus otros trabajos– un relato ontológico de la naturaleza trans-histórica del arte. Afirma que la institución de la sociedad siempre ha tratado de producir una red de significados suspendida sobre lo que él llama el Caos, el Sin Fondo y el Abismo.<sup>19</sup> Mientras que la religión ha intentado presentar el Abismo y al mismo tiempo ocultarlo, el arte –especialmente en forma de obra maestra– es propiamente la “presentación del Abismo (del Caos, de lo Sin Fondo)” (Castoriadis, 1986: 147). Más concretamente, da forma al caos subyacente en el cosmos creando nuevos mundos, al tiempo que recuerda a la sociedad el hecho de que vive en la frontera del Abismo. Todo arte verdadero abre así una ventana al caos y “pone en cuestión las significaciones establecidas” (1996: 755). A pesar de que Castoriadis reconoce e insiste en la especificidad social e histórica de la producción cultural, así como de algunas figuras del mundo del arte (como pueden ser el genio incomprendido, las vanguardias y la noción de arte puro), pretende igualmente aislar una esencia universal y transhistórica del arte entendido como ventana al caos del ser.<sup>20</sup> Desde las primeras pinturas rupestres hasta las estatuas aztecas, las máscaras africanas y la música clásica europea, el arte siempre y en todas partes se ha esforzado por escoltar a la humanidad hacia la frontera del propio Abismo del que procede. “Cada cultura –escribe Castoriadis– crea su propio camino hacia el Abismo”.<sup>21</sup>

Estas ideas trascendentes sobre el arte no trascienden en absoluto la coyuntura inmanente de la que surgen. Por el contrario, son claras instancias de un concepto de arte específicamente europeo y moderno. Como ha argumentado Paul Oskar Kristeller, el sistema moderno de estética, en el que la categoría singular de arte sirve de rúbrica general para los géneros de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía, es un fenómeno relativamente reciente y culturalmente específico. “Este sistema de las cinco artes principales, que subyace a toda la estética moderna y nos resulta tan familiar a todos –escribe– es de origen comparativamente reciente y no tomó forma definitiva hasta el siglo XVIII, aunque tiene muchos ingredientes que se remontan al pensamiento clásico, medieval y renacentista” (1990: 165).<sup>22</sup> En su revisión crítica de la tradición

---

<sup>18</sup> Para una crítica tan filosa como incisiva de la estética platónica de Badiou, ver Rancière, 2011a: 183-205 y 2011b: 218-231.

<sup>19</sup> Ver Castoriadis, 1997: 315, 1986: 521 y 2007: 171.

<sup>20</sup> Ver Castoriadis, 2007: 25 y 1986: 344.

<sup>21</sup> Ver Castoriadis, 1986: 347.

<sup>22</sup> Ver también Collingwood, 1958: 5-7.

europea y de la aproximación desde un historicismo selectivo que postula que la esencia del arte ha permanecido constante a pesar de sus diferentes manifestaciones históricas, Kristeller demuestra que “el término griego para arte (*techné*) y su equivalente latino (*ars*) no denotan específicamente las ‘bellas artes’ en el sentido moderno, sino que se aplicaban a todo tipo de actividades humanas que hoy llamaríamos artesanías o ciencias” (1990: 166). También explica que “no existe un concepto o sistema medieval de las bellas artes: si queremos seguir hablando de estética medieval, debemos admitir que su concepto y su materia son, nos guste o no, bastante diferentes de la disciplina filosófica moderna” (177-178). Por último, señala que “el otro concepto central de la estética moderna, [...] la belleza, no aparece en el pensamiento o la literatura antiguos con sus connotaciones modernas específicas. El término griego *kalon* y su equivalente en latín (*pulchrum*) nunca se distinguieron de forma nítida o consistente del bien moral” (166).

A partir de la obra de Kristeller, Larry Shiner elaboró un minucioso recorrido histórico que investiga la formación relativamente reciente de las instituciones de las bellas artes.<sup>23</sup> Afirma que todas las instituciones modernas, a excepción del teatro y de la ópera, datan del siglo XVIII. Insiste en la reciente aparición de los museos y las exposiciones públicas, así como de fenómenos históricos como los conciertos profanos, los derechos de autor, la crítica literaria y la historia del arte. Aunque admite que hubo algunos signos anticipatorios importantes, subraya la fuerte conexión entre el nuevo sistema de las bellas artes y sus instituciones en el sentido amplio del término. También destaca el modo en que este sistema y su aparato institucional produjeron una nueva concepción del artista y de la obra de arte. El primero fue individualizado como genio creador, que se sumerge en su imaginación para dar forma –más o menos libre– a sensaciones e ideas originales. La obra de arte se convirtió en una creación única y autosuficiente que lleva la marca indeleble de su creador.

Esta idea moderna y europea del arte, a la que Jacques Rancière se ha referido como “arte en singular” (2004: 23), se desarrolló en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX. Según Raymond Williams, “la aparición de un Arte abstracto y con mayúsculas, con sus propios principios internos pero generales, es difícil de localizar. Hay varios usos consecuentes del término en el siglo XVIII, pero fue en el siglo XIX cuando el concepto se generalizó” (1983: 196). Desde entonces, es importante remarcar que ha sido aplicado a otros períodos de tiempo y regiones culturales. James Clifford ha destacado, por ejemplo, una reconfiguración taxonómica que tuvo lugar en torno a 1900 cuando “una importante variedad de artefactos no occidentales pasó a ser redefinida como arte” (1994: 196). De este modo, distingue, a la manera de André Malraux, entre arte por objetivo y arte por metamorfosis y destaca la importancia del fenómeno de la transición cultural.

<sup>23</sup> Ver Shiner, 2001. Ver también Poulot, 1997 y Heinich, 1993, 1996 y 2005.

Más aún, al subrayar la historicidad y la especificidad cultural del sistema expositivo del arte, Clifford enfatiza su relativo dinamismo histórico: “no ha alcanzado su forma definitiva: las posiciones y los valores asignados a los artefactos coleccionables han cambiado y seguirán haciéndolo” (ibídem: 226). Es importante, sin embargo, insistir en la diferencia entre categorías *emic* y categorías *etic*.<sup>\*</sup> Aunque las culturas no son entidades estáticas o perfectamente delimitadas, podemos distinguir heurísticamente entre los conceptos, representaciones, valores y prácticas *emic* que son significativos para los agentes involucrados, por un lado, y los que son propios del observador y pretenden ser culturalmente neutros o *etic*. De acuerdo con esta terminología, mi argumento aquí es que el arte es una categoría *emic*, aunque no es reducible únicamente a su contexto de emergencia, pero que ha sido transferida o trasplantada a otros tiempos y lugares (a veces enredándose émicamente en nuevas prácticas culturales). A la inversa, mi afirmación puede expresarse también de la siguiente manera: no existe un análisis puramente *etic* del arte, no existe una definición conceptual *a priori* de la naturaleza de la estética.

Enraizadas como están en una intuición filosófica acrítica y en prácticas culturales que tampoco son puestas bajo la lupa por la propia disciplina, las ideas trascendentes propuestas por Badiou y Castoriadis –como otras ideas de este tipo, que también se encuentran en Wittgenstein<sup>24</sup> están determinadas en gran medida por su coyuntura sociohistórica (y por el campo práctico-inerte del uso conceptual). Dependen de la singularización europea y moderna del concepto y la práctica del arte y, más concretamente, de la concepción iconoclasta del arte como un acto novedoso de creación imaginativa. En rigor, las ideas trascendentes que proponen son nociones inmanentes disfrazadas. Tienen su origen en la coyuntura sociohistórica inmediata, pero se proyectan hegemoníamente en el reino etéreo del más allá, como si pudieran elevarse axiomáticamente por encima de su campo de fuerza teórico. Por eso conviene hablar de la pseudo-trascendencia de los conceptos cripto-inmanentes: las llamadas ideas trascendentes son, en realidad, falsos trascendentes o conceptos inmanentes que una desmesurada arrogancia filosófica intenta hacer pasar por trascendentes. Más que ser lo contrario de los conceptos inmanentes, las ideas trascendentes son

---

\* Estos términos que hoy gozan de amplia difusión en las ciencias sociales, en particular en la antropología social, fueron introducidos por el lingüista Kenneth Pike a partir de la distinción entre *phonemics* (fonología) y *phonetics* (fonética). Las categorías *emic* son aquellas que resultan significativas para los agentes que realizan una práctica, mientras que las *etic* son aquellas observaciones realizadas por externos y que ignoran la significación que los agentes estudiados le otorgan a sus prácticas. El hecho mismo de que estas categorías resultan extrañas dentro de la discursividad de la historia del arte da cuenta del carácter etnocéntrico de la disciplina. [N. del T.].

<sup>24</sup> Consideremos, por ejemplo, las referencias al gran arte y al genio creador de Wittgenstein, así como el abordaje de lo que presenta como propiedades comunes a todo gran arte: “Dentro de todo gran arte hay un animal SALVAJE: domesticado... Todo gran arte tiene como base fundacional a las pulsiones humanas más primitivas” (1998: 43).

una inversión enrevesada. Son nociones inmanentes que se han vuelto ciegas a sí mismas.

Una aproximación dual puede ayudarnos a reconfigurar un marco sociohistórico dado ya que consiste en esforzarse simultáneamente por comprender una red conceptual inmanente en toda su complejidad y por tratar de intervenir en ella generando desplazamientos mediante puntos de apalancamiento específicos y concretamente anclados en ella. Los conceptos intervencionistas son fundamentalmente aquellas nociones que se formulan a partir de una conciencia aguda de una intersección específica de fuerzas sociales, pero que pretenden desplazarla en una dirección particular (lo que puede incluir el uso de universales proyectados, pragmáticos o articulados, o incluso lo que podríamos llamar ideas trascendentales –en oposición a trascendentes–). Las ideas trascendentes carecen de influencia: tienden a ser ciegas a su propia determinación por el campo de fuerza nocional inmanente y, a menudo, se postulan hegemónicamente con poca o ninguna comprensión de este último. Por lo tanto, vuelven a caer en la misma coyuntura que creen trascender. Los conceptos intervencionistas, por el contrario, se basan en una cartografía diligente del plexo de nociones inmanentes, cuyo objetivo es descubrir los puntos específicos de apalancamiento que pueden utilizarse para desplazar el orden conceptual dado. De hecho, el efecto de palanca requiere puntos concretos de anclaje dentro de la matriz sociohistórica y también un conocimiento práctico de cómo utilizar los elementos y las fuerzas unos contra otros, cómo hacer más con menos, cómo generar tracción y ganar influencia articulando varios puntos y estructuras de poder.

Utilizando la distinción heurística entre nociones inmanentes, ideas trascendentes y conceptos intervencionistas, otro modo de formular una de las tesis fundamentales de este libro es que no hay ideas trascendentes de arte y política. Son nociones inmanentes dentro de culturas particulares, cuyo campo de uso podemos trazar dentro de intersecciones sociohistóricas específicas mediante una analítica de las prácticas estéticas y políticas. Una analítica no presupone la existencia de una propiedad esencial capaz de unificar conceptualmente un determinado conjunto de prácticas. Esta orientación metodológica tiene consecuencias de gran alcance para la pregunta por el arte y la política. Para empezar, significa abandonar la búsqueda errónea de *el* concepto de arte y *la* noción de política como si hubiera una única idea trascendente que conectara todas las prácticas denominadas “artísticas” o “políticas”, ya sea en una época específica o a lo largo del tiempo. El enfoque pragmático o praxiológico que aquí se defiende parte, en cambio, de las diversas prácticas calificadas de “artísticas” o “políticas”, así como de los procesos de conceptualización que las codifican. Abandona la búsqueda quijotesca de ideas únicas que puedan definir todas estas prácticas y se concentra, en cambio, en las luchas sociales concretas por la definición de los conceptos. Sin embargo, esto no nos condena a limitarnos a describir el uso operativo de las nociones inmanentes. Por el contrario, recono-

cer que los conceptos son inmanentes a las coyunturas sociohistóricas y, por tanto, modificables, nos invita a intervenir activamente para participar en las continuas batallas sociales sobre lo que se llama “arte” y “política”.

## Conceptualidad inmanente y actos de denominación

*Terminado, está terminado, casi terminado, debe estar casi terminado.*

(Pausa.)

*Grano por grano, uno a uno, y un día, de repente, hay un montón, un pequeño montón, el montón imposible.*

*Clov. Final de partida, de Samuel Beckett.*

Aunque este no es el lugar para un análisis exhaustivo, un breve repaso por algunos presupuestos fundamentales de la paradoja *sorites* [o paradoja del montón] puede resultar útil para aclarar por qué es inapropiado suponer que nuestros conceptos pueden ser determinados y delimitados con precisión según propiedades comunes.

*Sorites* proviene del griego *soros*, que significa “montón”, y se utiliza habitualmente para referirse a un acertijo y a una serie de paradojas homólogas que derivan de él. El acertijo tiene que ver con la dificultad de determinar la naturaleza precisa de un concepto indeterminado como el de montón:

¿Describirías un solo grano de trigo como un montón?

No.

¿Describirías dos granos de trigo como un montón?

No.

...

Puesto que debemos admitir la existencia de un montón en algún momento, ¿qué grano de trigo permite trazar la raya?

Este acertijo también puede ser invertido comenzando con la afirmación de que cien mil granos de trigo suponen un montón y descender por sustracción. Queda la misma pregunta inquietante: ¿la sustracción de qué grano de trigo hace que pierda su condición de montón? Independientemente de cómo se presente el acertijo, el problema fundamental es que, debido a la indeterminación del concepto de montón, parece imposible identificar un solo grano de trigo que pueda diferenciar definitivamente un montón de uno que no lo es. La paradoja de *sorites* lleva este problema al extremo mediante el silogismo:

Un grano de trigo no hace un montón.

Si un grano de trigo no hace un montón, entonces dos granos no lo hacen.

Si dos granos de trigo no hacen un montón, entonces tres granos no lo hacen.

...

Si 99.999 granos de trigo no hacen un montón, entonces cien mil granos no lo hacen.

-----

Cien mil granos de trigo no hacen un montón.

Las premisas de este argumento tienen apariencia de ser verdaderas y se apoyan en un razonamiento incontrovertible empleando únicamente el *modus ponens* y la elipsis (que une cada término resultante de una única aplicación del *modus ponens*). Sin embargo, la conclusión es intuitivamente falsa. También se puede llegar a una paradoja similar procediendo a la inversa. Si se admite que cien mil granos de trigo forman un montón, entonces se puede argumentar que un solo grano de trigo también lo hace, ya que la eliminación de un solo grano no puede marcar la diferencia entre un montón y un no montón. Mientras que en la primera versión de la paradoja ninguna cantidad de trigo puede formar un montón, en la segunda versión cualquier cantidad de trigo forma necesariamente un montón. Si no hay montones o si solo hay montones, parece que estamos igualmente limitados en ambos casos: el razonamiento lógico nos lleva a conclusiones incontrovertibles que son intuitivamente falsas.

Sobre la base del vocabulario introducido anteriormente, podría decirse que el acertijo y la paradoja de sorites se basan en el supuesto de que la categoría de montón funciona como una idea trascendente con una propiedad común identificable. Sin embargo, si un montón se entiende como una noción inmanente en lugar de una idea trascendente, se puede argumentar que la paradoja se disipa de inmediato. Las nociones inmanentes forman parte de las prácticas sociales, que incluyen la actividad colectiva de nombrar. Los términos generales como "montón" no requieren una propiedad común, una esencia trascendente o una definición léxica estricta para funcionar en la práctica de los intercambios sociales. Esto no significa que haya o tenga que haber un acuerdo estricto sobre la identificación de un montón de trigo. Una persona puede referirse a una determinada cantidad de trigo como un montón según su práctica lingüística y otra persona puede estar en desacuerdo afirmando que no lo es. No hay ninguna idea trascendente que pueda aislar la característica definitiva de un montón de una vez por todas y servir de árbitro absoluto. Solo hay nociones inmanentes que están incrustadas en las prácticas sociales, así como intervenciones que intentan modificar la práctica inerte de estos conceptos (desplazándolos de su punto de anclaje social).

Según esta interpretación, que, por supuesto, tendría que ser corroborada mediante un compromiso detallado con la extensa literatura sobre este tema, el acertijo y la paradoja de sorites parecen ser el resultado del conceptualismo trascendente y del logicismo ahistórico y extrasocial que aqueja a gran parte

de la lógica formal. Esto último, debemos recordarlo, es una abstracción de la práctica social cotidiana, y es a su vez el resultado de un ejercicio social muy específico. Dentro del ámbito general de la práctica lingüística, no es necesaria ninguna determinación estricta: no necesitamos saber exactamente cuántos granos de trigo forman un montón para poder utilizar adecuadamente el término. Este tipo de palabras es inmanente a las prácticas de las que forman parte, ya sea la práctica de la agricultura o la propia práctica de nombrar. De hecho, los casos en los que podríamos imaginar una definición exacta de un montón son en sí mismos prácticas sociales únicas y solo tienen sentido dentro de ciertas restricciones, como un experimento científico en el que se decidiera que un montón se define por la existencia de un número preciso de granos de trigo. Lejos de refutar el argumento del carácter inmanente de conceptos indeterminados como el de montón, el establecimiento de este tipo de convenciones especializadas sirve para demostrar aún más hasta qué punto el significado de los términos está ligado a su función social.<sup>25</sup>

Lo mismo puede decirse de conceptos generales como el arte y la política. No tienen propiedades comunes ni horizontes estrictos que nos permitan determinar de una vez por todas sus atributos esenciales. Por tanto, la cuestión de su identidad precisa no puede basarse en la apelación a una característica definitiva ni puede decidirse desde un punto singular del campo social. Como en el caso más banal de un montón de trigo, no todo el mundo estará de acuerdo en el momento preciso en que se puede decir que el arte o la política existen. Sin embargo, esto no significa que estos conceptos sean totalmente vagos. Si no hay ideas trascendentes que unan la totalidad de las prácticas artísticas y políticas, existen, sin embargo, campos inmanentes de conceptualidad propios de coyunturas sociohistóricas específicas. Estos campos son los resultados provisionales y cambiantes de complejas formas de negociación social e histórica cuyos límites exteriores no están necesariamente definidos con claridad. Esto no solo se debe a que las prácticas sociales no necesitan fronteras estrictas para funcionar eficazmente. También se debe a los fenómenos de tránsito, transferencia y trasplante que hemos comentado anteriormente. Las nociones inmanentes solo siguen sobreviviendo si tienen una vida social que las dota de un inevitable dinamismo.

El rechazo del formalismo ahistórico y extrasocial del conceptualismo trascendente en favor de una analítica de los conceptos inmanentes no constituye simplemente una apelación ingenua al sentido común lingüístico y conceptual. Para empezar, el propio intento de cartografiar el plexo de nociones inmanentes es una intervención topológica activa desde una perspectiva específica. En segundo lugar, los actos de denominación constituyen intervenciones en la medida

---

<sup>25</sup> Una pregunta que valdría la pena explorar es si la función social de "montón" en la lógica formal es una idea trascendente o no.

en que trazan líneas conceptuales provisionales en las arenas movedizas de la práctica social. Esto se debe en parte a que nuestros conceptos tienden a ser más abstractos y generalizadores que las prácticas que designan. De hecho, una de las dificultades fundamentales, inherentes al propio proceso de nombrar, es que nuestra armadura lingüística se enfrenta a prácticas multifacéticas y heterogéneas con una terminología extremadamente limitada. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta es precisamente la fuente de su poder y su capacidad para ejercer presión sobre una situación determinada. Si fuera tan detallada y variable como lo son las prácticas que pretende nombrar, perdería su poder topológico por este motivo.

Es precisamente esta cuestión la que plantea Jorge Luis Borges en “Del rigor en la ciencia”. En esta fábula de un párrafo, en forma de falsificación literaria, el autor relata la problemática historia de un mapa que llegó a cubrir el mismo territorio que pretendía representar: “los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (1998: 325). Aunque esto parece ajustarse perfectamente a los mandatos del rigor científico, al menos según una cierta concepción positivista de la precisión técnica, la narración aborda el descubrimiento histórico de la absoluta inutilidad de tal exactitud cartográfica: “Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos” (idem). El mapa, cuando alcanza su cúspide como mimesis perfecta, enmascara tanto como revela. Pierde el control de lo que intenta captar en cuanto sacrifica su poder de distanciamiento. Podría decirse, al menos en este caso, que el punto de apalancamiento se encuentra precisamente en la brecha entre la infinita complejidad de un campo inmanente y su organización representativa a través de la intervención pragmática.

Un acto de denominación es, precisamente, una incursión en la espesura de la existencia. Es la postulación heurística de líneas de demarcación dentro de una situación infinitamente intrincada. Consideremos, a este respecto, el significativo ejemplo del concepto moderno y europeo de arte del que hemos hablado anteriormente. El uso de esta categoría no pretende aislar una idea única y esencial detrás de la totalidad de las prácticas “artísticas” en un espacio-tiempo concreto. Por el contrario, trata de proporcionar una etiqueta pragmática, una taquigrafía conceptual, para un campo práctico-teórico tan complejo como dinámico y que, a su vez, se distribuye diferencialmente a través de las tres dimensiones de la historia (ver más adelante). Sin querer exagerar el paralelismo, podría decirse que el concepto europeo de arte se asemeja parcialmente a lo que Max Weber llama un tipo ideal, al menos en la medida en que está formado “por la síntesis de un gran número de fenómenos individuales difusos, discretos, más o menos presentes, y ocasionalmente ausentes, que se ordenan según [...] puntos de vista unilateralmente enfatizados en una construcción analítica

unificada (Gedankenbild)" (1994: 264).<sup>26</sup> No existe una forma pura del concepto moderno de arte precisamente porque no hay una idea *a priori* de arte. Solo hay nociones *a posteriori* inmanentes a las prácticas particulares, que van mutando en el espacio-tiempo mediante transformaciones metastásicas (ver más adelante). Por lo tanto, nunca hubo un quiebre en el que la idea de arte apareciera más o menos milagrosamente, perfectamente formada, en la escena histórica. Por el contrario, existe un proceso extremadamente intrincado de transformación social en curso que ha sido etiquetado sintéticamente a través de actos intervencionistas de designación que proponen una topología de trabajo para ganar ventaja sobre una situación existente.

Estos actos –tanto en este caso como en otros– no siguen dictados estrictos. De hecho, se enfrentan regularmente a la paradoja del barco de Teseo, que tiene que ver con la condición de la identidad a lo largo del tiempo. La cuestión central que plantea esta paradoja es en qué momento –si es que lo hay– un barco, cuyas piezas se sustituyen gradualmente, se convierte en otro. ¿Cuál es el punto de inflexión en el que un cambio cuantitativo produce un cambio cualitativo? Ahora bien, al igual que en el caso de la paradoja de sorites, esta aporía parece fundarse en la suposición de que la identidad de un fenómeno particular está arraigada en una propiedad común. En cuanto rompemos con la ilusión de trascendencia al reconocer que no hay ideas trascendentes que garanticen nuestras delimitaciones conceptuales, terminológicas o fenomenológicas, la paradoja se disipa (aunque el dilema de la denominación intervencionista permanece). No existen la nave X y la nave Y, cada una de ellas fundada en un rasgo común o una propiedad trascendente. Por el contrario, existe un proceso temporal infinitamente complejo en el que intervienen los actos de denominación en un esfuerzo por organizar los fenómenos de manera singular. Estos actos no forjan la naturaleza en sus articulaciones, precisamente porque no hay articulaciones *a priori*. Trazan líneas en las arenas movedizas de la existencia. Aunque están arraigados en la praxis inerte de formaciones lingüísticas concretas, en última instancia siguen siendo incursiones falibles que proponen una topología operativa para orientarnos en un proceso dinámico e intrincado de transformación permanente.

Por todas estas razones, este libro trata de ampliar y desarrollar una de las aseveraciones más notables de Castoriadis –“no hay ciencia de la política”– argumentando que no hay *epistēmē* del arte y otros conceptos generales de este tipo (2011, II). Solo hay luchas sociales en marcha sobre los sentidos y valores, así como los resultados institucionalizados de batallas anteriores. En efecto, si no existe una *epistēmē* del arte y la política en el sentido de un conocimiento objetivo de su naturaleza fundamental, es precisamente porque la idea trascendente

---

<sup>26</sup> Weber sostiene: “la construcción es meramente una ayuda técnica que facilita una organización y una terminología más lúcidas” (1958: 324).

del arte y la política es una ilusión: son fenómenos sociales dinámicos sin un ser *a priori*. Además, la propia suposición de que debería haber, o necesita haber, tal conocimiento merece la etiqueta de ilusión epistémica porque ningún imperativo de este tipo ha sido jamás un prerrequisito para el funcionamiento operativo de las prácticas sociales. En lugar de ideas trascendentes, existen –o no– diversas nociones inmanentes de arte y política en coyunturas sociohistóricas cambiantes. Es este campo inmanente de la conceptualidad el que nos permite avanzar en la afirmación, por ejemplo, de que esto es arte o esto es política. Sin embargo, como hemos visto, esto no significa que las nociones inmanentes estén rigurosamente determinadas o que tengan fronteras semánticas estrictas. Tampoco implica que estemos condenados a batallas relativistas entre formas más o menos determinadas de doxa u opinión popular, como si la disolución de la ilusión epistémica equivaliera de algún modo a la caída de la humanidad en el relativismo, cuando no en el subjetivismo ciego. Por el contrario, existe la posibilidad de cultivar lo que podríamos llamar un tipo de *phronesis*, o conocimiento práctico, mediante el cual podemos al mismo tiempo llegar a un acuerdo con un orden heredado de conceptualidad inmanente e intervenir eficazmente en él. Este conocimiento práctico no está simplemente determinado por un contexto relativo. Por el contrario, se desarrolla a partir de un esfuerzo reflexivo para proporcionar una topología de un campo de fuerza teórico dado y encontrar puntos de apalancamiento dentro de él para desarrollar conceptos intervencionistas.

## Historia radical

*La realidad aparece como una dinámica en la que todas las formas fijas se revelan como meras abstracciones.*

Herbert Marcuse

Para cartografiar los campos práctico-teóricos inmanentes de la estética y la política, es necesario desarrollar una lógica alternativa de la historia. Para ello, empecemos por distinguir tres orientaciones diferentes. El historicismo reductor, en primer lugar, parte de la base de que los desarrollos históricos están enraizados en un conjunto definible de determinantes históricos. Entiende que el historicismo es, fundamentalmente, una forma de determinismo riguroso. El historicismo selectivo reconoce la naturaleza fluctuante de las realidades históricas, pero postula la existencia de un núcleo fijo detrás del cambio histórico, normalmente en forma de objeto natural de la historia. Se fundamenta en un supuesto muy arraigado, que Friedrich Schiller expresó con especial precisión “algo constante debe formar la base del cambio [dem Wechsel ein Beharrliches zum Grund liegen muß]. Tiene que haber algo que altere para que se produzca la alteración; por tanto, este algo no puede ser en sí mismo la alteración” (1190: 61-62). En cuanto al vocabulario introducido al principio de este capítulo, el presupuesto,

en términos conceptuales, es que debe haber una idea trascendente detrás de las nociones inmanentes. En el caso del arte, por ejemplo, se supone que existe un objeto natural constante –el arte mismo– que simplemente adopta diversas formas externas a lo largo del tiempo. La historia del arte equivaldría así a una descripción cronológica de estas apariencias, que nunca alteran la esencia profunda del arte mismo, es decir, el núcleo constante que articula esta historia unificada. Esta posición responde a una lógica de historicismo selectivo porque selecciona arbitrariamente lo que forma parte de la historia (las diferentes apariencias del arte) y lo que no (la esencia del arte mismo).

El historicismo radical disuelve las fronteras seguras y ahistóricas erigidas por el historicismo selectivo, así como el fundacionalismo determinista del historicismo reductor. Sostiene que todas nuestras prácticas y nuestros conceptos, valores y creencias más apreciados son fundamentalmente históricos, pero que esto no significa que sean de alguna manera reducibles a un conjunto único de determinantes históricos. Destapa lo que Daniel Dennett ha llamado, en un contexto diferente, un ácido universal: disuelve todas las categorías supuestamente fijas desatando el poder corrosivo del flujo puro del tiempo. Es por esta razón, además, que la distinción de Michel Foucault entre una analítica y una teoría resulta particularmente útil. Una teoría del poder presupone, según Foucault, una sustancia o una metafísica del poder, mientras que una analítica desecha el supuesto metafísico de que existe una esencia transhistórica o universal detrás de los fenómenos históricos y propone, en cambio, una investigación circunstancial de las diversas configuraciones y relaciones del poder. La misma estrategia fundamental es apropiada para otras prácticas, como las que nos ocupan aquí: no hay arte ni política en general, solo hay prácticas inmanentes que se califican como “artísticas” o “políticas” en coyunturas sociohistóricas variables.

Para emprender una analítica de las prácticas artísticas y políticas, es importante introducir una lógica diferente de la historia.<sup>27</sup> Una lógica u orden de la historia no es un método para organizar los hechos ni tampoco una narración que produzca articulaciones de sentido. Desde el punto de vista conceptual, pretende evitar el doble escollo del realismo y el constructivismo. No hay hechos por un lado y su ordenación conceptual o metodológica por otro. Por el contrario, la existencia misma de las posibilidades históricas depende de un modo práctico y específico de inteligibilidad. Una lógica u ordenamiento de la historia es fundamentalmente eso. Por lo tanto, no tiene nada puramente epistemológico o conceptual porque siempre forma parte de prácticas históricas concretas. Su conocimiento es un conocimiento práctico, su saber es siempre un saber-hacer. Al romper con la oposición entre hechos y métodos, la noción de una lógica de la historia sustituye la polarización entre el mundo (hechos) y la mente (métodos) por un examen de la configuración de lo dado. A este respecto, podría ser

---

<sup>27</sup> Esta sección desarrolla temas que exploré con mayor detalle en 2010b.

útil invocar la distinción de Thomas Kuhn entre estímulos y datos. En una serie de notables análisis, ha demostrado que nunca tenemos experiencia directa de los estímulos o de la realidad empírica en su forma bruta. Los elementos primarios de nuestra experiencia son los datos o lo dado. Esto no significa, sin embargo, que seamos libres de elegir o inventar el mundo a nuestro antojo, sino que el mundo que se nos da solo puede ser *nuestro* mundo como seres sociales, el mundo de nuestros datos.<sup>28</sup>

La lógica alternativa de la historia que me gustaría proponer se caracteriza por la distinción heurística entre tres dimensiones diferentes. Para empezar, está la dimensión vertical o cronológica de la historia. Este es el único aspecto que muchos tienen en cuenta y que ha dado lugar a una serie de oposiciones tan rancias como abstractas entre continuidad y discontinuidad, época y acontecimiento, a las que volveré en breve. Es importante insistir en el hecho de que no existe una temporalidad única y homogénea que aglutina todos los fenómenos históricos, sino que la propia naturaleza, estructura y ritmo del tiempo pueden variar en función de las regiones de la historia, los distintos procesos de desarrollo y los fenómenos en cuestión. Por ejemplo, el ritmo de expansión del universo, el desarrollo histórico del concepto moderno de arte y el tic-tac de nuestra propia mortalidad biológica tienen distintos niveles de intensidad temporal para todos nosotros y forman parte de diferentes escalas de temporalidad histórica. Además, es crucial destacar las retenciones, las reactivaciones y las proyecciones que animan la historia convirtiéndola en una intensa tormenta de temporalidades que transcurren con ritmos cambiantes, más que en una simple progresión de acontecimientos a lo largo de una línea de tiempo. Por último, el propio tiempo, tal y como lo entendemos actualmente, es un fenómeno histórico que ha surgido, sufrido transformaciones y se ha desarrollado “a lo largo del tiempo”, por así decirlo.<sup>29</sup>

La historia, sin embargo, nunca es reducible a la dimensión única del tiempo, que es en sí misma imperceptible. Si no hubiera agentes ni objetos de la historia, nos quedaría el despliegue efímero de la temporalidad abstracta. Además de estar situados en el tiempo, los fenómenos históricos están siempre situados en el espacio: “La geografía y la cronología –escribió Giambattista Vico– son los dos ojos de la historia” (1999: 12). Por eso, es absolutamente necesario tener en cuenta la dimensión horizontal de la historia, o la distribución geográfica de los acontecimientos históricos. Precisamente, al destacar esta dimensión, podemos evitar la homogeneización del espacio histórico que es tan habitual en la concepción vertical. Esta última se presta al pensamiento epocal al ocultar las variaciones geográficas de los fenómenos históricos en nombre de bloques sin-

---

<sup>28</sup> “Un mundo dado, ya sea el cotidiano o el científico –escribe Kuhn– no es mundo de estímulos” (1977: 309).

<sup>29</sup> Ver Elias, 1992.

téticos de tiempo y unidades homogéneas de práctica, como si todo lo que ocurriera estuviera milagrosamente vinculado a través de un espíritu singular de la época. Al cuestionar implícitamente la noción misma de *Zeitgeist*, la dimensión horizontal de la historia pone en primer plano la geografía variable de los acontecimientos históricos. Exige que sustituyamos la debilitante lógica de períodos y épocas por la de fases y constelaciones que, como veremos, nos permiten cartografiar la distribución espacial de los acontecimientos históricos. Asimismo, cabe señalar que el espacio histórico no es menos complejo que la temporalidad histórica, lo que significa que no existe un continuo espacial simple y homogéneo que pueda utilizarse para cartografiar todos los fenómenos. Puede haber, por ejemplo, proximidades entre lugares lejanos y distancias entre lugares contiguos ya que el espacio-tiempo se deforma en torno a las prácticas y actividades que lo animan.

Aunque las dimensiones horizontal y vertical de la historia nos permiten romper con la concepción puramente cronológica del tiempo histórico, sigue existiendo el riesgo de reducir cada espacio-tiempo a un bloque monolítico. En consecuencia, es necesario tener en cuenta la dimensión estratigráfica de la historia. Dentro de cada cronotopo concreto se pueden, en efecto, distinguir varios estratos. Si tomamos el ejemplo del arte moderno europeo, es importante subrayar el hecho de que este concepto y práctica particulares no dominan en absoluto la totalidad de las actividades estéticas de nuestra época. No solo se centra en lo que se llama el mundo occidental, sino que incluso dentro de esta región geográfica hay otros estratos de la práctica "artística" que operan dentro de marcos sociales muy diferentes. Las "artes menores" y la artesanía, las tradiciones populares, las costumbres vernáculas, los rituales autóctonos, las prácticas contra-históricas o atávicas y otras actividades de este tipo –que a menudo se juzgan problemáticamente como provincianas o anacrónicas– quedan en gran medida excluidas de las versiones simplificadas de la historia del arte, excepto cuando artistas prominentes se apropian de ellas. La dimensión estratigráfica de la historia nos permite distinguir entre las diferentes capas o niveles que operan dentro de un mismo espacio-tiempo para evitar colapsar la abigarrada topografía de los desarrollos históricos en un plano singular.

Al tener en cuenta las tres dimensiones de la historia, es posible desarrollar un relato alternativo del cambio histórico que desecha definitivamente las consabidas nociones de continuidad y discontinuidad. Dado que la transformación histórica se distribuye siempre de forma variable a través del espacio social, ya no es posible hablar simplemente en términos de épocas continuas o de acontecimientos discontinuos, a menos que sea por razones puramente pragmáticas, a modo de taquigrafía conceptual. Las historias periódicas, al igual que las narrativas basadas en acontecimientos, se basan en una lógica problemática de la historia que privilegia la dimensión vertical de la cronología en detrimento de la distribución geográfica y social de los acontecimientos. Incluso en aquellas historias que es-

tán atentas a la especificidad regional, se tiende a erradicar la diversidad social de las prácticas dentro de regiones específicas para poder hablar del área como una totalidad coherente. En general, se producen dos formas de compactación histórica que hacen colapsar al menos una de estas dimensiones. La compactación espacial consiste en reducir la dimensión horizontal de la historia a su dimensión vertical subordinando sistemáticamente las variaciones entre las distintas regiones geográficas a la gran marcha de la historia. La compactación social se produce cuando se tiene en cuenta la dimensión espacial de la historia, pero a expensas de la diversidad de las prácticas sociales dentro de cada espacio-tiempo.

Por ejemplo, Michel Foucault destaca, en *Las palabras y las cosas* y en algunos de sus primeros escritos sobre literatura, ciertas diferencias geográficas entre los desarrollos históricos, pero sucumbe a una forma de compactación social en varios frentes. En particular, define la literatura de la época moderna en función de una serie privilegiada de autores como Sade, Mallarmé, Artaud, Bataille y Blanchot. Esto le permite formular su tesis de que la literatura funciona como un doble contradiscurso: rompe con el marco clásico de la representación al revivir el ser bruto del lenguaje enterrado desde el Renacimiento, a la vez que resiste el discurso moderno de las ciencias humanas al producir un lenguaje intransitivo que conduce a la “muerte del hombre”. Aunque su elección de identificar la literatura en general con una tradición transgresora muy específica es seguramente una decisión tan consciente como polémica y provocadora, tiene la desafortunada consecuencia de excluir de la literatura como discurso histórico a todos los autores destacados que no pueden alinearse fácilmente con su tesis sobre la muerte literaria del hombre, entre ellos Hugo, Balzac, Stendhal, Zola y muchos otros. Esta compactación social es precisamente lo que le permite producir una forma de hegemonía histórica haciendo pasar una tradición particular de literatura transgresora por *la littérature* en general.

Para resistir la hegemonía histórica que opera en las compactaciones espacial y social, no basta con tener en cuenta la especificidad de las prácticas dentro de las tres dimensiones de la historia. Es igualmente indispensable desarrollar herramientas teóricas y metodológicas que nos ayuden a romper con los modelos históricos y, en particular, con la lógica de épocas y acontecimientos. La noción de constelación histórica es especialmente adecuada para destacar la distribución singular de los fenómenos en sus distintas dimensiones. La descripción de una constelación nos permite señalar los lugares geográficos y los estratos sociales precisos en los que se producen determinados acontecimientos históricos. De este modo, se evitan las afirmaciones homogeneizadoras y hegemónicas sobre la naturaleza de un determinado período o región geográfica. Podemos citar, como ejemplo, el astuto intento de Eric Hobsbawm de resituar el Romanticismo dentro un marco más amplio de la sociedad: “dado que no dominaba ni la cultura de la aristocracia, ni la de las clases medias, y menos aún

la de los trabajadores pobres, su importancia cuantitativa real en aquella época era pequeña” (1996: 12). Hobsbawm subraya, en este contexto, la prominencia de una constelación de prácticas estéticas no románticas durante lo que se denomina esquemáticamente como época romántica:

Es significativo que la gran mayoría de los edificios característicos, y prácticamente todos los más famosos, del período comprendido entre 1790 y 1848 sean neoclásicos, como la Madeleine, el Museo Británico, la catedral de San Isaac de Leningrado, el Londres de Nash o el Berlín de Schinkel, o funcionales, como los maravillosos puentes, canales, construcciones ferroviarias, fábricas e invernaderos de aquella época de belleza técnica. Sin embargo, al margen de sus estilos, los arquitectos e ingenieros de aquella época se comportaron como profesionales y no como genios creadores. También en las formas de arte genuinamente populares, como la ópera en Italia o (en un nivel socialmente superior) la novela en Inglaterra, los compositores y escritores siguieron trabajando como artistas que consideraban la supremacía de la taquilla como una condición natural de su arte y no como un atentado contra sus fuentes de inspiración (ibídem: 261).

Es importante señalar a este respecto que una constelación no pretende esculpir la naturaleza histórica en sus articulaciones. Como sugiere el propio término, es un patrón que se percibe como tal desde un punto de vista singular y es el resultado de dibujar una serie de líneas para formar un esquema topológico coherente que no existe necesariamente en ningún sentido puramente objetivo. Dado que la delimitación de una constelación se realiza siempre desde el interior de una determinada coyuntura sociohistórica, está inevitablemente sujeta a negociaciones colectivas. Esto significa que la validez de una determinada afirmación sobre las constelaciones, o de otras afirmaciones históricas, nunca puede verificarse objetivamente en un sentido absolutamente riguroso. Esto no significa, sin embargo, que se trate de afirmaciones puramente subjetivas. En la medida en que forman parte de un campo de fuerzas concreto, las afirmaciones históricas se urden en el tejido social y se someten al escrutinio público. Existe, por tanto, la posibilidad de establecer una objetividad concreta, fruto de un relativo consenso social o del acuerdo general de comunidades situadas. Esa objetividad está, por supuesto, abierta a la revisión, pero las batallas por ella se librarán, en última instancia, en el ámbito social. Como práctica cultural, la escritura histórica es a la vez el resultado de desarrollos sociohistóricos concretos (que contribuye a constituir como tales) y el objeto de un debate colectivo.

Aunque la noción de constelación puede ser extremadamente útil para discernir diversos patrones espacio-sociales dentro de la historia y describir coyunturas particulares, corre el riesgo de favorecer visiones ligeramente estáticas del pasado. Para subrayar el dinamismo de la historia y romper definitivamente con

el orden de las épocas y los acontecimientos, resultan especialmente útiles los conceptos de fases históricas y transformaciones metastásicas. Una fase, a diferencia de una época, siempre está distribuida de un modo particular en las tres dimensiones de la historia. Por lo tanto, puede ser cartografiada como una constelación dinámica con formas cambiantes; se evitan así los escollos de la hegemonía histórica producida por la compactación espacial y social. En lugar de proyectar determinados fenómenos históricos sobre la totalidad de un período de tiempo o una región geográfica, la noción de fase nos permite identificar la distribución geográfica y social precisa de determinados acontecimientos. Al igual que la noción de fase supera la debilitante lógica histórica de las épocas, el concepto de transformación metastásica desecha la lógica de los acontecimientos que los concibe como simples cesuras en una línea de tiempo cronológica. Una transformación metastásica se expande o se contrae en las tres dimensiones de la historia con una distribución propia y según un ritmo único. Desecha la suposición infundada de que el espacio histórico está sincronizado hasta tal punto que todo puede cambiar en un momento dado, incluso dentro de una región o de una articulación social concretas. Dado que la transformación histórica nunca es simplemente temporal, sino también geográfica y social (al menos en el caso de la historia "humana"), es absolutamente necesario tener en cuenta su distribución en el espacio y la sociedad. Esta es precisamente la función del concepto de transformación metastásica que nos permite detallar los puntos de alteración, sus campos de influencia y sus ritmos relativos de expansión, pero también los enclaves de resistencia, los puntos de recesión, los conflictos con las contratendencias, etcétera.

La lógica de las fases y las metástasis históricas subvierte las tediosas controversias sobre las fechas precisas de periodización. Mientras que una época es una categoría temporal abstracta, una fase siempre tiene lugar en el tiempo, el espacio y la sociedad. En lugar de comenzar o terminar simplemente en momentos precisos, surge en las tres dimensiones de la historia a través de una transformación metastásica. Este orden histórico alternativo también socava los interminables debates sobre el carácter definitivo de determinadas épocas. Dado que no existe un *Zeitgeist* que lo abarque todo, un *Geist* que unifique las distintas unidades del *Zeit* histórico, no tiene sentido pretender determinar de una vez por todas la supuesta esencia de una época concreta. "El *Zeitgeist* es un espejismo –señaló acertadamente Siegfried Kracauer– y las influencias cruzadas se contraponen a menudo con diversas incoherencias" (1995: 183).

Si las nociones de era, época, edad, acontecimiento, giro histórico, etcétera, siguen teniendo algún poder explicativo, es únicamente como taquigrafía pragmática para indexar la dimensión vertical o cronológica de la historia. Es extremadamente útil poder evitar grandes rodeos conceptuales cada vez que se quiera hacer referencia a un momento concreto de la historia. Sin embargo, hay que recordar que solo son referencias taquigráficas a una dimensión. Para

mantenerse dentro de un orden histórico que dé cuenta de las tres dimensiones, la noción de coyuntura histórica es particularmente apropiada ya que responde a un punto de encuentro entre varias fases y transformaciones metastásicas. Como concepto, tiene la ventaja de poner de relieve las diversas líneas de fuerza, las prácticas superpuestas y las constelaciones en competencia dentro de un espacio-tiempo determinado.

## Hacia una teoría de agencia multidimensional

*La historia popular, y también la que se enseña en las escuelas, se encuentra influida por esta tendencia maniquea, que rehúye los claroscuros y las complejidades: es propensa a reducir el río de sucesos humanos a conflictos, y los conflictos a duelos.*

Primo Levi

Una analítica de las prácticas estéticas y políticas requiere una explicación alternativa de su propio *modus operandi*. Las dicotomías filosóficas habituales utilizadas para enmarcar la praxis tienden a abstraerse de sus complejidades constitutivas en nombre de oposiciones simplificadas entre pensamiento y acción, libertad y determinismo, causa y efecto, etcétera. Aunque estas oposiciones pueden ser útiles desde el punto de vista pragmático en determinadas situaciones, la mayoría de las veces funcionan como etiquetas vagas que sirven para reducir el intrincado juego de fuerzas en cualquier campo de la práctica a estados ontológicos más o menos estables o a extremos conceptuales purificados.

Por tanto, es necesario desarrollar una teoría de agencia multidimensional para ofrecer un mapa más complejo y matizado del campo de acción de las fuerzas. Es muy común situar la agencia en un sujeto humano que se ve obligado a negociar su voluntad con variables exógenas. Este enfoque rigidiza erróneamente la oposición entre individuo y sociedad, interior y exterior, idealismo y materialismo. La agencia no es, de hecho, una fuerza singular reducible a una voluntad deliberada que se enfrenta a las limitaciones del mundo externo. Por el contrario, existen múltiples niveles y tipos de agencia que se superponen y entrelazan en un campo de fuerzas interactivo y codeterminante. El entorno, por ejemplo, favorece ciertos tipos de acciones y prohíbe o desalienta otras. El mundo "material" tiene, en consecuencia, formas operativas de agencia (en sentido amplio) al crear no solo una esfera de interacción física, sino también determinados canales para la acción (y acciones propiamente dichas) que guían, dan forma, encauzan y, en términos generales, influyen en otros niveles de agencia. También las instituciones, en el sentido más amplio del término (incluyendo prácticas culturales, lenguajes, sistemas teóricos y comportamientos ritualizados), con-

forman un repertorio de actividades pasadas que siguen teniendo efectos en el presente. Al igual que el medio, no son entidades estáticas que se constituyen de una vez por todas. Son formaciones dinámicas cuya persistencia depende parcialmente de repetidos actos de reconstitución o reconfiguración. Una intención personificada, por poner otro ejemplo, desata lo que se asume como acciones, pensamientos y sentimientos naturales o instintivos, muchos de los cuales solo son posibles gracias al medio –que no es meramente un agente externo– y a las instituciones culturales existentes. También podríamos considerar las pulsiones inconscientes que funcionan como fuerzas complejas arraigadas en las profundidades temporales de la psique, que no debe confundirse con un punto de agencia aislado e individual. La psique, como ha argumentado Castoriadis de forma convincente, solo puede sobrevivir siempre y cuando sea ante todo una psique social, lo que también significa que es un sitio de disputa entre múltiples fuerzas entrelazadas, descritas por Freud en términos de la segunda topografía del ello, el yo y el superyó. Las acciones conjuntas, por poner un último ejemplo de agencia, se basan en decisiones cuidadosamente meditadas y estrategias negociadas, pero son realizadas por agentes sociales, es decir, puntos nodales encarnados en un nexo de relaciones que ayudan a constituir. Una acción cooperativa, por lo tanto, se concibe según estrategias aprendidas y se coordina con otras acciones.

No hace falta decir que los distintos tipos de agencia interactúan entre sí y que ninguno de ellos existe en el vacío. En sentido estricto, el propio acto de etiquetarlos heurísticamente los extrae de los campos de lucha en los que operan. Consideremos un ejemplo que, aunque sea ficticio, arroja luz sobre la red interconectada de diversos tipos, así como sobre lo que podríamos llamar los niveles, rangos y sitios de agencia. En la famosa secuencia onírica de *Sherlock Jr.* (1924), el proyeccionista, interpretado por Buster Keaton, imagina que entra en la pantalla y se convierte en parte de la película que está proyectando. Rápidamente se encuentra con que se mueve entre decorados que cambian a toda velocidad y que contravienen constantemente sus acciones. Mientras camina por la calle, por ejemplo, el camino se convierte bruscamente en un precipicio y él prácticamente cae al abismo. Cuando retrocede y se asoma al borde del acantilado, se encuentra de repente con un león, lo que lo hace precipitarse directamente en lo que se convierte –bajo sus pies– en un agujero en el desierto. Tras salir del agujero y esquivar a duras penas un tren que pasa, se sienta en un montículo de arena para descansar, pero descubre que el montículo se ha convertido en una roca en el océano. Cuando decide lanzarse al agua desde la roca, cae de cabeza en un banco de nieve. Keaton escenifica así la relación entre formas de agencia que compiten entre sí y que interactúan en un campo dinámico de relaciones cambiantes. Dentro de esta esfera de interrelaciones, existen diferentes niveles, rangos y sitios. Con nivel de agencia me refiero a la profundidad relativa de la fuerza en cuestión. Los niveles más profundos suelen ser más re-

calcitrantes frente al cambio, como el tren que pasa en relación con el cuerpo de Keaton. Un rango de agencia es su campo operativo de influencia: el rango del entorno, del paisaje, se extiende más allá que el de las acciones de Keaton (conforme con una cierta lógica estética del gag). Por último, un sitio de agencia es el lugar concreto del que emana, como el león o el tren. En la secuencia de *Sherlock Jr.*, el entorno funciona como un nivel más profundo de agencia que altera drásticamente las acciones corporales y reflexivas de Keaton, que deben volver a calibrarse en relación con los cambiantes paisajes de agencias que compiten entre sí.

Si la agencia es realmente multidimensional y la topografía del campo social es constitutivamente variada, entonces el esfuerzo por reducir los acontecimientos a causas singulares o aisladas es erróneo. Esta es, sin embargo, una de las principales tendencias favorecidas por la ilusión ontológica y el *complejo del talismán*,\* que tienen una inclinación por el determinismo monocausal en la medida en que escinden la naturaleza del arte de la de la política y las relacionan solo en términos del potencial de la primera para producir casi milagrosamente, o no, efectos en la segunda. Al aplanar la sociedad en una estructura determinista y hacer de la agencia una propiedad de entidades privilegiadas, tienden a comprimir las diversas dimensiones de la sociedad en un marco binario que separa la causa determinada de la consecuencia determinada, agente singularizado de los resultados externos. Esto conduce al establecimiento de recetas formulistas según las cuales una determinada obra de arte sirve de causa incontrovertible de una determinada consecuencia política (o de la falta de ella).

En este sentido, me gustaría subrayar tres problemas fundamentales que siguen afectando los debates sobre la relación entre arte y política. El primero es el de la autarquía de la obra, o la reducción del fenómeno social del arte al artefacto producido, y la indebida concentración en este último como lugar privilegiado de potencialidad política. Este enfoque tiende a aislar la propia obra –a veces junto con el artista y sus intenciones– del complejo sistema social de producción, circulación y recepción. Cuando se tienen en cuenta estos factores, a menudo se reducen a estructuras monolíticas, como si hubiera simplemente un sistema central de producción y circulación, con un campo de recepción relativamente acotado. Sin embargo, estas tres dimensiones, heurísticamente distintas, varían en función de la época y el lugar, y son escenario de disputa entre numerosas agencias. El segundo problema es la suposición generalizada de que la historia del arte puede escribirse en términos de evolución desde una época de heteronomía, en la que el arte dependía del ritual, la religión y la corte, hasta la autonomía de un subsistema social único e independiente de otros subsistemas de este

---

\* En otro segmento de libro, Rockhill describe esta aproximación a la obra de arte, alejada del entramado de sociabilidad que la constituye, como un *complejo de talismán* ya que apunta a describirla como un objeto con propiedades prácticamente milagrosas que tienen poco que ver con su circulación dentro de una coyuntura sociohistórica abigarrada. [N. del T.].

tipo. Esta historia simplificada y unidimensional pasa por alto numerosos factores que se pondrán de relieve en los capítulos siguientes, pero también ignora fundamentalmente hasta qué punto el propio arte es una categoría social. De hecho, la propia distinción entre arte y no arte forma parte de una jerarquía cultural históricamente constituida; lo mismo ocurre con las categorías de gran arte, arte auténtico, arte real, arte elevado, etcétera. Por estas y otras muchas razones, la idea misma de que el arte pueda ser autónomo de la sociedad es un oxímoron. El arte es en sí mismo una categoría social. El tercer problema es el de la normatividad binaria y la oposición estricta entre revolución y restauración, según la cual se supone que una obra de arte o bien tiene un verdadero potencial transformador o bien es simplemente un elemento conservador que consolida aún más el *establishment*. Este marco se basa en un relato totalizador de los fenómenos sociales, como si estos tuvieran un único significado, valor y función. Sin embargo, como realidades compartidas, las obras de arte no tienen una significación singular, absoluta y cerrada. Por el contrario, adoptan significados sociales, que suponen un intrincado mosaico de significaciones negociadas y renegociadas.

Numerosos artistas han puesto en el candelero el complejo entramado social que participa de la obra de arte. Veamos brevemente una serie de ejemplos que dan cuenta de las tres dimensiones sociales de la práctica estética: producción, distribución y recepción. Allen Ginsberg escribió un diálogo imaginario y comprometedor con T. S. Eliot en el que increpa a este último sobre “la dominación de la poética por parte de la CIA” recordándole el impacto de la “subvención de revistas como *Encounter*, que mantenía el estilo eliótico como distintivo de sofisticación y excelencia” (1978: 61, 63). Basándose en una serie de vínculos probados entre el servicio secreto estadounidense y el mundo del arte (ver el artículo siguiente), Ginsberg cuestiona directamente el sistema de producción, distribución y recepción que sirvió de crisol para el modernismo literario: “la C.I.A. [sic] en efecto promovió y subvencionó y organizó y alentó-puso energía en-alimentó-sostuvo artificialmente el desarrollo de un ethos, un lenguaje, un conjunto de formas de pensamiento y presunciones económico-culturales” (ibídem: 63).

La obra de Hans Haacke también ha explorado los diversos agentes que operan en los modos institucionales de producción, circulación y recepción de las obras de arte. Es famoso su intento de revelar la desagradable realidad de la especulación inmobiliaria dentro de la torre de marfil del Museo Guggenheim en *Shapolsky et al.* La cancelación de este proyecto y su posterior puesta en escena en *Unfinished Business* en el New Museum no hizo sino subrayar la importancia de su intervención. *MetroMobiltan*, por poner otro ejemplo, puso en primer plano las relaciones simbióticas entre los museos y las empresas, que colaboran en campañas de relaciones públicas cuyo objetivo es fabricar y manipular la conciencia social y la realidad política. Frente a un entablamiento que imitaba la grandiosa fachada del Metropolitan Museum, Haacke colgó tres banderas. La bandera cen-

tral reproducía la que colgaba delante del museo en 1980 cuando Mobil patrocinó la exposición *Tesoros de la antigua Nigeria*. Estaba flanqueada a ambos lados por pancartas que presentaban dos declaraciones de Mobil en las que la corporación admitía la venta de suministros a la policía y el ejército sudafricanos durante el *apartheid*. La cornisa sobre las pancartas llevaba una placa con una cita de un folleto del museo dirigido a empresas, en el que se afirmaba que el patrocinio de actividades como las exposiciones especiales “puede ofrecer a menudo una respuesta creativa y rentable a un objetivo de marketing específico, en particular cuando las relaciones gubernamentales o con los consumidores a nivel internacional pueden ser motivo de preocupación”. El fotomural de un cortejo fúnebre de víctimas negras de la policía sudafricana, ubicado detrás de las tres pancartas y solo parcialmente visible entre los huecos que estas dejaban, constituía el elemento final de este complejo collage que sugería que la colaboración de Mobil con el Met en apoyo del llamado “arte primitivo” formaba parte de una campaña de relaciones públicas destinada a mejorar su imagen corporativa y a enmascarar sus sangrientas tropelías en el país de “lo primitivo”.

Thomas Struth ha explorado la recepción de las obras de arte fotografiando la verdadera dinámica social que opera en el encuentro con obras institucionalizadas. Esto nunca equivale a una confrontación sin intermediarios, sino que es una experiencia orquestada por el marco institucional, los mecanismos de exposición, las relaciones espaciales precisas, las narrativas históricas específicas, los rituales sociales de asistencia a los museos, la industria turística, etcétera. En resumen, todo el complejo de la cultura expositiva influye en lo que ha sido denominado como la experiencia directa de la obra en sí.

Como demuestran todos estos casos, las obras de arte solo pueden ser arbitrariamente separadas de su inscripción social como entidades potencialmente autónomas y capaces de producir efectos políticos, o no, por sí mismas. Si admitimos que el arte es una práctica social, es necesario reconocer que las obras no tienen significados unívocos ni desempeñan una función social ubicua. Por el contrario, son el producto de múltiples formas de agencia y son el sitio de diversas y continuas negociaciones que las hacen constitutivamente polivalentes (lo mismo ocurre, además, con las acciones políticas). De ahí que sea imperativo rechazar la univocidad social implícita que opera tras la supuesta autarquía de la obra, la autonomía del arte y la normatividad binaria.

Según lo que podríamos llamar una lógica social esencialista, el arte y la política son entidades separadas y claramente identificables. Dentro de esta lógica, poco importa que cada uno de estos elementos sea juzgado en última instancia como autónomo o heterónimo porque ambas conclusiones se basan en el mismo supuesto fundamental: existe una sustancia coherente o elemento trascendente detrás de todas las prácticas artísticas y políticas. El enfoque praxeológico parte de la situación inversa, es decir, de la exploración del carácter complejo y

relacional de múltiples prácticas en las que las categorías monolíticas de arte y política aparecen, en el peor de los casos, como conceptualizaciones abstractas y, en el mejor, como el resultado de actos intervencionistas de denominación. Desde el momento en que se abandona la lógica social esencialista, la cuestión ya no es: ¿cuál es el vínculo privilegiado –si es que lo hay– entre el arte y la política? La pregunta se vuelve más bien: ¿cómo se imbrican, enlazan e interactúan las múltiples dimensiones de las prácticas artísticas y políticas? En este sentido, la praxeología abandona la preocupación del pensamiento categórico por la relación entre el arte y la política en favor de trazar –y participar en– la interacción dinámica entre prácticas sociales multidimensionales.

Para dar cuerpo a estas afirmaciones, consideremos brevemente la obra de Santiago Sierra y su relación con un sistema específico de producción, distribución y recepción. Podemos empezar con la normatividad binaria que ha asediado gran parte de su recepción: o bien se considera que ha producido el *summum bonum* del arte político o bien se lo describe como el *showman* por excelencia que hace de la miseria un espectáculo para impulsar su propia carrera lucrativa dentro de un mundo del arte dominado por el mercado. En ambas interpretaciones, se presume que su obra tiene un significado unívoco. Sin embargo, uno de los elementos más interesantes de su trabajo es precisamente el modo en que pone de relieve –a veces a su pesar– la zona gris de la política y la falta de una pureza *a priori* en las intervenciones políticas.<sup>30</sup> El acto de conferir visibilidad a los trabajadores invisibilizados y explotados del capitalismo globalizado y de las políticas de poder pone implícitamente en tela de juicio –como en la obra de Alfredo Jaar– la matriz de percepción dominante producida por los medios de comunicación de masas, la educación institucionalizada y las políticas de representación. También rompe la barrera entre el propio mundo del arte y las formas extremas de explotación y opresión capitalista al obligarlo a entrar en contacto directo con los marginados. Por ejemplo, en *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados por permanecer en el interior de una caja de cartón*, Sierra pagó a seis refugiados políticos de Chechenia por permanecer dentro de cajas durante cuatro horas al día en una galería de arte. También compensó a 133 vendedores ambulantes ilegales, principalmente inmigrantes, por dejarse teñir el pelo de rubio durante la Bienal de Venecia de 2001. Estos proyectos plantean, al menos implícitamente, cuestiones sobre la relación entre el privilegiado mundo del arte y las omnipresentes formas de desigualdad que este mundo tiende a soslayar. Sin embargo, no pretenden necesariamente cambiar la dependencia del mundo del arte, dominado por el mercado, de las desigualdades globales del capitalismo neoliberal.<sup>31</sup> “No hay ninguna posibilidad –afirma tajantemente

<sup>30</sup> Aunque estoy tomando el vocabulario de “zona gris” del libro *The Drowned and The Saved* de Primo Levi, no estoy usando el término en estricta conformidad con el sentido que él le otorga en su análisis.

<sup>31</sup> Sobre este tema, ver Fraser, 2005.

Santiago– de que podamos cambiar nada con nuestro trabajo artístico” (cit. en García Antón, 2002: 15). De hecho, la espectacularidad de sus proyectos y su inherente capacidad de choque se inscriben directamente en las estrategias de marketing de la iconoclasia programada que caracteriza a gran parte del mundo del arte. Por último, a menudo imita –con una suspicaz forma de desdén irónico– la explotación del sistema global al remunerar a los sujetos de sus obras con salarios anclados en alguna variable existente en el mundo. Por ejemplo, pagó a cuatro prostitutas adictas a la heroína el precio de un pinchazo para que se tatuaran una línea en la espalda. Por estas y otras razones, su obra plantea problemas que deberían invitar a una aproximación crítica.

Debemos reconocer que una obra de arte tiene múltiples dimensiones y no necesita ser juzgada como un todo (lo mismo ocurre, *mutatis mutandis*, con la obra teórica). Sin embargo, el consiguiente rechazo de la normatividad binaria que fomenta juicios categóricos y perentorios como “esto es buen arte” o “esto es mal arte” no conduce simplemente a banalidades irresolutas. Al contrario, nos permite intervenir de forma mucho más precisa y matizada al tener en cuenta la variada topografía del mundo social. Para ello, es necesario mantener la doble posición: debemos reconocer al mismo tiempo que el mundo social es un campo de batalla entre niveles y formas de agencia que compiten entre sí e intervenir en este teatro de la guerra cultural en nombre de una orientación determinada. En el caso de Sierra, es importante acentuar el modo en que una dimensión de su obra escenifica –conscientemente o no– las zonas grises de la política al revelar hasta qué punto cualquier intervención se produce dentro de un marasmo de relaciones en el que los polos purificados de la política auténtica e inauténtica se revelan a menudo como abstracciones muy problemáticas. Interpretada de esta manera, su obra no es ni la cúspide del arte político contemporáneo ni el nadir de la complicidad seudopolítica con las fuerzas del mercado. Por el contrario, cierto aspecto de su obra sirve como un interesante –aunque limitado– recordatorio de que siempre comenzamos a hacer política a mitad de camino, lo que significa que no podemos elegir el marco general de relaciones sociales e históricas en el que intercedemos. Por ello, no es necesario decidir si los proyectos de Sierra han tenido éxito de forma generalizada. En lugar de someternos a los dictados categóricos de la normatividad binaria, podemos y debemos reconocer que la negociación entre múltiples formas y sitios de agencia significa que los éxitos limitados y los fracasos parciales son comunes en la zona gris. Esto no nos prohíbe en absoluto, es necesario remarcarlo, hacer juicios críticos o trazar líneas claras de demarcación. El reconocimiento de la zona gris no excluye en absoluto las intervenciones contundentes.

Esta orientación exige repensar la cuestión de la eficacia política de las artes. El enfoque habitual consiste en juzgar la capacidad de las obras aisladas para servir de catalizadores de la acción política, concebida a grandes rasgos, en una relación causal de uno a uno que se ajusta perfectamente a la lógica general de

lo que he dado en llamar el *complejo de talismán*. Tiende a fusionarse sin problemas con una concepción formulista, y en gran medida instrumentalista, del arte y la política, según la cual ecuaciones estables determinan con autoridad la verdadera naturaleza de una relación unidimensional, como puede ser el caso de frases como: “el arte es verdaderamente político cuando...”, “el arte es capaz de tener consecuencias políticas reales cuando...” o “el arte no es político cuando...”. Esta concepción se basa en la suposición de que el arte y la política tienen fronteras claramente definidas y, en ciertos casos, puntos de encuentro privilegiados. Esto tiende a conducir a juicios categóricos, así como a una perspectiva normativa y rígida que separa el arte político verdadero o auténtico de la obra que se juzga falsa o inauténtica.

Este enfoque trata de prescindir de las obras de arte y de las actividades políticas de su inscripción social más amplia, como si fueran objetos o acontecimientos únicos que pudieran separarse fácilmente y fueran el resultado de agencias singularizadas. La orientación praxeológica rechaza firmemente esta *epoché* social, o esta puesta entre paréntesis de lo social, para estudiar las actividades artísticas y políticas en términos de una teoría de agencia social multidimensional, en la que las coyunturas de numerosos determinantes producen un campo de fuerza de interacción con múltiples resultantes. En lugar de una relación causal unívoca entre arte y política, existe un conjunto de agentes entrelazados que se distribuyen en las tres esferas de la praxis social (creación, circulación, interpretación) y en las tres dimensiones de la historia (la dimensión vertical del tiempo, la dimensión horizontal del espacio y la dimensión estratigráfica de la distribución social). En otras palabras, en lugar de fórmulas causales esquemáticas, existe un conjunto de agentes codeterminantes que interactúan y producen una matriz variable de consecuencias que se distribuyen de forma desigual por una coyuntura sociohistórica. Por lo tanto, no hay un resultado absoluto y singular de las obras de arte, como si fueran fenómenos unívocos con un efecto único y determinado. De hecho, es de esperar que se produzcan éxitos y fracasos parciales cuando hay agencias en pugna dentro de una topografía social abigarrada.

Bertolt Brecht, cuya obra ha sido a menudo criticada por su didactismo simplista y su perjudicial instrumentalización del arte, acentuó en sus escritos las complejidades de la eficacia social. Puso en la mira el enfoque formulista de autores, como Georg Lukács, que intentaban establecer ecuaciones perennes entre el arte y la política:

Con el pueblo en lucha y la realidad cambiante ante nuestros ojos, no debemos aferrarnos a parámetros narrativos “probados”, a modelos literarios venerables, a eternas leyes estéticas. No debemos derivar el realismo como tal a partir de determinadas obras que ya existen, sino que debemos utilizar todos los medios, viejos y nuevos, probados y no probados, derivados del arte y de-

rivados de otras fuentes, para presentar la realidad a los hombres de una forma que puedan dominar (2002: 81).<sup>32</sup>

Mientras que el enfoque formulista presupone que existe una receta general para todos los tiempos o para una época concreta, Brecht aboga por una orientación más flexible, situacional y experimental que se inspira en el dinamismo del mundo social e histórico, como atestiguan, por ejemplo, sus tres versiones de Galileo. “Como el tiempo fluye –escribe– los métodos se agotan; los estímulos ya no funcionan. Aparecen nuevos problemas que exigen nuevos métodos. La realidad cambia; para dar cuenta de ella, los modos de representación también deben cambiar” (ibídem: 82). Incluso reconoce que este es el caso de su propio teatro épico: “Entonces, ¿es este nuevo modo de producir el nuevo estilo por excelencia, como una técnica completa y comprensible, es el resultado final de todo experimento? La respuesta es no. Es un camino, el que nosotros hemos seguido. El esfuerzo debe ser continuo” (1997: 135). Un paso más allá en esa dirección, hace referencia a lo que denomina la posibilidad de un “éxito parcial”, lo que sugiere que la oposición perentoria entre el triunfo y el fracaso ignora la naturaleza abigarrada de la recepción social (2002: 74). Aunque no quiero restar importancia a los aspectos más programáticos y, en ocasiones, formulistas de los escritos teóricos de Brecht, es importante señalar que, no obstante, en estos pasajes y en otros relacionados nos invita a pensar en la eficacia política en términos situacionales y experimentales dentro de una zona gris con diversos niveles de éxito parcial.

Por estas y otras razones, es crucial repensar la lógica operativa de la eficacia política por fuera del marco instrumentalista que tiende a predominar al reificar una relación uno a uno entre obra artística y efecto político. Al igual que la producción, la circulación y la recepción de las obras de arte tienen lugar dentro de una coyuntura de determinantes con múltiples niveles, rangos y sitios de agencia, las consecuencias de las obras de arte tienen que ser trazadas en términos de resultantes múltiples y dinámicas dentro de una abigarrada topografía social. Estas resultantes, además, se distribuyen siempre en una configuración fásica única y cambiante dentro de las tres dimensiones de la historia. El propio significado de “eficaz” y sus criterios de funcionamiento pueden cambiar en función de la coyuntura específica por lo que es importante destacar el carácter variable de la propia eficacia que es, por supuesto, un concepto social. En particular, debemos ser cautos y no identificar los efectos políticos exclusivamente con la acción política per se. La política, tal como se utiliza generalmente el término, no es simplemente identificable con la acción en el sentido de lo que los franceses llaman la *descente dans la rue*, o la movilización en la calle. Si así fuera, la mayoría de los políticos profesionales y muchos activistas no serían actores políticos en el verdadero sentido ya que pasan la mayor parte de su tiempo pensando, de-

<sup>32</sup> Ver también 1997: 68.

batiendo, escribiendo y tomando decisiones. Incluso la acción misma en el sentido estricto del término viene urdida por un tejido estético y teórico que la dota de sentido. En consecuencia, la eficacia política de las obras de arte no debería definirse inmediatamente como la producción instrumental de acción política en un sentido minoritario –por muy importante que sea–, sino fundamentalmente en términos del espacio que habilita para la reconfiguración de las redes de hegemonía cultural, de los imaginarios históricos, de los marcos de percepción, de los parámetros de expresión, de los horizontes de pensamiento, es decir, de las redes de posibilidad sociopolítica.

Cabe destacar, por último, que existen diferentes formas de eficacia en función de los tipos, niveles, rangos y sitios de la agencia. Por poner un ejemplo de la política, Johann Hari ha señalado que, aunque las protestas en Estados Unidos contra la guerra de Vietnam no impidieron la matanza de aproximadamente tres millones de vietnamitas y ochenta mil estadounidenses, sí consiguieron “más de lo que los manifestantes podían imaginar” (2010). Cuando en 1966 los especialistas del Pentágono presentaron un modelo informático al presidente Lyndon Johnson y defendieron el uso de armas nucleares contra los vietnamitas, este “señaló por la ventana, hacia las hordas de manifestantes, y dijo: ‘Tengo un problema más para su ordenador. ¿Podrían introducir en él el tiempo que tardarán 500.000 estadounidenses enfadados en escalar el muro de la Casa Blanca y linchar a su Presidente?’” (ídem). El mismo plan fue presentado a Richard Nixon en 1970 y “ahora sabemos, gracias a los documentos desclasificados, que las protestas más multitudinarias de la historia contra la guerra le hicieron decidir que no podía llevarlo adelante” (ídem). Por lo tanto, a pesar de la percepción de que las protestas no lograron sus objetivos inmediatos, tuvieron un impacto profundo al reformar –como suele ocurrir– la propia red de posibilidades políticas presentes y futuras: “Los manifestantes se fueron a casa creyendo que habían fracasado, pero habían conseguido evitar una guerra nuclear” (ídem). Hari concluye señalando que “las protestas elevan el costo político de los gobiernos que toman malas decisiones” (ídem).

En conclusión, no existe una relación entre el arte y la política ni una forma verdadera de arte político. Por el contrario, el arte y la política son prácticas socio-históricas inmanentes que tienen diversos modos de interrelación. Una obra de arte no es un fenómeno unidimensional con un solo valor, significado o consecuencia social. Es un punto nodal multidimensional en un campo de fuerza de relaciones sociales. Estas pueden trazarse heurísticamente en los tres planos superpuestos de la práctica social y las tres dimensiones entrelazadas de la historia. Es importante destacar, sin embargo, que no se trata de meras estructuras determinadas. Por el contrario, responden a múltiples dominios en los que existen diversos tipos, niveles, rangos y sitios de agencia en pugna. Una de las principales limitaciones, inherentes a muchos de los enfoques establecidos sobre el arte y la política, es que tratan de reducir estas fuerzas en conflicto a una lógi-

ca social estereotipada de determinismo y libertad, individuo y sociedad, causa y efecto, etcétera. Al introducir un análisis multidimensional de las relaciones sociales que pretende superar estos binarismos abstractos, podemos abrir un espacio para repensar el terreno en el que se desarrollan los debates sobre arte y política. En lugar de ser entidades fijas con relaciones causales determinadas entre ellas, son prácticas sociales multidimensionales y polivalentes que siempre se negocian entre múltiples entidades dentro de campos cambiantes de determinantes y resultantes entrelazadas.

## Referencias bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis (1998). *Collected Fictions*. Trad. Andrew Hurley. Nueva York: Penguin.
- BRECHT, Bertolt (1997). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. y trad. John Willett. Nueva York: Hill and Wang.
- (2002). "Against Georg Lukács". Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht y Georg Lukács, *Aesthetics & Politics*. Londres: Verso.
- CASTORIADIS, Cornelius (1986). *Domaines de l'homme*. París: Éditions du Seuil.
- (1996). *La montée de l'insignifiance*. París: Éditions du Seuil.
- (1997). *The Castoriadis Reader*. Ed. y trad. David Ames Curtis. Oxford: Blackwell.
- (2007a). *Fenêtre sur le chaos*. París: Éditions du Seuil.
- (2007b). *Figures of the Thinkable*. Trad. Helen Arnold. Stanford: Stanford University Press.
- (2011). *Postscript on Insignificance: Dialogues with Cornelius Castoriadis*. Ed. Gabriel Rockhill, trad. Gabriel Rockhill y John V. Garner. Londres: Continuum.
- CLIFFORD, James (1994). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- COLLINGWOOD, R. G. (1958). *The Principles of Art*. Londres: Oxford University Press.
- ELIAS, Norbert (1992). *Time: An Essay*. Trad. Edmund Jephcott. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- FRASER, Andrea (2005). "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum* 44, n° 1, septiembre, pp. 278-283.
- GARCÍA-ANTÓN, Katya (2002). "Buying Time". *Santiago Sierra: Works: 2002-1990*. Birmingham, UK: Ikon Gallery.
- GINSBERG, Allen (1978). "T. S. Eliot entered my dreams". *City Lights Journal* 4, primavera.
- HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. París: Les Éditions de Minuit.
- (1996). *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. París: Klincksieck.
- (2005). *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.

- HOBSBAWM, Eric (1996). *The Age of Revolution, 1789-1848*. Nueva York: Vintage.
- KRACAUER, Sigfried (1995). *History: The Last Things Before the Last*. Princeton: Markus Wiener.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1990). *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- KUHN, Thomas (1977). *The Essential Tension*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARCUSE, Herbert (1964). *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon.
- POULOT, Dominique (1997). *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. París: Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *The Politics of Aesthetics*. Ed. y trad. Gabriel Rockhill. Londres: Continuum.
- (2011a). *The Politics of Literature*. Cambridge: Polity.
- (2011b). "Aesthetics, Inaesthetics, Anti-Aesthetics". *Think again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*. Ed. Peter Hallward. Londres: Continuum.
- ROCKHILL, Gabriel (2010a). "Recent Developments in Aesthetics: Badiou, Rancière and Their Interlocutors". *The History of Continental Philosophy*, ed. Alan Schrift, vol. 8. Londres: Acumen.
- (2010b). *Logique de l'histoire: pour une analytique des pratiques philosophiques*. París: Hermann.
- (2011a). *Emerging Trends in Continental Philosophy*. Ed. Todd May, Durham: Acumen.
- (2011b). "Eros of Inquiry: An Aperçu of Castoriadis' Life and Work". Cornelius Castoriadis, *Postscript on Insignificance: Dialogues with Cornelius Castoriadis*. Ed. Gabriel Rockhill, trad. Gabriel Rockhill y John V. Garner. Londres: Continuum.
- SCHILLER, Friedrich (1990). *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. Trad. Reginald Snell. Nueva York: Continuum.
- SHINER, Larry (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: Chicago University Press.
- SVAŠEK, Maruška (2007). *Anthropology, Art, and Cultural Production*. Londres: Pluto.
- VICO, Giambattista (1999). *New Science*. Trad. David Marsh. Londres: Penguin.
- WEBER, Max (1958). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Ed. H. H. Gerth y C. Wright Mills. Nueva York: Oxford University Press.
- (1994). *Sociological Writings*. Ed. Wolf Heydebrand. Nueva York: Continuum.
- WILLIAMS, Raymond (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Nueva York: Oxford University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1958). *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations", I*. Nueva York: Harper and Brothers.
- (1967). *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief, I*. Ed. Cyril Barrett. Oxford: Blackwell.
- (1997). *Philosophical Investigations*. Trad. G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell.
- (1998). *Culture and Value*. Ed. George Henri von Wright en colaboración con Heikki Nyman, trad. Peter Winch. Malden, Massachusetts: Blackwell.

# La politicidad del arte apolítico

Una intervención pragmática en el arte de la Guerra Fría\*

Gabriel Rockhill

## Intervencionismo pragmático y hermenéutica estética

Una analítica pretende dar cuenta de una coyuntura sociohistórica de determinadas prácticas desde una voluntad antiesencialista. Se trata de una tarea necesaria, pero no suficiente en sí misma, ya que se corre el riesgo de reducir la filosofía a un esfuerzo puramente descriptivo. Es por ello, entre otras cosas, que es imprescindible mantener la doble posición de describir e intervenir. Concretamente, esta postura consiste en reconocer, en primer lugar, que la descripción es una forma específica de intervención y que una intervención, para poder influir en una situación, requiere un conocimiento refinado y minucioso del contexto. Por ello, este abordaje podría describirse mejor como una intervención pragmática: delimita un campo de práctica e intercede pragmáticamente para hacer palanca en una dirección determinada.

La discusión que comenzaré aquí podría llamarse, más concretamente, una intervención hermenéutica y su objetivo es desplazar los recientes debates sobre la relación entre arte y política en los Estados Unidos de la Guerra Fría. Las intervenciones de este tipo no están de modo alguno separadas de la política del arte. Por el contrario, forman parte de la politicidad social de las prácticas estéticas ya que la dimensión política del arte no se reduce a la fuerza soberana de la propia obra y a sus propiedades talismánicas. La politicidad de una obra de arte se encuentra en su vida social y en la compleja interacción entre los múltiples tipos y niveles de agencia que participan de diversas maneras en su producción, circulación y recepción.

La hermenéutica estética desplegada en este capítulo pretende evitar la oposición binaria entre intención artística y contexto social multiplicando los niveles de análisis en relación con los distintos niveles de agencia operativa. Se apoyará implícitamente en las distinciones desarrolladas en los capítulos anteriores entre las tres dimensiones de la historia (la coyuntura temporal, las orientaciones geográficas, los estratos sociales) y los tres aspectos de la práctica social (crea-

---

\* Traducido de *Radical History & the Politics of Art* de Gabriel Rockhill. © 2014 Columbia University Press. Publicado bajo acuerdo con Columbia University Press.

ción, distribución, interpretación). Sin embargo, se concentrará principalmente en el desarrollo de una teoría de la agencia social abigarrada que deseche las engorrosas oposiciones entre individuo y sociedad, libertad y determinismo, autonomía y heteronomía, autarquía estética y contextualismo. La vida social de las obras de arte, se argumentará, se desarrolla en intrincados encuentros entre múltiples niveles y sitios de agencia.

## Kulturkampf y la CIA: un estudio de caso sobre la politicidad social del arte “apolítico”

*Uno de los rasgos más sobresalientes del papel que desempeñó la pintura estadounidense en la Guerra Fría cultural no es el simple hecho de que se convirtiera en parte de esta empresa, sino que un movimiento que se declaraba tan deliberadamente apolítico pudiera ser politizado con tal intensidad.*

Frances Stonor Saunders

Existe una tendencia generalizada a reducir la historia del arte a una cronología lineal de innovaciones estilísticas separando los avances artísticos de su inscripción social constitutiva. Cuando se tiene en cuenta el mundo social más amplio, a menudo se presenta en términos de un contexto externo que sirve de telón de fondo para una producción estética autónoma. El enfoque formalista de la historia del arte es particularmente pronunciado en el caso de los movimientos de vanguardia, cuyo encuadre histórico tiende a enfatizar la novedad estética en términos de avance en una secuencia lineal de invenciones únicas o intervenciones iconoclastas. La presunta autonomía de la producción estética suele ir acompañada, además, de la supuesta autarquía de la obra de arte, que reduce la relación entre el arte y el ámbito social de la política a la capacidad –o incapacidad– de las obras de producir consecuencias más o menos directas en el “mundo exterior”. De este modo, se asume que el arte solo puede tener una relación externa con la política. De hecho, dado que se lo considera autónomo, solo el poder talismánico de las obras individuales puede forjar, o no, un puente entre la esfera de la estética y el ámbito exógeno de la política.

Con este esquema en la cabeza, me gustaría volver a los relatos históricos sobre el surgimiento del expresionismo abstracto en los Estados Unidos de la posguerra. Según Serge Guilbaut, los relatos canónicos sobre el desarrollo de este movimiento han ignorado en gran medida sus resonancias con la ideología dominante de la época:

Hasta ahora, la mayoría de los estudios sobre el arte de este período se han ocupado de la estética de la acción (Margit Rowell, Harold Rosenberg) o de las cualidades formales de la obra cen-

trándose exclusivamente en el medio y las influencias estilísticas (Clement Greenberg, William Rubin, Michael Fried, Irving Sandler). Por el contrario, yo examino las implicaciones políticas y culturales del período. Mi tesis central es que el éxito nacional e internacional sin precedentes de una vanguardia estadounidense no se debió únicamente a consideraciones estéticas y estilísticas, como suelen sostener los comentaristas europeos y estadounidenses, sino también, y fundamentalmente, a las resonancias ideológicas del movimiento (1983: 1-2).

Al impugnar polémicamente la tesis de la autonomía estética, Guilbaut apela a la tradición metodológica de la historia social del arte, uno de cuyos referentes más notables es Timothy J. Clark. “La historia del arte estadounidense solo puede ser escrita si no se divide a la sociedad en células aisladas – escribe Guilbaut –, solo si no se borran las articulaciones entre los fenómenos sociales, económicos, culturales y simbólicos” (ibídem: 8).

Publicada en 1983, su controvertida obra *How New York Stole the Idea of Modern Art* forma parte de lo que hoy se denomina el relato revisionista del expresionismo abstracto. A partir de mediados de la década de 1960, una serie de publicaciones puso en tela de juicio algunos de los supuestos acerca del ascenso, en teoría autónomo, de la vanguardia estadounidense y del ampliamente discutido desplazamiento del centro de gravedad artístico de París a Nueva York. El papel del apoyo gubernamental, y fundamentalmente su trabajo de manipulación clandestina, es uno de los pilares de este desarrollo. En abril de 1966, *The New York Times* publicó una serie de cinco artículos en los que se analizaba el trabajo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), la primera organización de inteligencia estadounidense en tiempos de paz. El tercero de estos artículos se refería puntualmente a la promoción de organizaciones que operaban de fachada para distintas maniobras y a la transferencia secreta de fondos de la CIA para ayudar a financiar el Congress for Cultural Freedom [Congreso para la Libertad Cultural], así como investigaciones académicas, publicaciones, emisiones de radio, centros de investigación y otros numerosos esfuerzos culturales e intelectuales.<sup>1</sup> Los años 1966 y 1967 fueron decisivos ya que las denuncias en revistas como *Ramparts* sobre las operaciones encubiertas de la CIA en el mundo de la cultura y en otros ámbitos contribuyeron a generar un verdadero aluvión de investigaciones.

En mayo de 1967, Thomas W. Braden proporcionó un relato desde adentro de la organización sobre la promoción de la cultura estadounidense que llevó adelante la CIA como parte de su *Kulturkampf* internacional contra la Unión Soviética.\*

---

<sup>1</sup> “Electronic Prvina Grows”. *New York Times*. 27 de abril de 1966.

\* *Kulturkampf* se utiliza como clave para definir la batalla cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Rockhill se apropia aquí de un término ideado originalmente por Rudolf Virchow en

Según la ya emblemática publicación de Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper?* (1999), Braden, como antiguo supervisor de actividades culturales de la CIA, “ofreció voluntariamente información que había permanecido secreta y que nunca habría sido descubierta por otros medios: una prueba sólida que puso fin a todas las ambigüedades (y a la posibilidad de más desmentidas)” (2000: 398).<sup>2</sup> Braden narró la oscura historia del nacimiento de la División de Organizaciones Internacionales y defendió la política de ir a espaldas del Congreso para garantizar apoyo financiero para la izquierda no comunista y diversos esfuerzos culturales: “A principios de los años cincuenta, cuando la Guerra Fría estaba todavía muy caliente, la idea de que el Congreso aprobara muchos de nuestros proyectos era tan probable como que la Sociedad John Birch aprobara la propuesta de Medicare”.<sup>3</sup> Braden expuso la lógica de estas operaciones clandestinas ensalzando el poder de la cultura dentro de las batallas de la Guerra Fría: “Recuerdo la enorme alegría que sentí cuando la Orquesta Sinfónica de Boston obtuvo más reconocimiento para Estados Unidos en París que el que John Foster Dulles o Dwight D. Eisenhower podrían haber comprado con cien millones de dólares”.<sup>4</sup> También afirmó descaradamente el carácter estratégico de trabajar en alianza con la izquierda no comunista en la lucha contra la propagación del comunismo: “El hecho, por supuesto, es que en gran parte de Europa en los años cincuenta, los socialistas, la gente que se llamaba a sí misma de ‘izquierda’ –los mismos que muchos estadounidenses despreciaban– eran los únicos que realmente le daban importancia a la lucha contra el comunismo”.<sup>5</sup>

Un artículo de Christopher Lasch de 1968, “La Guerra Fría cultural”, ofreció un resumen de las distintas revelaciones hasta esa fecha, así como de los descarados esfuerzos que habían hecho por capear la crisis hasta que se volvió demasiado evidente que había pruebas más que suficientes de la intervención de la CIA en el mundo de la cultura. Con audacia, Lasch sacó lo que parece ser la única conclusión lógica:

Durante veinte años se ha dicho a los estadounidenses que su país es una sociedad libre y que, por el contrario, los pueblos comunistas viven en la esclavitud. Ahora resulta que aquellos que fueron más activos en la difusión de este evangelio fueron simples peones (“ingeniosos” en algunos casos, desprevenidos en

---

referencia a un conflicto cultural que enfrentó a Bismarck, la Iglesia católica y el partido católico de Alemania entre 1871 y 1878. [N. del T.].

<sup>2</sup> Resulta sumamente irónico que para su publicación en Estados Unidos en el año 2000 el libro sufriera una modificación eufemística de su título.

<sup>3</sup> Braden, Thomas W. “I’m Glad the CIA Is ‘Immoral’”. *Saturday Evening Post*. 20 de mayo de 1967. N del. T: la Sociedad John Birch es una asociación civil ultraconservadora que fue fundada en 1958 en el estado de Indiana durante el período de mayor intensidad en la persecución contra los comunistas.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

otros) de la policía secreta. Todo el espectáculo –los congresos juveniles, los congresos culturales, los viajes al extranjero, la gran exhibición glamurosa de la libertad y la civilización americanas y del nivel de vida americano– fue organizado entre bastidores por hombres que creían, como Thomas Braden, que “la Guerra Fría era y es una guerra que se libra con ideas en lugar de con bombas” (1970: 356).

Hubo que esperar a la década de 1970 para que *Artforum* abriera finalmente sus páginas a esta clase de interrogación crítica con la publicación de dos artículos notables. En 1973, Max Kozloff impugnó la consideración implícita de la autonomía de la estética en muchos relatos sobre el arte de la posguerra en Estados Unidos: “Los logros más celebrados del arte estadounidense se produjeron precisamente durante el mismo período en el que florecieron las reivindicaciones de su hegemonía mundial. Es imposible imaginar este advenimiento estético sin el soporte, junto con otro factores internos, de esta expansión política” (2000: 131). Al año siguiente, Eva Cockcroft examinó el papel central que tiene el mecenazgo privado en el mundo del arte estadounidense. Subrayando el importante hecho de que “los museos estadounidenses, a diferencia de sus pares europeos, se desarrollaron principalmente como instituciones privadas”, Cockcroft destaca la influencia del modelo corporativo en el que los consejos de administración están integrados “generalmente por los mismos ‘ciudadanos prominentes’ que controlan los bancos y las corporaciones y ayudan a dar forma a la política exterior”, son los que “en última instancia determinan la política del museo, contratan y despiden a los directores y ante quienes el personal profesional tiene que rendir cuentas” (2000: 147-148). Más concretamente, se centra en el papel clave del Museo de Arte Moderno en la financiación y el apoyo –de igual modo que la CIA– de un relato tendencioso de la historia del arte destinado a promover la idea de un ‘arte libre’ que emana una sociedad supuestamente libre.<sup>6</sup> De hecho, su artículo esboza los estrechos vínculos entre la institución de los Rockefeller y los principales actores de la política estadounidense. El propio Nelson Rockefeller, que había ordenado notoriamente la retirada de los murales de Diego Rivera de las paredes del Rockefeller Center porque representaban a Lenin, había dejado la presidencia del MoMA entre 1940 y 1946 para trabajar como coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos del presidente Roosevelt.<sup>7</sup> La sección de arte para América Latina de la agencia gubernamental de inteligencia en

<sup>6</sup> Es interesante remarcar que “el MoMA compró el pabellón de Estados Unidos en Venecia y asumió absoluta responsabilidad por las exhibiciones que tuvieron lugar allí entre 1954 y 1962” (Cockcroft, 2000: 150).

<sup>7</sup> Rockefeller también devino asistente del secretario de Estado Edward Stettinius para Asuntos de América Latina y el Hemisferio Occidental mientras que, a comienzos de los años cincuenta, Alan Dulles y Thomas Braden lo pusieron al corriente de las operaciones encubiertas. Ver Saunders, 2000, pp. 260-261, así como p. 144 para más información del papel que jugó la Fundación Rockefeller en la Guerra Fría.

tiempos de guerra también sirvió de hogar a René d'Harnoncourt, que más tarde se convertiría en director del MoMA. William Paley, que fue presidente de la CBS y uno de los padres fundadores de la CIA, formó parte de la junta de miembros del Programa Internacional del MoMA. El presidente del consejo de administración del museo, John Hay Whitney, que trabajó para la Oficina de Servicios Estratégicos durante la guerra, formó parte de la unidad de planificación de la "guerra psicológica" de Truman y permitió que su organización de beneficencia fuera utilizada como instrumento de acción de la CIA.<sup>8</sup> Julius Fleischmann también formó parte del consejo de administración del MoMA y fue presidente de la Fundación Farfield de la CIA. Antes de incorporarse a la CIA en 1950, el propio Thomas W. Braden "había sido secretario ejecutivo del MoMA desde abril de 1948 hasta noviembre de 1949" (Cockcroft, 2000: 150). Su esposa, Joan, también trabajó para Nelson Rockefeller.

Durante los primeros años de la década de 1940, el MoMA participó en una serie de programas relacionados con la guerra que marcaron la pauta de sus actividades posteriores como una institución clave de la Guerra Fría. Fundamentalmente, el MoMA se convirtió en un contratista de guerra menor; cumplió 38 contratos por materiales culturales por un total de 1.590.234 dólares para la Biblioteca del Congreso, la Oficina de Información de Guerra y, especialmente, la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller (ibídem: 149).

De este modo, hubo una marcada correspondencia entre el trabajo del MoMA y las operaciones encubiertas de la CIA. Esto no se debe a que hubiera un acuerdo formal entre ambos, por lo que sabemos, ya que, según Saunders, "simplemente no era necesario" (2000: 264). Cockcroft explica este consenso operativo en los siguientes términos:

Las funciones de las operaciones encubiertas de ayuda de la CIA y de los programas internacionales del Museo Moderno eran similares. Liberados de las presiones de la pronunciada persecución anticomunista y el ultrapatriotismo que definía a las agencias gubernamentales oficiales como la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA), los proyectos culturales de la CIA y el MoMA podían proporcionar argumentos más persuasivos y llevar adelante exhibiciones bien financiadas que resultaban indispensables para vender al resto del mundo los beneficios de la vida y el arte bajo el capitalismo (2000: 150).

Las vinculaciones precisas entre el MoMA, la CIA y el expresionismo abstracto continúan siendo objeto de un amplio debate. Los antirrevisionistas, como

---

<sup>8</sup> Ver Kenworthy, E. W. "Whitney Trust Got Aid". *New York Times*. 25 de febrero de 1967.

se les ha llegado a llamar, afirman que las conexiones son más tenues que las que sugieren revisionistas como Cockcroft y Saunders.<sup>9</sup> Argumentan, además, que el apoyo del MoMA al expresionismo abstracto era, en verdad, más ambivalente y que había numerosas agendas dentro del museo que competían entre sí, enfrentándose el personal y el consejo de administración.<sup>10</sup> Según ellos, el expresionismo abstracto solo fue adoptado plenamente por el museo entre mediados y finales de la década de 1950. También se ha intentado corregir el registro estadístico e histórico relativo a la representación del expresionismo abstracto en diversas exposiciones, así como las fuentes de financiación. A nivel de correcciones históricas, los antirrevisionistas han hecho algunas contribuciones valiosas a este debate y han argumentado una relativa escasez de pruebas concretas de vínculos directos entre el expresionismo abstracto y el servicio secreto estadounidense. Sin embargo, ninguno de ellos, que yo sepa, ha negado que la CIA participara secretamente en la financiación de la cultura y las artes. Por el contrario, la mayoría de ellos lo admite abiertamente. Este hecho ha quedado bien establecido gracias al testimonio directo de miembros de la CIA y a la desclasificación de documentos internos.

Los revisionistas sostienen que hubo una unión estratégica entre las agendas culturales de la CIA y el MoMA, que parece haber cuajado alrededor de 1947 tras el fracaso de *Advancing American Art*, la exposición itinerante del Departamento de Estado. Con el objetivo de refutar las afirmaciones soviéticas de que Estados Unidos era un páramo cultural, esta exposición, financiada por el gobierno, incluía una selección de setenta y nueve obras “progresistas” y estaba previsto que viajara por Europa y América Latina.<sup>11</sup> A pesar de su éxito inicial, la exposición fue ferozmente criticada en Estados Unidos y finalmente cancelada, lo que supuso una temprana victoria para filisteos de la talla de George Dondero. Este republicano de Missouri declaró neuróticamente que el modernismo formaba parte de una conspiración internacional. “El arte moderno es comunista –afirmaba con bombos y platillos– porque no glorifica nuestro hermoso país, nuestra gente alegre y sonriente y nuestro progreso material” (citado en Hauptman, 1973: 48). En la época de la histórica reprobación de Joseph McCarthy de todo lo que no fuera ortodoxo, resultaba cada vez más evidente que era poco probable que el Congreso promoviera el arte de vanguardia estadounidense. De hecho, el secretario de Estado, George C. Marshall, declaró que “no habría más dinero de los contribuyentes para el arte moderno” y el Departamento de Estado emitió una directiva en la que se ordenaba que ningún artista estadouniden-

---

<sup>9</sup> Robert Brustow e Irving Sandler citan conversaciones personales de Thomas Braden y Waldo Rasmussen que sugieren que, al menos durante ciertos períodos de tiempo, ellos desconocían cualquier vinculación de la CIA con el financiamiento directo de la pintura estadounidense. Ver Brustow, 1997: 69, 78. También, Sandler, 2009: 191.

<sup>10</sup> Ver, por ejemplo, Sandler, 2009: 182 y Kimmelman, 1994: esp. 299.

<sup>11</sup> Ver Krenn, 2005: 9-49.

se con asociaciones comunistas fuera expuesto a expensas del gobierno.<sup>12</sup> En 1953, el principal portavoz de la Federación de Información Artística de Estados Unidos, A. H. Berding, llegó a proclamar: “nuestro gobierno no debería patrocinar ejemplos de nuestra energía creativa que no sean representativos” (citado en Hauptman, 1973: 50). Los intelectuales de la CIA, muchos de los cuales habían sido reclutados en las principales escuelas de la Ivy League y formados culturalmente en los valores del modernismo, tendían a ver las cosas de otra manera:

Mientras que Dondero veía en el expresionismo abstracto la evidencia de una conspiración comunista, los mandarines culturales estadounidenses detectaron una virtud contraria: para ellos, hablaba de una ideología específicamente anticomunista, la ideología de la libertad, de la libre empresa. No figurativo y políticamente silencioso, era la antítesis misma del realismo socialista (Saunders, 2000: 254).

Algunos miembros de la CIA decidieron entonces actuar a espaldas del Congreso y trabajaron con el sector privado para promover un programa que coincidía con el trabajo de los Rockefeller y el MoMA.

La discrepancia entre el Congreso y la CIA ilustra hasta qué punto el gobierno estadounidense no funcionaba como una institución monolítica, sino que era más bien el escenario de agendas contrapuestas. El presidente Truman era famoso por su desprecio al modernismo, al igual que republicanos como McCarthy y Dondero. Sin embargo, dentro del Congreso no había un consenso unánime sobre la relación entre el arte moderno y el comunismo. Jacob Javits, que se convirtió en senador en 1957, cuando McCarthy y Dondero terminaron sus mandatos, fue uno de los pocos miembros del Congreso cuya oposición a los ataques de Dondero es de público conocimiento. “El punto que distingue nuestra forma de libertad de expresión del comunismo –explicó– es el hecho de que el arte moderno puede vivir y florecer aquí sin autoría ni censura del Estado y ser aceptado por los estadounidenses que tienen una buena opinión de él” (citado en Hauptman, 1973: 48). Dwight D. Eisenhower, que tomó el timón presidencial en 1953, también “reconoció el valor del arte moderno como ‘pilar de la libertad’” (Saunders, 2000: 271). Según Michael Krenn, el Departamento de Estado llegó a compartir en general la creencia, expresada especialmente por el presidente Roosevelt en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, de que el arte estaba adquiriendo un papel más amplio y significativo en el mundo (ver Krenn, 2005: 9). Inmediatamente después de la guerra, “el Departamento, con la ayuda y el estímulo de algunos sectores de la esfera profesional de las artes, se embarcó en una nueva y audaz iniciativa diseñada para llevar el arte estadounidense, en particular el arte moderno, al mundo” (ibidem: 10). Krenn ha proporcionado un deta-

---

<sup>12</sup> “Artists Protest Halting Tour”. *New York Times*, 6 de mayo de 1947. Ver también De Hart Mathews, 1976.

llado relato histórico del complejo campo de fuerza en torno a las negociaciones entre diversas agencias gubernamentales e instituciones privadas, incluidos los debates internos, en relación con el patrocinio político de las artes. Su trabajo pretende, en parte, recontextualizar las operaciones encubiertas de la diplomacia cultural estadounidense de la Guerra Fría en relación con los programas internacionales llevados a cabo por el Departamento de Estado, la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA), el Instituto Smithsonian y la Federación Americana de las Artes. Es preciso remarcar aquí que esta es una parte extremadamente importante de la ecuación histórica que no debe quedar oculta por una concentración indebida en las actividades clandestinas del servicio secreto.

Resulta igualmente importante señalar que existían importantes desacuerdos dentro de la propia CIA, como atestigua el relato de Braden sobre la decisión de Allen Dulles de anular a Frank Wisner para crear la División de Organizaciones Internacionales.<sup>13</sup> Fundada en 1950, la DIO siguió una serie de instrucciones “obvias” según Braden: “Utilizar organizaciones legítimas ya existentes; disimular el alcance del interés estadounidense; proteger la integridad de la organización no exigiéndole que apoye todos los aspectos de la política oficial estadounidense”.<sup>14</sup> Esta nueva organización sirvió para proporcionar una base institucional más sólida para los programas de la guerra psicológica subyacente detrás de los logros culturales de Estados Unidos. En palabras de Braden:

Queríamos reunir a todos los artistas, escritores, músicos, y a toda la gente que los seguía, para demostrar que Occidente y Estados Unidos eran partidarios de la libertad de expresión y de los logros intelectuales, que no existía barrera alguna en cuanto a *lo que se debe escribir y lo que se debe decir y lo que se debe hacer y lo que se debe pintar*, que era lo que ocurría en la Unión Soviética (citado en Saunders, 2000: 98, énfasis de Braden).

La divergencia entre la CIA de Dulles y la posición mayoritaria en el Congreso llegó a su punto álgido a finales de 1952, cuando McCarthy empezó a sospechar de la organización de Braden al enterarse de que había subvencionado a grupos procomunistas. “Este fue un momento crítico –escribe Frances Stonor Saunders–, el anticomunismo no oficial de McCarthy estaba a punto de desbaratar, y quizás hundir, la más elaborada y eficaz red de la CIA que reunía a frentes de izquierda no comunista” (ibídem: 197). La Agencia se vio obligada a retraerse aún más en un segundo plano y a mantener diligentemente la naturaleza clandestina de sus operaciones; evitó así que se detectaran sus esfuerzos culturales encubiertos hasta mediados de la década de 1960.

<sup>13</sup> Braden, Thomas W. “I’m Glad the CIA Is ‘Immoral’”. *Saturday Evening Post*. 20 de mayo de 1967.

<sup>14</sup> Ibídem. Ver también Braden, 1966.

La pieza central de la campaña clandestina de la CIA fue el Congreso para la Libertad Cultural, dirigido por el agente encubierto Michael Josselson desde 1950 hasta 1967:

En su apogeo, el Congreso para la Libertad Cultural tenía oficinas en treinta y cinco países, empleaba a docenas de personas, publicaba más de veinte revistas de prestigio, organizaba exposiciones de arte, tenía un servicio de noticias y reportajes, organizaba conferencias internacionales de alto nivel y recompensaba a músicos y artistas con premios y actuaciones públicas. Su misión era alejar a la intelectualidad de Europa occidental de su persistente fascinación por el marxismo y el comunismo y acercarla a una visión más complaciente con el “estilo americano” (ibídem: I).

El alcance del Congreso fue extremadamente amplio y Saunders llega a la conclusión de que “les guste o no, lo sepan o no, hubo pocos escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos o críticos en la posguerra cuyos nombres no estuvieran ligados a esta empresa encubierta” (ibídem: II). Hugh Wilford, cuyo libro *The Mighty Wurlitzer* fue escrito para corregir parcialmente el relato de Saunders, corrobora muchos de sus elementos claves. De hecho, llega a afirmar que el Congreso se convirtió en “uno de los mecenas artísticos más importantes de la historia del mundo al patrocinar una gama de actividades culturales sin precedentes” (2008: 101-102).<sup>15</sup> Cubría los gastos de viaje de sus reuniones internacionales, hacía donaciones para premios literarios y becas a través de canales de la CIA, como la Fundación Fairfield, organizaba exposiciones de arte y festivales culturales y participaba en contratos de libros a través de editoriales, como Frederick A. Praeger. También apoyó en secreto revistas literarias como la mensual angloamericana *Encounter*, que fue una creación del Congreso y *Partisan Review*, a la que Wilford describe como “el principal vehículo literario de los intelectuales de Nueva York y una de las pequeñas revistas más influyentes del siglo XX” (2008: 103). Irónicamente, todos los presidentes honorarios del Congreso fueron filósofos reconocidos, como Bertrand Russell, Benedetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers y Jacques Maritain. Todavía se discute cuántas personas sabían que el Congreso era una fachada de la CIA y en qué momento se dieron cuenta de ello. Jason Epstein, uno de los fundadores de *The New York Review*, ha afirmado que a mediados de la década de 1960 prácticamente todo el mundo sabía quién financiaba el Congreso (Saunders, 2000: 377).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Para más detalles respecto del Congreso para la Libertad Cultural, su presupuesto y su financiación, ver Scott-Smith, 2002: esp. 122-124.

<sup>16</sup> Según Saunders, el éxito inmediato de *The New York Review* “demostró claramente que no todos los intelectuales estadounidenses estaban contentos de ser agentes legitimadores de la Guerra Fría orbitando alrededor del sistema de seguridad nacional” (2000: 361).

En el marco de la Guerra Fría cultural, el expresionismo abstracto parece haber constituido un “estilo ideal” para las actividades de propaganda del servicio secreto estadounidense:

Permitía un contraste perfecto con “la naturaleza regimentada, tradicional y reducida” del “realismo socialista”. Resultaba novedoso, refrescante y creativo. Vanguardista en el plano artístico y original, el expresionismo abstracto podía mostrar a Estados Unidos como un país culturalmente avanzado y capaz de competir con París. Esto fue posible porque Pollock, al igual que la mayoría de los artistas estadounidenses de vanguardia, había dejado atrás su anterior interés por el activismo político (Cockcroft, 2000: 150-151).

Muchos de los artistas neoyorquinos habían trabajado para el Proyecto Federal de Artes, que formaba parte del New Deal de Roosevelt. Produjeron obras de arte subvencionadas y, por lo general, participaron en la política de izquierda. Sin embargo, tendían a seguir, según Serge Guilbaut, la trayectoria política personificada por Dwight Macdonald, pasando del marxismo convencional al trotskismo y luego a distintas vertientes del anarquismo: “Pintores como Rothko y Gottlieb, Pollock y Motherwell [...] siguieron el mismo camino” (1983: 110).

Clement Greenberg había proporcionado el marco teórico para esta construcción política que, según Guilbaut, operó en múltiples aspectos como el eje central de vinculación entre el trotskismo y la adopción de una forma más o menos apolítica de modernismo estético:

Greenberg llevó la defensa de Trotsky por un arte crítico que se mantuviera “fiel a sí mismo” un paso más allá; sostuvo que, aunque la vanguardia realiza efectivamente un trabajo crítico, se trata de una crítica dirigida hacia dentro, hacia la propia obra de arte, hacia el propio medio, y destinada únicamente a garantizar la calidad de la producción (ibídem: 35).<sup>17</sup>

Refiriéndose en particular a la publicación de “Avant-Garde and Kitsch” en 1939, Guilbaut afirma que Greenberg estableció una posición modernista de carácter elitista que quebró con la politización abierta del arte en pos de un vanguardismo formalista, algo que resultó sumamente atractivo para muchos de los artistas emergentes de la Escuela de Nueva York.

Como ya he señalado antes, la promoción del expresionismo abstracto por parte de la CIA continúa siendo motivo de debate, en parte porque el registro histórico se encuentra colmado de múltiples lagunas y también porque la política ambivalente del servicio secreto estadounidense tenía como objetivo complicar la tra-

---

<sup>17</sup> Ver el ensayo de Trotsky “Arts and Politics”, publicado en *Partisan Review*.

zabilidad de las acciones que originaron estos huecos.<sup>18</sup> En 1995, Saunders dio a conocer la historia de un antiguo funcionario de la CIA que declaró explícitamente que la agencia reconocía una oportunidad única en la Escuela de Nueva York:

“En cuanto al expresionismo abstracto, me encantaría poder decir que la CIA lo inventó, ¡solo para ver qué pasa mañana en Nueva York y en pleno SoHo!”, bromeó. “Pero creo que lo que hicimos realmente fue reconocer su singularidad. Identificamos que el expresionismo abstracto era una forma de arte que hacía que el realismo socialista pareciera aún más estilizado, rígido y provinciano de lo que era. Y esa relación fue explotada en algunas exposiciones”.<sup>19</sup>

Según Saunders, el Congreso organizó “varias exposiciones de expresionismo abstracto durante la década de 1950. Una de las más significativas, *The New American Painting*, recorrió todas las grandes ciudades europeas en 1958 y 1959. Otras muestras influyentes fueron *Modern Art in the United States* (1955) y *Masterpieces of the Twentieth Century* (1952)”.<sup>20</sup> A pesar de que esta última no incluía obras de los expresionistas abstractos, Saunders sostiene que la exhibición de obras maestras europeas que provenían de colecciones estadounidenses enviaba un claro mensaje de posguerra: “el modernismo debía su supervivencia –y su futuro– a Estados Unidos” (Saunders, 2000: 119).<sup>21</sup> De hecho, James Johnson Sweeney, curador, socio de la revista *Partisan Review*, respaldada por la CIA, y asesor del MoMA (que impulsó la exhibición *Masterpieces of the Twentieth Century* para el festival del Congreso para la Libertad Cultural), se jactó de haber elegido obras para el festival que “no podrían haber sido creadas, ni cuya exhibición hubiese sido permitida, bajo regímenes totalitarios como la Alemania nazi o la actual Rusia soviética y sus satélites” (citado en Saunders, 2000: 268). Saunders también afirma que existen pruebas del apoyo de la CIA a las siguientes exposiciones: *Twelve Contemporary American Painters and Sculptors* (1953-1954), *Young Painters* (1954) y *Antagonismes* (1960). Hugh Wilford ha corroborado algunas de estas afirmaciones argumentando que el “principal testaferro de la CIA en la Guerra Fría cultural”, Julius Fleischmann, donó importantes premios en metálico a la exposición *Young Painters* (2008: 107). Para *Antagonismes*, los participantes estadounidenses fueron “elegidos por el MoMA y los gastos fueron sufragados por la Fundación Farfield y otro conducto de la CIA, la Fundación Hoblitzelle” (ibídem: 108).

<sup>18</sup> “La CIA ha desclasificado solo un porcentaje muy reducido de lo que presumiblemente es un archivo sumamente vasto” (Wilford, 2008: 103).

<sup>19</sup> Saunders, Frances Stonor. “Modern Art was CIA ‘Weapon’”. *Independent*, 22 de octubre de 1995. Es sorprendente que algunos de los antirrevisiónistas hayan ignorado o simplemente desestimado este testimonio: ver Burstow, 1997: 68 y Cauter, 2003: 551.

<sup>20</sup> Saunders, Frances Stonor (1995). “Modern Art Was CIA ‘Weapon’”. Op. cit.

<sup>21</sup> Ver también p. 268.

Debemos reconocer que, incluso si el patrocinio del expresionismo abstracto por parte de la CIA no se extendió más allá de lo que los escasos registros históricos, en su forma actual, nos permiten afirmar con confianza, es claro que existía una política más amplia de guerra psicológica destinada a promover la “libertad artística” como símbolo de una supuesta libertad cultural y política de Estados Unidos durante la Guerra Fría. Por ejemplo, el servicio secreto estadounidense apoyaba enfáticamente la música contemporánea, cuyo epítome es la intención de Nicolas Nabokov de “contrarrestar, compositor por compositor, el estalinismo en las artes” durante el programa establecido para el festival Obras Maestras del Siglo XX que organizó el Congreso para la Libertad Cultural (Saunders, 2000; 116).

“El significado político, cultural y moral del Festival y su programa no debe ser manifiesto”, según la propuesta de Nabokov, sino que “debe dejarse que el público saque sus inevitables conclusiones lógicas. Prácticamente todas las obras [que se interpretarán] pertenecen a la categoría tachada de ‘formalista, decadente y corrupta’ por los estalinistas y los esteticistas soviéticos, incluidas las obras de compositores rusos (Prokofiev, Schostakovish [sic], Scriabine y Strawinsky [sic])” (citado en ídem).

La predilección de la CIA por ciertas formas de lo que se denomina genéricamente modernismo, visible también en su apoyo a figuras literarias como Eliot y Pound, se basaba en su uso subrepticio del arte supuestamente autónomo como símbolo cultural para el “mundo libre”.<sup>22</sup> Sin embargo, las sensibilidades hacia el arte elevado de los mandarines culturales no eran una constante, como han señalado autores como Hugh Wilford y Richard Burstow. Para empezar, se mostraron sorprendentemente reacios a extender su mecenazgo a la vanguardia musical estadounidense, incluyendo el trabajo de Milton Babbitt y John Cage (Wilford, 2008: 109). Wilford señala:

... los propios gustos de la CIA en el ámbito de las artes escénicas distaban mucho de ser marcadamente modernistas. [...] Las sinfonías clásicas, los musicales de Broadway, incluso el jazz de Dizzy Gillespie, fueron utilizados por una gran variedad de organismos gubernamentales estadounidenses [...] en un intento de persuadir a los amantes de la música de todo el mundo de que Estados Unidos no era menos hospitalario con las artes sonoras que con las literarias y visuales (III, 108-109).

La Orquesta Sinfónica de Boston desempeñó un papel especialmente importante en el patrocinio de la CIA. Su primera actuación en Europa, cuando fue a París para tocar *La consagración de la primavera* de Stravinsky en el festival Master-

<sup>22</sup> Para más detalles sobre Eliot y Pound, ver Saunders, 2000: 245-251.

pieces, fue subvencionada con 130.000 dólares provenientes de la División de Organizaciones Internacionales bajo la gestión de Thomas Braden (ibídem: 109-110). Wilford también se refiere al caso de la danza, que, en general,

... no ocupaba un lugar destacado en el programa internacional del Congreso para la Libertad Cultural. [...] El ballet estadounidense tendía a ser promovido en el extranjero por el Fondo de Emergencia del Presidente, financiado abiertamente por el gobierno (que se hacía eco del enfoque del Congreso para la Libertad Cultural con respecto a la música, al dejar de lado a bailarines de vanguardia como Merce Cunningham en favor de una oferta más tradicional) (ibídem: III).

En una reveladora carta de 1995 enviada a Nelson Rockefeller por Frank Wisner, el director adjunto de la Oficina de Coordinación de Políticas de la CIA, este argumenta en contra de enviar el Ballet de la Ciudad de Nueva York a Moscú por considerar que seguramente sufriría contra el protagonismo ruso en este ámbito (ibídem: 111-112). En su lugar, recomienda que se presenten espectáculos musicales como *Oklahoma*, *Carousel*, *Kiss Me Kate* o los *Ice Capades*. También sugiere la posibilidad de enviar orquestas de jazz o la BSO y resalta la importancia de mostrar el talento “negro” para contrarrestar las críticas al racismo estadounidense (ibídem: 112). Wilford destaca igualmente que un conjunto de cartas anónimas descubiertas entre los papeles de C. D. Jackson revela la existencia de “un agente de la CIA, con base en los estudios Paramount de Hollywood, dedicado a una asombrosa variedad de actividades clandestinas en favor de la Agencia” (ibídem: 120). El Servicio Secreto estadounidense no solo trató de influir en la producción cinematográfica de Hollywood, sino que en ocasiones emprendió proyectos cinematográficos, como la versión animada de *Rebelión en la granja* (1954) de George Orwell.<sup>23</sup> Al manipular el argumento, la narrativa antitotalitaria de Orwell se transformó irónicamente en un arma encubierta de propaganda de la Guerra Fría.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> No obstante, Wilford argumenta también que la viabilidad en términos de finanzas y la autocensura de Hollywood hicieron de esta industria un candidato menos idóneo para el patrocinio de la CIA en comparación con emprendimientos culturales sin fines de lucro. Para un análisis detallado y preciso del papel de la industria del cine de Estados Unidos durante la Guerra Fría, ver Decherney, 2005.

<sup>24</sup> Ver Wilford, 2008: 117-119 y Leab, 2006.

## Agencia social multidimensional

*Cualquier análisis de la influencia política en el ámbito cultural puede tender a socavar la legitimidad real de la cultura como tal y las complejidades del desarrollo semiautónomo y contingente de la actividad cultural e intelectual. Los argumentos se reducen a menudo a un énfasis en la autonomía o la dependencia del arte, ninguno de los cuales es particularmente satisfactorio para la ampliación de la comprensión histórica.*

Giles Scott-Smith

El debate actual entre revisionistas y antirrevisionistas tiende a operar en el marco binario de una serie de oposiciones polares, como determinismo y libertad, dependencia y autonomía, sociedad e individuo, contextualismo y autarquía estética. Mientras que los revisionistas pretenden poner de manifiesto los elementos sociales y contextuales que han determinado la producción artística, la contraofensiva antirrevisionista pretende, generalmente, poner en primer plano la libertad de los productores y de las instituciones en sus juicios estéticos. Afortunadamente, algunos de los autores implicados en este debate han rechazado una oposición simplista entre estos términos. Muchos de ellos, sin embargo, tienden a mantenerse dentro de una lógica social binaria en la que la determinación total se ve refutada por los casos de libertad individual y, en dirección contraria, la libertad absoluta, por los casos de control exógeno.

En lugar de basarse en una rígida polarización entre caballeros y peones de la Guerra Fría, resulta crucial la identificación de los distintos tipos, niveles, rangos y sitios de agencia involucrados. No debemos colapsar indebidamente la noción de agencia con la de libertad, que sugiere la existencia de un estado puro, como un punto cero de actividad originaria. En lo que respecta a la participación de la CIA en el mundo del arte, los tipos de agencia podrían describirse, de forma más adecuada, como control y fomento financiero, apoyo institucional, presión encubierta y otras estrategias de manipulación clandestina. Estos vehículos de acción están, por supuesto, vinculados de forma compleja con todo un campo de fuerzas políticas, económicas y sociales. Además, al tratarse de actividades subterráneas, apuntaron a desarrollar un nivel de agencia profundo e indetectable, cuyas consecuencias eran palpables pero sus orígenes eran desconocidos. El alcance de su agencia variaba puntualmente con cada caso, pero es sumamente importante subrayar el hecho de que el fomento financiero e institucional no implica que la CIA cooptara la agencia de todas las partes involucradas ni que su alcance se extendiera profundamente a la agencia social de todos los artistas e intelectuales afectados. Por el contrario, intentó, al menos en parte, coaccionarlos silenciosamente de forma que tuvieran la sensación de estar actuando

de forma natural. Por supuesto, no siempre consiguió sus objetivos. Wilford cita un ejemplo significativo de “los límites de la manipulación de la CIA frente a la presión política comercial y nacional”: el director y el gerente de la Paramount se negaron a incorporar la “perspectiva negra” que les imponía implantar “actores negros en los campos de golf en *The Caddy*, por miedo a generar indignación entre los espectadores blancos del sur” (2008: 121). El autor de *The Mighty Wurlitzer* llega a la conclusión de que “la CIA puede haber intentado dictar la melodía, [...] pero el gaitero no siempre la tocó ni el público la bailó” (ibídem: 10).<sup>25</sup> Esto es igual de cierto en el caso del patrocinio gubernamental de las artes, así como en el de la censura política. Aceptar financiación no niega necesariamente la capacidad de acción de quienes lo hacen; los hilos financieros tienen un rango limitado de acción. Según Michael Krenn, existe habitualmente un tira y afloja entre el apoyo gubernamental y el control político:

Cuando los artistas y las organizaciones artísticas sentían que el gobierno intentaba censurar o controlar las artes, se rebelaban. Cuando el Departamento de Estado, la USIA o, en menor medida, el IAP, llegaron a creer que el arte (o los artistas) estaba enviando un mensaje erróneo o ineficaz, su afán por apoyar estas iniciativas se desvanecía rápidamente (2005: 238).

Todo esto apunta a la importancia de desarrollar un relato de los múltiples sitios de agencia que operan en cualquier coyuntura. Como hemos visto, la oposición estricta entre el *establishment* por un lado y artistas e intelectuales libres por otro ignora la compleja topografía social de estas relaciones. Dentro de lo que se llama genéricamente el gobierno, hay numerosas agencias institucionales, que no necesariamente están de acuerdo: el Congreso, la HUAC, el Poder Ejecutivo, el Departamento de Estado, la USIA, la AFA, la CIA, el CCF, el FBI, etcétera. Dentro de cada una de estas organizaciones, existe también una multiplicidad de puntos de vista, como atestiguan las luchas internas en el Congreso y la CIA. Además, estos múltiples sitios de agencia comparten el campo social con toda una serie de otros agentes, como los museos, las galerías, los curadores, los coleccionistas y marchantes, el mercado del arte, los críticos, los teóricos e historiadores del arte y el aparato crítico en un sentido más amplio (publicaciones, documentales, conferencias, cursos, etcétera). Estos variados agentes son parte de negociaciones intrincadas y dinámicas que cobran forma a lo largo del tiempo y son irreductibles a los dualismos de *establishment* y anti-*establishment*, determinismo y libertad, a pesar de que pueda existir una unidad hegemónica o una complicidad ideológica en ciertos casos.

<sup>25</sup> Saunders, cuya tesis se encuentra claramente cuestionada aquí, sostiene: “Yo siempre dije que esto no se trataba de una forma de ventriloquismo con excepción de algunos casos; hay algunos casos de objetos plantados en ciertos momentos y otros cuya autoría corresponde a agentes de la CIA, pero se trata de situaciones puntuales y prácticamente insignificantes” (Lucas, 2003: 25).

Veamos, en este sentido, algunos ejemplos concretos empezando por un caso que ilustra claramente los niveles y rangos de agencia. Theodor Adorno es famoso por su condena de la literatura comprometida y su defensa de la autonomía estética (que no debe confundirse con un arte por el arte). En uno de sus conocidos ensayos, arremete contra Georg Lukács por su apoyo al realismo de corte soviético, al que opone “el propio carácter autónomo del arte” afirmando que “la verdad social solo prospera en las obras de arte creadas de forma autónoma” (2002: 162-163). En un irónico giro del destino, se da la circunstancia de que este ensayo fue publicado en *Der Monat* que fue “una revista creada por el ejército estadounidense en Alemania Occidental y financiada por la Agencia Central de Inteligencia” (ibídem: 143).<sup>26</sup> Max Horkheimer dudaba de la orientación de la revista, pero Adorno, al menos según Rolf Wiggershaus, “prestaba tan poca atención a la jerga anticomunista de la ‘libertad’ que publicaba artículos en *Der Monat*, como lo hacía en otro lados” (1994: 406).<sup>27</sup>

Lo que Adorno parece haber pasado por alto es hasta qué punto la propia categoría de autonomía no es autónoma, lo que significa que no está separada de modo alguno del campo de fuerza sociopolítico que conforma la dinámica del poder cultural. De hecho, como ha señalado Saunders, el concepto de autonomía era en sí mismo integral para la agenda que impulsaba el servicio secreto de los Estados Unidos durante la Guerra Fría: “Esto está incorporado en la primera disposición de la CIA que estipula que la autonomía, no solo la apariencia de ella, sino la autonomía debe ser preservada porque es la cualidad que va a dar la mayor credibilidad respecto de la independencia de estas organizaciones” (Lucas, 2003: 25).<sup>28</sup> Añade, por supuesto, que esta autonomía estaba estrictamente circunscripta, pero que la ilusión de su pureza era, sin embargo, una parte central de la ecuación. Es muy revelador, en este sentido, que el propio Congreso para la Libertad Cultural defendiera la autonomía del arte con argumentos que no resultaban tan lejanos a los de Adorno:

Para oponerse a un mundo en el que todo se encuentra en función de un propósito político –lo que resulta inaceptable para nosotros– era necesario crear plataformas desde las que la cultura pudiera

<sup>26</sup> Ver también Saunders, 2000: 30 y Scott-Smith, 2002: 91-93. Respecto del prominente apoyo económico de la Rockefeller Foundation al Institute for Social Research durante el régimen nazi, ver Jachec, 2000: 47.

<sup>27</sup> “En 1943 –escribe Wiggershaus– alrededor de seis socios del Institute [for Social Research] tenían trabajos de tiempo completo, o de medio tiempo, al servicio del gobierno contribuyendo visiblemente a los esfuerzos de guerra” (1994: 301). Cuatro de ellos, incluyendo a Herbert Marcuse, trabajaron para la Oficina de Servicios Estratégicos (OSS), el predecesor en tiempos de guerra de la CIA. Para un relato revelador del trabajo que realizaron Marcuse, Franz Neumann y Otto Kirchheimer para la División de Investigación y Análisis de la OSS, ver Laudani, 2013.

<sup>28</sup> Scott-Smith escribe: “La cultura, en particular la autónoma y apolítica cultura que el Congreso [para la Libertad Cultural] ostensiblemente representaba fue institucionalizada por el gobierno de Estados Unidos (en especial por la CIA) como una fuerza ideológica representativa de la sociedad occidental libre de la que emergió” (l).

expresarse sin tener en cuenta la política y sin confundirse con la propaganda, plataformas en las que la única preocupación fueran las ideas y las obras de arte en sí mismas (Saunders, 2000: 312).

Esta clase de argumentos son precisamente los que motorizaron el apoyo a ciertos artistas cuya obra “autónoma” era admirada por Adorno.

Esto no significa que Adorno fuera simplemente un peón involuntario dentro de un intrincado complot de la Guerra Fría ni que sus argumentos fueran prefabricados por la CIA. Tampoco implica que todo su trabajo sobre estética pueda ser descartado como propaganda servil. Lo que sugiere, para empezar, es que su ataque a Lukács y al realismo socialista, así como su apelación a la autonomía estética, coincidieron muy bien con la agenda del servicio secreto estadounidense durante este período. Esto debería invitarnos a reflexionar críticamente sobre la inscripción sociopolítica de las prácticas teóricas, así como a cuestionar el discurso de la autonomía y las variopintas fuerzas que operan en su producción y circulación. Es importante reconocer que este discurso, al igual que la propia categoría, no es en sí mismo autónomo del propio campo de fuerzas del que emerge. Es cierto que un agente social no puede controlarlo todo en su coyuntura y que el apoyo de la CIA a *Der Monat* y a diversas formas de arte “autónomo” no usurpa, en absoluto, la teoría completa de Adorno. Sin embargo, se le puede responsabilizar por no reconocer, incluso después de los hechos, algunas de las poderosas formas de agencia que operaban en su coyuntura sociopolítica y por no adoptar una actitud comprometida respecto de ello. También se le puede responsabilizar por hacer oídos sordos a la naturaleza contradictoria de la propia categoría de autonomía en favor de lo que, en última instancia, parece ser, al menos en ciertos casos, una comprensión ingenua de la autarquía de los artefactos culturales.

La crítica a la autonomía estética es uno de los temas del siguiente ejemplo al que me gustaría referirme: el documental de Emile de Antonio sobre el arte estadounidense de la posguerra, *Painters Painting* (1972). En lugar de centrarse simplemente en los objetos de arte como tales, o en un contexto exógeno, la película excava y se adentra en las luchas entre los múltiples niveles y sitios de agencia que operan en el acto en apariencia sencillo de pintar. La secuencia inicial establece, en muchos sentidos, la lógica estética de toda la película. Comenzando con una serie de nueve líneas verticales que recuerdan a *White Painting* (1951) de Robert Rauschenberg, así como a las líneas geométricas de Frank Stella, Daniel Buren y otros “formalistas”, la cámara se aleja lentamente para revelar que estas barras verticales son en realidad parte de una fachada. A continuación, una toma panorámica, cuidadosamente construida, enmarca perfectamente este edificio de estilo Mondrian, que era la sede central del monopolio Ma Bell, dentro del paisaje urbano de Nueva York. Esta reinscripción visual de la llamada pintura formalista en la coyuntura social, económica e histórica específica de Estados Unidos —y, más concretamente, de Nueva York— durante la posguerra se ve reforzada por el prólogo de Philip Leider que construye un breve relato de la pintura estadounidense:

El problema de la pintura estadounidense había sido temático. La pintura se enredaba en las propias contradicciones de Estados Unidos. Nos retratamos a nosotros mismos cuando no teníamos idea de quiénes éramos. Intentamos encontrar a Dios en paisajes que destruíamos tan rápido como podíamos pintarlos. Pintamos a los indios tan rápido como pudimos matarlos y, durante el mayor salto tecnológico de la historia, nos pintamos a nosotros mismos como una pandilla de pueblerinos juguetones. Contra el consistente ataque de Mondrian y Picasso, nosotros solo teníamos un arte de verdades a medias, carente de toda convicción. Los mejores artistas empezaron a ceder en lugar de patear contra las provocaciones. Y precisamente en ese momento, cuando por fin abandonamos el desesperado empeño por crear un arte nacional, tuvimos éxito en esa tarea.

Un rápido *tour de force* en forma de paneo horizontal sobre una galería de arte corta a un encuadre de las franjas horizontales de *Flag* [Bandera] de Jasper Johns sobre el que comienza a operar un *zoom* lento, que va acercándose a la obra y que sirve para completar un movimiento inverso respecto de la secuencia inicial mientras otra voz en off aborda nuevamente la problemática de la pintura estadounidense. Esta lógica estética de reencuadre (un cuadro dentro de un paisaje urbano) y de desplazamiento (alejamientos y acercamientos, desplazamientos a la izquierda y a la derecha, líneas verticales y horizontales) domina toda la película ya que De Antonio regularmente vuelve a situar lo que vemos en relación con las fuerzas invisibles que operan fuera de cuadro. De este modo, invita al espectador a indagar en la naturaleza construida de lo perceptible, así como en los poderes que operan en dicha construcción y en sus posibles desplazamientos.

Se suceden entrevistas con artistas en sus estudios, a menudo situando su obra en relación con su contexto material e inmediato de producción. Estas entrevistas se intercalan con secuencias documentales con críticos de arte, curadores, coleccionistas, espectadores y un marchante. La película explora así la matriz institucional, económica y social de los artistas en cuestión, así como el aparato crítico que los introduce al público general. Este rechazo implícito de la autarquía de los artefactos estéticos no lleva a De Antonio, sin embargo, a menospreciar la agencia de los artistas implicados. Esto es particularmente interesante en el caso de su agencia política, que a menudo ha sido considerada como tenue o secundaria en el caso de la Escuela de Nueva York. En su conversación con Helen Frankenthaler, De Antonio indaga en la dinámica de género y la política sexual en el ámbito de la pintura. También plantea el tema de la política en numerosos momentos de su intercambio con Andy Warhol, con quien discute su retrato de los hombres más buscados por el FBI (más tarde se descubrió que no eran fugitivos, de hecho, sino simplemente ciudadanos comunes). Barnett

Newman ofrece, quizás, la referencia más explícita de la película a la dimensión política del arte cuando afirma:

No hay duda de que mi obra, como la de los hombres a quienes respeto, manifestó una posición revolucionaria, podríamos decir, respecto de la noción burguesa de lo que es un cuadro en cuanto objeto, incluso más allá de lo que significa como declaración de principios, porque, al fin y al cabo, mis cuadros ni siquiera entran en una típica casa burguesa.

Antes de profundizar en las dimensiones políticas de esta película, vale la pena rebatir la imagen un tanto monolítica de la Escuela de Nueva York como apolítica recordando que esta constelación de artistas incluía a algunos que, en los meandros de sus itinerarios individuales y en determinados momentos, dieron muestras de una participación activa en una política progresista. Newman era un anarquista confeso y se esforzó por dar a sus lienzos un significado político radical, en parte a través de la lente teórica de Wilhelm Worringer. Tras la represión policial en el marco de la Convención Nacional Demócrata de 1968, participó de una exposición en una galería de Chicago que funcionó como protesta colectiva. Su propia contribución, un gran marco de acero recubierto de pintura roja y atado con alambre de púa, recordaba no solo el alambre utilizado para rodear la sala de convenciones de Chicago, sino también los campos de exterminio de Europa y Rusia. Del mismo modo, Robert Motherwell pintó su serie *Elegías a la República Española* como una forma de duelo por su derrota mientras que Clyfford Still también mostró signos de una orientación política marcada en algunas de sus obras, al igual que Jackson Pollock y otros en sus primeros años.<sup>29</sup> Sin embargo, podría decirse que Ad Reinhardt fue el más explícitamente comprometido con la izquierda organizada a lo largo de su carrera:

Socialista de toda la vida, se afilió al Sindicato de Artistas inmediatamente después de la universidad, dibujó caricaturas y diseñó portadas para *New Masses* y *P. M.* incluso mucho después de que otros modernistas hubieran abandonado la izquierda.\* Durante la década de 1940 siguió apoyando a grupos artísticos de izquierda como United American Artists y Artists League of America (Cos, 1982: 25).

Sin embargo, las pinturas de Reinhardt seguían siendo abstractas y no pretendían representar o reflejar una ideología política. De hecho, hizo hincapié en la

---

<sup>29</sup> A pesar de que Jachec base algunos de sus argumentos en la debatible analogía entre vanguardia y progresismo político, ofrece igualmente un análisis interesante del pasado izquierdista y la orientación de muchos de los artistas del expresionismo abstracto en *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism*.

\* *New Masses* fue una revista estadounidense fuertemente vinculada al marxismo que se publicó entre 1926 y 1948. [N. del T.].

relevancia política de las obras no representativas afirmando que los cuadros ilustrativos, incluso con contenido político progresista, no

... constituían una amenaza, sino que en realidad solo podían sostener los parámetros burgueses [sic]. En realidad, el cuadro ilustrativo que pretendía ser algo más que ilustración o decoración prohibía una apreciación más profunda del arte por parte del espectador al no exigir una participación (y preparación) más abarcativa y de primera mano para su significado (Reinhardt, 1975: 25).

Su doctrina del “arte como arte” no era en absoluto ajena a su firme condena de la comercialización del mundo del arte, así como a sus brutales ataques a sus antiguos amigos: describió a Rothko como un “favvista de agua dulce que posa para *Vogue*”, a Pollock como el “vagabundo de Harpers Bazaar” y a Newman como “el artesano mercachifle de la vanguardia y la educación, dedicado a atender su kiosquito” (citado en Cox, 1982: 114).<sup>\*</sup> Reinhardt era claramente muy consciente de las formas en que los intereses económicos, políticos y de entretenimiento habían saturado el mundo del arte al punto de degradarlo desde adentro.<sup>30</sup> Esto es particularmente evidente en sus caricaturas políticas, que a veces son ignoradas o pasadas por alto, como si fuesen periféricas dentro del cuerpo de su obra, lo que revela hasta qué punto la propia categoría de obra de arte es siempre, ante todo, una categoría social (en gran medida distinta y superior, en este caso, a las caricaturas). En uno de sus dibujos más elaborados, *FOUNDINGFATHERS-FOLLYDAY* (1954), condenó satíricamente todo el entramado social de artistas, museos, marchantes y publicaciones que producían lo que se percibe como el mundo del arte de Nueva York. Su serie *How to Look* fue también una virulenta intervención en la matriz institucional e ideológica que enmarca nuestra experiencia del arte. Por poner un ejemplo conmovedor, *How to Look at Art and Industry* (1946) establecía un paralelismo entre la muerte de Sócrates al beber veneno y la muerte de cualquier artista estadounidense que aceptara participar en un concurso de pintura patrocinado por la compañía Pepsi-Cola. La cita del Nuevo Testamento que aparece debajo de la reelaboración que hizo de su propio grabado de la muerte de Sócrates no deja lugar a dudas sobre la naturaleza de su condena crítica: “Porque el amor al dinero es la raíz de todos los males”.

De Antonio compartía en gran medida la preocupación de Reinhardt por el encuadre de la experiencia estética. *Painters Painting* no solo sitúa al espectador en el complejo entramado de relaciones sociales, institucionales, políticas y eco-

---

\* Estos insultos sumamente idiosincráticos son difíciles de traducir al español manteniendo su fuerza y maliciosidad original. Reinhardt los escribe respectivamente como “*Vogue magazine cold-water-flat fauve*”, “*Harper’s Bazaar bum*” y “*the avant-garde huckster-handicraftsman and educational shopkeeper*”. [N. del T.].

<sup>30</sup> Ver su ensayo “*Government and the Arts*” en *Art-as-Art*, en el que realiza una crítica de la economía y las prácticas políticas corruptas.

nómicas del mundo del arte neoyorquino entre 1940 y 1970, recordando así el escrupulosamente detallado *FOUNDINGFATHERSFOLLYDAY* de Reinhardt. Moviliza también un sutil uso de la imagen y la banda sonora para construir cuidadosamente una película acerca del marco general de la pintura neoyorquina de posguerra. Para empezar, De Antonio es transparente sobre el hecho de que no propone un estudio o un relato supuestamente objetivo de la escena artística o, para el caso, de un movimiento histórico artístico identificable como el expresionismo abstracto. En cambio, el marco de *Painters Painting* es muy personal, aunque no es en absoluto tan idiosincrático como el de *Walden* (1969) de Jonas Mekas. De Antonio tendía a entrevistar a los artistas que conocía o cuya obra apreciaba e ignoraba a las figuras que no le interesaban tanto (Adolph Gottlieb, Donald Judd, Franz Kline, Robert Morris, Mark Rothko, Cy Twombly). A lo largo de la película, destaca regularmente la aparición de su equipo de cámara armando la puesta en escena de las entrevistas y participando de la construcción general de la película. A menudo se ve al equipo de grabación y a De Antonio, se muestra el golpe de la claqueta, se utilizan ocasionalmente pistas de sonido e imagen no coincidentes y se integran en la propia película elementos entre bastidores, como la orden de De Antonio para cortar el intercambio inicial con Warhol. El director quería claramente que el proceso de producción cinematográfica formara parte del producto final. En su película autobiográfica, *Hoover y yo* (1989), afirma con decisión por encima del zumbido de la cámara: “Esta película, aunque probablemente no la vea mucha gente, es un intento de subversión. Es una película opositora. Me alegro de que se escuche el sonido. ¿Por qué el proceso de producción de cualquier forma de arte no debería incluirse dentro de lo que ese arte es?”. Esta técnica del revés, por la que los dispositivos de encuadre, que normalmente permanecen imperceptibles, se incorporan ellos mismos a la película, recuerda la obra de Bertolt Brecht, así como la integración del realismo brechtiano en el cine por parte de Jean-Luc Godard.

No hay que olvidar –escribe Godard en un pasaje cercano a la obra de De Antonio– que el cine debe, hoy más que nunca, mantener como norma de conducta esta idea de Bertolt Brecht: “le réalisme, ce n’est pas comment sont les choses vraies, mais comme sont vraiment les choses [el realismo no se trata de cómo son las cosas verdaderas, sino de cómo son verdaderamente las cosas]” (Bergala, 1985: 238).

Al mostrar los elementos invisibles que construyen y enmarcan lo visible, De Antonio produce un hiperrealismo que muestra “cómo son las cosas realmente”, es decir, un realismo basado en revelar la propia artificialidad de lo real, tal y como se presenta estéticamente. Podría decirse que el verdadero realismo no se limita a retratar lo real o las “cosas verdaderas” como hechos dados. Por el contrario, devela los mecanismos constructivos que producen lo que se percibe como real y descubre así la artificialidad inherente al verismo tradicional.

La técnica de De Antonio, orientada al proceso de producción, invita al espectador a concentrarse en las fuerzas que ponen en escena lo que se ve, así como en todo lo que queda fuera del marco perceptible. No se trata de un compromiso de carácter formalista, es decir, dedicado a explorar innovaciones formales que se vinculan luego análogamente a la política de diversas maneras. Parece tratarse, en cambio, de un caso de transformación estética en el sentido preciso de una modificación de los horizontes de lo visible y lo audible que anima al espectador a tomar conciencia reflexiva del marco sensorial de la experiencia en el sentido amplio del término. Esto cultiva, al menos potencialmente, una sensibilidad crítica en el espectador y una mayor atención al andamiaje del sistema que produce y mantiene “lo real”.

Sin duda, es lamentable que De Antonio no hiciera referencia explícita a la implicación clandestina de la CIA en el mundo del arte y la cultura en los Estados Unidos de la posguerra. A pesar de que las denuncias empezaron a salir a la luz a mediados y finales de los años sesenta, su orientación política lo hacía especialmente idóneo para abordar críticamente la relación entre el éxito de la Escuela de Nueva York y la ideología de la Guerra Fría, cosa que no hizo en la película. Sin embargo, su insistencia en los dispositivos de encuadre y en la matriz sensorial que subyace a lo perceptible –destacada en la larga secuencia final en la que Larry Poons encuadra fastidiosamente uno de sus cuadros– invita al espectador a reflexionar críticamente sobre las fuerzas invisibles que operan en la puesta en escena y la presentación de lo que se percibe como realidad. Dada la naturaleza encubierta de la actividad de la CIA, se trata de una estrategia especialmente interesante porque promueve, al menos potencialmente, una actitud crítica basada en una comprensión sistémica. Independientemente de lo que se sepa en realidad, invita al espectador a desconfiar de las fuerzas imperceptibles que suelen operar en una matriz de poder como la de los Estados Unidos durante la Guerra Fría.

La película incluye, sin embargo, un intenso intercambio en el MoMA en el que un miembro del consejo radical Artists' Workers increpa a John B. Hightower, director del MoMA, sobre la posibilidad de que el museo se ponga al servicio de los artistas y no de los Rockefeller. Hightower responde con calma, con la voz confiada de quienes tienen una progenie aristocrática: “Diría que las posibilidades son probablemente bastante pocas”. También hay un comentario entre bastidores de Leo Castelli mientras habla por teléfono y explica a su interlocutor que está participando en la película de De Antonio. Reflejando la naturaleza política del proyecto, explica: “Está haciendo una película como la de McCarthy [*Point of Order*], pero sin McCarthy, sobre el mundo del arte”. A pesar de que De Antonio admitió abiertamente que se sentía conflictuado por su decisión de hacer una película sobre un movimiento artístico supuestamente apolítico que había sido perfectamente integrado dentro la maquinaria de la corporatocracia elitista,<sup>31</sup> es intere-

<sup>31</sup> Ver De Antonio, 2000: 261-264.

sante observar la respuesta que dio a uno de sus detractores: "*Painters Painting* es más política de lo que usted parece creer. El arte es poder" (citado en Lewis, 2000: 155).

Mi argumento aquí no es que esta película deba tomarse como un caso privilegiado o ejemplar de buen arte político. Por el contrario, se trata de que, desde el punto de vista que he desarrollado aquí, hay indicios de una estrategia artística particularmente interesante para resistir a las fuerzas perniciosas, pero en gran medida ocultas, que actúan en el *Kulturkampf* encubierto. Al desarrollar una conciencia crítica, De Antonio fomenta una atención reflexiva al oscuro submundo de la política del poder. No es de extrañar, en este sentido, que criticara los planes de Robert Redford para interpretar a Woodward en *All the President's Men*:\*

Redford cree que está en contra de la CIA. Pero yo no estoy en contra de la CIA, estoy en contra del sistema que produjo la CIA [...]. El escándalo de Watergate es un tema menor, muy prolijo e inocuo, porque se centra en un hombre y no en un sistema. Redford ve Watergate como una aberración, mientras que en mi opinión Watergate es inherente al sistema (Kellner y Streible, 2000: 362).

Como podemos ver en esta declaración, la conciencia reflexiva que impulsa De Antonio está claramente orientada hacia un análisis sistémico, centrado en el marco general que produce determinados acontecimientos o sucesos.

Quisiera concluir este análisis subrayando un caso especialmente interesante en el que De Antonio parece haber movilizad o sus dispositivos de encuadre por fuera de sus películas para desplazar la atención del servicio secreto estadounidense. Como sabemos por su película *Mr. Hoover and I*, existía un archivo de diez mil páginas sobre él en el FBI y otras miles en la CIA sobre sus actividades. En 1975 anunció en una entrevista que planeaba hacer una película sobre Philip Agee, el agente renegado de la CIA que dio la espalda al servicio secreto estadounidense y publicó *Inside the Company: CIA Diary*. Aunque sus declaraciones eran aparentemente sinceras, a pesar de sus juguetonas y sardónicas referencias a una posible participación estelar de Jane Fonda y Robert Redford, la película nunca se llevó a cabo. A las pocas semanas de la entrevista, De Antonio comenzó a grabar sus reuniones secretas con el Weather Underground, el colectivo radical que estaba en la clandestinidad y en la lista de los más buscados por el FBI. ¿Su plan declarado de hacer una película sobre Agee era una trampa para despistar al servicio secreto y así poder organizar estos encuentros que dieron lugar a *Underground* (1976), película en la que llevó a la gran pantalla el mensaje amordazado de estos disidentes subversivos? ¿Fue una forma irónica de ven-

---

\* *All the President's Men* fue una película de 1976, basada en el libro homónimo de 1974, sobre el escándalo de Watergate, que culminó con la renuncia a la presidencia de Richard Nixon. [N. del T.].

garse de los verdaderos maestros del engaño?<sup>32</sup> Dada su atención a los dispositivos de encuadre y al trabajo de desplazamiento estético, así como su cultivo de una sensibilidad crítica sistémica, no resultaría sorprendente que así fuera.

## Agencia estética en los campos de fuerza social

El caso del arte estadounidense durante la Guerra Fría muestra claramente las graves limitaciones del enfoque centrado en una determinada política estética a través de sus producciones. Reduce el debate a la cuestión de un poder político supuestamente inherente a los objetos o las prácticas de manera aislada, como si tuviesen poderes talismánicos. Louis Menand tiene toda la razón al elogiar el ataque de los revisionistas a la suposición generalizada de que “las condiciones de producción y recepción de un cuadro son irrelevantes para su significado en cuanto obra de arte. [...] Todo fue moldeado por los imperativos de la Guerra Fría después de 1945 –escribe– porque todo está siempre moldeado por las circunstancias”.<sup>33</sup> Es, por supuesto, irónico que un movimiento artístico que se percibía en gran medida como apolítico se convirtiera en “un arma política de primer orden” y esto ilustra claramente la necesidad de tener en cuenta las complejas redes de producción, circulación y recepción al examinar la politicidad de las prácticas estéticas (Shapiro y Shapiro, 2000: 194). Además, es importante destacar que, en palabras de Menand, “la interpretación ‘apolítica’ de la pintura abstracta derivaba, de forma bastante consciente, de una política específica”.<sup>34</sup> De hecho, fue precisamente la separación entre arte y política la que sirvió perfectamente a los fines políticos revelando hasta qué punto el propio esfuerzo teórico y hermenéutico por demostrar o defender esta separación estaba irónicamente ligado a fuerzas muy concretas que operaban en el mundo del arte. Eva Cockcroft fue al centro de la cuestión cuando afirmó sin miedo: “Ellos [los expresionistas abstractos] también contribuyeron, lo supieran o no, a un fenómeno puramente político: el supuesto divorcio entre el arte y la política que sirvió tan adecuadamente a las necesidades de Estados Unidos en la Guerra Fría” (2000: 154).

El análisis anterior pone en tela de juicio las ilusiones ontológicas y epistémicas sobre la supuesta autonomía del arte, el aislamiento del hecho artístico y el complejo de talismán. De la investigación en su conjunto debería quedar claro que la política del arte no puede limitarse a la dimensión política, o apolítica, de las obras de arte individuales. Hay que dar cuenta de su inscripción y circulación en el mundo social. Superar la moda que ha plagado gran parte de los debates sobre la política de la estética requiere también el desarrollo de una

<sup>32</sup> Esto mismo es, de hecho, lo que los propios editores de *Emile de Antonio* sugieren (Kellner y Streible, 2000: 361).

<sup>33</sup> Menand, Louis. “American Art and the Cold War”. *New Yorker*, 17 de octubre de 2005.

<sup>34</sup> Ídem.

teoría social multidimensional en la que se reconozca que existen varios tipos, niveles, rangos y sitios de agencia. Como hemos visto, las categorías monolíticas de autonomía y heteronomía, libertad individual y conspiración política, son inadecuadas para dar sentido a las complejidades de las relaciones sociales y a la intrincada química de múltiples formas y puntos de agencia. De hecho, la normatividad binaria inherente a la oposición entre el arte y el *establishment* es demasiado burda para tener en cuenta la multiplicidad de agencias en conflicto que están en juego. La financiación de la CIA y la manipulación gubernamental encubierta, por volver a estos ejemplos, no negaron en su totalidad la capacidad de acción de quienes se vieron afectados por dichas maquinaciones. Se trata de niveles de agencia con efectos concretos que tienen rangos específicos. Como hemos visto en el caso de Reinhardt, De Antonio y otros, no controlaban la totalidad de la producción estética, sino que funcionaban como poderes coercitivos en un campo de fuerzas mucho más amplio.

## Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor; Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht y Georg Lukács (2002). *Aesthetics & Politics*. Londres: Verso.
- BERGALA, Alain (ed.) (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma.
- BRADEN, Thomas W. (1966). "The Birth of the CIA". *American Heritage* 28, nº 2, pp. 4-13.
- BURSTOW, Robert (1997). "The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': Re-assessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner". *Oxford Art Journal* 20, nº 1, pp. 69-78.
- CAUTE, David (2003). *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*. Oxford: Oxford University Press.
- COCKCROFT, Eva (2000). "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War". *Pollock and After: The Critical Debate*, Ed. Francis Frascina. Londres: Routledge.
- COX, Annette (1982). *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- DE ANTONIO, Emile (2000). "The Agony of the Revolutionary Artist". *Emile de Antonio: A Reader*. Ed. Douglas Kellner y Daniel Streible, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DE HART MATHEWS, Jane (1976). "Art and Politics in Cold War America". *American Historical Review* 81, nº 4, octubre, pp. 762-787.
- DECHERNEY, Peter (2005). *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*. Nueva York: Columbia University Press.
- GUILBAUT, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Trad. Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press.

- HAUPTMAN, William (1973). "The Suppressions of Art in the McCarthy Decade". *Artforum* 12, octubre.
- JACHEC, Nancy (2000). *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940-1960*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KELLNER, Douglas y Daniel Streible (eds.) (2000). *Emile de Antonio: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KIMMELMAN, Michael (1994). "Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War". *The Museum of Modern Art at the Mid-Century: At Home and Abroad*. Ed. John Elderfield. Nueva York: Museum of Modern Art.
- KOZLOFF, Max (2000). "American Painting During the Cold War". *Pollock and After: The Critical Debate*. Ed. Francis Frascina. Londres: Routledge.
- KRENN, Michael L. (2005). *Fall Out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- LASCH, Christopher (1970). "The Cultural Cold War". *Towards a New Past: Dissenting Essays in American History*. Ed. Barton J. Bernstein. Londres: Chatto and Windus.
- LAUDANI, Raffaele (ed.) (2013). *Secret Reports on Nazi Germany: The Frankfurt School Contribution to the War Effort*. Princeton: Princeton University Press.
- LEAB, Daniel (2006). "The American Government and the Filming of George Orwell's *Animal Farm* in the 1950s". *Media History* 12, nº 2, pp. 133-155.
- LEWIS, Randolph (2000). *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison: University of Wisconsin Press.
- LUCAS, W. Scott (2003). "Revealing the Parameters of an Opinion: An Interview with Frances Stonor Saunders", entrevista en *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*. Ed. Giles Scott-Smith y Hans Krabbendam. Londres: Frank Cass.
- REINHARDT, Ad (1975). *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose. Nueva York: Viking Press.
- SANDLER, Irving (2009). *Abstract Expressionism and the American Experience: A Reevaluation*. Lenox, Massachusetts: Hard Press.
- SCOTT-SMITH, Giles (2002). *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*. Nueva York: Routledge.
- SHAPIRO, David y Cecile Shapiro (2000). "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting". *Pollock and After: The Critical Debate*. Ed. Francis Frascina. Londres: Routledge.
- STONOR SAUNDERS, Frances (2000). *The Cultural Cold Word: The CIA and the World of Arts and Letters*. Nueva York: New Press.
- WIGGERSHAUS, Rolf (1994). *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*. Trad. Michael Robertson, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- WILFORD, Hugh (2008). *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

# La CIA estudia a los teóricos franceses: cómo desmantelar la izquierda cultural\*

Gabriel Rockhill

Se suele asumir que los intelectuales tienen poco o ningún poder político. Subidos en su privilegiada torre de marfil, desconectados del mundo real, enredados en debates académicos sin sentido sobre minucias, o flotando en las nubes abstrusas de la teoría de altos vuelos, se suele retratar a los intelectuales como separados de la realidad política e incapaces de tener cualquier impacto significativo sobre ella. Pero la Agencia Central de Inteligencia (CIA) piensa de otra forma.

De hecho, el organismo responsable de planificar golpes de Estado, cometer asesinatos y manipular clandestinamente a gobiernos extranjeros no solo cree en el poder de la teoría, sino que asignó importantes recursos para mantener un grupo de agentes secretos dedicados a estudiar a fondo lo que algunos consideran la teoría más recóndita e intrincada jamás producida. Un [documento de investigación escrito en 1985](#), que recientemente ha sido desclasificado y publicado con ligeras adaptaciones haciendo uso de la Ley de Libertad de Expresión, revela que la CIA dispuso de agentes dedicados a estudiar las complejas e influyentes teorías asociadas a los autores franceses Michel Foucault, Jacques Lacan y Roland Barthes.

La imagen de unos espías estadounidenses reuniéndose con asiduidad en cafés parisinos para estudiar y comparar notas sobre los popes de la intelectualidad francesa puede chocar a quienes asumen que estos intelectuales eran lumbres cuya sobrenatural sofisticación no podría caer en una trampa tan vulgar, o que, por el contrario, no eran sino charlatanes de retórica incomprensible con poco o ningún impacto en el mundo real. Sin embargo, no sorprenderá a quienes están familiarizados con la prolongada y continua utilización de recursos de la CIA en la guerra cultural global, incluyendo el respaldo a sus formas más vanguardistas, lo que ha quedado bien documentado gracias a investigadores como Frances Stonor Saunders, Giles Scott-Smith y Hugh Wilford (he realizado mi propia contribución con el libro *Radical History & the Politics of Art*).

Thomas W. Braden, antiguo supervisor de las actividades culturales de la CIA, explicaba el poder de la guerra cultural de la agencia en un relato sincero y bien informado publicado en 1967:

---

\* Traducido para *Rebelión* por Paco Muñoz de Bustillo.

Recuerdo el inmenso placer que sentí cuando la Orquesta Sinfónica de Boston [que contaba con el respaldo de la CIA] ganó más elogios para Estados Unidos en París de los que pudieran haber ganado John Foster Dulles<sup>1</sup> o Dwight D. Eisenhower con cien discursos.

No se trataba, de ninguna manera, de una operación liminal o sin importancia. De hecho, como sostenía acertadamente Wilford, el Congreso para la Libertad Cultural con sede en París, que posteriormente resultó ser una organización tapadera de la CIA en tiempos de la Guerra Fría, fue uno de los principales patrocinadores de la historia mundial y prestó apoyo a una increíble gama de actividades artísticas e intelectuales. Contaba con oficinas en 35 países, publicó docenas de prestigiosas revistas, participaba en la industria editorial, organizó conferencias y exposiciones artísticas de alto nivel, coordinaba actuaciones y conciertos y proporcionó generosa financiación a diversos premios y becas culturales, así como a organizaciones encubiertas como la Fundación Farfield.

La agencia de inteligencia consideraba que la cultura y la creación teórica eran armas cruciales del arsenal global dirigido a perpetuar los intereses estadounidenses en todo el mundo. El documento de investigación de 1985 recién publicado, titulado "Francia: la desertión de los intelectuales de izquierda", examina –indudablemente con el fin de manipularla– la intelectualidad francesa y el papel fundamental que desempeñaba en la configuración de las tendencias que generaban la línea política. El informe, a la vez que sugería que en la historia de la intelectualidad francesa existía un equilibrio ideológico relativo entre la izquierda y la derecha, destaca el monopolio de la izquierda en la era inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial –al que, como sabemos, se oponía de modo furibundo la CIA– a causa del papel fundamental que jugaron los comunistas en la resistencia al fascismo y que, en último término, permitió ganar la guerra. Aunque la derecha estaba enormemente desacreditada a causa de su contribución directa en los campos de exterminio nazis, así como su agenda xenófoba, antiigualitaria y fascista (según las propias palabras de la CIA), los agentes secretos anónimos que escribieron el borrador del informe resumen con palpable regocijo el retorno de la derecha a partir de los inicios de la década del setenta.

Más concretamente, los guerreros culturales clandestinos aplauden lo que consideran un movimiento doble que contribuyó a que los intelectuales apartaran a Estados Unidos del centro de sus críticas y las dirigieran a la Unión Soviética. Por parte de la izquierda se produjo una desafección gradual hacia el estalinismo y el marxismo, una progresiva retirada de los intelectuales radicales del debate público y un alejamiento teórico del socialismo y del Partido Socialista. Más hacia la derecha, los oportunistas ideológicos a los que se denominaba

---

<sup>1</sup> Secretario de Estado con el presidente Eisenhower entre 1953 y 1959.

“nuevos filósofos” y los intelectuales de la nueva derecha lanzaron una campaña mediática descarada de difamación contra el marxismo.

Mientras otros tentáculos de la organización de espionaje de alcance mundial se dedicaban a derribar gobiernos elegidos democráticamente, a proporcionar servicios de inteligencia y financiación a dictadores fascistas y a apoyar escuadrones de la muerte de extrema derecha, el escuadrón parisino de la CIA recogía información sobre el giro hacia la derecha que estaba teniendo lugar en el mundo y que beneficiaba directamente la política exterior de Estados Unidos. Los intelectuales simpatizantes de la izquierda de la posguerra fueron abiertamente críticos con el imperialismo estadounidense. La influencia en los medios de comunicación que ejercía la crítica marxista sin pelos en la lengua de Jean Paul Sartre y su notable papel –como fundador de *Libération*– a la hora de revelar la identidad del responsable de la CIA en París y de docenas de agentes encubiertos fue seguida de cerca por la Agencia y considerada un grave problema.

Por el contrario, el ambiente antisoviético y antimarxista de la emergente era neoliberal sirvió para desviar el escrutinio público y proporcionó una excelente excusa para las guerras sucias de la CIA al “dificultar en extremo cualquier oposición significativa de las élites intelectuales a las políticas estadounidenses en América Central, por ejemplo”. Greg Grandin, uno de los más destacados historiadores de Latinoamérica, resumió perfectamente esta situación en su libro *The Last Colonial Massacre* (La última masacre colonial):

Además de realizar intervenciones notoriamente desastrosas y letales en Guatemala en 1954, República Dominicana en 1965, Chile en 1973 y El Salvador y Nicaragua en los ochenta, Estados Unidos ha prestado apoyo financiero, material y moral silencioso y continuo a Estados terroristas asesinos y contrainsurgentes [...]. Pero la enormidad de los crímenes de Stalin aseguraba que dichas historias sórdidas, por muy convincentes, rigurosas o condenatorias que fueran, no interfirieran en la fundación de una visión del mundo comprometida con el papel ejemplar de Estados Unidos en la defensa de lo que ahora conocemos como democracia.

Este es el contexto en el que los mandarines enmascarados elogian y apoyan la incesante crítica que una nueva generación de pensadores antimarxistas, como Bernard-Henri Levy, André Glucksmann y Jean-François Revel, desencadena contra “la última camarilla de eruditos comunistas” (compuesta, según los agentes anónimos, por Sartre, Barthes, Lacan y Louis Althusser). Dada la inclinación izquierdista de aquellos antimarxistas en su juventud, constituyen el modelo perfecto para construir las narrativas falaces que fusionan una pretendida evolución política personal con el avance continuo del tiempo, como si la vida individual y la historia fueran simplemente una cuestión de “evolución” y de re-

conocer que la transformación social igualitaria es algo del pasado, personal e histórico. Este derrotismo condescendiente y omnisciente no solo sirve para desacreditar nuevos movimientos, particularmente aquellos liderados por los jóvenes, sino que también caracteriza de forma errónea los éxitos relativos de la represión contrarrevolucionaria como progreso natural de historia.

Incluso teóricos no tan opuestos al marxismo como estos intelectuales reaccionarios contribuyeron de modo significativo a la atmósfera de desencanto hacia el igualitarismo transformador, al alejamiento de la movilización social y al “cuestionamiento crítico” desprovisto de puntos de vista radicales. Esto es crucial para comprender la estrategia general de la CIA en sus amplias y poderosas iniciativas para dismantelar a la izquierda cultural en Europa y otros lugares. Reconociendo la dificultad de abolirla por completo, la organización de espionaje más poderosa del mundo ha pretendido apartar la cultura de izquierdas de las políticas decididamente anticapitalistas y transformadoras y redirigirla hacia posiciones reformistas de centro-izquierda, menos abiertamente críticas con la política interna y la política exterior de Estados Unidos. En realidad, tal y como ha demostrado minuciosamente Saunders, la Agencia continuó las políticas del Congreso liderado por McCarthy en la posguerra con el fin de apoyar y promover de manera directa aquellos proyectos que desviaban a productores y consumidores de la izquierda decididamente igualitaria. Amputando y desacreditando a esta última, aspiraba también a fragmentar a la izquierda en general, dejando lo que quedaba de la centro-izquierda con un mínimo poder y apoyo público (y a la vez potencialmente desacreditada a causa de su complicidad con la política del poder de las derechas, un tema que continúa extendiéndose como una plaga por los partidos institucionalizados de la izquierda).

En este contexto debemos situar la afición de la agencia de inteligencia por las narrativas de conversión y su profundo aprecio por los “marxistas reformados”, un leitmotiv transversal al informe de investigación sobre los teóricos franceses. “A la hora de socavar el marxismo –escriben los agentes infiltrados– son aún más eficaces aquellos intelectuales convencidos, dispuestos a aplicar la teoría marxista en las ciencias sociales, pero que acaban por rechazar toda la tradición marxista”. Citan en particular la enorme contribución realizada por la Escuela de los Annales, de historiografía y estructuralismo –especialmente Claude Lévi-Strauss y Foucault– a la “demolición crítica de la influencia marxista en las ciencias sociales”. Foucault, a quien se refieren como “el pensador francés más profundo e influyente”, es especialmente aplaudido por su elogio de los intelectuales de la Nueva Derecha, cuando recuerda a los filósofos que “la teoría social racionalista de la Ilustración y la era revolucionaria del siglo XVIII ha tenido consecuencias sangrientas”. Aunque sería un error echar por tierra las políticas o los efectos políticos de cualquiera basándose en una sola posición o resultado, el izquierdismo antirrevolucionario de Foucault y su perpetuación del chantaje del Gulag –es decir, la afirmación de que los movimientos expansivos radicales

que pretenden una profunda transformación social y cultural solo resucitan la más peligrosa de las tradiciones— están perfectamente en línea con las estrategias generales de guerra psicológica de la agencia de espionaje.

La interpretación que realiza la CIA de la obra teórica francesa debería servirnos para reconsiderar la apariencia chic que ha acompañado gran parte de su recepción por el mundo anglófono. Según una concepción estatista de la historia progresiva (que por lo general permanece ciega a su teleología implícita), la obra de figuras como Foucault, Derrida y otros teóricos franceses de vanguardia suele asociarse intuitivamente a una crítica profunda y sofisticada que presumiblemente va más allá de cualquier relación con el socialismo, el marxismo o las tradiciones anarquistas. No cabe duda y es preciso resaltar que el modo en que el mundo anglófono acogió la obra de los teóricos franceses, como acertadamente ha señalado John McCumber, tuvo importantes implicaciones políticas como polo de resistencia a la falsa neutralidad política, las tecnicidades cautelosas de la lógica y el lenguaje, o al conformismo ideológico puro activo en las tradiciones de la filosofía anglonorteamericana apoyada por [el senador] McCarthy. No obstante, las prácticas teóricas de aquellas figuras que dieron la espalda a lo que Cornelius Castoriadis denominó la tradición de la crítica radical —la resistencia anticapitalista y antiimperialista— ciertamente contribuyeron al alejamiento ideológico de la política transformadora. Según la propia agencia de espionaje, los teóricos posmarxistas franceses contribuyeron directamente al programa cultural de la CIA destinado a persuadir a la izquierda de inclinarse hacia la derecha, al tiempo que desacreditaban el antiimperialismo y el anticapitalismo, creando así un entorno intelectual en el cual sus proyectos imperialistas pudieran medrar sin ser estorbados por un escrutinio crítico serio por parte de la intelectualidad.

Como sabemos gracias a las investigaciones realizadas sobre los programas de guerra psicológica de la CIA, la organización no solo ha vigilado e intentado coaccionar a los individuos, sino que siempre ha intentado comprender y transformar las instituciones de producción y distribución cultural. De hecho, su estudio sobre los teóricos franceses señala el papel estructural que desempeñan las universidades, las editoriales y los medios de comunicación en la formación y consolidación de un *ethos* político colectivo. En las descripciones que, como el resto del documento, deberían invitarnos a pensar críticamente sobre la actual situación académica del mundo anglófono y otros lugares, los autores del informe destacan cómo la precarización del trabajo académico contribuye al aniquilamiento del izquierdismo radical. Si los izquierdistas convencidos no podemos asegurarnos los medios materiales para desarrollar nuestro trabajo, o si se nos obliga más o menos sutilmente a ser conformistas para conseguir empleo, publicar nuestros escritos o tener un público, las condiciones estructurales que permitan la existencia de una comunidad izquierdista resuelta se ven debilitadas. Otra de las herramientas utilizadas para conseguir este fin es la profesio-

nalización de la educación superior, que pretende transformar a las personas en eslabones tecnocientíficos integrados en el aparato capitalista más que en ciudadanos autónomos con herramientas solventes para la crítica social. Los mandarines teóricos de la CIA alaban, por tanto, las iniciativas del gobierno francés por “presionar a los estudiantes para que se decidan por estudios técnicos y empresariales”. También señalan las contribuciones realizadas por las grandes casas editoriales como Grasset, los medios de comunicación de masas y la moda de la cultura estadounidense para lograr una plataforma postsocialista y antiigualitaria.

¿Qué lecciones podemos extraer de este informe, especialmente en el contexto político en que nos encontramos, con su ataque continuo a la intelectualidad crítica? En primer lugar, el informe debería servirnos para recordar convincentemente que si alguien supone que los intelectuales no tienen ningún poder y que nuestras orientaciones políticas carecen de importancia, la organización que se ha convertido en uno de los agentes más poderosos del mundo contemporáneo no lo ve así. La Agencia Central de Inteligencia, como su nombre irónicamente sugiere, cree en el poder de la inteligencia y de la teoría, algo que deberíamos tomarnos muy seriamente. Al presuponer erróneamente que el trabajo intelectual sirve de poco o de nada en el “mundo real”, no solo malinterpretamos las implicaciones prácticas del trabajo teórico, sino que corremos el riesgo de hacer la vista gorda ante proyectos políticos de los que fácilmente podemos convertirnos en embajadores culturales involuntarios. Aunque es verdad que el Estado-nación y el aparato cultural francés proporcionan a los intelectuales una plataforma pública mucho más significativa que muchos otros países, la obsesión de la CIA por cartografiar y manipular la producción teórica y cultural en otros lugares debería servirnos a todos como llamada de atención.

En segundo lugar, en la actualidad los agentes del poder están particularmente interesados en cultivar una intelectualidad cuya visión crítica esté atenuada o destruida por las instituciones que los patrocinan, basadas en intereses empresariales y tecnocientíficos, que equipare las políticas de izquierda-derecha con lo “anticientífico”, que relacione la ciencia con una pretendida –pero falsa– neutralidad política, que promueva los medios de comunicación que saturan las ondas hertzianas con cháchara conformista, aisle a los izquierdistas convencidos de las principales instituciones académicas y de los focos mediáticos y desacredite cualquier llamamiento al igualitarismo radical y a la transformación ecológica. Idealmente, intentan nutrir una cultura intelectual que, si es de izquierda, esté neutralizada, inmovilizada, apática y se muestre satisfecha con apretones de manos derrotistas o con la crítica pasiva a la izquierda radical movilizada. Esa es una de las razones por las que podemos considerar a la oposición intelectual al izquierdismo radical, que predomina en el mundo académico estadounidense, una postura política peligrosa: ¿acaso no es cómplice directa de la agenda imperialista de la CIA en todo el mundo?

En tercer lugar, para contrarrestar este ataque institucional a la cultura del izquierdismo resolutivo, resulta imperativo resistir la precarización y profesionalización de la educación. Similar importancia tiene la creación de esferas públicas que posibiliten un debate realmente crítico y proporcionen una amplia plataforma para aquellos que reconocen que otro mundo no solo es posible, sino necesario. También necesitamos unirnos para contribuir a la creación o el mayor desarrollo de medios de comunicación alternativos, diferentes modelos de educación, instituciones alternativas y colectivos radicales. Es vital promover precisamente aquello que los combatientes culturales encubiertos pretenden destruir: una cultura de izquierdismo radical con un marco institucional de apoyo, un amplio respaldo público, una influencia mediática prevalente y un amplio poder de movilización.

Por último, los intelectuales del mundo deberíamos unirnos para reconocer y aprovechar nuestro poder con el fin de hacer todo lo posible para desarrollar una crítica sistémica y radical que sea tan igualitaria y ecológica como anticapitalista y antiimperialista. Las posturas que uno defiende en el aula o públicamente son importantes para establecer los términos del debate y marcar el campo de posibilidades políticas. En oposición directa a la estrategia cultural de fragmentación y polarización de la agencia de espionaje, mediante la cual ha pretendido amputar y aislar a la izquierda antiimperialista y anticapitalista, deberíamos, a la vez que nos oponemos a las posiciones reformistas, federarnos y movilizarnos reconociendo la importancia de trabajar juntos –toda la izquierda, como Keenaga-Yamahtta nos ha recordado recientemente– para cultivar una intelectualidad verdaderamente crítica. En lugar de pregonar o lamentar la impotencia de los intelectuales, deberíamos utilizar la aptitud para decir la verdad a los poderosos, trabajando juntos y movilizand nuestra capacidad de crear colectivamente las instituciones necesarias para un mundo de izquierdismo cultural. Porque solo en un mundo así, y en las cámaras de resonancia de inteligencia crítica que provoque, será posible que las verdades expresadas sean realmente escuchadas y se produzca el cambio de las estructuras de poder.

---

Fuente: <http://thephilosophicalsalon.com/the-cia-reads-french-theory-on-the-intellectual-labor-of-dismantling-the-cultural-left/>

# Hacia un modelo compositivo de la ideología: materialismo, estética y revolución cultural

Jennifer Ponce de León y Gabriel Rockhill

## Montaje histórico: dos mundos en uno

¿Sabías que El manifiesto comunista se publicó en el mismo año que Alicia en el País de las Maravillas?

Jean-Luc Godard

Esta breve pregunta en *Hélas pour moi* plantea otra más amplia acerca de la relación entre política y estética. Aunque los textos a los que Godard hace referencia son, a primera vista, de orden diferente –por tratarse el primero de un llamado revolucionario a levantarse en armas y el segundo de una ficción– el hecho aparentemente arbitrario de compartir la fecha de publicación sugiere una homología que no es inmediatamente evidente. Al reunirlos, Godard emplea una matemática del otro mundo, ligada a la técnica del montaje, según la cual uno más uno no es igual a dos, como a él le gustaba decir, sino a tres: la relación entre los dos elementos que se combinan transforma su propia naturaleza y surge un tercer fenómeno que supera la suma de sus partes. En este caso concreto, aquello que tienen en común lo político y lo poético es la idea de que hay mundos de sentido incompatibles que coexisten en el presente.

En el caso del *Manifiesto del Partido Comunista*, Karl Marx y Friedrich Engels explican que “las ideas dominantes de cada época han sido siempre las de su clase dominante” (1978: 489). Un sitio de acción y una apuesta central en la lucha de clases es, por tanto, la capacidad de las colectividades humanas para construir un mundo que tenga sentido para ellas. La clase capitalista se esfuerza por imponer su definición de la realidad como la única posible, al tiempo que trata de destruir, desacreditar o hacer inaprensibles todos los demás mundos y las posibilidades de crearlos. El relato de Lewis Carroll yuxtapone de forma similar esferas de sentido rivales e incompatibles: Alicia entra en un universo paralelo cuyas cualidades aparentemente fantásticas y sin sentido son experimentadas por sus habitantes como la manifestación fluida, sin fisuras, de la realidad. Como veremos más adelante, Eduardo Galeano ha interpretado de forma convincente las aventuras de Alicia, especialmente en *A través del espejo*, como una alegoría de su inmersión en el “mundo del espejo” de la ideología, es decir, la realidad invertida que la clase dominante se empeña en imponer como la única posible.

Una comprensión materialista de la estética es extremadamente útil para analizar esta batalla de sentidos y desarrollar una explicación de la ideología como la composición en múltiples capas, y la posible recomposición, de un mundo colectivo. Lejos de reducir la estética a un campo restringido de producción cultural privilegiada, nos basamos en su raíz etimológica –αἰσθητικός en griego significa *de, o para, la percepción sensorial*– para ampliar su significado a la composición colectiva de un *sensorium* compartido.<sup>1</sup> Movilizamos esta conceptualización de la estética para basarnos en el reconocimiento, central en la obra de Marx, de que los mundos vitales experimentados por los humanos se producen y transforman a través de la práctica sociohistórica. Como afirmó el propio Marx, todos los aspectos de nuestras “relaciones con el mundo: ver, oír, oler, saborear, sentir, pensar, ser consciente, querer, actuar, amar” son eminentemente sociales e históricos (1988: 106). Han sido conformados por los procesos de la vida en sociedad y, por lo tanto, pueden ser transformados.

En las páginas que siguen, nos basaremos en el poder de la recomposición estética, inherente a la forma en que Godard entiende el montaje, para explorar la importancia de la estética en pos de dilucidar la polarización política entre mundos rivales de creación de sentido.<sup>2</sup> Más concretamente, nos centraremos en la categoría de ideología para desarrollar una explicación de su capacidad de creación de mundos. Lo haremos a través de un efecto de estratificación no muy diferente al del montaje ofreciendo un relato secuencial de diferentes dimensiones de la ideología que, en realidad, operan en simultáneo y se constituyen relacionadamente como un conjunto. Partiendo de la concepción materialista de la ideología en la obra de Louis Althusser y remontándonos a los escritos de Marx y Engels, desarrollaremos a continuación otros estratos de análisis para exponer un modelo compositivo de la ideología que incluye no solo el pensamiento y la práctica, sino también la percepción, los hábitos, las normas, los sentimientos, los valores, los deseos, las pulsiones, el discurso, las representaciones, etcétera. La ideología se explicará así como un mecanismo multidimensional de creación de mundo que forja colectivamente un *sensorium* compartido en toda su complejidad. Según el modelo compositivo, la ideología se entiende como un marco estético de creación de sentido que literalmente *construye* un mundo al *construir su sentido*.

---

<sup>1</sup> En este artículo, utilizamos el término *sensorium* en su sentido amplio para referirnos a todo el aparato sensorial e intelectual de la experiencia que es irreductible a oposiciones estructurales como mente y cuerpo, teoría y práctica, cultura y naturaleza, etcétera.

<sup>2</sup> No es insignificante que *El manifiesto comunista* fue publicado en 1848 mientras que *Alicia en el País de las Maravillas* no apareció hasta 1865. El montaje histórico de Godard es, pues, una provocación ficticia, pero podríamos argumentar que se trata de una con consecuencias muy reales en la medida en que moviliza el poder de la ficción para componer un mundo alternativo de sentido. “No hay que olvidar que el cine debe, hoy más que nunca –escribió Godard–, mantener como norma de conducta esta idea de Bertolt Brecht: ‘el realismo no es cómo son las cosas de verdad, sino cómo son verdaderamente las cosas [le réalisme, ce n’est pas comment sont les choses vraies, mais comme sont vraiment les choses]’” (1985).

## De la concepción representativa a la materialista de la ideología

*En toda ideología, los hombres y sus relaciones aparecen al revés como en una cámara oscura*  
Karl Marx y Friedrich Engels

Esta famosa descripción de la ideología se ha utilizado a menudo para sugerir que Marx y Engels mantenían una concepción representacional o ilusionista de la ideología, según la cual esta es un sistema de ideas falsas que invierte, y por tanto tergiversa, la verdadera naturaleza de la realidad. La crítica de la ideología consistiría, entonces, en destruir esta ilusión mediante la argumentación racional y la ciencia marxista.

En su conocido ensayo sobre los aparatos ideológicos del Estado (AIE), en el que pretendía desarrollar una concepción materialista de la ideología más allá y en contra de este relato ilusionista, Althusser hizo una afirmación bastante sorprendente que podría hacer que algunos lectores se pregunten si estaba construyendo una referencia sutil, como intertexto, a la famosa afirmación de Marx: “*je ne suis pas marxiste*”. El autor de *Pour Marx* afirmó rotundamente que la teoría de la ideología expuesta en *La ideología alemana* “no es marxista” (2001: 253). Aunque se apresuró a añadir que su propia comprensión de tal teoría aún requería más estudio y elaboración, Althusser argumentó que la obra de Marx y Engels adolecía de positivismo e historicismo ya que presentaba a la ideología como “un ensamblaje imaginario [*bricolage*], un sueño puro, vacío y vano, constituido por los ‘residuos del día’ de una única realidad, plena y positiva: la de la historia concreta de individuos materiales concretos que producen materialmente su existencia” (ibídem: 254).

Abogando por una ruptura con lo que entendía como un dejo de historicismo positivista, Althusser propuso que si las ideologías tienen su propia historia, la ideología en general no la tiene. Por el contrario, funciona de forma parecida al inconsciente freudiano: es eterna en el sentido de ser omnipresente y transhistórica. Sobre la base de esta analogía entre ideología e inconsciente, avanzó dos tesis fundamentales:

- La ideología no tergiversa el mundo real, sino que construye una “relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (ibídem: 256, traducción ligeramente modificada).
- La ideología tiene una existencia material.

Rechazó la reducción de la ideología a una simple tergiversación de lo real explicando que los AIE –que van desde la escuela y la familia hasta la Iglesia y los

medios de comunicación— regulan la práctica produciendo sujetos que operan según son operados ellos mismos por los sistemas materiales de poder cuyo papel es reproducir las relaciones sociales de producción.

En principio, la concepción materialista de la ideología desplaza el propio terreno sobre el que se asienta la comprensión representacional al conceder una primacía a la práctica. A Althusser le gustaba parafrasear a Pascal en este sentido: “Arrodillate, mové los labios como si estuvieras rezando y vas a creer” (ibídem: 260). Las prácticas establecidas y perpetuadas por las AIE forjan creencias materiales que están ancladas en un nivel mucho más profundo que las representaciones conceptuales:

Cuando se trata de un solo sujeto [...] la existencia de las ideas que forman su creencia es material en la medida en que sus ideas son sus acciones materiales insertadas en prácticas materiales, gobernadas por rituales materiales que, a su vez, están definidos por el aparato ideológico material del que derivan las ideas de ese sujeto (ibídem).

La participación en los ritos y rituales de las AIE produce un sentido del mundo que está materialmente inscrito en la propia existencia del sujeto. De hecho, Althusser llegó a afirmar que las ideas como tales desaparecen y dejan solo las prácticas de los sujetos materialmente gobernados por las AIE.

Aunque el enfoque de Althusser tiene ciertas limitaciones, algunas de las cuales destacaremos más adelante, su concepción materialista de la ideología dilucida los procesos concretos de subjetivación ideológica, así como las fuerzas institucionales que operan en la reproducción social de las relaciones de producción. Al situar la práctica material y la disciplina social institucionalizada en el centro de su análisis, contribuyó a desplazar la presunción de que la ideología es, ante todo, un conjunto de ideas que funcionan como ilusiones que enmascaran la realidad.

## Reducción de la cámara oscura

*La conciencia [das Bewusstsein] nunca puede ser otra cosa que la existencia consciente [das bewusste Sein] y la existencia de los hombres es su proceso vital real.*

Karl Marx y Friedrich Engels

Mediante este sutil juego de palabras en *La ideología alemana*, Marx y Engels desmontaron la ilusión idealista de la “conciencia” y criticaron la presunción de que existe una esfera autónoma de actividad mental subjetiva. En su lugar, afir-

maron que la conciencia (*das Bewusstsein*) se compone materialmente a partir de la realidad sociohistórica concreta de un ser consciente (*das bewusste Sein*), particularmente en la acción de *ser*, o en la existencia, es decir, lo que Marx y Engels calificaron inmediatamente como el proceso vital real (*wirklicher Lebensprozess*). En otras palabras, lejos de funcionar como una entidad fija o una identidad espiritual, el ser no es otra cosa que la actividad real de este “ser”, es decir, su práctica como *homo faber* (el hombre como hacedor).

Esta recomposición del lenguaje revela un mundo de sentido que se oculta materialmente dentro de otro. Aquello que se nos presenta como una realidad autoevidente (*das Bewusstsein*) termina siendo revelado como una composición cuyo propósito es disimular el proceso vital en curso, el proceso del *ser*, que lo compone materialmente (*das bewusste Sein*). Este “re-montaje” estético de *das Bewusstsein* como *das bewusste Sein* constituye un quiebre de la suposición de que la conciencia es autodeterminante y autoconstituyente. En lugar de que las ideas sean concepciones libremente formadas que interpretan o enmarcan un mundo dado, estas se entrelazan con la práctica material hasta tal punto que se producen orgánicamente en ella y ponen así en cuestión la propia distinción entre conciencia individual y práctica social colectiva. A este respecto, vemos que, según Althusser, la concepción materialista de la ideología ya era operativa en Marx y Engels.<sup>3</sup>

La producción de ideas, de concepciones, de conciencia [*das Bewusstsein*], está al principio directamente ligada con la actividad y las interacciones materiales de los hombres, el lenguaje de la vida real. El concebir, el pensar, la interacción mental de los hombres, en esta etapa, todavía aparecen como el efluvio directo de su comportamiento material. Lo mismo ocurre con la producción mental expresada en el lenguaje de la política, las leyes, la moral, la religión, la metafísica, etcétera, de un pueblo. Los hombres son los productores de sus concepciones, ideas, etcétera, es decir, los hombres reales y activos, ya que están condicionados por un desarrollo definido de sus fuerzas productivas y de las relaciones correspondientes a estas, hasta en sus formas más extremas (Marx y Engels, 1976: 36).<sup>4</sup>

Precisamente en este contexto, procedieron a recomponer estéticamente *das Bewusstsein* como *das bewusste Sein* revelando lo invisible en lo visible, antes de invocar la tan citada analogía estética entre la ideología y la cámara oscu-

<sup>3</sup> Esto no quiere decir, por supuesto, que no haya indicios de un acervo representativo de la ideología en los escritos de Marx y Engels, sino que una serie de pasajes claves pueden entrelazarse y desarrollarse para contribuir al modelo compositivo de la ideología.

<sup>4</sup> Más adelante, en el mismo libro, Marx y Engels afirman explícitamente que el materialismo histórico “no explica la práctica a partir de la idea, sino que explica la formación de las ideas a partir de la práctica material” (54).

ra: “Si en toda ideología los hombres y sus relaciones aparecen al revés como en una cámara oscura, este fenómeno surge tanto de su proceso vital histórico como la inversión de los objetos en la retina lo hace de su proceso vital físico” (ídem). La metáfora elegida por Marx y Engels, debemos notar, es extremadamente precisa. En rigor, una cámara oscura no falsea el mundo exterior. Por el contrario, capta perfectamente sus rasgos claves y esto forma parte de su pernicioso poder de creación de sentido: los enmarca dentro de una *gestalt* global que invierte sus relaciones reales y su sentido.<sup>5</sup>

Nuestro aparato perceptivo, como había argumentado Marx en sus *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, no es simplemente parte de la “naturaleza”, sino que es el resultado de procesos vitales históricos que nos entrenan para percibir de determinada manera.<sup>6</sup> La inversión operativa de la cámara oscura de la ideología no es, entonces, una tergiversación en un nuevo sentido. En lugar de existir un mundo real, dado, fuera de la ideología, que luego es simplemente distorsionado a través de la inversión, el mundo se nos entrega materialmente al revés y este es el dato principal de nuestra experiencia ideológica.<sup>7</sup> Por eso es tan fundamental la comparación con la inversión de los objetos en la retina: es *imposible* que la veamos. Al igual que los procesos vitales físicos han forjado nuestra retina de manera tal que los objetos invertidos nos parecen inmediata e instintivamente al derecho, los procesos vitales históricos han entrenado nuestra percepción de modo que vemos espontáneamente un mundo al revés, el mundo de la ideología, como derecho.

Esta propuesta constituye una contribución crucial a la concepción materialista de la ideología, así como al modelo compositivo y estético que pretendemos

<sup>5</sup> La famosa imagen del pato-conejo es un buen ejemplo del funcionamiento de las *gestalts* ideológicas. Aunque el contenido empírico del dibujo sigue siendo idéntico, el paso de una *gestalt* a otra cambia el sentido mismo de la imagen: las *mismas* líneas que antes conformaban un pato luego conforman un conejo.

<sup>6</sup> Ver, por ejemplo, Marx, 1988: 108-109: “No solo los cinco sentidos [*Sinne*], sino también los denominados sentidos mentales –los sentidos prácticos (voluntad, amor, etcétera)–, en una palabra, el sentido *humano* –la humanidad de los sentidos– existen en virtud de su objeto, en virtud de la naturaleza *humanizada*. La *formación* [*Bildung*] de los cinco sentidos es una labor de la naturaleza *humanizada*. La *formación* de los cinco sentidos es una labor de toda la historia del mundo hasta el presente”.

<sup>7</sup> La *cámara oscura de la ideología* de Sarah Kofman impone este marco de representación al texto de Marx para escenificar su deconstrucción. De este modo, intenta reducir la compleja comprensión de la estética de Marx y sus análisis materialistas de la sociedad y la historia a un sistema simple y abstracto de “metafísica” y “diferencia”, en el que la primera presume la existencia de un “significado original” y la segunda subvierte esta presunción. Una respuesta materialista a este textualismo reductor debería empezar por descartar la suposición idealista de que la totalidad del lenguaje está acechada por espectros conceptuales nebulosos como la “metafísica” y la “diferencia” y luego proceder a demostrar cómo Kofman proyecta realmente estas abstracciones sobre textos materiales concretos, como en su afirmación general de que “todas estas metáforas especulares [empleadas por Marx] implican el mismo postulado: la existencia de un significado original” (1999: 3). Además, al afirmar que las metáforas y las analogías no funcionan “perfectamente”, Kofman malinterpreta la función del lenguaje figurativo en los actos de comunicación social.

desarrollar aquí. Sostiene que la práctica material organiza nuestra matriz perceptiva de maneras tan profundas y fundamentales que el mundo nos llega “naturalmente” a través de la lente de la ideología. En lugar de ser simplemente un conjunto de ilusiones o ideas falsas, la ideología funciona como un *sensorium* que lo abarca todo y que surge de los procesos vitales reales del *homo faber*. Compone todo un universo a través de la producción colectiva e histórica de un mundo de sentido compartido que es a la vez físico y mental. Es el proceso vital histórico colectivo (*der historische Lebensprozess*) que forja este *sensorium* de una manera tan fluida que resulta en gran medida imperceptible. En otras palabras, el *sensorium ideológico* no es habitualmente visible *como tal*, precisamente porque no podemos reconocerlo como uno entre otros. Se impone, en cambio, como la *única* realidad existente, es decir, la única que *tiene sentido* y que puede *construir sentido*.

## El arte de la inversión

*La visión recta, en última instancia, es aquella en armonía con el tacto y con la experiencia motriz.*

George M. Stratton

Cerca de la época de la muerte de Engels, pero aparentemente sin conexión directa con la tradición marxista, el psicólogo estadounidense George M. Stratton inició una serie de experimentos sobre la inversión perceptiva. Fabricó unas gafas al revés, que utilizaba de la mañana a la noche. Sustituían “la imagen normal invertida por la imagen retiniana directa” y provocaban que el mundo le apareciera al revés (1896).<sup>8</sup> Al principio, aunque las imágenes invertidas que percibía eran nítidas y definidas, “no parecían ser cosas reales, como las que vemos con la visión normal, sino que parecían ser imágenes extraviadas, falsas o ilusorias que existían entre el observador y los objetos o las cosas propiamente dichas” (ibídem: 613). Las “imágenes-memoria” de la visión normal seguían operando, según explicaba, como “parámetro y criterio de la realidad” (ídem). Una de las características notables de este experimento y de los posteriores es que solo se necesitó un corto tiempo para que lo que originalmente parecían “imágenes ilusorias” se integraran en un campo cohesivo de experiencia sensorial. “Las imágenes vistas se convirtieron así –escribió Stratton– en cosas reales como en la vista normal. Al final, pude sentir que mis pies golpeaban contra el suelo visto, aunque este aparecía en el lado opuesto del campo de visión” (ibídem: 615).

<sup>8</sup> Ver también Stratton, 1897a, 1897b.

La visión recta es, por tanto, un fenómeno puramente relacional que no depende de estar erguido “en la realidad”, sino que es simplemente el resultado de integrar la visión, el tacto y la experiencia motriz en una gestalt coherente, es decir, un conjunto total de relaciones que es independiente de su orientación “real” en el espacio y que tiene sentido (ibídem).

Desde entonces, otros investigadores han repetido los experimentos de Stratton con resultados comparables. En uno de los casos más conocidos, los Experimentos de las Gafas de Innsbruck, Theodor Erismann e Ivo Kohler descubrieron que la habituación a la inversión visual tenía lugar en fases aunque se producía con notable rapidez: en tan solo seis días de uso de las gafas de inversión, los participantes experimentaban una visión recta y eran capaces de ejecutar perfectamente acciones complejas como dibujar, caminar por una calle concurrida, montar en bicicleta o motocicleta, o incluso esquiar (Sachse, 2017).

Aunque el punto central de estos experimentos no era el poder de adaptación estética al mundo del revés de la ideología, demuestran igualmente que la percepción es un proceso constructivo e interactivo que es flexible y puede modificarse radicalmente mediante la habituación y la integración relacional. Podemos, literalmente, ser entrenados, en unos pocos días, para ver el mundo al revés y que tenga *todo el sentido del mundo*. Relacionando estos experimentos con la aproximación a la ideología que hemos estado desarrollando, podemos decir que esta es un proceso social de creación de sentido habitual que normativiza la percepción, el pensamiento y la práctica –entre otras cosas– al acostumar a los agentes sociales a un *sensorium* compartido. En resumen, la ideología organiza rutinariamente un mundo de sentido que lo adquiere al proporcionar a los agentes sociales una comprensión integradora de lo que se presenta como un mundo coherente.

En un giro poético, Stratton concluyó la descripción de su primer experimento con lo que parece una alusión a Marx y Engels:

Solo después de que un conjunto de relaciones y percepciones ha cristalizado en una norma, puede entrar algo que está en relación inusual con este conjunto organizado y ser percibido (por ejemplo) al revés. *Sin embargo, una persona cuya visión hubiera estado desde el principio sometida a las condiciones que en el presente experimento hemos producido artificialmente [las de un campo visual invertido], nunca podría sentir que tales percepciones visuales están invertidas* (1896: 617, destacado nuestro).

## El fetichismo de la mercancía como composición estética

*Mediante esta sustitución [de las relaciones sociales entre las personas por las relaciones entre las cosas], los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensibles que son al mismo tiempo suprasensibles o sociales. De igual modo, la impresión hecha por una cosa en el nervio óptico es percibida no como una excitación subjetiva de ese nervio, sino como la forma objetiva de una cosa fuera del ojo.*

Karl Marx

Varios estudiosos han destacado el hecho de que, en general, Marx dejó de utilizar el término *ideología* en su obra tardía. La metáfora perceptiva que había invocado para describir la ideología como una *cámara oscura* reaparece, sin embargo, en un contexto particularmente revelador. En su análisis del fetichismo de la mercancía en el primer tomo de *El capital*, Marx explicó que la percepción visual es una “relación física entre cosas físicas”: la luz se transmite desde un objeto externo hasta nuestro ojo (1997: 165). Sin embargo, no *percibimos* la impresión física de la luz en nuestro nervio óptico y, por lo tanto, no la reconocemos como una “excitación subjetiva”. En cambio, experimentamos la visión como la apreciación inmediata de formas objetivas que se encuentran fuera del ojo. Una relación material entre cosas físicas se transforma así en una relación etérea con formas externas.

Marx comparó este proceso, por el que lo visible surge de una invisibilidad *estructural*, con la percepción de las mercancías. Al no tener “ninguna relación con la naturaleza física de la mercancía y las relaciones materiales [*dinglichen Beziehungen*] que surgen de ella”, la forma-mercancía convierte a la relación social real entre las personas en una “forma fantástica de relación entre cosas” (ídem). Los productos del trabajo, que relegan al olvido las relaciones sociales que lo constituyen, adquieren así una cualidad misteriosa y suprasensible ya que parecen tener una vida mágica propia. La visibilidad de las mercancías surge de la invisibilidad estructural del trabajo que las produjo, así como del conjunto de relaciones sociales que integran la explotación capitalista.

El fetichismo de la mercancía no es, por tanto, puramente subjetivo o una simple ilusión ni existe solo en el ámbito de las ideas.<sup>9</sup> Por el contrario, es un as-

---

<sup>9</sup> “El fetichismo –como explicó Étienne Balibar– no es un fenómeno subjetivo o una percepción defectuosa de la realidad. Constituye, más bien, la forma en que la realidad (una cierta forma o estructura social) no puede sino aparecer” (2007: 60, traducción ligeramente modificada). Del mismo modo, David Harvey escribió que Marx “no está diciendo que este disfraz, que él llama ‘fetichismo’ es una mera ilusión, que es una construcción inventada que puede ser desmontada con tan solo intentarlo” (2018: 43).

pecto constitutivo del *sensorium* colectivo que ha sido construido socialmente bajo el capitalismo. Y este *sensorium* es tan afectivo y libidinal como cargado de valores y, a menudo, inconsciente. De hecho, esta es una de las características más importantes de la elucidación del fetichismo de la mercancía por parte de Marx y una de sus principales contribuciones al modelo compositivo de la ideología que estamos elaborando. Porque además de constituir un *sensorium* compartido que es ideacional, práctico y perceptivo, la ideología funciona como un sistema social de valores colectivos, sentimientos inconscientes y antojos incontrolables.<sup>10</sup> El universo mercantilizado del capitalismo despierta deseos, produce necesidades, impulsa obsesiones, inventa ansiedades infundadas, perpetúa el miedo y crea espectáculos hipnotizantes de un mundo de placeres que enmascara un mundo de dolor.<sup>11</sup>

## Interpelaciones imaginarias

*Hay algo a la vez profundamente importante y absolutamente lamentable en la forma de este ensayo sobre los “aparatos ideológicos del Estado” [...]. Concebido originalmente como un elemento crítico más dentro de la teoría general de la ideología –la del sujeto– pasó a ser sustituido, metonímicamente, por el conjunto de la propia teoría. Las teorías enormemente sofisticadas que se han desarrollado posteriormente se han abocado en su totalidad sobre la segunda cuestión: ¿cómo se constituyen los sujetos en relación con los diferentes discursos?*

Stuart Hall

Con suma agudeza, Stuart Hall identificó un cisma fundamental en el famoso ensayo de Althusser y rastreó sus consecuencias materiales en los trabajos posteriores sobre el tema (1985: 102). Por un lado, Althusser unió el marxismo y el psicoanálisis para dilucidar el problema de cómo los individuos son interpelados ideológicamente como sujetos. Por el otro, sin embargo, abrió involuntariamente el camino a las reflexiones posmarxistas sobre la subjetividad que abandonarían el análisis materialista de los AIE, así como la crítica totalizadora del capitalismo en favor de una preocupación teórica por la subjetivación.

Dada la notable brevedad de la escena de interpelación alegórica en el texto de Althusser, es claramente sintomático que haya corrido tanta tinta sobre ella en los escritos posteriores sobre su obra. En ella, un agente de policía, que simboli-

<sup>10</sup> El inconsciente está, por supuesto, compuesto socialmente de manera profunda, como han argumentado autores tan diferentes como Frantz Fanon, Erich Fromm y Cornelius Castoriadis.

<sup>11</sup> Terry Eagleton define la ideología como “aquellos modos de sentir, valorar, percibir y creer que tienen algún tipo de relación con el mantenimiento y la reproducción del poder social” (2003: 13).

za metonímicamente al Estado, frena a un individuo en la calle: “¡Ey, vos!”. Al dar un giro de 180 grados, presumiendo que es él quien fue llamado, el individuo se convierte en un sujeto de la ideología. La naturaleza idiosincrática de la subjetivación ideológica es, por tanto, un aspecto importante de su teoría. En lugar de que la ideología sea una forma de pensamiento grupal o de adoctrinamiento colectivo, es individualizadora y parece elegida libremente. Me reconozco a *mí mismo* como la única persona entre la multitud y me doy vuelta para aceptarlo: ¡el individuo interpelado soy yo!

Nadie admite de buen grado que forma parte de la ideología, había explicado Althusser antes en el texto, precisamente porque todos nos sentimos individuos libres y únicos. Sin embargo, *esta singularidad* es el lugar preciso de la inscripción ideológica: cada uno hace sus propias piruetas ideológicas. Además, lo importante de la escena de interpelación –y esto podría explicar en gran medida su extravagante legado en las reflexiones posmarxistas sobre la subjetividad– es que sugiere simultáneamente, al menos para algunos lectores, que los individuos podrían responder de otra manera al llamado (por ejemplo, no darse vuelta) y que esto les proporcionaría una salida singular de la ideología.<sup>12</sup>

Lo que se les ha escapado a muchos lectores es hasta qué punto Althusser planteó la escena de interpelación como una construcción *imaginaria*. La introdujo afirmando explícitamente que “podemos imaginarla [se *représenter*] en la línea de una situación absolutamente anodina: un llamado de atención de la policía o de otro tipo de agente” (2014: 264, traducción ligeramente modificada). A continuación, insistió en su aspecto puramente imaginario: “Si suponemos [*supposons*] que la escena teórica imaginada [*la scène théorique imaginée*] tiene lugar en la calle” (ibídem, traducción ligeramente modificada). Cuando pasó a corregir las ilusiones producidas por la escena explicando que los individuos son, de hecho, *siempre ya* sujetos ideológicos y que, en realidad, no hay una sucesión que lleve de unos a otros, explicó que “para la conveniencia y claridad de la exposición, tuve que presentar las cosas secuencialmente dentro de mi pequeño teatro teórico [*petit théâtre théorique*]” (ibídem, traducción ligeramente modificada).<sup>13</sup>

Vale la pena considerar la hipótesis de que esta escena imaginaria constituye una trampa ideológica. Pone en escena la ideología *como si* fuese algo adquirido externamente, que se impone súbitamente por medio de una autoridad, confronta directamente a los individuos, los impulsa a reaccionar ante ella y les otorga cierta libertad de elección en el proceso. Aunque Althusser insistió en el hecho de que todas estas son creencias erróneas, instigadas por la ideolo-

<sup>12</sup> Ver, por ejemplo, Butler, 1997: 130.

<sup>13</sup> Pierre Macherey ofrece un resumen terminológico preciso de estas calificaciones al afirmar que la llamada (*appel*) de la interpelación no es en realidad más que un recordatorio (*rappel*) dirigido a sujetos que ya son ideológicos (2014: 94).

gía, mantuvo la escena ilusoria. Es casi como si desplegara tímidamente esta alegoría precisamente para demostrar el alcance y el poder del relato materialista de la ideología. Al situar a su lector en una escena material que estimula sutilmente las creencias falsas a pesar de todas las aclaraciones conceptuales sobre su falsedad, es como si, en la lectura más generosa posible, quisiera yuxtaponer el poder ideológico de la experiencia práctica con la debilidad del conocimiento teórico dentro de su propio ensayo.<sup>14</sup> Sea como fuere, lo cierto es que muchos lectores desprevenidos se han dejado seducir por esta escenificación materialista de una comprensión ideológica de la ideología.

## El espejo negro de la ideología

*Stripe: Todo esto es mentira... Las cucarachas son como nosotros.*

*Arquette: Claro que sí. Por eso son tan peligrosas.*

Para analizar más a fondo este malentendido subjetivista de la ideología y desarrollar nuestro relato compositivo, consideremos una alegoría contemporánea que replantea la escena de interpelación de Althusser. En “El hombre contra el fuego”, el quinto episodio de la tercera temporada de *Black Mirror*, un grupo de soldados estadounidenses persigue a las “cucarachas”, unos monstruos horribles y chillones que son considerados una amenaza para la sociedad y el patrimonio genético del resto de la población. Los soldados están equipados con sofisticados implantes, llamados MASS, que controlan su aparato sensorial y les proporcionan formas mejoradas de visualización.<sup>15</sup> Si tienen éxito en sus misiones de caza y asesinato, son recompensados por la noche con implantes programados para reproducir sus fantasías sexuales en paisajes oníricos, con lo que el tánatos (la pulsión de muerte) se funde perfectamente con el eros (la pulsión erótica).

Durante su primera misión, el protagonista, Stripe, consigue matar a dos cucarachas. Sin embargo, sus enemigos preseleccionados le iluminan con una luz que posteriormente produce fallos en su implante MASS. Al principio, su tecnología de visualización empieza a fallar de forma intermitente, pero luego nota que es capaz de oler el pasto cuando normalmente sus implantes habían bloqueado su sentido del olfato. Empieza también a oír el canto de los pájaros. Cuando todos

---

<sup>14</sup> Es posible, por supuesto, que la escena de la interpelación sea simplemente el resultado de la caída del propio Althusser en la trampa de la ideología y que el considerable interés en esta escena en la crítica posterior –a expensas de los análisis materialistas de los AIE– sea un indicio de su propio grado de ideologización.

<sup>15</sup> Como sabemos por la historia de los experimentos de control del pensamiento como MKUltra, la clase dominante y sus secuaces llevan mucho tiempo preocupados por la posibilidad de controlar totalmente el *sensorium*.

sus sentidos regresan y dejan de estar controlados por el MASS, descubre que lo que había percibido como monstruos eran seres humanos normales. Se vuelve entonces contra el otro soldado con el que está y trata de salvar a una madre y su hijo que habían sido señalados como cucarachas.

Cuando finalmente es perseguido por su compañero y devuelto a la base, uno de los supervisores de los implantes, Arquette, le explica que el MASS fue desarrollado para facilitar la tarea de matar cooptando todos los sentidos del soldado. Stripe se entera también de que los implantes controlan sus recuerdos, mientras Arquette le explica sus opciones. Puede aceptar que se le reinicie el MASS y todos sus recuerdos se borrarán, incluida su conversación con Arquette, o puede negarse y será encarcelado en régimen de aislamiento con el recuerdo de sus asesinatos –en los que ve seres humanos reales en lugar de cucarachas– que serán reproducidos constantemente para él en el MASS. La “elección”, no obstante, es suya. Cuando Stripe está postrado, Arquette lo llama por detrás, pone la mano en su espalda y lo convence suavemente: “Solo una palabra, Stripe, y todo desaparecerá”.

En la secuencia final, vemos a Stripe que vuelve a la casa con su amada. La escena está representada en visión estereoscópica: vemos, por un lado, el mundo real, ruinoso y preideológico, y, por otro, su propia percepción onírica través del implante. El canto de los pájaros en la banda sonora y las lágrimas que caen por sus mejillas sugieren, sin embargo, que hay al menos un mínimo rastro de memoria de la “elección” que debió tomar y de lo que implica: el mundo unificado de los sentidos ahora parece tener fisuras que permiten que el otro mundo se filtre.

Entendida metafóricamente, la tecnología de los implantes es una excelente representación de las formas en que la ideología opera como un marco estético multifacético que compone todo un mundo de experiencia. Combina percepciones, afectos, discursos, pensamientos, recuerdos, sueños, pulsiones inconscientes y deseos en un mundo de sentido. Sin embargo, en rigor, la externalización de la ideología en el implante fomenta la creencia errónea –que es en sí misma ideológica– de que la ideología funciona como un programa que se impone desde el exterior y que puede ponerse en marcha o detenerse a voluntad.<sup>16</sup> Al igual que en la escena de la interpelación de Althusser, se podría interpretar “El hombre contra el fuego” como una sugerencia de que la sumisión a la ideología es electiva (aunque no lo sea), algo similar a pulsar simplemente un botón que engendra un nuevo mundo.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ver también Becerra Mayor, 2018: 16-18.

<sup>17</sup> La película *They Live* (1988) ilustra perfectamente cómo esta comprensión de la ideología como un botón mágico opera también en una de las interpretaciones más extendidas –y quintaesencialmente ideológicas– de cómo se supera la ideología: el protagonista descubre un par de anteojos mágicos que le permiten anular instantánea y sistemáticamente la cámara oscura de la ideología.

Esta concepción de la ideología como un botón mágico oculta las intrincadas formas en que los agentes sociales se componen gradualmente a lo largo del tiempo a través de procesos de socialización multidimensionales y dinámicos que producen un efecto de estratificación en el que se establecen y se entretejen varios hilos de la propia existencia.<sup>18</sup> Estas capas no dependen, por supuesto, solo de cómo un agente social se identifica a sí mismo ya que también están entrelazadas con las de otros agentes y sus percepciones.<sup>19</sup> Por ejemplo, en una escena de interpelación comparable que presenta Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas*, describe cómo se le identifica como negro (*nègre*) de tal manera que su agencia es negada: no necesita actuar (darse la vuelta) para ser racializado porque vive bajo la constante objetivación de la mirada blanca. Fanon describe a este respecto cómo fue “el otro, el hombre blanco, quien tejió el tapiz de mi persona a través de miles de detalles, anécdotas, historias” (2008: 91, traducción ligeramente modificada).<sup>20</sup> Este efecto de estratificación de la composición ideológica de los agentes sociales va de la mano de los efectos de estratificación de la composición social y del establecimiento de la estratificación socioeconómica inherentes a la sociedad capitalista.<sup>21</sup> El modelo compositivo de la ideología propone así una solución al antiguo debate sobre la relación entre sujeto y estructura ya que demuestra que se trata de abstracciones conceptuales incapaces de captar las intrincadas formas en que los “agentes sociales” se componen gradualmente –y potencialmente se recomponen– a partir de los procesos palimpsésticos de socialización material.

## El mundo al revés

*La escuela del mundo al revés es la más democrática de las instituciones educativas [...] por algo es hija del sistema que ha conquistado, por primera vez en toda la historia de la humanidad, el poder universal.*  
Eduardo Galeano

---

<sup>18</sup> Göran Therborn ha desarrollado una teoría de las ideologías como procesos sociales continuos que “constituyen y reconstituyen incesantemente lo que somos” (1999: 78).

<sup>19</sup> Lejos de constituir una unidad preconcebida, un agente social solo está delimitado, en sentido estricto, heurísticamente, como un lugar o campo de fuerzas atravesado por múltiples agencias en conflicto.

<sup>20</sup> Pierre Macherey ha proporcionado una interesante comparación entre las escenas de interpelación de Althusser y Fanon (2014: 66).

<sup>21</sup> Althusser no logró captar, o dar cuenta de, las funciones particulares que tienen las ideologías de género, raza y sexualidad en la reproducción social de las relaciones de producción capitalistas. Se puede encontrar un análisis materialista de la implicación de la raza, el género y la sexualidad en la lucha de clases y en los procesos de acumulación capitalista en los trabajos de Domitila Barrios de Chungara, Hazel Carby, Angela Davis, Silvia Federici, Karen E. Fields y Barbara J. Fields, Shulamith Firestone, Ruth Wilson Gilmore, Stuart Hall y Adolph Reed Jr., entre otros.

En las primeras páginas de *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés* (1998), que se publicó tras el desmantelamiento del bloque comunista y durante una época de intensificación de la globalización capitalista, Eduardo Galeano imagina cómo sería si Alicia, que había atravesado un espejo para descubrir el mundo invertido, naciera hoy. “Solo tendría que asomarse a la ventana”, escribe (2000: 2). Todo está tan sistemática y ubicuamente invertido que parece perfectamente natural. El propio mecanismo de inversión, el espejo, está tan perfectamente integrado en nuestra visión del mundo que ni siquiera lo vemos ni tampoco podemos percibir sus efectos. De un modo no tan lejano de aquel de los participantes en los Experimentos de las Gafas de Innsbruck, compartimos un universo patatas arriba que se nos presenta como la realidad misma.

La escuela del espejo ha sido desarrollada e impuesta por el capitalismo global para formar ideológicamente a la población mundial mediante lecciones diarias que organizan el sentido común. Enseña a través del conocimiento práctico demostrando, a través de la experiencia repetida, cómo funcionan realmente las cosas. Por ejemplo, el mundo patatas arriba, explica Galeano,

... premia al revés: desprecia la honestidad, castiga el trabajo, premia la falta de escrúpulos y alimenta el canibalismo [...]. Los violadores que más ferozmente violan la naturaleza y los derechos humanos jamás van presos. Ellos tienen las llaves de las cárceles. En el mundo tal cual es, mundo al revés, los países que custodian la paz universal son los que más armas fabrican y los que más armas venden a los demás países; los bancos más prestigiosos son los que más narcodólares lavan y los que más dinero robado guardan; las industrias más exitosas son las que más envenenan el planeta; y la salvación del medio ambiente es el más brillante negocio de las empresas que lo aniquilan (ibídem: 5-7).

Lo que Galeano demuestra con notable amplitud y profundidad es hasta qué punto la escuela del espejo funciona como un proceso implacable, ubicuo e intrincado que constituye a los agentes sociales. Además de las ideas y el conocimiento práctico, nos confiere valores, normas, afectos, representaciones, discursos, modos de percepción y todos los demás rasgos de la existencia. A lo largo de *Patatas arriba*, disecciona muchas de estas dimensiones, pero siempre con la mirada fija en la composición de un mundo que resulta de la integración de estas dentro de un conjunto relacional de creación de sentido. Por poner solo algunos ejemplos, explica cómo el propio lenguaje es un importante vehículo material para el adoctrinamiento en la escuela del espejo:

- el capitalismo lleva el nombre artístico de “economía de mercado”;
- el imperialismo se llama “globalización”;
- las víctimas del imperialismo se llaman “países en desarrollo”;

- la tortura se denomina “coacción ilegal” o “presión física y psicológica” (ibídem: 40).

Las representaciones, especialmente las impuestas a través de la cultura de masas y los medios de comunicación, son otro aspecto central. “Los delincuentes pobres son los villanos de la película –escribe–, los delincuentes ricos escriben el guion y dirigen a los actores” (91). El sistema de valores, repleto de todos los premios y castigos necesarios, es igualmente significativo: “Se castiga abajo lo que se recompensa arriba. El robo chico es delito contra la propiedad, el robo grande es derecho de los propietarios” (148). Los afectos desempeñan un papel especialmente crucial; analiza con detalle cómo el miedo, junto con la codicia, se construye socialmente como “uno de los dos motores más activos del sistema que otrora se llamaba capitalismo” (170). Para mencionar un último aspecto, Galeano examina cómo el propio tiempo se somete a la transformación ideológica imponiendo una forma de amnesia obligatoria junto con una destrucción del futuro:

La cultura de consumo, cultura del desvínculo, nos adiestra para creer que las cosas ocurren porque sí. Incapaz de reconocer sus orígenes, el tiempo presente proyecta el futuro como su propia repetición, mañana es otro nombre de hoy: la organización desigual del mundo, que humilla a la condición humana, pertenece al orden eterno, y la injusticia es una fatalidad que estamos obligados a aceptar o aceptar (209-210).

## El modelo compositivo de la ideología y la formación de la identidad

*Como agentes sociales [...] no nos reducimos a una ubicación social ya que estamos constantemente en el proceso, no solo de reproducción, sino también de transformación de estos mismos sitios sociales.*

Rosaura Sánchez

La ideología funciona como un proceso microscópico de composición con consecuencias macroscópicas. En relación con la formación de la identidad, es palimpsestica en el sentido de que cada nueva experiencia sobrescribe lo que ya está escrito, ya sea para reforzarlo desdibujando su contorno o modificándolo ligeramente.<sup>22</sup> Con el tiempo, las capas se acumulan e interactúan de forma idio-

<sup>22</sup> En un pasaje revelador de su ensayo sobre los AIE, Althusser describió su propia constitución ideológica personal como sujeto en términos palimpsesticos recordando cómo el joven Louis, en cuanto sujeto familiar, fue interpelado como sujeto religioso, luego como sujeto académico, como sujeto jurídico, como sujeto político, etcétera. Destacando la idiosincrasia

sincrática; algunas de ellas se compactan en el núcleo duro de la propia “identidad”, mientras que otras pasan a formar parte de una corteza más superficial. La ideología es, por tanto, una composición material dinámica aunque los resultados sedimentados de las formaciones ideológicas pasadas están a menudo tan profundamente anclados en el sentido de uno mismo que son obstinadamente recalcitrantes al cambio.<sup>23</sup>

Por eso, una de las interpretaciones más extendidas de la ideología, según la cual se trata de una visión del mundo monolítica y única, impuesta mecánicamente por la infraestructura, no capta todo su poder compositivo. Porque si hay campañas de guerra psicológica llevadas a cabo por la clase gobernante y sus asalariados ideológicos para imponer una visión dominante del mundo, incluso estas se llevan a cabo con un conocimiento explícito del poder de marketing de la ideología *prêt-à-porter* (lista para usar) o, más precisamente, *prêt-à-penser* (lista para pensar). Lo que queremos decir con esto es que la ideología se presenta a menudo en todos los tamaños, formas, colores y estilos imaginables, de modo que cada individuo puede tener la impresión de elegir libremente su propio armario ideológico seleccionando diferentes artículos y combinándolos regularmente en conjuntos excéntricos.<sup>24</sup> Ciertas piezas, que destacan por su singularidad, están incluso hechas a medida a veces, en el sentido de que están hechas a la medida de la singularidad de cada uno.

Rosaura Sánchez ha desarrollado una heurística útil para pensar en los aspectos ideológicos de la formación de la identidad, así como en el modo en que las personas pueden ejercer cierta agencia en relación con ellos. En lugar de suponer que existe una correspondencia directa, o transparente, entre la ubicación social estructuralmente determinada y la identidad, demuestra que la formación de esta última es en sí misma “un proceso conformado por fuerzas políticas, económicas y culturales que se unen y se constituyen mutuamente de forma distintiva y dinámica” (2006: 35). Basándose en el trabajo de Roy Bhaskar para formular una “teoría realista y crítica de la formación de la identidad” que rechaza el abandono intelectual del posicionamiento de clase, Sánchez le otorga un papel protagónico a esta última. Entiende el posicionamiento de clase como la relación estructural de la persona con los procesos de explotación o, más abar-

---

de su coyuntura histórica y de su vida personal, subrayó cómo estas ideologías se cruzan, se superponen y se contradicen.

<sup>23</sup> Sobre la temporalidad palimpséstica de la vida psíquica, en la que el pasado permanece presente incluso cuando es sobrescrito por el futuro, ver la comparación de Sigmund Freud entre la historia arqueológica de Roma y el tiempo estratificado de la mente en las primeras páginas de 1961.

<sup>24</sup> Se podrían citar numerosos ejemplos, pero para ser concisos, señalemos solo uno: el argumento “feminista” para la intervención imperial en Afganistán (la “liberación” de las mujeres afganas), que ofreció a los autoproclamados defensores de la igualdad de género su propio, y único, tambor “femenino” para tocar en el concierto organizado por los belicistas que se enriquecen con una economía de guerra permanente.

cativamente, con los procesos de acumulación de capital y como parte integrante de “todas las coyunturas sociales e inseparablemente conectada a cada instancia de diferencia conflictiva” (ibídem). En paralelo, insiste en que este posicionamiento está interconectado con las estructuras de género, raza, etnia y sexualidad de diferentes maneras.<sup>25</sup> Ella reserva el término *posicionalidad*, en yuxtaposición a la *ubicación o posicionamiento social*, para “la relación imaginada o el punto de vista relativo a ese posicionamiento” (Sánchez, 2006: 38). Mientras que el posicionamiento es estructural y extradiscursivo, aunque esté mediado conceptualmente, la posicionalidad es discursiva e ideológica: se refiere a cómo los agentes sociales *dan sentido* a su posicionamiento estructural, que puede ir desde “soy pobre, aunque trabajo todo el tiempo, porque es la voluntad de Dios” hasta “soy pobre porque el capitalismo es un sistema socioeconómico en el que el incremento del trabajo asalariado de las clases trabajadoras es una forma de despojo implacable que aumenta la riqueza de la clase capitalista”. La interconexión entre el posicionamiento y la posicionalidad determina la experiencia vivida por los agentes sociales y es, por tanto, un aspecto crucial de la formación de la identidad.

El hecho de que no exista una relación unívoca o monocausal entre posición y posicionalidad se debe a la aprehensión que las personas tienen de su ubicación social; si bien se encuentra significativamente condicionada por las realidades materiales de su experiencia vivida como miembros de una determinada clase, depende en gran medida de su educación cultural y de los discursos a los que han estado expuestos.<sup>26</sup> En este sentido, Sánchez insiste en la agencia de la posicionalidad: al encontrarse con diferentes marcos de creación de sentido, los agentes sociales pueden identificar las discrepancias entre su ubicación estructural y su comprensión discursiva de ella, que ponen de manifiesto la insuficiencia de esta última en ciertos casos y habilitan el desarrollo de formas de construcción de sentido “que proporcionen relatos más satisfactorios de la ‘realidad’” (ibídem: 43).<sup>27</sup> En términos del modelo compositivo de la ideología,

<sup>25</sup> Para una discusión sucinta de la importancia del análisis de clase en el estudio de esta interconexión, ver Foley, 2018.

<sup>26</sup> Una de las razones por las que la clase es un factor tan importante en la formación ideológica de una persona es que estructura todos los aspectos del mundo material vivido por los agentes sociales, es decir, las cosas que hacen o dejan de hacer, los lugares en los que viven, las partes del mundo que ven (o no), la forma en que se educan, la comida que comen, la ropa que llevan, la cultura a la que tienen acceso, los medios de transporte que utilizan, las instituciones con las que interactúan, etcétera. Todos estos elementos materiales de la vida cotidiana componen el sentido “innato” del mundo de los agentes sociales y, a menudo, se fusionan sin problemas con un esquema colectivo de creación de sentido que enmarca esta experiencia compartida dentro de una *gestalt* explicativa que tiene *todo el sentido del mundo* para esa clase (y que es constantemente reforzada por ella).

<sup>27</sup> Althusser propuso una distinción similar cuando escribió: “El instinto de clase es subjetivo y espontáneo. La posición de clase es objetiva y racional. Para llegar a las posiciones de clase proletarias, el instinto de clase de los proletarios solo necesita ser *educado*; el instinto de clase de la pequeña burguesía, y por tanto de los intelectuales, tiene, por el contrario, que ser *revolucionado*” (2001: 2).

esto significa que la posicionalidad es parte del mecanismo de creación de sentido que compone un mundo, pero que este mecanismo puede recomponerse a través de la educación colectiva y la transformación social.

## Crítica de la ideología, concienciación y revolución estética

*La "revolución cultural" asume a la sociedad en reconstrucción en su totalidad, en los múltiples quehaceres de los hombres, como campo de su acción formadora [...] la "revolución cultural" es el esfuerzo máximo de concienciación que es posible desarrollar a través del poder revolucionario, buscando llegar a todos, sin importar las tareas específicas que tengan que cumplir.*

Paulo Freire

Si la ideología es mucho más que un conjunto de creencias falsas, su crítica requiere mucho más que argumentos racionales que revelen la verdadera naturaleza del mundo. Necesita ir a la raíz de los asuntos atacando el *sensorium* colectivo que produce y naturaliza todo un universo de experiencia que tiene sentido para todos los que participan en él. El vocabulario preferido de Antonio Gramsci se adapta perfectamente a nuestro relato compositivo ya que aboga por una reconfiguración del sentido común (*senso comune*), o del sentido autoevidente pero ideológico del mundo que forma un conjunto incoherente, en favor del buen sentido (*buon senso*), es decir, la composición autocrítica de un mundo significativo y coherente (el término *senso* en italiano como *Sinn*, que Marx utiliza en alemán, se refiere tanto a lo teórico como a lo práctico o perceptivo).<sup>28</sup>

Esta recomposición del sentido no puede ser derivada mecánicamente de la ciencia o la verdad ni puede ocurrir únicamente a través de la introspección individual o de un raptó de iluminación. Tampoco puede, como ha explicado Paulo Freire, ser simplemente otorgada a la gente en un modelo educativo de arriba hacia abajo en el que la realidad se desenmascara *para* las masas ignorantes. "Aunque un sujeto pueda iniciar el develamiento en favor de otros –escribió–, los demás también deben convertirse en sujetos de esta acción" (2017: 169). Esto significa que es necesario un esfuerzo de colaboración ascendente a través de una educación colectiva, en el que el sentido del mundo compartido surja de estos mismos intercambios. Esta pedagogía del oprimido cultiva lo que Frei-

<sup>28</sup> "El punto de partida de la elaboración crítica –escribió Gramsci– es la conciencia de lo que uno es realmente y es 'conocerse a sí mismo' como producto del proceso histórico hasta la fecha que ha depositado en uno una infinidad de huellas, sin dejar un inventario. Este inventario debe hacerse, por tanto, desde el principio" (2000: 326).

re llamó *conscientização*: una conciencia crítica vivida que es simultáneamente teórica y práctica. Es una forma de conciencia y percepción que permite a las personas identificar las contradicciones socioeconómicas y actuar contra el sistema capitalista de explotación y opresión. Dentro del marco compositivo de la ideología, podríamos decir que la *conscientização* se refiere al proceso colectivo de recomponer materialmente el propio sentido del mundo.

Una de las herramientas más poderosas para la educación colectiva y el cultivo de la *conscientização*, como proponemos entenderla aquí, es el acto de modelar mundos alternativos de sentido en su totalidad. Esto puede hacerse a través de la estética de varias maneras conectando a los agentes sociales a una cultura revolucionaria que incluye todo un cosmos de representaciones, percepciones, pensamientos, sentimientos, valores, etcétera. También lo hacen a menudo las comunidades activistas, los movimientos sociales, las comunas, las cooperativas, las instituciones culturales alternativas, etcétera. Porque una cosa es decirle a la gente que otro mundo es posible y otra muy distinta es mostrarle que otro mundo posible es real. Este es un aspecto crucial del poder educativo de la estética: tiene la capacidad de recomponer el mundo colectivo de los sentidos proporcionando a la gente otro sentido del mundo.

Sin embargo, la lucha por transformar el *sensorium* no es, ni puede ser, puramente superestructural o cultural, en el sentido limitado de estos términos. Requiere intervenir en el marco socioeconómico para hacerse con su control y aprovechar su increíble poder de creación de mundo. Sin embargo, la forma de entender este proceso tiene una dimensión estética en tanto responde a cómo concebimos el actual orden mundial y su transformación revolucionaria. Esto es lo que ha argumentado Raúl Zibechi en sus importantes estudios sobre los movimientos sociales radicales. Más que proponer otro mundo posible, o imaginar un futuro lejano en el que el capitalismo sería definitivamente derrocado, Zibechi demuestra cómo otro mundo ya se está componiendo a nuestro alrededor a través de innumerables proyectos sociales. El problema es que nuestra educación estética a través la ideología dominante no nos permite verlo:

... el tan esperado nuevo mundo está naciendo en los espacios y territorios de los movimientos, incrustado en las fisuras que se abren en el capitalismo. Es un nuevo mundo real y posible, construido por los indígenas, los campesinos y los pobres de las ciudades en las tierras conquistadas, urdido sobre la base de nuevas relaciones sociales entre los seres humanos. Este nuevo mundo existe; ya no es solo un proyecto o un programa, sino más bien una serie de realidades múltiples, nacientes y frágiles. La tarea más importante que tienen por delante los activistas en las próximas décadas es defenderla, permitir que crezca y se expanda (2012: 20).

Esperamos que esta exposición del modelo compositivo de la ideología contribuya a esta lucha tan real como sostenida por recomponer el orden mundial de manera que realmente tenga sentido para todos nosotros.

---

**Agradecimientos:** Quisiéramos expresar nuestra gratitud a Gustavo Hessmann Dalaqua por haber leído y aportado comentarios a un borrador de este artículo, así como a Jeta Mulaj por haber organizado la conferencia de la que surgió esta investigación.

## Referencias bibliográficas

---

- ALTHUSSER, Louis (2014). *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. Traducido por G. M. Goshgarian. Londres: Verso.
- (2001). *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. Traducido por Ben Brewster. Nueva York: Monthly Review.
- BALIBAR, Étienne (2007). *The Philosophy of Marx*. Traducido por Chris Turner. Londres: Verso.
- BECERRA MAYOR, David (2018). "Ficción inmunitaria y falsa conciencia. Sobre 'Men Against Fire' de *Black Mirror*." *Papeles del CEIC* 1, pp. 1-22. Disponible en <https://doi.org/10.1387/pceic.18873>
- BUTLER, Judith (1997). *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press
- EAGLETON, Terry (2003). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- FANON, Frantz (2008). *Black Skin, White Masks*. Traducido por Richard Philcox. Nueva York: Grove Press.
- FOLEY, Barbara (2018). "Intersectionality: A Marxist Critique." *MR Online*. 22 de octubre. Disponible en <https://mronline.org/2018/10/22/intersectionality-a-marxist-critique/>
- FREIRE, Paulo (2017). *Pedagogy of the Oppressed*. Traducido por Myra Berman Ramos. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- FREUD, Sigmund (1961). *La civilización y sus descontentos*. Traducido por James Strachey. Nueva York: W. W. Norton.
- GALEANO, Eduardo (2000). *Upside Down: A Primer for the Looking-Glass World*. Traducido por Mark Fried. Nueva York: Picador.
- GODARD, Jean-Luc (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Editado por Alain Bergala. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma.
- GRAMSCI, Antonio (2000). *The Antonio Gramsci Reader*. Editado por David Forgacs. Nueva York: New York University Press.
- HALL, Stuart (1985). "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates". *Critical Studies in Mass Communication* 2, junio, pp. 91-114. Disponible en <https://doi.org/10.1080/15295038509360070>
- HARVEY, David (2018). *A Companion to Marx's Capital: The Complete Edition*. Londres: Verso.

- KOFMAN, Sarah (1999). *Camera Obscura of Ideology*. Traducido por Will Straw. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- MACHEREY, Pierre (2014). *Le sujet des normes*. París: Amsterdam.
- MARX, Karl (1988). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Traducido por Martin Milligan. Amherst, Nueva York: Prometheus.
- (1997). *Capital*, Vol. I. Traducido por Ben Fowkes. Nueva York: Vintage.
- MARX, Karl y Friedrich Engels (1976). *Collected Works. Volume 5: Marx and Engels: 1845-1847*. Nueva York: International.
- (1978). *The Marx-Engels Reader*. Editado por Robert C. Tucker. Nueva York: W. W. Norton.
- SACHSE, Pierre, Ursula Beermann, Markus Martini, Thomas Maran, Markus Domeier y Marco R. Furtner (2017). "The World Is Upside Down'-The Innsbruck Goggle Experiments of Theodor Erismann (1883-1961) and Ivo Kohler (1915-1985)". *Cortex* 92, pp. 222-232. Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2017.04.014>
- SÁNCHEZ, Rosaura (2006). "Sobre una teoría realista crítica de la identidad". *Identity Politics Reconsidered*. Editado por Linda Martín Alcoff, Michael Hames-Garcia, Satya P. Mohanty y Paula M. L. Moya. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- STRATTON, George M. (1896). "Some Preliminary Experiments on Vision without Inversion of the Retinal Image". *Psychological Review* 3(6), noviembre, pp. 611-617. Disponible en <https://doi.org/10.1037/h0072918>
- (1897a). "Upright Vision and the Retinal Image". *Psychological Review* 4(2), marzo, pp. 182-187. Disponible en <https://doi.org/10.1037/h0064110>
- (1897b). "Vision without Inversion of the Retinal Image". *Psychological Review* 4(5), septiembre, pp. 463-481. Disponible en <https://doi.org/10.1037/h007117>
- THERBORN, Göran (1999). *The Ideology of Power and the Power of Ideology*. Londres: Verso.
- ZIBECHI, Raúl (2012). *Territories in Resistance: A Cartography of Latin American Social Movements*. Traducido por Ramor Ryan. Oakland: AK.

# Hacia una contrahistoria del presente

Gabriel Rockhill

*Definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.*

Friedrich Nietzsche

Escuchamos permanentemente que vivimos en una era global definida por una red técnica y económica que se extiende constantemente reuniendo todos los rincones del mundo y que la democracia se impone como la condición necesaria para la vida política. El rápido avance tecnológico y el desarrollo económico parecen, para cierta gente, ir de la mano con el triunfo de la democracia, como si se dieran fuerza mutuamente. Algunos han llegado incluso a proclamar el fin de la historia intentando recuperar un cierto discurso marxista mediante una perversión de su sentido fundamental. No resulta necesario, sin embargo, ir tan lejos para quedar atrapado en el mismo imaginario histórico-político.<sup>1</sup> Independientemente de las orientaciones ideológicas, el sentido común histórico nos induce a concebir nuestra época como aquella en la que el mundo se ha convertido en una entidad verdaderamente global, las tecnologías han sido un certero punto de inflexión y en el que la democracia es la reina y soberana.

Sin embargo, esta imagen de una era global, tan avanzada como civilizada, está lejos de ser una obviedad. ¿Es legítimo hablar de globalización cuando una de cada seis personas en el mundo vive en villas miseria –que se encuentran habitualmente desconectadas de los modos nacionales e internacionales de gobiernos y de las redes de comunicación–, cuando la riqueza se concentra cada vez

---

<sup>1</sup> En lo que sigue, se utilizarán las expresiones *imaginario político*, *imaginario histórico* e *imaginario histórico-político* para referirse a un modo práctico de inteligibilidad de la política y la historia. Un imaginario, en este sentido, no es meramente fantasmagórico o un puro producto de la imaginación. Es irreductible a las concepciones clásicas de la ideología, sean representativas, funcionales o materiales. Un imaginario es simultáneamente teórico y práctico; es una forma de pensar que es también una forma de ser y actuar. Además, atraviesa las distintas dimensiones de la existencia social, incluidos los valores, las normas, los afectos y las representaciones. Es un *modus operandi* arraigado en los agentes sociales, que forma parte del tejido cultural intersticial y no se impone solo desde arriba o es puramente subjetivo. Esto no significa que funcione como un marco ineludible a la manera de la “infraideología” de Pierre Macherey, pero sí tiende a funcionar como un dato sociocultural inscripto en el sentido común práctico de las comunidades particulares (ver Macherey, 2014). Sin embargo, no está necesariamente limitado por los supuestos horizontes de sociedades o culturas específicas. Para un importante y reflexivo debate sobre la categoría del imaginario en la teoría social contemporánea, que se basa sobre todo en la obra de Cornelius Castoriadis, Claude Lefort, Paul Ricoeur y Charles Taylor, ver *Social Imaginaries* 1, n. 1 (2015).

más en las manos de una pequeñísima élite?<sup>2</sup> ¿Es verdad que vivimos en una era de avances tecnológicos, incluso cuando menos de la mitad de la población (43,4%) tiene acceso a internet?<sup>3</sup> ¿Podemos hablar de consenso democrático cuando muchos Estados que se consideran a sí mismos democráticos han atentado contra políticas democráticas en todo el mundo? Consideremos el ejemplo de Estados Unidos, que ha intentado derrocar más de cincuenta gobiernos, los cuales habían sido democráticamente elegidos en su gran mayoría.<sup>4</sup> Desde esta perspectiva, la imagen que nos han construido del presente resulta no solo dudosa, sino peligrosa. Más grave aún, la proximidad de esta con el imaginario político dominante recuerda la historiografía colonial en más de un sentido.

Esto no quiere decir, por supuesto, que este imaginario histórico y político sea absolutamente hegemónico y ubicuo, tampoco quiere insinuar que no haya fuerzas que lo resistan activamente. Por el contrario, se trata de un imaginario entre otros, aunque podríamos decir que ha luchado por imponerse como el único apuntando a capturar de forma definitiva y dar un marco a nuestra comprensión del mundo contemporáneo. Una constelación expansiva, transdisciplinaria e internacional de trabajos críticos ha remarcado, de diferentes formas y con variados puntos de vista, algunos de los principales problemas y distorsiones de esta visión. Un paso más allá, la práctica política, en un número significativo de escenarios, ha logrado desarrollar –con notable éxito en muchas instancias– prácticas alternativas de creación colectiva de mundos, tecnologías ecológicas rivales y modos de gobierno más respetables que aquellos que operan bajo el nombre de *democracia*.

Uno de los objetivos de este libro es contribuir a estos movimientos y a esta constelación de crítica radical cuyo fin último es reconfigurar el proceso contemporáneo de forjar colectivamente un cosmos. A través de una investigación que podríamos calificar como a destiempo, este libro aloja un desafío profundo y sistemático a esta visión extendida del presente. Para lograrlo, se focaliza en las imbricadas relaciones entre tres conceptos fundamentales: globalización, tecnología y democracia. Esto garantiza un ángulo preciso de análisis, precisamente porque

---

<sup>2</sup> Sobre los barrios marginales, ver el informe de las Naciones Unidas de 2003 *The Challenge of the Slums*, así como Mike Davis, "Planet of Slums", *New Left Review* 26 (marzo-abril de 2004). En cuanto a la distribución mundial de la riqueza, ver el reciente informe de Oxfam: "La brecha entre ricos y pobres está alcanzando nuevos extremos. El Crédit Suisse reveló recientemente que el 1% más rico ha acumulado ya más riqueza que el resto del mundo junto. [...] Mientras tanto, la riqueza que posee la mitad inferior de la humanidad ha disminuido en un billón de dólares en los últimos cinco años. Esta es solo la prueba más reciente de que hoy vivimos en un mundo con niveles de desigualdad que quizá no hayamos visto desde hace más de un siglo. [...] En 2015, solo 62 individuos tenían la misma riqueza que 3.600 millones de personas, la mitad más pobre de la humanidad" (Oxfam, "An Economy for the 1%", 19 de enero de 2016, consultado el 20 de enero de 2016).

<sup>3</sup> ICT (International Telecommunication Union), "ICT Facts and Figures-The World in 2015": <https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/facts/ICTFactsFigures2015.pdf> (consultado el 1 de enero de 2016).

<sup>4</sup> Ver Blum, 2013.

estos tres forman un conjunto coherente.<sup>5</sup> Vale aclarar que esta aproximación no quiere sugerir que ellos sean, por su propia cuenta, los valores predominantes dentro del imaginario histórico y político de nuestra coyuntura. Los conceptos de terrorismo, seguridad, comunidad internacional, productividad, austeridad –solo por citar algunos– son de igual importancia y requieren también un estudio detenido de su comportamiento. Fundamentalmente, lo que me interesa es la construcción, circulación y recepción de una cierta imagen del tiempo presente dentro de la cual los tres conceptos elegidos constituyen tan solo tres vías posibles de acceso.

El segundo objetivo de este libro es ofrecer herramientas teóricas de análisis que nos permitan aproximarnos al problema de la realidad contemporánea desde una perspectiva completamente diferente. La contrahistoria desarrollada aquí no implica la proposición de una historia alternativa a partir de los mismos fenómenos fundamentales o desde la misma lógica u orden históricos. Se trata, en verdad, de una intención de quebrar con el pensamiento epocal del imaginario histórico dominante a través de una demostración de cómo es imposible reducir la historia a su única dimensión cronológica cuando en verdad existe siempre una geografía del presente y cuando las experiencias variables de la “realidad contemporánea” dependen de los estratos sociales y los distintos puntos de vista. La visión más prevalente del imaginario histórico tiende a borrar u oscurecer estas diferencias imponiendo una imagen hegemónica del tiempo que resulte válida para la totalidad del mundo y que tiene consecuencias sumamente significativas en términos políticos, sociales, culturales, éticos, psicológicos y económicos.

Una contrahistoria pone en cuestión la idea de un único y singular presente que sea el mismo en todas partes y que podríamos definir con un solo concepto o conjunto uniforme de categorías definitivas.<sup>6</sup> Por lo tanto, no propone una histo-

---

<sup>5</sup> Esta coherencia es multidimensional, pero Lisa Gitelman ha resumido perfectamente un aspecto de ella en su crítica a la historia de la tecnología y, por extensión, a su relación entrelazada con una teodicea de la globalización y la democracia representativa: “Hoy en día, la imaginación de ese punto final [de la historia de los medios de comunicación] en los Estados Unidos sigue estando acriticamente repleta de confianza en la democracia liberal y se ha caracterizado de forma más singular por la alegre expectativa de que los medios digitales no solo están convergiendo todos hacia alguna combinación armoniosa o ‘sinergia’ global, sino también hacia alguna reconciliación perfecta del ‘hombre’ y la ‘máquina’”. (2006: 3).

<sup>6</sup> Podría ser tentador citar como contraejemplo el calentamiento global u otros cambios que afectan al planeta Tierra en su conjunto. Se trata, en efecto, de una cuestión de máxima importancia que debe desempeñar un papel importante en la contrahistoria del presente (en particular, debido a todas las fuerzas que siguen empeñadas en ocultar los efectos devastadores del modelo económico dominante). Sin embargo, los impactos de tales cambios varían significativamente en función del lugar y de los estratos sociales y esta es precisamente una de las cuestiones políticas que están en juego en la lucha ecológica (brillantemente ilustrada por el gobierno de las Maldivas cuando celebró su reunión de gabinete bajo el agua). Además, siempre hay que tener en cuenta una cuestión de escala y no hay que olvidar, en términos absolutos, que esos cambios siguen siendo localizados (en el sentido amplio del término). Lejos de limitarse a este planeta y al marco antropocéntrico, el espacio se extiende, por lo que sabemos, hasta el infinito. Esto no debería cambiar nada respecto a la lucha ecológica, pero sigue siendo muy importante desde el punto de vista filosófico.

ría opuesta de la realidad contemporánea que requiere simplemente revertir una concepción convencional de nuestra coyuntura en aras de imponer una versión a la inversa. No moviliza la maquinaria dialéctica ni tampoco desarrolla una versión reduccionista basada en el antagonismo o la inversión. El argumento de este libro no apunta a que necesitamos sencillamente invertir nuestra concepción contemporánea del mundo para poder revelar una verdad, ni implica tampoco decir que todos los fenómenos que han sido impulsados por el imaginario dominante no existen en absoluto o son meras ilusiones. Al *contraponerse* a una determinada esquematización del mundo, se *contrapone* básicamente al orden histórico que la sostiene. Este doble movimiento de la contrahistoria no se limita, entonces, a poner en cuestión las afirmaciones históricas –aquello que se nos presenta como verdades incuestionables–, sino que apunta a modificar la propia lógica que las produce. Esto supone un trabajo diligente y dedicado sobre los modos en que se ha constituido la historia como una práctica que habitualmente se asienta sobre una concepción unidimensional del espacio y que privilegia una forma específica de la cronología (europea y antropocéntrica). La contrahistoria se contrapone a la historia, entonces, en el sentido preciso de que enarbola una lucha contra la propia historicidad del término, es decir, contra la constitución histórica de las verdades incuestionables que sustentan ciertos modos de hacer historia. En otras palabras, en lugar de simplemente proponer otra historia, la contrahistoria busca cambiar el sentido, y la dirección, de la historia y de su narrativa (*le sens même de l'histoire*), en todas las acepciones posibles de estos términos, para alterar entonces el campo de posibilidades.

La contrahistoria busca redireccionar la metodología histórica de tal forma que la historia se convierta en un fenómeno multidimensional. Esto quiere decir que su dimensión temporal sea enseñada en relación con sus otras dos dimensiones, la de geografía y la de estratigrafía social. En lugar de ser trabajada como una linealidad, un desarrollo cronológico, que se enfatizan las distribuciones geográficas y sociales de los fenómenos. Corriéndose, entonces, de proponer otro concepto superestructural –como el posmodernismo, la era digital, la era del imperialismo estadounidense– que pretenda enmarcar la naturaleza del presente, una contrahistoria comienza por deconstruir la misma noción de “presente” (que suele ser definido de manera etnocéntrica proyectando, de este modo, “nuestro presente” sobre el del resto del mundo). En este sentido, como veremos, una contrahistoria es también necesariamente una contrageografía y una contrasociología.

La noción de fase resulta particularmente importante en este proyecto. En contraposición con las ideas de época, era, o período histórico, una fase se distribuye siempre de manera singular en el tiempo, el espacio y la sociedad. Se desarrolla a través de metástasis históricas, es decir, de transformaciones de ritmo y carácter variable que se distribuyen singularmente en los distintos espacios y tiempos. Este es uno de los puntos de partida para delinear los principios básicos de una

lógica alternativa de la historia que sea capaz de esbozar, apoyándose en puntos sociohistóricos específicos, los lineamientos más amplios de una determinada coyuntura. Cuando hablamos de coyuntura no debemos creer que se trata de un espacio-tiempo homogéneo o de una época susceptible de ser enclaustrada dentro de un gran concepto contenedor, sea el de globalización, el del ascenso de las nuevas tecnologías o el del triunfo de la democracia. Una coyuntura es un punto específico de encuentro entre las tres dimensiones de la cronología, la geografía y la socialidad. Si una coyuntura puede ser mapeada, al menos hasta cierto punto, no es porque exista un determinado espíritu de la época por el cual la historia termina quedando sujeta ella misma al poder de este concepto. Es mapeable a través de propuestas topológicas, de cartografías falibles que están ancladas en una determinada perspectiva. Poner en cuestión la imagen extendida del presente y el orden histórico sobre el que esta se asienta no es equivalente a darse por vencido respecto del desafío que implica pensar el presente. Por el contrario, es un intento de abrir un camino a destiempo hacia un orden histórico que nos permita proponer una organización completamente diferente de nuestra coyuntura. Es muy importante remarcar, en este sentido, que las capturas topológicas del presente que propondré no pretenden dar cuenta definitiva, de una vez y para siempre, de la naturaleza de nuestro tiempo. Son, por el contrario, intervenciones en un campo específico de fuerzas y suponen una parte consciente de una nueva epistemología social. En efecto, lo que llamamos verdad histórica es realmente un punto de conflicto dentro de las luchas sociales y sería ingenuo de nuestra parte creer que estas ocurren en igualdad de condiciones entre los distintos agentes involucrados (más aún cuando los propios criterios de análisis y juicio forman parte de estos conceptos en pugna dentro de las luchas sociales).

Esta investigación filosófica acerca de la estructuración del tiempo histórico es inseparable de un examen concreto, basado en una aproximación multidisciplinaria, de los *modi operandi* de los tres conceptos indicados anteriormente. En cada caso, es una cuestión de resituar estas nociones dentro de un marco de trabajo que aborde las prácticas sociales, económicas y políticas que les han dado forma. Desafiando el famoso diagnóstico de Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979), según el cual nuestra época es aquella del fin de las grandes narrativas, este trabajo busca demostrar que uno de los imaginarios históricos más potentes de nuestra actual coyuntura todavía se estructura sobre grandes esquemas de organización temporal que dotan al tiempo de un sentido y dirección precisos. No se trata simplemente de mostrar que las grandes narrativas del pasado todavía gozan de buena salud, sino de interrogar los modos en que han sido reconfiguradas en esta nueva coyuntura. Estoy particularmente interesado en el curioso destino de la lógica histórica del marxismo que fue –si adscribimos a la interpretación de Perry Anderson– la principal gran narrativa que critica Lyotard. Se vuelve particularmente urgente este análisis crítico si consideramos el modo en que hoy, al menos ciertos sectores dentro de un discurso de liberalismo con-

temporáneo han iniciado una recuperación insidiosa de una historiografía marxista vulgar que no debe ser confundida con lo que Marx mismo escribió.

En este trabajo comienzo por diseccionar esta problemática fundamental enfocándome en un concepto cuya hora de gloria corresponde al momento en el cual el neoliberalismo se alza con el poder y con el percibido, pero ciertamente relativo, declive de los discursos y prácticas marxistas: la globalización. Inventado, en un principio, con el objeto de tomar en consideración una serie de fenómenos que generalmente se consideran nuevos, así como también inevitables y todopoderosos, este concepto permitió una prodigiosa rehabilitación de tres vulgares compromisos marxistas. Para realizar una síntesis somera, sin los matices en los que me detendré más adelante, podríamos decir que esta recuperación ha desplazado el comunismo en pos de un “capitalismo popular” (Margaret Thatcher) que, al mismo tiempo, ha conservado los principios esenciales de la historiografía marxista: (i) el determinismo técnico-económico retorna indefectiblemente en la forma de un mercado –y con el avance de las tecnologías– que impone sus leyes de tal modo que nos vemos obligados a seguirlas nos guste o no; (ii) la concepción teleológica de la historia es reinventada y la totalidad del pasado se organiza entonces alrededor de una trayectoria lineal de progreso técnico-económico que se dirige a un fin único y definitivo: la llamada libertad democrática del libre comercio; (iii) la inevitable estructura de la historia reaparece en el avance supuestamente natural, e imposible de escapar de él, de las nuevas tecnologías y del orden político-económico del neoliberalismo. Esto lleva a la conclusión de que hay un espectro que acecha a la globalización, el espectro del propio marxismo que ha sido aparentemente refutado por la historia y, para ser más precisos, por la historia del así llamado capitalismo popular. La presunta muerte del marxismo luego de la caída del Muro de Berlín y el ascenso del neoliberalismo globalizado han llevado a esta persistencia fantasmática dentro del propio marco histórico que sostiene y alimenta la comprensión reinante del presente. Parafraseando la famosa paráfrasis de Marx, en una iteración que nos incita a pensar con mayor detenimiento las ingeniosas repeticiones de la historia, podríamos decir que el contradictorio mantra de la globalización es: “¡El marxismo ha muerto, que viva el marxismo!”. Esta paradoja no es, sin embargo, una simple contradicción lógica que debemos señalar o celebrar como la aporía que fisura nuestra situación contemporánea. Tiene formidables efectos concretos sobre ella en tanto impulsa la pasividad de los ciudadanos ante las fuerzas inescapables del presunto curso natural de la historia al tiempo que oscurece la responsabilidad de aquellos que construyen lo que se nos presenta como nuestro destino; se asegura, entonces, la conservación del *statu quo*. Resulta indispensable entonces recordarnos a nosotros mismos que la globalización no es un hecho innegable e inevitable ni tampoco una mera ilusión. Es una *idea-fuerza* anclada en un conjunto concreto de prácticas que participan, en mayor o menor medida, de la construcción de nuestra imagen del mundo. Este fragmento de mi investigación concluye con un esbozo de una crítica de esta

imagen del mundo que consiste en demostrar, entre otras cosas, que “el mundo” varía considerablemente según el espacio y el estrato social en el que nos situemos, ilustrado particularmente bien por los estragos y descontentos –por utilizar la expresión de Joseph Stieglitz– de la llamada globalización. También insiste en todas las grietas que han debilitado, desde hace ya un tiempo considerable, esta imagen del mundo además de todas las formas de resistencia y revolución que abundan en prácticamente todos los sitios del “mundo”.<sup>7</sup>

Esta primera parte inicia una reflexión crítica de los supuestos desarrollos técnico-económicos y políticos de nuestra coyuntura y resume en gran medida el propósito general de mi investigación. Las que siguen prolongan este análisis adentrándose en el cuestionamiento de la tecnología y la democracia. En principio, me concentro específicamente en tres oposiciones conceptuales que tienden a organizar una porción significativa del debate contemporáneo sobre los cambios tecnológicos que, en apariencia, definen nuestra era: discontinuidad histórica contra continuidad temporal, autonomía contra heteronomía, tecnofilia contra tecnofobia. En cada caso, me propongo romper con estas coordenadas teóricas para delinear una aproximación diferente a las tecnologías contemporáneas. En lugar de buscar, por ejemplo, el enésimo concepto de época, o de entrar en la fatigosa polémica sobre la continuidad o discontinuidad de tal o cual fenómeno social, trabajo con un orden histórico alternativo para pensar de forma diferente el estado actual de las tecnologías, sobre todo teniendo en cuenta las tres dimensiones de la historia: la dimensión vertical del tiempo, la dimensión horizontal del espacio y la dimensión estratigráfica de las prácticas sociales de cada espacio-tiempo. Esta investigación insiste, al mismo tiempo, en que la tecnología no es un fenómeno aislado o aislable y que no es, por tanto, ni heterónimo y autónomo. Se encuentra siempre entrelazado con diversas prácticas sociohistóricas. Podríamos decir incluso que no existe la tecnología en sí misma. Solo existen tecnologías situadas que se encuentran conectadas de diferentes maneras con prácticas diversas e instituciones materiales. En todo caso, debemos reconocer que no es posible juzgar la tecnología como un todo desde una perspectiva tecnofílica o tecnofóbica. Es necesario, por el contrario, y este es mi argumento, desarrollar juicios circunstanciales que presten atención a los modos en que las “tecnologías” se imbrican con un campo de fuerzas complejo y al hecho de que nos los fenómenos sociales no tienen significados unívocos y absolutos. En conclusión, la crítica de las coordenadas conceptuales de parte de este debate sobre la tecnología apunta a abrir nuevos canales para otras formas de pensarla dentro de nuestra coyuntura histórica.

La tercera y última parte de mi investigación se centra en una serie de cuestiones relacionadas con la valoración masiva de la democracia en el imaginario político dominante en la medida en que esta es tan categórica y absoluta que corre el riesgo de excluir toda examinación crítica de sus mecanismos operativos. Un

---

<sup>7</sup> Para un resumen útil ver, por ejemplo, las primeras páginas de Pleyers, 2010.

consenso normativo se impone con tal fuerza en nuestra coyuntura que es extremadamente difícil hablar de la democracia sin asumir su valor intrínseco, o reconocerla como la única forma legítima de gobierno o como el “fin de la historia”.<sup>8</sup> No es necesario aceptar la tesis demagógica de Francis Fukuyama para caer en el mismo imaginario político, como ha sido ampliamente demostrado por los numerosos críticos de este Fukuyama que se han contentado con oponer una forma de democracia a otra. Al resistir esta presión ideológica, esta investigación propone una aproximación enfocada en los modos en que la democracia se ha convertido en un concepto-valor cuya fuerza normativa tiende a subyugar su potencial descriptivo (a tal punto que los distintos gobiernos de los Estados Unidos pueden referirse a sus “amigos democráticos” cuando hablan de los regímenes más represivos de la humanidad). Esto nos permite distanciarnos del imaginario político preponderante resituando la obsesión con la democracia dentro de la larga historia de las políticas culturales. Esta parte de mi investigación se aboca, entonces, a arrojar luz sobre la contingencia histórica de la valoración del concepto de democracia que tiene, en verdad, aproximadamente 150 años de edad a pesar de sus importantes variaciones entre los distintos espacios y estratos sociales. Persiste también en demostrar el poder transformador inherente en el historicismo radical en tanto establece la base para una crítica histórica al desnaturalizar las estructuras normativas, las redes afectivas y los supuestos intelectuales de la coyuntura contemporánea. De este modo, resitúa la democratofilia dentro de una lógica triunfalista de la historia –en la que una vez más nos encontramos con las nociones de globalización y con las tecnologías contemporáneas– que se ha impuesto con una fuerza arrasadora a lo largo de los últimos treinta años. Finalmente, propone prolongar el análisis precedente a partir de dilucidar el papel verdaderamente político que desempeñan los distintos intentos de purificar lo político que lo hacen, notablemente, aislándolo de su inscripción en mundos socioeconómicos y culturales específicos. En lugar de empezar por la pregunta por el mejor modo de gobierno *en general*, una pregunta que nos lleva inevitablemente a la transfiguración de la democracia que existe actualmente en un bien absoluto que es independiente del contexto, sostengo que sería mejor interrogar la elaboración de prácticas políticas en el sentido amplio del término, es decir, la constitución colectiva de mundos compartidos de valores, representaciones, instituciones y prácticas.

En conclusión, este trabajo no corrige simplemente una imagen del presente que se juzga como falsa por medio de un develamiento de la verdad absoluta y final de nuestra época. Por el contrario, rompe con el orden histórico que subyace a una determinada comprensión del mundo contemporáneo y propone un enfoque alternativo a la cuestión de la especificidad de nuestra coyuntura. Esta contrahistoria de lo contemporáneo no solo invita al lector a cuestionar la ima-

---

<sup>8</sup> Ver Fukuyama, 1992.

gen convencional del mundo actual como caracterizado por el triunfo definitivo de la globalización, la tecnología y la democracia. Se basa en un importante corpus crítico y en prácticas alternativas muy significativas para incitar a una profunda interrogación sobre las estructuras teóricas y las prácticas sociopolíticas y económicas que producen y favorecen esa imagen del mundo. Su objetivo es desarrollar otros órdenes históricos e imaginarios políticos que sean alternativos a aquellos que nos son impuestos. De esta manera, busca recuperar el control –como algunos ya lo han hecho en gran medida– sobre la construcción de nuestras historias y narrativas comunes y, ante todo, de los significados y direcciones históricas que adquieren.

### Referencias bibliográficas

---

- BLUM, William (2013). *America's Deadliest Export: Democracy and the Truth about US Foreign Policy and Everything Else*. Londres: Zed.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *The End of History and the Last Man*. Nueva York: Avon.
- GITELMAN, Lisa (2006). *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MACHEREY, Pierre (2014). *Le sujet des normes*. París: Amsterdam.
- PLEYERS, Geoffrey (2010). *Alter-Globalization: Becoming Actors in the Global Age*. Cambridge: Polity.

# El fascismo: una contrahistoria<sup>1</sup>

Gabriel Rockhill



Gabriel Serulnicoff, afiche artístico. Reproduce un fragmento de la carta abierta escrita por Rodolfo Walsh a la Junta Militar a un año del golpe de estado. El afiche fue realizado en el marco del proyecto "Subrayar una acción" y pegado en la vía pública señalando el camino entre la ESMA y la esquina donde Rodolfo Walsh fue secuestrado el 25 de marzo de 1977, luego de dejar en un buzón de constitución su Carta Abierta a la Junta Militar. Archivo IIAC.

## Nota preliminar para la traducción al español

Escribí y publiqué esta serie de artículos en el contexto de las elecciones presidenciales estadounidenses de 2020. Era un momento en el que muchos de los expertos que trabajaban para la clase dominante capitalista estaban llevando a cabo una campaña de fe en el gobierno presentando la democracia liberal como todo lo contrario del fascismo y potencialmente como el último baluarte contra él. Al desmontar esta distorsión ideológica de la historia material, era importante poner en primer plano:

- La historia profunda del liberalismo político, que demuestra claramente la complicidad del gobierno liberal con la esclavitud, el genocidio, el sometimiento colonial, la explotación masiva, la opresión de género y racial, la destrucción del medio ambiente, etcétera.

<sup>1</sup> Copyright original © CNRS Éditions, 2017.

- La economía política del fascismo y, más concretamente, el papel de la clase dominante capitalista –incluso en países supuestamente democráticos– en la financiación y el apoyo del ascenso del fascismo europeo en el período de entreguerras.
- Las conexiones entre la política interior y la exterior en Estados liberales imperialistas como Estados Unidos, que se presenta como una democracia en el frente interno pero que ha sido la fuerza motriz de regímenes autoritarios y dictatoriales en todo el mundo. Esto incluye el desarrollo de lo que llamo una verdadera internacional fascista en la era de la posguerra, que es claramente visible en proyectos como la Operación Cóndor en América Latina.
- La guerra de clases y la estratificación social *dentro de* las democracias burguesas y el hecho de que ciertos segmentos de la población –principalmente los pobres y los racializados– ni siquiera tienen garantizados los derechos liberales, sino que están sometidos a formas sistémicas e institucionalizadas de terror policial y de vigilancia.

Al rechazar el supuesto ideológico de que existe una incompatibilidad fundamental entre los modos de gobierno liberales y fascistas bajo el capitalismo, me gustaría insistir en el hecho de que, no obstante, a menudo existen diferencias fundamentales –para ciertos segmentos de la población– entre vivir bajo una autoproclamada democracia y una dictadura fascista abierta. De hecho, esto puede equivaler simplemente a la diferencia entre la vida y la muerte, entre una existencia relativamente pacífica y el sometimiento al terror y la tortura, o entre poder trabajar abiertamente y tener que pasar a la clandestinidad. En un contexto como el latinoamericano, y más concretamente el argentino, esto es especialmente importante, ya que el proyecto social de “retorno a la democracia” ha supuesto el retroceso de modos de gobierno abiertamente fascistas. Además, en las democracias burguesas se han conseguido, y se siguen consiguiendo, importantes logros para las masas trabajadoras y obreras, y el rechazo ultraizquierdista como estrictamente equivalentes al fascismo es erróneo. El liberalismo y el fascismo son modos de gobierno diferentes, incluso cuando trabajan estrechamente como lo que llamo el policía bueno y el policía malo del gobierno capitalista.

Al mismo tiempo, no debemos pasar por alto su apoyo mutuo a un proyecto de violencia organizada y sistémica: la inmisericordia planificada de la población en general a través de la explotación, la opresión y la degradación masivas. En este sentido, el periodista militante Rodolfo Walsh, posteriormente asesinado por los militares argentinos, señaló que la mayor atrocidad del *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) fue la destrucción de la vida de millones de personas mediante la miseria económica programada. En una línea similar, María del Carmen Verdú [ha argumentado contundentemente](#) que no debemos perder de

vista que esta crueldad organizada *continuó* después de la “transición a la democracia”: “La política económica que la dictadura no había logrado implantar sería implementada por un gobierno constitucional ‘presentable’, legitimado por su origen electoral, que solo fue posible mediante la aniquilación física de la resistencia y el terror impuesto al conjunto de la sociedad”.

En resumen, entonces, es importante ser capaz de mantener dos pensamientos en nuestras mentes al mismo tiempo: (i) puede haber, y a menudo hay, ventajas para las masas trabajadoras en mantener e incluso desarrollar aún más las democracias burguesas y (ii) esta forma de seudodemocracia a menudo proporciona una cobertura para los modos de gobierno fascistas y, en verdad, preserva la violencia organizada y sistémica de las relaciones sociales capitalistas. El apoyo táctico a las democracias burguesas contra las dictaduras fascistas abiertas no debe confundirse nunca con una defensa estratégica de las primeras como forma ideal de gobierno.

Los artículos que siguen, debo señalar a modo de conclusión, constituyen el primer paso de un proyecto de investigación en curso mucho más amplio, cuyo objetivo es elaborar un manuscrito de libro sobre el tema. En este sentido, vale la pena destacar desde el principio que mi trabajo posterior –incluyendo un seminario para la [Escuela de la Liberación](#) que pronto estará disponible en línea– ha puesto en primer plano dos elementos que podrían parecer secundarios o poco desarrollados en los siguientes textos: (i) la importancia de defender las conquistas de los trabajadores *dentro de* las democracias burguesas contra la toma fascista del poder del Estado y (ii) el papel histórico del movimiento comunista mundial, con todas sus diferentes tácticas y luchas internas, en la lucha contra el fascismo.

## Fascismo: ahora lo ves, ahora no

*Tenemos que entender que, al contrario de lo que nos dicen los medios de comunicación estadounidenses, el fascismo no es un desarrollo extremo, limitado a un tiempo y en un lugar determinados, que ocurrió hace mucho tiempo. Todo lo contrario. El fascismo está extendido, generalizado, y existe en todas partes.*  
Vicente Navarro

En la historia reciente de la humanidad, solo un país en el mundo ha cometido los siguientes hechos:

- intentó derrocar a más de 50 gobiernos extranjeros;
- creó una agencia de inteligencia que mató, al menos, a 6 millones de personas en sus primeros 40 años de existencia;

- desarrolló una red draconiana de vigilancia policial para destruir cualquier movimiento político interno que desafiara su dominio;
- construyó un sistema de encarcelamiento masivo que pone tras las rejas a un porcentaje mayor de su población que cualquier otro país del mundo y que participa de una red mundial de prisiones secretas y regímenes de tortura.



Agrupación Universitaria En Clave Roja, afiche político.  
Archivo IIAC.

Mientras que *democracia* es el término común utilizado para describir este país, aprendemos que el *fascismo* solo se produjo una vez en la historia, en un lugar, y que fue derrotado a la primera.

La amplitud y elasticidad de la noción de *democracia* no podría contrastar más crudamente con la estrechez y rigidez del concepto de *fascismo*. Después de todo, se nos dice que la democracia nació hace unos 2.500 años y que es un rasgo definitorio de la civilización europea e incluso una de sus contribuciones culturales más significativas en la historia del mundo. El fascismo, por el contrario, surgió supuestamente en Europa Occidental en el período de entreguerras como una anomalía aberrante, que interrumpió temporalmente la marcha progresiva de la historia, justo después de que se librara una guerra para hacer el mundo “seguro para la democracia”. Una vez que una segunda guerra mundial lo destruyó, o eso cuenta el relato oficial, las fuerzas del bien se dedicaron entonces a domar a su malvado gemelo “totalitario” en el Este en nombre de una globalización democrática.

Como concepto de valor cuyo contenido sustantivo es mucho menos importante que su carga normativa, la democracia se ha expandido perpetuamente, mientras que el fascismo se constriñe constantemente. La industria del Holocausto ha desempeñado un papel no menor en este proceso mediante sus esfuerzos por singularizar las atrocidades de la guerra nazi hasta tal punto que se vuelven literalmente incomparables o incluso “irrepresentables”, mientras que las fuerzas supuestamente democráticas del bien en el mundo se presentan repetidamente para su emulación como el modelo de gobierno global.

## Conceptos dentro de la lucha de clases

El actual debate sobre la definición precisa de fascismo ha ocultado con frecuencia el hecho de que la naturaleza y la función de las definiciones difieren significativamente según la epistemología empleada, es decir, el marco general del conocimiento y la verdad. Para los materialistas históricos, conceptos como *fascismo* son sitios expresos de la lucha de clases más que entidades casi metafísicas con propiedades fijas. La búsqueda de una definición universalmente aceptable de un concepto genérico de fascismo es, por tanto, quijotesca. Sin embargo, esto no se debe a que los conceptos sean relativos en un sentido puramente subjetivo por el que cada uno simplemente tiene su propia definición idiosincrática de tales nociones. Son relacionales en un sentido concreto y material: se sitúan objetivamente en las luchas de clases.

Es la ideología burguesa la que supone la existencia de una epistemología universal al margen de la lucha de clases. Actúa como si solo existiera un concepto de cada fenómeno social que corresponde, por supuesto, a la propia comprensión burguesa. Lo que esto significa, en última instancia, desde una perspectiva materialista, es que la ideología burguesa inherente a la propia idea de una epis-

temología universal es en sí misma parte de la lucha de clases en la medida en que se esfuerza subrepticamente por hacer desaparecer todas las epistemologías rivales.

Si profundizamos en las diferencias entre estas dos epistemologías, que son relatos rivales de la función de los conceptos y sus definiciones, vemos que los materialistas –en marcado contraste con el idealismo de la ideología burguesa– entienden las ideas como herramientas prácticas de análisis que permiten diferentes niveles de abstracción y cuyo valor de uso depende de su capacidad para trazar situaciones materiales de mayor complejidad. En este marco, el objetivo no es definir la esencia de un fenómeno social como el fascismo de manera que pueda ser aceptado universalmente por la ciencia social burguesa, sino desarrollar una definición de trabajo en dos direcciones. Por un lado, se trata de una definición que funciona porque tiene un valor de uso práctico: proporciona un esquema coherente de un campo complejo de fuerzas materiales y puede ayudar a orientarnos en un mundo de lucha. Por el otro, se entiende que dicha definición es heurística y está abierta a una mayor elaboración porque los marxistas reconocen que se sitúan subjetivamente en procesos sociohistóricos objetivos y que los cambios de perspectiva y de escala podrían requerir su modificación. Esto puede verse claramente en las tres escalas que utilizaré para desarrollar una definición de trabajo del fascismo: la coyuntural, la estructural y la sistémica.

## Análisis multiescalar

El enfoque histórico-materialista del fascismo concede una primacía a las prácticas y las sitúa en relación con la totalidad social, que a su vez es analizada a través de escalas heurísticamente distintas pero entrelazadas. Lo coyuntural, para empezar, es la totalidad social de un lugar y un tiempo concretos, como Italia o Alemania en el período de entreguerras. Desde el punto de vista histórico, sabemos que el término fascismo surgió como descripción de la particular forma de organización de Benito Mussolini, pero que solo se teorizó gradualmente, a trompicones. En otras palabras, no apareció como una doctrina o una ideología política coherente que se pusiera en práctica, sino más bien como una descripción aproximada e imprecisa de un conjunto dinámico de prácticas que cambiaron con el tiempo (al principio, a diferencia de lo que ocurrió después, el fascismo en Italia era reformista y republicano, abogaba por el sufragio femenino, apoyaba algunas reformas limitadas a favor de los trabajadores, se peleaba con la Iglesia católica y no era abiertamente racista).

Solo después de que el movimiento fascista evolucionara y empezara a ganar poder, Mussolini y otros intentaron consolidar retroactivamente sus prácticas dispares y cambiantes de forma que pudieran presentarse como parte de una doctrina coherente. En numerosas ocasiones, el propio Mussolini insistió en este punto, [escribió](#), por ejemplo: “El fascismo no fue el hijo de una doctrina

previamente redactada en un escritorio; nació de la necesidad de actuar y fue acción; no fue un partido sino, en los dos primeros años, un antipartido y un movimiento”. José Carlos Mariátegui ha aportado [un análisis perspicaz y detallado](#) de las luchas internas que se produjeron en los inicios del movimiento fascista italiano, que estaba polarizado entre una facción extremista y un bando reformista de tendencia liberal. Mussolini, según Mariátegui, ocupó una posición centrista y evitó favorecer indebidamente a un grupo sobre el otro hasta 1924, cuando el político socialista Giacomo Matteotti fue asesinado por los fascistas. Esto llevó la batalla entre las dos camarillas a un punto álgido y Mussolini se vio finalmente obligado a elegir. Tras una infructuosa aproximación al ala liberal, se puso del lado de los reaccionarios.

De este modo, desde su creación, el concepto de fascismo ha sido un lugar de lucha social e ideológica, ya sea el enfrentamiento entre extremistas y reformistas dentro del campo fascista o, en términos más generales, entre fascistas y liberales dentro del campo capitalista. Estos conflictos, a su vez, anidaron en última instancia dentro del conflicto general entre capitalistas y anticapitalistas. Desde este punto de vista de los niveles de lucha entrelazados, podemos establecer una primera definición de trabajo del fascismo, una vez que llegó a estar más o menos consolidado, identificando cómo surgió dentro de una coyuntura y etapa muy específicas de la guerra de clases global. Bajo el signo amenazante de la estela de la Revolución rusa (a la que siguieron revoluciones fallidas en Europa y más tarde la Gran Depresión en el mundo capitalista), Mussolini y los suyos utilizaron los medios de comunicación de masas y la propaganda para movilizar, lenta pero inexorablemente, a sectores de la sociedad civil –y en particular a la pequeña burguesía– con el respaldo de los grandes capitalistas industriales, en torno a una ideología nacionalista y colonial de transformación “radical” con el fin de aplastar al movimiento obrero y desarrollar guerras de conquista territorial. En este nivel de análisis, el fascismo es prácticamente, en [palabras de Michael Parenti](#), “nada más que una solución final a la lucha de clases, la sumersión y explotación totalizante de las fuerzas democráticas en beneficio y ganancia de los estratos financieros superiores. El fascismo es una falsa revolución”.

Este análisis coyuntural es, por supuesto, notablemente distinto de los relatos liberales sobre el fascismo, que tienden a centrarse en fenómenos superficiales y elementos superestructurales que se separan de cualquier consideración científica de la economía política internacional y la guerra de clases. Al definirlo como una política de odio, de una lógica de “nosotros y ellos”, de un rechazo de la democracia parlamentaria, de una cuestión de personalidades aberrantes, de una desestimación de la ciencia o de otras características similares, el enfoque liberal del fascismo se preocupa por los rasgos epifenómenos a expensas de la totalidad social. Sin embargo, es esta última la que otorga a estos rasgos –que, sin duda alguna, existen– un significado y una función precisos. Vale la pena re-

cordar, en este sentido, como [señaló](#) Martin Kitchen, que “todos los países capitalistas produjeron movimientos fascistas después del quiebre de 1929”.

Si el concepto burgués de fascismo oscurece la totalidad social de la coyuntura dentro de la cual el fascismo europeo emergió históricamente bajo ese nombre, arroja una sombra aún más densa sobre las dimensiones estructurales y sistémicas del fascismo como práctica. Como veremos en el caso de George Jackson, los marxistas han insistido en la importancia de inscribir el análisis coyuntural del fascismo europeo dentro de un marco estructural para revelar las formas de fascismo que operan dentro de coyunturas en las que los teóricos liberales suelen afirmar que o bien no existen en absoluto o son de alguna manera menos graves. El período de entreguerras en Estados Unidos, por ejemplo, cuando se compara con lo que ocurría en Italia y Alemania, revela sorprendentes similitudes estructurales, como veremos.



Clement Moreau, grabado, *Frente popular en España*. Archivo IIAC.

Por último, la escala de análisis más amplia, que parece ser invisible para los liberales, es el sistema mundial capitalista. Como han argumentado materialistas históricos como Aimé Césaire y Domenico Losurdo, la barbarie de los nazis debe entenderse como una manifestación específica de la larga y profunda historia de la carnicería colonial desplegada por el capitalismo en todos los rincones del planeta. Si hay algo excepcional en el nazismo, [afirmaba Césaire](#), es que los campos de concentración se construían en Europa y no en las colonias. De este modo, nos invita a situar las escalas de análisis coyuntural y estructural en un marco sistémico, es decir, que dé cuenta de toda la historia global del capitalismo.

El concepto burgués del fascismo intenta singularizarlo como un fenómeno idiosincrático que es en gran medida, o totalmente, superestructural con el fin de excluir cualquier examen crítico de su presencia ubicua dentro de la historia del orden mundial capitalista. Por el contrario, el enfoque materialista histórico propone un análisis multiescalar de la totalidad social para demostrar cómo la especificidad coyuntural del fascismo europeo de entreguerras puede entenderse mejor como inserta dentro de una fase estructural de la guerra de clases capitalista y, en última instancia, dentro de la historia sistémica del capital, que vino al mundo –en palabras de Karl Marx para describir la acumulación primitiva– “choreando de pies a cabeza, por todos los poros, sangre y suciedad”. A medida que vamos identificando escalas mayores y menores de conflicto, el relato preciso y la definición operativa del fascismo pueden cambiar debido a las variables materiales implicadas y algunos han preferido, por tanto, restringir el término fascismo a sus manifestaciones coyunturales (lo que puede, a veces, ser útil en aras de la claridad). Sin embargo, incluso si se utiliza esta última táctica, un análisis completo del fascismo dentro de la totalidad social requiere, en última instancia, un relato integrado en el que se reconozca que lo coyuntural está situado dentro de lo estructural, que a su vez está incrustado dentro de lo sistémico. El fascismo, como práctica, es un producto del sistema capitalista, cuyas formas precisas varían según la fase estructural del desarrollo capitalista y la coyuntura sociohistórica específica.

## La ideología del excepcionalismo fascista

Simone de Beauvoir bromeó una vez diciendo que “en el lenguaje burgués, la palabra *hombre* significa burgués”. En efecto, cuando los miembros de la clase dominante colonial conocida como los padres fundadores enviaron su solemne declaración al mundo de que “todos los hombres son creados iguales”, no querían decir que todos los seres humanos fueran realmente iguales. Solo entendiendo su premisa no declarada –que *hombre* significa *burgués*– podemos comprender plenamente su intención: los no humanos del mundo pueden ser sometidos a las formas más brutales de despojo, esclavización y carnicería colonial. Esta operación engañosa, por la que un particular (la burguesía) intenta hacerse pasar por el universal (la humanidad), es una característica bien cono-

cida de la ideología burguesa. Su forma invertida, sin embargo, es tal vez aún más engañosa e insidiosa, porque no ha sido, hasta donde yo sé, cabalmente diagnosticada. En lugar de universalizar lo particular, esta operación ideológica transforma lo sistémico en lo esporádico, lo estructural en lo singular, lo coyuntural en lo idiosincrático.

El caso del fascismo es ejemplar. Cada vez que se invoca su nombre, la ideología dominante nos redirige ritualmente al mismo conjunto de ejemplos históricos específicos en Italia y Alemania, que se supone que sirven como estándares generales para juzgar cualquier otra posible manifestación del fascismo. Según la más acientífica de las metodologías, es lo particular lo que rige lo universal, y no al revés. En su forma ideológica más extrema, esto significa que si no hay botas de goma, saludos *Sieg Heil* y soldados con paso de ganso, entonces no estamos dentro de lo que comúnmente se conoce como fascismo. Esta ideología del excepcionalismo fascista es una consecuencia natural de la noción burguesa. Al conceptualizar el fascismo germano-italiano como *sui generis* y definirlo principalmente en términos de sus características epifenoménicas, lo desvincula de sus profundas raíces en el sistema capitalista y oculta los paralelos estructurales con otras formas de gobierno represivo en todo el mundo. Esta ideología desempeña así un papel crucial en la lucha de clases: toma un rasgo general de la vida bajo el capital y lo transforma en una anomalía, que algunos han intentado incluso elevar, en el caso del nazismo, al estatus metafísico de ser incomparable en su irreductible singularidad. Lo particular sirve así para enmascarar lo general.

## Un dragón en el vientre de la bestia

George Jackson rechazó con firmeza la particularización ideológica del fascismo y señaló todas las similitudes estructurales entre el fascismo europeo y la represión en Estados Unidos. Como era de esperar, un crítico liberal proclamó en una ocasión que Estados Unidos no era fascista simplemente porque Jackson lo dijera; descartó así de plano su análisis estructural como una simple opinión subjetiva (un caso clásico de proyección liberal). El argumento de Jackson, sin embargo, no era reducible a un pronunciamiento *ex cathedra*, sino que se basaba en una cuidadosa comparación materialista entre la situación de Estados Unidos y la de Europa. “Ahora estamos siendo reprimidos –[escribió](#)–. Ya existen tribunales que no imparten justicia y campos de concentración. Hay más policía secreta en este país que en todos los demás juntos, tantos que constituyen toda una nueva clase que se ha unido al complejo del poder. La represión está aquí”.

Cuando Jackson se refiere a Estados Unidos como “el Cuarto Reich” y compara las cárceles estadounidenses con Dachau y Buchenwald, obviamente está rompiendo con el protocolo excepcionalista que impulsa la industria del Holocausto al elevar el fascismo europeo al estatus singular de lo incomparable. Y, sin embargo, lo que está haciendo en realidad en sus análisis de los Estados Unidos es

simplemente rechazar el enfoque anticientífico del fascismo descrito anteriormente, que enfatiza las idiosincrasias para oscurecer las relaciones estructurales. En su lugar, empieza al revés, con un análisis materialista de los modos de gobierno que operan en Estados Unidos, y [esto es lo que encuentra](#) al respecto:

El nuevo estado corporativo [en Estados Unidos] se ha abierto paso a través de una crisis tras otra, ha implantado miembros de sus élites gobernantes en todas las instituciones importantes, ha formado su asociación con los trabajadores a través de sus élites, ha erigido la red más masiva de agencias de protección repleta de espías, técnicos y animales, que se puede encontrar en cualquier Estado policial del mundo. La violencia de la clase dominante de este país en el largo proceso de su inclinación hacia el autoritarismo y su última y más refinada etapa, el fascismo, no puede ser rivalizada en sus excesos por ninguna otra nación en la Tierra, hoy o en la historia de la humanidad.

Los que tachan esto de hipérbole, negándose así a realizar siquiera comparaciones históricas, no hacen más que revelar una de las consecuencias más insidiosas de la ideología del excepcionalismo fascista: cualquier análisis materialista de situaciones comparables está *a priori prohibido*.

En lugar de retroceder horrorizado ante el término fascismo, que se ha reservado ideológicamente para algunas anomalías históricas ya lejanas, o lo que George Seldes [llamó](#) “fascismo lejano”, Jackson saca la conclusión más lógica desde el punto de vista del análisis materialista histórico: lo que está ocurriendo ante sus ojos en Estados Unidos es una intensificación y globalización de lo que ocurrió, en condiciones ligeramente diferentes, en Italia y Alemania. De hecho, identifica directamente las fuerzas motrices que están detrás de la gestión de la percepción que intenta cegarnos ante el fascismo estadounidense como si fueran ellas mismas un producto cultural de este mismo fascismo:

Justo detrás de las fuerzas expedicionarias (los cerdos) vienen los misioneros a completar la lógica colonial. Los misioneros, con los beneficios de la cristiandad, nos instruyen en el valor del simbolismo, los presidentes muertos y la tasa de redescuento. [...] En el ámbito de la cultura [...] estamos atados a la sociedad fascista por cadenas que han estrangulado nuestro intelecto, revuelto nuestro ingenio y nos han hecho retroceder en una retirada salvaje y desorganizada de la realidad.

Además, Jackson, como otros marxistas-leninistas, [identifica](#) el núcleo del fascismo en “un reordenamiento económico”. “Es la respuesta del capitalismo internacional al desafío del socialismo científico internacional”. Su ropaje nacionalista, [insiste con razón](#), no debe distraernos de sus ambiciones internacionales y su impulso colonial: “En su esencia, el fascismo es capitalista y el capitalismo es internacional. Bajo sus ropajes ideológicos nacionalistas, el fascismo es siempre, en última instancia, un movimiento internacional”. Jackson

responde así al sobredimensionamiento ideológico del concepto de democracia ampliando la noción de fascismo para incluir toda la violencia, la represión y el control que operan en la imposición, mantenimiento e intensificación de las relaciones sociales capitalistas (incluido el Estado de bienestar reformista). Algunos podrían preferir una distinción entre esta forma de fascismo general, que incluiría el gobierno autoritario y el liberal, y una definición más específica del fascismo como el uso extensivo de la represión estatal y paraestatal con el fin último de aumentar la acumulación capitalista. Sin embargo, estas definiciones no son necesariamente excluyentes ya que la violencia de las relaciones sociales capitalistas adopta muchas formas diferentes –represión directa, explotación económica, degradación social, sometimiento hegemónico, etcétera– y esto es lo que Jackson pone de manifiesto.

## Ver a través del concepto burgués de fascismo

El concepto burgués de fascismo pretende disimular su carácter estructural y sistémico, así como las profundas causas materiales que operan en su surgimiento coyuntural, para presentarlo como absolutamente excepcional, acordando en un tiempo y lugar concretos que se presentan como incomparables en su singularidad. Pretende convencernos, a toda costa, de que el fascismo no es un aspecto esencial del dominio capitalista, sino una anomalía o una ruptura excepcional de su funcionamiento normal. Además, lo presenta como algo lejano enterrándolo en un pasado superado por el progreso democrático; funciona como una amenaza futura que sacan a relucir si los pueblos no se conforman con los dictados del régimen liberal y lo sitúan a veces en tierras lejanas que todavía están demasiado “atrasadas” como para ser dignas de la democracia.

El enfoque materialista del fascismo rechaza las anteojeras impuestas por la gestión de la percepción inherente al concepto burgués e identifica claramente el doble gesto ideológico del gobierno capitalista: sobredimensiona e incluso universaliza sus rasgos supuestamente positivos construyendo [una historia mitológica de la llamada democracia occidental](#), y borra o particulariza sus características negativas convirtiendo al fascismo en una anomalía idiosincrática. Empezando al revés, el materialismo histórico examina cómo el capitalismo existente se apoya –como veremos en el resto de esta serie– en dos modos de gobierno que funcionan según la lógica engañosa de la táctica de interrogación del policía bueno y el policía malo: donde sea y cuando sea que el policía bueno no logre convencer a la gente de que juegue según las reglas del juego capitalista, el policía malo del fascismo siempre está al acecho en las sombras para hacer el trabajo por cualquier medio necesario. Si el palo de este último parece una aberración cuando se compara con la zanahoria del policía bueno, esto es solo porque uno ha sido engañado para creer en el falso antagonismo entre ellos, que disimula el hecho fundamental de que están trabajando juntos hacia un objetivo común. Si bien es cierto, desde una perspectiva de organización táctica

tica, que lidiar con el histrionismo del policía bueno suele ser mucho mejor que la barbarie descarada del policía malo, resulta estratégico identificarlos como lo que son: socios en el crimen capitalista.



Víctor Rebuffo, *Los bárbaros*, 1939, xilografía sobre papel. Archivo IIAC.

## Liberalismo y fascismo: socios en el crimen

*Los intelectuales tienden un velo sobre el carácter dictatorial de la democracia burguesa, entre otras cosas, presentando la democracia como el opuesto absoluto del fascismo y no como otra fase natural de este en la que la dictadura burguesa se manifiesta de forma más explícita.*

Bertolt Brecht

Una y otra vez escuchamos que el liberalismo es el último baluarte contra el fascismo. Representa una defensa del Estado de derecho y de la democracia frente a demagogos aberrantes y malévolos que pretenden, como único propósito, destruir para su beneficio personal un sistema perfectamente bueno. Esta aparente oposición ha quedado profundamente arraigada en las llamadas democracias liberales occidentales contemporáneas a través de su mito de origen compartido. Como aprenden todos los escolares de Estados Unidos, por ejemplo, el liberalismo derrotó al fascismo en la Segunda Guerra Mundial e hizo retroceder a la bestia nazi para establecer un nuevo orden internacional que –con todos sus posibles defectos y crímenes– se basó en principios democráticos fundamentales que constituyen la antítesis ética del fascismo.

Este encuadre de la relación entre el liberalismo y el fascismo no solo los presenta como completamente opuestos, sino que también define la esencia misma de la lucha contra el fascismo como la lucha por el liberalismo. Al hacerlo, forja un falso antagonismo ideológico porque lo que comparten el fascismo y el liberalismo es su eterna devoción al orden mundial capitalista. Aunque uno prefiera el guante de terciopelo del gobierno hegemónico y consensuado y el otro se apoye más claramente en el puño de hierro de la violencia represiva, ambos están decididos a mantener y desarrollar las relaciones sociales capitalistas y han trabajado juntos a lo largo de la historia moderna para conseguirlo. Lo que oculta este aparente conflicto –y este es su verdadero poder ideológico– es que la línea divisoria real y fundamental no es entre dos modos diferentes de gobierno capitalista, sino entre capitalistas y anticapitalistas. La larga campaña de guerra psicológica llevada a cabo bajo la engañosa bandera del “totalitarismo” ha hecho mucho para disimular aún más esta línea de demarcación presentando falsamente el comunismo como una forma de fascismo. Como [Domenico Losurdo](#) y otros han explicado detalladamente y con gran precisión histórica, esto es pura papilla ideológica.

Dada la forma en que el debate público actual sobre el fascismo tiende a enmarcarse en relación con la supuesta resistencia liberal, no podría haber una tarea más oportuna que la de reexaminar escrupulosamente el registro histórico del liberalismo y el fascismo que realmente existen. Como veremos incluso en este breve resumen, lejos de ser enemigos, han sido –a veces sutilmente, a veces

abiertamente– socios en el crimen capitalista. En aras de la argumentación y la concisión, me centraré aquí principalmente en un relato coyuntural de los casos incontrovertibles de Italia y Alemania. Sin embargo, vale la pena afirmar desde el principio, como veremos más adelante en esta serie, que el Estado policial racial nazi y el desenfreno colonial –que superó con creces las capacidades de Italia– fueron [modelados por Estados Unidos](#).

## La colaboración liberal en el ascenso del fascismo europeo

Es de suma importancia que el fascismo de Europa occidental surgiera dentro de las democracias parlamentarias en lugar de conquistarlas desde el exterior. Los fascistas llegaron al poder en Italia en un momento de grave crisis política y económica tras la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, la Gran Depresión. Mussolini, que se había curtido [trabajando para el MI5](#) en la desarticulación del movimiento pacifista italiano durante la Primera Guerra Mundial, recibió posteriormente el apoyo de los grandes capitalistas industriales y de los banqueros por su orientación política antiobrera y procapitalista. Su táctica consistía en trabajar dentro del sistema parlamentario movilizándolo a poderosos partidarios financieros para que sostuvieran su extensa campaña de propaganda, mientras sus camisas negras pisoteaban los piquetes y las organizaciones de la clase obrera. En octubre de 1922, los magnates de la Confederación de la Industria y los principales dirigentes bancarios le proporcionaron los millones necesarios para la Marcha sobre Roma como una espectacular demostración de fuerza. Sin embargo, no tomó el poder. En cambio, como explica Daniel Guérin en su magistral estudio [Fascisme et grand capital](#), Mussolini fue convocado por el rey el 29 de octubre y, según las normas parlamentarias, se le encomendó la formación de un gabinete. El Estado capitalista se entregó sin rechistar, aunque Mussolini se propuso formar una mayoría absoluta en el Parlamento con la ayuda de los liberales. Estos apoyaron su nueva ley electoral en julio de 1923 y luego hicieron una lista conjunta con los fascistas para las elecciones del 6 de abril de 1924. Los fascistas, que solo tenían 35 escaños en el parlamento, obtuvieron 286 con la ayuda de los liberales.

Los nazis llegaron al poder de forma muy parecida trabajando dentro del sistema parlamentario y cortejando el favor de grandes magnates industriales y banqueros. Estos últimos proporcionaron el apoyo financiero necesario para hacer crecer el partido nazi y, finalmente, asegurar la victoria electoral de septiembre de 1930. Hitler recordaría más tarde, en un discurso pronunciado el 19 de octubre de 1935, lo que significaba disponer de los recursos materiales necesarios para mantener a 1000 oradores nazis con sus propios autos, que podían celebrar unas 100.000 reuniones públicas en el transcurso de un año. En las elecciones de diciembre de 1932, los líderes socialdemócratas, que estaban muy a la izquierda de los liberales contemporáneos pero compartían su programa re-

formista, se negaron a formar una coalición de última hora con los comunistas contra el nazismo. “Como en muchos otros países, tanto en el pasado como en el presente, también en Alemania –[escribió Michael Parenti](#)– los socialdemócratas preferirían aliarse con la derecha reaccionaria antes que hacer causa común con los rojos”. Antes de las elecciones, el candidato del Partido Comunista, Ernst Thaelmann, había argumentado que votar al conservador mariscal de campo Von Hindenburg equivalía a votar por Hitler y por la guerra. Solo unas semanas después de la elección de Hindenburg, este invitó a Hitler a ser canciller.

En ambos casos, el fascismo llegó al poder a través de la democracia parlamentaria burguesa, en la que el gran capital financió a los candidatos que harían su voluntad, a la vez que creaba un espectáculo populista –una falsa revolución– que implicaba un atractivo para las masas. Su conquista del poder tuvo lugar dentro de este marco legal y constitucional, que aseguró su aparente legitimidad en el frente interno, así como en la comunidad internacional de democracias burguesas. León Trotsky lo entendió perfectamente y [diagnosticó lo que estaba ocurriendo en ese momento](#) con notable perspicacia:

Los resultados están a la vista: la democracia burguesa se transforma legalmente, pacíficamente, en una dictadura fascista. El secreto es bastante simple: la democracia burguesa y la dictadura fascista son los instrumentos de una misma clase, los explotadores. Es absolutamente imposible impedir la sustitución de un instrumento por el otro apelando a la Constitución, al Tribunal Supremo de Leipzig, a nuevas elecciones, etcétera. Lo que es necesario es movilizar las fuerzas revolucionarias del proletariado. El fetichismo constitucional es la mejor ayuda al fascismo.

Sin embargo, una vez asegurado el poder, el fascismo reveló su rostro autoritario y se transformó en lo que Trotsky denominó una dictadura militar-burocrática de tipo bonapartista. Se dedicó sin reparos –a un ritmo bastante diferente en Italia que en Alemania– a completar la tarea para la que había sido contratado aplastando a los trabajadores organizados, erradicando los partidos de la oposición, destruyendo las publicaciones independientes, poniendo fin a las elecciones, convirtiendo en chivos expiatorios y exterminando a las subclases racializadas, privatizando los bienes públicos, lanzando proyectos de expansión colonial e invirtiendo fuertemente en una economía de guerra beneficiosa para sus partidarios industriales. Al establecer la dictadura directa del gran capital, incluso arrasó con algunos de los elementos plebeyos y populistas de sus propias filas, al tiempo que aplastó a muchos liberales perdidos dentro de la locura de la guerra de clases represiva.

La democracia burguesa no solo permitió el ascenso del fascismo en Italia y Alemania. También fue así a nivel internacional. Los Estados capitalistas se negaron a formar una coalición antifascista con la Unión Soviética, un país que catorce de ellos habían invadido y ocupado de 1918 a 1920 en un intento fallido de

destruir la primera república obrera del mundo. Durante la Guerra Civil española, que historiadores como Eric Hobsbawm han caracterizado como una versión en miniatura de la gran guerra de mediados de siglo entre el fascismo y el comunismo, las democracias liberales occidentales no apoyaron oficialmente al gobierno de izquierda que había sido elegido. Por el contrario, se quedaron de brazos cruzados mientras las potencias del Eje proporcionaban un apoyo masivo al general Francisco Franco mientras este supervisaba un golpe de Estado militar. Es muy revelador que Franco, un [autodeclarado fascista](#) que a menudo se deja de lado en los debates sobre el fascismo europeo, [comprendiera con notable claridad](#) por qué las características epifenoménicas del fascismo difieren considerablemente en función de la coyuntura precisa: “El fascismo, ya que esa es la palabra que se utiliza, presenta, dondequiera que se manifieste, características que varían en la medida en que son distintos los países y los temperamentos nacionales”. Fue la Unión Soviética la que acudió en ayuda de los republicanos que luchaban contra el fascismo en España enviando tanto soldados como armamento. Más tarde, Franco devolvería el favor, por así decirlo, desplegando una fuerza militar voluntaria para luchar junto a los nazis contra el comunismo impío. Franco también se convertiría, por supuesto, en uno de los grandes aliados de Estados Unidos en la posguerra en su lucha contra la amenaza roja.

En 1934, el Reino Unido, Francia e Italia firmaron el Acuerdo de Múnich, en el que acordaron permitir a Hitler invadir y colonizar los Sudetes en Checoslovaquia.

La mera reticencia de los gobiernos occidentales a entablar negociaciones efectivas con el Estado Rojo – [escribió Eric Hobsbawm](#) – incluso en 1938-1939, cuando la urgencia de una alianza anti-Hitler ya no era negada por nadie, es demasiado evidente. De hecho, fue el miedo a tener que enfrentarse a Hitler en solitario lo que acabó empujando a Stalin –que, desde 1934, se había convertido en un defensor inquebrantable de una alianza con Occidente– al Pacto Stalin-Ribbentrop de agosto de 1939, con el que esperaba mantener a la URSS fuera de la guerra.

Este pacto de no agresión se presentó entonces en los medios de comunicación occidentales, de forma tendenciosa, como un indicio innegable de que los nazis y los comunistas eran de alguna manera aliados.

## Capitalismo internacional y fascismo

No fueron solo los grandes industriales y banqueros, así como los terratenientes, de Italia y Alemania los que apoyaron y se beneficiaron del ascenso fascista al poder. También lo hicieron muchas de las grandes empresas y bancos con sede en las democracias burguesas occidentales. Henry Ford fue quizás el ejemplo más notorio, ya que en 1938 se le concedió la Gran Cruz de la Orden Suprema del Águila Alemana, que era el más alto honor que se podía conceder a cualquier persona no alemana (Mussolini había recibido una antes ese mismo año). Ford no solo había financiado al Partido Nazi, sino que le había proporcio-

nado gran parte de su ideología antisemita y antibolchevique. La convicción de Ford de que “el comunismo era una creación completamente judía”, por [citar a James y Suzanne Pool](#), era compartida por Hitler, y algunos han sugerido que este último era tan cercano ideológicamente a Ford que ciertos pasajes de *Mein Kampf* fueron copiados directamente de la publicación antisemita de Ford *The International Jew*.

Ford fue tan solo una de las empresas estadounidenses que invirtieron en Alemania; muchos otros bancos, empresas e inversores estadounidenses se beneficiaron generosamente de las arianizaciones (la expulsión de los judíos de la vida empresarial y el traspaso forzoso de sus propiedades a manos “arias”), así como del programa de rearme alemán. Según [el magistral estudio](#) de Christopher Simpson, “media docena de empresas estadounidenses de carácter estratégico –International Harvester, Ford, General Motors, Standard Oil de Nueva Jersey y du Pont– estuvieron profundamente involucradas en la producción de armas alemanas”. De hecho, las inversiones estadounidenses en Alemania se dispararon tras la llegada de Hitler al poder. “Los informes del Departamento de Comercio muestran –[escribe Simpson](#)– que la inversión estadounidense en Alemania aumentó alrededor de un 48,5 por ciento entre 1929 y 1940, mientras que disminuyó bruscamente en el resto de Europa continental”. Las filiales alemanas de empresas estadounidenses, como Ford y General Motors, así como varias compañías petroleras, utilizaron directamente los trabajos forzados en los campos de concentración. Buchenwald, por ejemplo, proporcionó mano de obra de los campos de concentración para la enorme planta de GM en Russelsheim, así como para la planta de camiones de Ford situada en Colonia, y los directivos alemanes de Ford utilizaron a los prisioneros de guerra rusos para trabajos de producción de su maquinaria de guerra (un crimen de guerra según las Convenciones de Ginebra).

John Foster Dulles y Allen Dulles, que más tarde se convertirían respectivamente en el secretario de Estado y el jefe de la CIA, dirigían Sullivan & Cromwell, que algunos consideran el principal estudio de abogados de Wall Street en aquella época. Desempeñaron un papel muy importante en la supervisión, el asesoramiento y la gestión de la inversión global en Alemania, que se había convertido en uno de los mercados internacionales más importantes –sobre todo para los inversores estadounidenses– durante la segunda mitad de la década de 1920. Sullivan & Cromwell trabajó con casi todos los principales bancos estadounidenses y supervisaron inversiones en Alemania por un valor de más de mil millones de dólares. También trabajaron con docenas de empresas y gobiernos de todo el mundo, pero John Foster Dulles –[según Simpson](#)– “destacó claramente los proyectos para Alemania, para la junta militar de Polonia y para el estado fascista de Mussolini en Italia”. En la posguerra, Allen Dulles trabajó incansablemente para proteger a sus socios comerciales y tuvo un éxito notable al asegurar sus activos y ayudarles a evitar el enjuiciamiento.

Mientras que la mayoría de los relatos liberales sobre el fascismo se centran en su teatro político y en sus excentricidades epifenoménicas, evitando así un análisis sistémico y radical, es esencial reconocer que si el liberalismo permitió el crecimiento del fascismo europeo, fue el capitalismo el que impulsó este crecimiento.

## ¿Quién derrotó al fascismo?

No es sorprendente que las democracias burguesas de Occidente fueran extremadamente lentas a la hora de abrir el frente occidental y permitieran que su antiguo enemigo, la Unión Soviética, se fuera desangrado de la mano de la máquina de guerra nazi procapitalista (que [recibió una amplia financiación de los rusos blancos](#)). De hecho, el día después de que la Alemania nazi invadiera la Unión Soviética, [Harry Truman declaró rotundamente](#): “Si vemos que Alemania está ganando, deberíamos ayudar a Rusia, y si Rusia está ganando, deberíamos ayudar a Alemania, y así dejar que maten a tantos como sea posible, aunque no quiero ver a Hitler victorioso en ninguna circunstancia”. Después de que Estados Unidos entrara en la guerra, poderosos funcionarios, como Allen Dulles, trabajaron entre bambalinas para intentar negociar un acuerdo de paz con Alemania que permitiera a los nazis centrar toda su atención en erradicar la Unión Soviética.

La idea generalizada, al menos en Estados Unidos, de que el fascismo fue derrotado en última instancia por el liberalismo en la Segunda Guerra Mundial, debido principalmente a la intervención de Estados Unidos en la guerra, es una patraña sin fundamento. Como [Peter Kuznick, Max Blumenthal y Ben Norton recuerdan a los oyentes en un debate reciente](#), el 80% de los nazis que murieron en la guerra lo hicieron en el frente oriental contra la Unión Soviética, donde Alemania había desplegado 200 divisiones (frente a solo diez en Occidente). 27 millones de soviéticos dieron su vida luchando contra el fascismo, mientras que 400.000 soldados estadounidenses murieron en la guerra (lo que supone aproximadamente el 1,5% del número de muertos soviéticos). Fue, sobre todo, el Ejército Rojo el que derrotó al fascismo en la Segunda Guerra Mundial y es el comunismo –no el liberalismo– el que constituye el último baluarte contra el fascismo. La lección histórica debería ser clara: no se puede ser verdaderamente antifascista sin ser anticapitalista.

## La ideología de los falsos antagonismos

La construcción ideológica de falsos antagonismos, en el caso del liberalismo y el fascismo, sirve para múltiples propósitos:

- Establece el frente primario de lucha como uno entre posiciones rivales *dentro* del campo capitalista.

- Canaliza la energía de la gente hacia la lucha por los mejores métodos para gestionar el dominio capitalista en lugar de abolirlo.
- Erradica las verdaderas líneas de demarcación de la lucha de clases global.
- Intenta retirar burdamente la opción comunista de la mesa de debate (eliminándola por completo del campo de lucha, o presentándola de forma tendenciosa como una forma de “totalitarismo”).

A diferencia de los eventos deportivos, que son rituales ideológicos muy importantes en el mundo contemporáneo, la lógica de los falsos antagonismos amplía y sobredimensiona todas las diferencias idiosincráticas y las rivalidades personales entre dos equipos opuestos hasta tal punto que los frenéticos aficionados llegan a olvidar que, en última instancia, están jugando el mismo partido.

En la cultura política reaccionaria de Estados Unidos, que ha intentado redefinir la izquierda como liberal, es de suma importancia reconocer que la oposición primaria que ha estructurado, y sigue organizando, el mundo moderno es la que existe entre el capitalismo –que se impone y mantiene a través de la ideología y las instituciones liberales, así como de la represión fascista, dependiendo de la época, el lugar y la población en cuestión– y el socialismo. Al sustituir esta oposición por la que existe entre el liberalismo y el fascismo, la ideología de los falsos antagonismos pretende convertir la lucha del siglo en un espectáculo capitalista en lugar de en una revolución comunista.

## Estados Unidos no derrotó al fascismo en la Segunda Guerra Mundial: lo internacionalizó

*Estados Unidos se ha establecido a sí mismo como el enemigo mortal de todo gobierno popular, de toda movilización científico-socialista de la conciencia en cualquier parte del mundo, de toda actividad antiimperialista en la Tierra.*

George Jackson

Uno de los mitos fundacionales del mundo occidental contemporáneo europeo y estadounidense es que el fascismo fue derrotado en la Segunda Guerra Mundial por las democracias liberales y, en particular, por Estados Unidos. Con los subsiguientes juicios de Núremberg y la paciente construcción de un orden mundial liberal, se erigió un baluarte –a los ponchazos y bajo la constante amenaza de un posible retroceso– contra el fascismo y su malvado gemelo en el este. Las industrias culturales estadounidenses han ensayado esta narrativa hasta el har-

tazgo y la convirtieron en un Kool-Aid ideológico y edulcorado que se ha distribuido en todos los hogares, chozas y esquinas de mundo que tienen un televisor o un teléfono inteligente, contraponiendo incansablemente el mal supremo del nazismo a la libertad y la prosperidad de la democracia liberal.

Sin embargo, el registro material sugiere que esta narrativa se basa en realidad en un falso antagonismo y que es necesario un cambio de paradigma para entender la historia del liberalismo y el fascismo en sus formas reales. Este último, como veremos, lejos de ser erradicado al final de la Segunda Guerra Mundial, fue en realidad reutilizado, o más bien redistribuido, para servir a su función histórica principal: destruir el comunismo impío y su amenaza a la misión civilizadora capitalista. Dado que los proyectos coloniales de Hitler y Mussolini se habían vuelto tan descarados y erráticos, al pasar de jugar más o menos según las reglas liberales a romperlas abiertamente y luego desbocarse, se entendió que la mejor manera de construir la internacional fascista era hacerlo bajo la cobertura liberal, es decir, mediante operaciones clandestinas que mantuvieran una fachada liberal. Aunque esto probablemente suene a hipérbole para aquellos cuya comprensión de la historia ha sido organizada por la ciencia social burguesa, que se centra casi exclusivamente en las formas visibles de gobierno y la mencionada cobertura liberal, la historia del gobierno invisible del aparato de seguridad nacional sugiere que el fascismo, lejos de ser derrotado en la Segunda Guerra Mundial, se internacionalizó con éxito.

## Los arquitectos de la Internacional Fascista

Cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial, el futuro jefe de la CIA, Allen Dulles, se lamentó de que su país estuviera luchando contra el enemigo equivocado. Los nazis, según explicó, eran cristianos arios procapitalistas, mientras que el verdadero enemigo era el comunismo impío y su decidido anticapitalismo. Después de todo, Estados Unidos había participado, solo unos veinte años antes, en una intervención militar masiva en la Unión Soviética, cuando catorce países capitalistas intentaron –en [palabras de Winston Churchill](#)– “estrangular al bebé bolchevique en su cuna”. Dulles comprendió, al igual que muchos de sus colegas en el gobierno de Estados Unidos, que lo que más tarde se conoció como la Guerra Fría era en realidad la vieja guerra, como [ha argumentado convincentemente Michael Parenti](#): la que habían estado luchando contra el comunismo desde sus comienzos.

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, el general Karl Wolff, antigua mano derecha de Himmler, fue a ver a Allen Dulles a Zúrich, donde trabajaba para la Oficina de Servicios Estratégicos, la organización predecesora de la CIA. Wolff sabía que la guerra estaba perdida y quería evitar ser juzgado. Dulles, por su parte, quería que los nazis de Italia bajo el mando de Wolff depusieran las armas contra los aliados y ayudaran a los estadounidenses en su lucha contra el comu-

nismo. Wolff, que fue el oficial de las SS de más alto rango que sobrevivió a la guerra, ofreció a Dulles la promesa de desarrollar, con su equipo nazi, una red de inteligencia contra Stalin. Se acordó que el general que había desempeñado un papel central en la supervisión de la maquinaria genocida de los nazis y que [expresó](#) su “especial alegría” cuando consiguió trenes de carga para enviar a 5000 judíos a Treblinka, sería protegido por el futuro director de la CIA, quien le ayudó a evitar los juicios de Núremberg.

Wolff estaba muy lejos de ser el único alto funcionario nazi protegido y rehabilitado por la OSS-CIA. El caso de Reinhard Gehlen es especialmente revelador. Este general del Tercer Reich había estado a cargo de Fremde Heere Ost, el servicio de inteligencia nazi dirigido contra los soviéticos. Después de la guerra, fue reclutado por la OSS-CIA y se reunió con todos los principales arquitectos del Estado de Seguridad Nacional de la posguerra: Allen Dulles, William Donovan, Frank Wisner y el presidente Truman. Luego fue nombrado para dirigir el primer servicio de inteligencia alemán después de la guerra y empleó a muchos de sus colaboradores nazis. La Organización Gehlen, como era conocida, se convertiría en el núcleo del servicio de inteligencia alemán. No está claro a cuántos criminales de guerra contrató este condecorado nazi, pero [Eric Lichtblau calcula](#) que unos 4000 agentes nazis se integraron en la red supervisada por la agencia de espionaje estadounidense. Con una financiación anual de medio millón de dólares de la CIA en los primeros años de la posguerra, Gehlen y sus hombres fuertes pudieron actuar con impunidad. [Yvonnick Denoël explica](#) este giro con notable claridad: “Es difícil entender que, ya en 1945, el ejército y los servicios de inteligencia estadounidenses reclutaran sin reparos a antiguos criminales nazis. Sin embargo, la ecuación era entonces muy sencilla: Estados Unidos acababa de derrotar a los nazis con la ayuda de los soviéticos. A continuación, planeaban derrotar a los soviéticos con la ayuda de antiguos nazis”.

La situación era similar en Italia porque el acuerdo de Dulles con Wolff formaba parte de una empresa más amplia, llamada Operación Amanecer, que movilizaba a nazis y fascistas para poner fin a la Segunda Guerra Mundial en Italia (y comenzar la Tercera Guerra Mundial en todo el mundo). Dulles trabajó codo a codo con el futuro jefe de contrainteligencia de la Agencia, James Angleton, que había sido en ese entonces enviado por la OSS a Italia. Estos dos hombres, que se convertirían en dos de los actores políticos más poderosos del siglo XX, demostraron lo que eran capaces de hacer en esta estrecha colaboración entre los servicios de inteligencia estadounidenses, los nazis y los fascistas. Angleton, por su parte, reclutó a los fascistas para terminar la guerra en Italia y así minimizar el poder de los comunistas. Valerio Borghese fue uno de sus contactos claves porque este fascista de línea dura del régimen de Mussolini estaba dispuesto a servir a los estadounidenses en la lucha anticomunista y se convirtió en uno de los testaferros del fascismo de posguerra. Angleton lo había salvado directamente de las manos de los comunistas y el hombre conocido como el Príncipe

Negro tuvo la oportunidad de continuar la guerra contra la izquierda radical bajo un nuevo jefe: la CIA.

Una vez terminada la guerra, altos funcionarios de la inteligencia estadounidense, como Dulles, Wisner y Carmel Offie, “trabajaron para garantizar que la desnazificación solo tuviera un alcance limitado”. Según Frédéric Charpier: “Los generales, los altos funcionarios, los policías, los industriales, los abogados, los economistas, los diplomáticos, los académicos y los verdaderos criminales de guerra fueron perdonados y devueltos a sus puestos”. El responsable del Plan Marshall en Alemania, por ejemplo, era un antiguo asesor de Hermann Göring, el comandante en jefe de la Luftwaffe. Dulles elaboró una lista de altos funcionarios del Estado nazi a los que había que proteger y hacer pasar por opositores a Hitler. La OSS-CIA procedió a reconstruir las administraciones de Alemania e Italia con sus aliados anticomunistas.

[Eric Lichtblau calcula](#) que más de 10.000 nazis pudieron emigrar a Estados Unidos en la posguerra (al menos 700 miembros oficiales del partido nazi habían sido autorizados a entrar en Estados Unidos en la década de 1930, mientras que [los refugiados judíos eran rechazados](#)). Además de algunos centenares de espías alemanes y miles de miembros de las SS, la [Operación Paperclip](#), iniciada en mayo de 1945, llevó a Estados Unidos al menos a 1600 científicos nazis con sus familias. Esta empresa tenía como objetivo rescatar las grandes mentes de la maquinaria de guerra nazi y poner sus investigaciones sobre cohetes, aviación, armas biológicas y químicas, etcétera, al servicio del imperio estadounidense. La Agencia Conjunta de Objetivos de Inteligencia se creó específicamente para reclutar nazis y encontrarles puestos en centros de investigación, el gobierno, el ejército, los servicios de inteligencia o las universidades (al menos catorce universidades participaron, entre ellas Cornell, Yale y el MIT).

Aunque el programa excluía oficialmente a los nazis más fervorosos, al menos en un principio, en realidad permitía la inmigración de químicos de IG Farben (que había suministrado los gases mortales utilizados en los exterminios masivos), científicos que habían utilizado esclavos en los campos de concentración para fabricar armas y médicos que habían participado en horribles experimentos con judíos, gitanos, comunistas, homosexuales y otros prisioneros de guerra. Estos científicos, que fueron descritos por un funcionario del Departamento de Estado opuesto a Paperclip como “los ángeles de la muerte de Hitler”, fueron recibidos con los brazos abiertos en la tierra de la libertad. Se les dio un alojamiento confortable, un laboratorio con asistentes y la promesa de la ciudadanía si su trabajo daba frutos. Pasaron a realizar investigaciones que se han utilizado en la fabricación de misiles, bombas de gas sarín y en la instrumentalización de la peste bubónica como arma de guerra biológica.

La CIA también colaboró con el MI6 para crear ejércitos secretos anticomunistas en todos los países de Europa occidental. Con el pretexto de una posible in-

vasión del Ejército Rojo, la idea era entrenar y equipar [redes de soldados ilegales](#) que se quedarían atrás, que permanecerían detrás de las líneas enemigas si los rusos se movían hacia el oeste. Serían así activados en el territorio recién ocupado y encargados de misiones de exfiltración, espionaje, sabotaje, propaganda, subversión y combate. Las dos agencias trabajaron con la OTAN y los servicios de inteligencia de muchos países de Europa occidental para construir esta vasta organización *sub rosa*, establecer numerosos depósitos de armas y municiones y equipar a sus soldados encubiertos con todo lo que necesitaban. Para ello, reclutaron a nazis, fascistas, colaboracionistas y otros miembros anticomunistas de la extrema derecha. El número varía según el país, pero se calcula que hubo entre docenas y cientos, o incluso algunos miles, por país. Según [un informe del programa de televisión \*Retour aux sources\*](#), había 50 unidades de la red *stay-behind* en Noruega, 150 en Alemania, más de 600 en Italia y 3000 en Francia.

Estos militantes entrenados se movilizaban después para cometer o coordinar atentados terroristas contra la población civil, de los que se culpaba a los comunistas para justificar las medidas de “orden público”. Según las cifras oficiales, en Italia, donde esta estrategia de tensión fue especialmente intensa, se produjeron 14.591 actos de violencia por motivos políticos entre 1969 y 1987, que causaron 491 muertos y 1181 heridos. Vincenzo Vinciguerra, miembro del grupo de extrema derecha Ordine Nuovo y autor del atentado cerca de Peteano en 1972, [ha explicado](#) que la fascista “Avanguardia Nazionale, al igual que Ordine Nuovo, se movilizaba en la batalla como parte de una estrategia anticomunista originada no por organizaciones desviadas de las instituciones del poder, sino por el propio Estado, y concretamente en el ámbito de las relaciones del Estado dentro de la Alianza Atlántica”. Una comisión parlamentaria italiana que llevó a cabo una investigación sobre los ejércitos de la resistencia en Italia, llegó a [la siguiente conclusión](#) en el año 2000: “Esas masacres, esas bombas, esas acciones militares habían sido organizadas o promovidas o apoyadas por hombres dentro de las instituciones del Estado italiano y, como se ha descubierto más recientemente, por hombres vinculados a las estructuras de la inteligencia de Estados Unidos”.

El Estado de Seguridad Nacional de Estados Unidos también estuvo involucrado en la supervisión de las líneas de rastreo que exfiltraban a los fascistas de Europa y les permitían afincarse en refugios seguros de todo el mundo a cambio de un trabajo sucio. El caso de Klaus Barbie no es más que uno entre miles, si no decenas o cientos de miles, pero dice mucho sobre el funcionamiento interno de este proceso. Conocido en Francia como “el carnicero de Lyon”, fue jefe de la oficina de la Gestapo en esa ciudad durante dos años, incluyendo el momento en que Himmler dio la orden de deportar al menos a 22.000 judíos de Francia. Este especialista en “tácticas de interrogatorio mejoradas”, conocido por torturar hasta la muerte al coordinador de la Resistencia francesa, Jean Moulin, organizó la primera redada de la Unión General de Judíos en Francia en febrero de

1943 y la masacre de 41 niños judíos refugiados en Izieu en abril de 1944. Antes de llegar a Lyon, había dirigido salvajes escuadrones de la muerte que habían matado a más de un millón de personas en el Frente Oriental, [según Alexander Cockburn y Jeffrey St. Clair](#). Pero después de la guerra, el hombre al que estos mismos autores describen como el tercero en la lista de los criminales más buscados de las SS, trabajaba para el Cuerpo de Contrainteligencia (CIC) del ejército estadounidense. Fue contratado para ayudar a construir los ejércitos de la resistencia reclutando a otros nazis y para espiar a los servicios de inteligencia franceses en las regiones de Alemania controladas por Francia y Estados Unidos.

Cuando Francia se enteró de lo que estaba ocurriendo y exigió la extradición de Barbie, John McCloy, el alto comisionado de Estados Unidos en Alemania, se negó alegando que las acusaciones se basaban en rumores. Sin embargo, al final resultó demasiado costoso, a nivel simbólico, mantener a un carnicero como Barbie en Europa por lo que fue enviado a América Latina en 1951 donde pudo continuar su ilustre carrera. Instalado en Bolivia, trabajó para las fuerzas de seguridad de la dictadura militar del general René Barrientos y para el Ministerio del Interior y el ala de conainsurgencia del Ejército boliviano bajo la dictadura de Hugo Banzer, antes de participar activamente en el Golpe de la Cocaína en 1980 y convertirse en el director de las fuerzas de seguridad bajo el general Meza. A lo largo de su carrera, mantuvo estrechas relaciones con sus salvadores en el Estado de Seguridad Nacional de Estados Unidos y desempeñó un papel central en la Operación Cóndor, el proyecto de conainsurgencia que reunió a las dictaduras latinoamericanas, con el apoyo de Estados Unidos, para aplastar violentamente cualquier intento de levantamiento igualitario desde abajo. También ayudó a desarrollar el imperio de la droga en Bolivia, incluyendo la organización de bandas de narcomercenarios a los que llamó “Los novios de la muerte”, cuyos uniformes se parecían a los de las SS. Viajó libremente en los años sesenta y setenta, visitó Estados Unidos al menos siete veces y, muy probablemente, desempeñó un papel en la cacería humana organizada por la Agencia para matar a Ernesto *Che* Guevara.

El mismo patrón básico de integración de los fascistas en la guerra global contra el comunismo es fácilmente identificable en Japón, cuyo sistema de gobierno, antes y durante la guerra, ha sido descrito por Herbert P. Bix como “fascismo del sistema imperial”. [Tessa Morris-Suzuki ha demostrado de forma convincente](#) la continuidad de los servicios de inteligencia al detallar cómo el Estado de Seguridad Nacional de Estados Unidos supervisó y gestionó la organización KATO. Esta red de inteligencia privada, muy parecida a la organización de Gehlen, estaba repleta de antiguos miembros destacados de los servicios militares y de inteligencia, incluido el jefe de Inteligencia del Ejército Imperial (Arisue Seizō), que compartía con su supervisor estadounidense (Charles Willoughby) una profunda admiración por Mussolini. Las fuerzas de ocupación estadounidenses también cultivaron estrechas relaciones con altos funcionarios de la comunidad de inte-

ligencia civil de Japón en tiempos de guerra (sobre todo Ogata Taketora). Esta notable continuidad entre el Japón de preguerra y el de posguerra ha llevado a Morris-Suzuki y a otros estudiosos a trazar la historia de ese país en términos de un régimen de transguerra, es decir, uno que tuvo una continuidad desde antes de la guerra y se extendió hasta mucho después de finalizada. Este concepto también nos permite dar sentido a lo que ocurría en el mundo en el ámbito del gobierno visible. En pos de la concisión, alcanza con citar el notable caso del hombre conocido como el Diablo de Shōwa por su brutal gobierno de Manchukuo (la colonia japonesa en el noreste de China): Nobusuke Kishi. Gran admirador de la Alemania nazi, Kishi fue nombrado ministro de Municiones por el primer ministro Hideki Tojo en 1941, con el fin de preparar a Japón para una guerra total contra Estados Unidos; fue él quien firmó la declaración oficial de guerra contra la potencia norteamericana. Tras cumplir una breve condena en prisión como criminal de guerra durante la posguerra, fue rehabilitado por la CIA, junto con su compañero de celda, el capo del crimen organizado Yoshio Kodama. Kishi. Con el apoyo y el generoso respaldo financiero de sus manipuladores, se hizo con el Partido Liberal, lo convirtió en un club de derecha de antiguos dirigentes del Japón imperial y ascendió hasta convertirse en primer ministro. “El dinero [de la CIA] fluyó durante al menos quince años, bajo cuatro presidentes estadounidenses –[escribe Tim Weiner](#)– y ayudó a consolidar el régimen de partido único en Japón durante el resto de la Guerra Fría”.

Los servicios de seguridad nacional de Estados Unidos también han establecido una red educativa mundial para entrenar a combatientes procapitalistas –a veces bajo la dirección de nazis y fascistas experimentados– en las técnicas probadas de represión, tortura y desestabilización, así como en la propaganda y la guerra psicológica. [La famosa Escuela de las Américas](#) se creó en 1946 con el objetivo explícito de formar una nueva generación de guerreros anticomunistas en todo el mundo. Para algunos, esta escuela se lleva la medalla por haber educado al mayor número de dictadores de la historia del mundo. En cualquier caso, forma parte de una red institucional mucho más amplia. Cabe mencionar, por ejemplo, las contribuciones educativas del Programa de Seguridad Pública: “Durante unos veinticinco años –[escribe el exoficial de la CIA John Stockwell](#)–, la CIA [...] entrenó y organizó a policías y paramilitares de todo el mundo en técnicas de control de la población, represión y tortura. Se crearon escuelas en Estados Unidos, Panamá y Asia, de las que se graduaron decenas de miles de personas. En algunos casos, se utilizaron como instructores a antiguos oficiales nazis del Tercer Reich de Hitler”.

## El fascismo se globaliza bajo la cobertura liberal

El imperio estadounidense ha desempeñado así un papel central en la construcción de una internacional fascista al proteger a los militantes de derecha y alistarlos en la Tercera Guerra Mundial contra el “comunismo”, una etiqueta elástica

que se extiende a cualquier orientación política opuesta a los intereses de la clase dominante capitalista. Esta expansión internacional de los modos de gobierno fascistas ha dado lugar a la proliferación de campos de concentración, campañas terroristas y de tortura, guerras sucias, regimenes dictatoriales, grupos parapoliciales y redes de crimen organizado en todo el mundo. Podríamos enumerar ejemplos hasta el hartazgo, pero me limitaré a invocar [el testimonio de Victor Marchetti](#), quien fue un alto funcionario de la CIA entre 1955 y 1969: "Apoyábamos a todos los dictadores, juntas militares y oligarquías de medio pelo que existían en el Tercer Mundo, siempre que prometieran mantener de algún modo el *statu quo*, lo que, por supuesto, sería beneficioso para los intereses geopolíticos de Estados Unidos, los intereses militares, los intereses de las grandes empresas y otros intereses particulares".



Autor desconocido, afiche político, 1968. Archivo IIAC.

El historial de la política exterior estadounidense desde la Segunda Guerra Mundial es probablemente la mejor medida de su singular contribución a la inter-

nacionalización del fascismo. Bajo la bandera de la democracia y la libertad, Estados Unidos, [según William Blum](#):

- intentó derrocar a más de 50 gobiernos extranjeros;
- ha interferido gravemente en las elecciones democráticas de al menos 30 países;
- intentó asesinar a más de 50 líderes extranjeros;
- lanzó bombas sobre la población de más de 30 países;
- intentó reprimir movimientos populistas o nacionalistas en 20 países.

La Asociación para la Disidencia Responsable, compuesta por 14 exoficiales de la CIA, [calculó](#) que su agencia fue responsable de matar a un mínimo de 6 millones de personas en 3000 operaciones importantes y 10.000 operaciones menores entre 1947 y 1987. Se trata de asesinatos directos, por lo que las cifras no tienen en cuenta las muertes prematuras bajo el sistema mundial capitalista respaldado por el fascismo debidas al encarcelamiento masivo, a la tortura, a la desnutrición, a la falta de agua potable, a la explotación, a la opresión, a la degradación social, a las enfermedades ecológicas o a las enfermedades curables (en 2017, [según la ONU](#), 6,3 millones de niños y jóvenes adolescentes murieron por causas evitables vinculadas a las desigualdades socioeconómicas y ecológicas del Capitaloceno, lo que equivale a la muerte de un niño cada cinco segundos).

Para establecerse como potencia hegemónica militar mundial, y como perro guardián internacional del capitalismo, el gobierno y el Estado de Seguridad Nacional de Estados Unidos han contado con la ayuda del importante número de nazis y fascistas que integró en su red mundial de represión, que incluye los 1600 nazis traídos a Estados Unidos a través de la Operación Paperclip, los 4000 o más integrados en la organización Gehlen, las decenas o incluso cientos de miles que se reintegraron en los regímenes de “posguerra” –o más bien de transguerra– en los países fascistas, el gran número de personas a las que se les dio acceso libre al patio trasero del Imperio –América Latina– y a otros lugares, así como los miles o decenas de miles integrados en los ejércitos secretos de la OTAN. Esta red global de experimentados asesinos anticomunistas también se ha utilizado para entrenar a ejércitos de terroristas en todo el mundo para participar en guerras sucias, golpes de Estado, esfuerzos de desestabilización, sabotaje y campañas de terror.

Todo esto se ha hecho bajo la cobertura de una democracia liberal y con la ayuda de sus poderosas industrias culturales. El verdadero legado de la Segunda Guerra Mundial, lejos de ser el de un orden mundial liberal que ha derrotado al fascismo, es el de una verdadera internacional fascista desarrollada bajo la cobertura liberal para intentar destruir a quienes realmente habían luchado y ganado la guerra contra el fascismo: los comunistas.

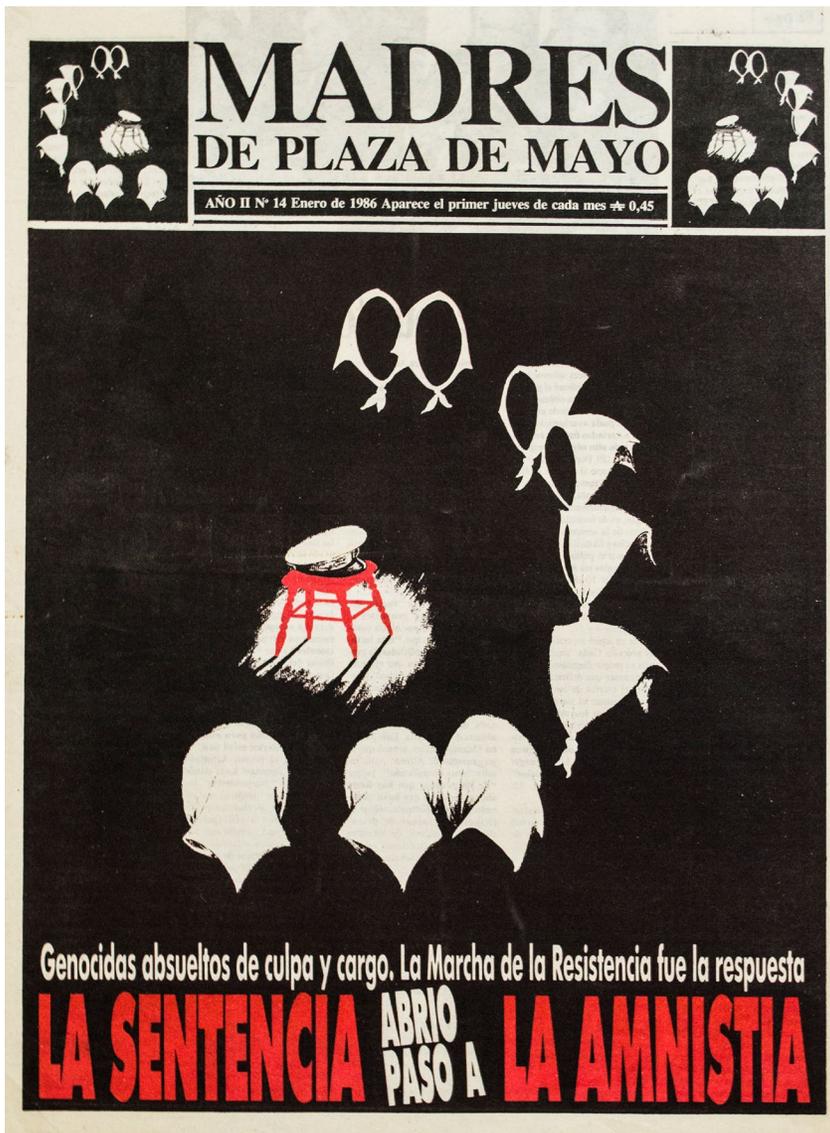
## Liberalismo y fascismo: el policía bueno y el policía malo del capitalismo

*Actualmente hay un Estado [Estados Unidos] que ha logrado, al menos, un tibio comienzo hacia un mejor orden.*

Adolf Hitler en 1926

*Dale a Franco una capucha y será un miembro del Ku Klux Klan.*

Langston Hughes



Tapa del diario *Madres de Plaza de Mayo*, año II, no. 14. Archivo IIAC.

## El paradigma de un Estado y un gobierno

A menudo se presume que cada Estado individual tiene una forma particular de gobierno –ya sea liberal, fascista o autoritaria– que constituye el modo principal de gobierno en todo el país. Por ello, a menudo escuchamos expresiones como “las democracias liberales de Occidente” o “las antiguas dictaduras de América Latina”. Esta geografía de los gobiernos está vinculada a una cronología política que nos dice que un gobierno puede pasar de una forma a otra, de ahí la prevalencia de dichos como “el retorno de la democracia” o el “resurgimiento del fascismo”. El paradigma dominante para entender la relación entre los Estados y el gobierno puede resumirse, entonces, en un principio general: cada Estado, si no está en guerra civil abierta, solo tiene una forma de gobierno en un momento dado, que rige sobre todo su territorio y su población.

El paradigma de *un Estado = un gobierno* disimula las complejas formas de gobernar las poblaciones. Su ingenua lógica de lo uno o lo otro permite encubrir formas de gobierno menos digeribles que si el Estado se declara, por ejemplo, una democracia liberal. También produce una geografía y cronología del fascismo lejano, mediante la cual los Estados liberales tratan de convencer a su ciudadanía de que el fascismo es algo que ocurrió en el pasado, que podría surgir en el futuro si no se preservan las instituciones liberales o que solo infesta tierras lejanas recalcitrantes a la democracia. Sea como sea, podemos estar seguros de que el fascismo no es un problema de *aquí y ahora*.

Este paradigma sirve como una poderosa forma de gestión de la percepción en la medida en que no nos permite ver cómo se gobiernan realmente los distintos sectores de la población y las distintas regiones geográficas y por qué fuerzas. En lugar de comenzar, entonces, con la presunción de *un Estado = un gobierno*, deberíamos empezar al revés, con un análisis materialista ascendente de los diversos modos de gobierno que operan en cada coyuntura histórica. Estos modos no se limitan a lo que se denomina el gobierno visible, es decir, el teatro político que nos escenifican a diario los conglomerados mediáticos que trabajan para la élite gobernante, sino que también incluyen el gobierno invisible del Estado profundo, así como todas las formas de gobernanza que son fomentadas discretamente por el Estado, pero que subcontratan a vigilantes y al crimen organizado (por no mencionar todos los estrictos controles económicos que encadenan la vida de las personas). En lugar de haber un único paradigma de los múltiples modos de gobernanza, este modelo insiste en la multiplicidad de agencias que se movilizan para gobernar a diferentes poblaciones, así como en el papel variable que desempeñan en los distintos estratos sociales y en diferentes momentos de la lucha de clases.

## Amerikka

Consideremos el período de entreguerras en Estados Unidos, cuando Mussolini y Hitler ascendían al poder dentro de las democracias burguesas de Europa. Se-

gún el paradigma de *un Estado = un gobierno*, Estados Unidos era una democracia liberal en ese momento y, ciertamente, así se presentaba. De hecho, acababa de ganar lo que Woodrow Wilson denominó una guerra que hizo que el mundo fuera “seguro para la democracia”. Sin embargo, en una declaración que se cita con menos frecuencia en los libros de historia de Estados Unidos, [Wilson aclaró](#) lo que significaba realmente el término hueco de “democracia” al especificar que el objetivo de la Gran Guerra era “mantener fuerte a la raza blanca” preservando “la civilización blanca y su dominio sobre el planeta”.

De hecho, Estados Unidos era un Estado policial racista que daba poder a millones de vigilantes supremacistas blancos y que sirvió de modelo para los movimientos fascistas en Europa. “Al negar la entrada a los inmigrantes [...] si están en mal estado de salud” –escribió Hitler con admiración sobre Estados Unidos [en Mein Kampf](#) – y al excluir a ciertas razas del derecho a naturalizarse como ciudadanos, ellos [los estadounidenses] han comenzado a introducir principios similares a aquellos con los que nosotros deseamos fundamentar el Estado Popular”. Como [ha argumentado detalladamente](#) James Whitman, Estados Unidos sirvió de prototipo para los nazis porque se entendía que estaba a la vanguardia del arte del Estado racista y eugenista en lo que respecta a la inmigración, la ciudadanía de segunda clase y el mestizaje. El Memorandum Prusiano de 1933, que esbozaba el programa legal de los nazis, invocaba específicamente a Jim Crow y el *Manual de Derecho y Legislación Nacional Socialista* concluía su capítulo sobre la construcción de un Estado racial admitiendo que Estados Unidos era el país que realmente había reconocido las verdades del racismo y había dado los primeros pasos necesarios hacia un Estado racial que sería realizado por la Alemania nazi. Además, estudiosos como Domenico Losurdo, Ward Churchill y Norman Rich han argumentado que el modelo de la expansión colonial supremacista blanca de la Alemania nazi fue el Holocausto estadounidense contra la población indígena. “La analogía entre el ‘Oeste americano’ y el ‘Este nazi’ se convirtió –[según Carroll P. Kake](#)– en una obsesión para Hitler y otros ‘verdaderos creyentes’ nazis”.

Cuando el fascismo italiano se pavoneó por primera vez en el escenario mundial, muchos estadounidenses de la época lo reconocieron inmediatamente como una versión europea del Ku Klux Klan. “Las comparaciones entre el Klan autóctono y el fascismo italiano –[escribe Sarah Churchwell](#)– pronto se hicieron omnipresentes en la prensa estadounidense”. Con unos cinco millones de miembros a mediados de la década de 1920, el KKK era una mortífera red de vigilantes que imponía el Estado policial racial estadounidense, aunque constituía solo una parte de un aparato represivo más amplio. Este incluía grupos de supremacía blanca, como la Legión Negra, que eran ramas del Klan, organizaciones autodeclaradas fascistas, como la Silver Legion of America, organizaciones nazis, como los Amigos de la Nueva Alemania y la German American Bund, grupos brutales de vigilantes que supervisaban a los trabajadores agrícolas me-

diante lo que Carey McWilliams [describe acertadamente](#) como “fascismo granjero” y una amplia red de organizaciones antiobreras extremadamente violentas que contaban con el apoyo de las grandes empresas. A estos militantes antiobreros paraestatales se les permitía generalmente actuar con impunidad ya que su agenda coincidía perfectamente con la del gobierno de Estados Unidos. Por poner un ejemplo elocuente, en 1919 y 1920, la División General de Inteligencia (GID) del Departamento de Justicia estadounidense orquestó redadas en más de treinta ciudades de Estados Unidos, y detuvo a entre 5 y 10 mil activistas anticapitalistas, a menudo sin órdenes judiciales, pruebas ni juicios. Si uno era miembro de un grupo racializado, un inmigrante, un trabajador que pretendía organizarse o un activista anticapitalista, no hacía falta decir que no tenía los mismos derechos que los que supuestamente vivían en una democracia liberal.

En *Facts and Fascism*, George Seldes detalló las sorprendentes similitudes entre los movimientos fascistas mundiales y los de Estados Unidos; demostró cómo el gran capital estadounidense invertía directamente en el fascismo tanto en el país como en el extranjero, controlaba una prensa procapitalista y a menudo favorable al fascismo y financiaba organizaciones represivas racistas y antiobreras. La Legión Americana, por ejemplo, invitaba regularmente a Mussolini a sus convenciones y uno de sus primeros comandantes [ha declarado](#): “No olviden que los fascistas son para Italia lo que la Legión Americana es para Estados Unidos”. Sus actividades antiobreras constituyen uno de los capítulos más violentos de la historia estadounidense, según Seldes. “En 1934 –[nos recuerda](#)– se planificó un golpe de Estado en Estados Unidos cuando los principales miembros de la Legión conspiraron con los corredores de Wall Street y otros grandes empresarios para desestabilizar el gobierno de Estados Unidos y establecer un régimen fascista”.

## Múltiples modos de gobernanza

El paradigma de los múltiples modos de gobierno nos permite poner entre paréntesis la imagen que un Estado proyecta de sí mismo –su estética del poder– para poder analizar cómo se gobierna realmente a las distintas poblaciones. Esto tiende a variar según la época, el lugar y el estrato socioeconómico. Emmett Till, por poner un solo ejemplo, vivía en un Estado que se declaraba a sí mismo como una democracia liberal, pero su brutal paliza y asesinato, así como la posterior absolución de sus asesinos en un tribunal de justicia, demuestran cómo fueron gobernados realmente él y otras personas pobres y racializadas: por la violencia fascista de los vigilantes, abiertamente consentida por el Estado.<sup>2</sup> Es importante señalar que los múltiples modos de gobierno suelen operar en un

---

<sup>2</sup> El caso de Till es famoso en Estados Unidos por el grado de violencia con el que fue asesinado este joven afroamericano y por la decisión de su madre de realizar un velorio a cajón abierto con el propósito de exponer el grado de mutilación que había sufrido su hijo como testimonio de la violencia racista. [N. del T.].

mismo espacio-tiempo y a veces se dirigen a las mismas poblaciones. La farsa liberal de la justicia durante el juicio por el asesinato de Till buscaba obviamente convencer al menos a algunas personas de que su principal modo de gobierno era el del Estado de derecho.

Lo que demuestra un análisis materialista es que el liberalismo y el fascismo, en contra de lo que sostiene la ideología dominante, no son opuestos. Son socios en el crimen capitalista. En pos de mi argumento, vale la pena aclarar que no estoy distinguiendo aquí entre fascismo y autoritarismo, aunque esta distinción puede resultar a veces útil (como en [el perspicaz análisis](#) de Andre Gunder Frank sobre las dictaduras militares latinoamericanas). Mientras que el fascismo suele entenderse como un movimiento que moviliza a sectores de la sociedad civil a través de campañas de propaganda, apoyo financiero y potenciación del Estado, el autoritarismo suele definirse como un movimiento que se apoya principalmente en la policía y el ejército para controlar a la población. Sin embargo, se trata de categorías un tanto porosas ya que los justicieros del fascismo a veces son empleados por fuera del servicio del aparato represivo del Estado y el autoritarismo, a menudo, se ha respaldado en los justicieros por mano propia y los ha integrado en el Estado. Además, en los casos de Italia y Alemania, es discutible que el fascismo haya evolucionado hacia una forma de autoritarismo. Durante su ascenso al poder dentro de las democracias burguesas, los fascistas en ambos casos llevaron a cabo enormes campañas de propaganda para movilizar a la sociedad civil y trabajar a través del sistema electoral, pero una vez en el poder, destruyeron los elementos más plebeyos de sus bandas fascistas e integraron lo que quedaba de ellos en el aparato estatal.

Históricamente, el liberalismo y el fascismo, en este sentido amplio, han funcionado como dos modos de gobierno capitalista que operan conjuntamente siguiendo la lógica de la táctica de interrogatorio policial conocida como *policía bueno/policía malo*. El liberalismo, como policía bueno, promete la libertad, el imperio de la ley y la protección de un Estado benefactor a cambio de la aceptación de las relaciones socioeconómicas capitalistas y la seudodemocracia. Suele servir y atraer a los miembros de las clases media y media-alta, así como a los que aspiran a formar parte de ellas. El policía malo del fascismo ha demostrado ser especialmente útil para gobernar a las poblaciones pobres, racializadas y descontentas, así como para intervenir en diversas partes del mundo para imponer las relaciones sociales capitalistas por la fuerza. Si la gente no se deja engañar por las falsas promesas del policía bueno, o no está motivada por otras razones para mostrarse conforme, entonces el cómplice de los liberales está de guardia para obligar a cumplir. Aquellos de cualquier clase que se alcen para impugnar el capitalismo deberían estar preparados para que los liberales y su supuesto régimen de derechos se retiren cediendo la lucha a su aliado más vicioso mientras miran hacia otro lado y les recuerdan a los espectadores la lógica del mal menor.

La apresurada identificación del fascismo con el gobierno, y la oposición complementaria entre gobiernos fascistas y liberales, enmascara estas múltiples formas de gobierno, de igual modo que la definición de un Estado-nación como “democrático” independientemente de su política exterior o de sus guerras de clase internas nos ciega ante sus variadas formas de control de la población. Además, impone el velo liberal de la ignorancia que sostiene que el fascismo solo es un fenómeno importante si se apodera completamente del gobierno. El subtexto, por supuesto, es que no hay ningún problema si continúa actuando, como hace en Estados Unidos, como una forma de gestión de la población para los grupos oprimidos y explotados a través de los campos de concentración y las redadas del ICE, los asesinatos de la policía y los vigilantes, los brutales asaltos a los defensores del agua, las intervenciones militares en el extranjero y otras actividades similares. Mientras se mantenga un mínimo de decoro liberal, incluso para un pequeño sector de la población, podemos estar seguros de que lo que tenemos que hacer ante todo es luchar para proteger el sistema de gobierno liberal del llamado fascismo.

Esto no apunta a negar en absoluto que a menudo existe, para ciertos sectores de la población, una diferencia radical, de vida o muerte, entre un gobierno autodeclarado fascista y los modos de gobierno fascistas bajo cobertura liberal. Cuando los partidos fascistas alcanzan el poder del Estado y ya no se ven frenados por su *commedia dell'arte* con los liberales, pueden desencadenar, y lo han hecho, formas brutales de represión sobre sectores de la población generalmente protegidos, al tiempo que intensifican sus ataques sobre los que no lo están y lanzan guerras coloniales bárbaras. Además, lidiar con la casuística y las contradicciones discursivas del policía bueno suele ser mucho mejor que enfrentarse al puño de hierro del policía malo a la hora de construir el poder a través de los partidos y las organizaciones políticas. Sin embargo, nada de esto debe hacernos olvidar que los modos de gobierno fascistas son una parte muy real y presente del llamado orden mundial liberal, que debe ser identificado como tal para poder enfrentarlo verdaderamente.

## La tolerancia liberal y la vigilancia del capital

Si los liberales son tolerantes con el fascismo y defienden los derechos de los fascistas, no es porque sean seres de una moral superior. Es porque –lo sepan o no– su sistema de gobierno procapitalista necesita mantener perros guardianes en reserva para el trabajo sucio. Si bien es cierto que generalmente prefieren que la población en general sea complaciente y se contente con las elecciones arregladas del show democrático, necesitan mantener la capacidad de aplastar al anticapitalismo si alguna vez hay una amenaza real para el sistema que los sostiene.

La rutina del policía bueno/policía malo solo tiene éxito si es capaz de abrir una brecha entre ambos y crear la ilusión de que existe una diferencia fundamental

entre el amable agente de policía que comprende nuestra situación y el compinche brutal que hace oídos sordos a nuestras súplicas. Sin embargo, si la violencia del policía malo es moralmente reprobable para el policía bueno, es porque opera como el hombre de la bolsa para este último, es decir, como el peor de los dos males que el policía bueno utiliza para someter a las poblaciones a su única forma de maldad (el cumplimiento de las relaciones sociales capitalistas). Es imperativo, entonces, reconocer que el policía bueno y el policía malo quieren, en última instancia, lo mismo: sujetos que, por las buenas o por las malas, acepten la violencia generalizada, la destrucción ecológica y la profunda desigualdad inherente al capitalismo. Utilizando tácticas diferentes, cuyo objetivo es ocultar su estrategia común, ambos vigilan el sistema capitalista. Como ha señalado repetidamente la tradición radical estadounidense en un lenguaje que seguramente sonará bárbaro a los refinados oídos liberales: un cerdo es siempre un cerdo.

Lejos de ser excepcional o intermitente, el fascismo es, por tanto, una parte integral de los sistemas de gobierno en los que vivimos, o en los que vive la mayoría de la gente. No es una tragedia a la que podemos llegar en el futuro (aunque, por supuesto, puede haber momentos de intensificación o de toma completa del poder del Estado). Es un modo de gobierno que se encuentra operativo aquí y ahora dentro del sistema de la democracia burguesa. En lugar de esperar las señales más claras de que nos encontramos realmente dentro del fascismo, tenemos que aprender a ver a través de las formas de gestión de la percepción que crean un falso antagonismo y, por lo tanto, nos engañan para que aceptemos el *statu quo*. Como la historia ha demostrado una y otra vez, la verdadera lucha contra el fascismo nunca puede llevarse a cabo alineándose con el policía bueno.

## Referencias bibliográficas

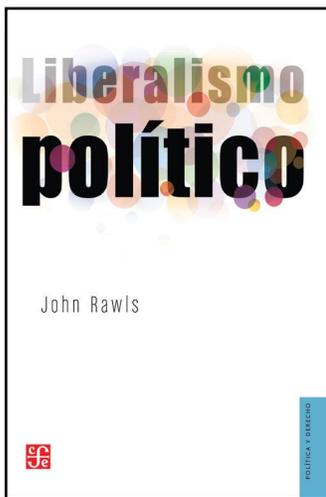
---

- BLUM, William (2003). *Killing Hope: US Military and CIA Interventions Since World War II*. Londres: Zed. <https://www.zedbooks.net/shop/book/killing-hope/>
- (2014). *Rogue State: A Guide to the World's Only Superpower*. Londres: Zed. <https://www.zedbooks.net/shop/book/rogue-state/>
- BLUMENTHAL, Max; Norton, Ben (2020). "Correcting WWII History: How the USA Erased the USSR Victory Over Nazi Germany—With Peter Kuznick". *Moderate Rebels*. <https://moderaterebels.com/wwii-history-ussr-nazi-germany-peter-kuznick/>
- CÉSAIRE, Aimé (1972). *Discourse on Colonialism*. Traducido por Joan Pinkham. Nueva York: Monthly Review Press. [https://monthlyreview.org/product/discourse\\_on\\_colonialism/](https://monthlyreview.org/product/discourse_on_colonialism/)
- CHARPIER, Frédéric (2008). *La CIA en France: 60 Ans D'Ingérence dans les Affaires Françaises*. París: Seuil. <https://livre.fnac.com/a2059367/Frederic-Charpier-La-CIA-en-France-60-ans-d-ingerence-dans-les-affaires-francaises#st=Charpier%2C+La+C.I.A.+en+France&ct=Rayons&t=p>

- CHURCHWELL, Sarah (2020). "American Fascism: It Has Happened Here". *The New York Review*. <https://www.nybooks.com/daily/2020/06/22/american-fascism-it-has-happened-here/>
- COCKBURN, Alexander; St. Clair, Jeffrey (1998). *Whiteout: The CIA, Drugs, and the Press*. Nueva York: Verso. <https://www.versobooks.com/books/1282-whiteout>
- DE BEAUVOIR, Simone (2012). *Political Writings*. Champaign: University of Illinois Press. [https://www.amazon.com/Simone-Beauvoir/dp/0252036948/ref=sr\\_1\\_3?dchild=1&keywords=simone+de+beauvoir+writings&qid=1597240281&sr=8-3](https://www.amazon.com/Simone-Beauvoir/dp/0252036948/ref=sr_1_3?dchild=1&keywords=simone+de+beauvoir+writings&qid=1597240281&sr=8-3)
- DENOËL, Yvonnick (2009). *Le Livre Noir de la CIA: Les Archives Secrètes Dévoilées*. París: J'ai Lu. <https://livre.fnac.com/a2641119/Yvonnick-Denoel-Le-livre-noir-de-la-CIA>
- FRANCOVICH, Allan (2018). *On Company Business*. YouTube, subido por reelblack. [https://www.youtube.com/watch?v=EYrznIDTE\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=EYrznIDTE_M)
- FRANK, Andre (1981). *Crisis: In the Third World*. Nueva York: Holmes & Meier. [https://www.amazon.com/Crisis-Third-Andre-Gunder-Frank/dp/043584363X/ref=sr\\_1\\_4?dchild=1&keywords=crisis+in+the+third+world&qid=1599255489&sr=8-4#](https://www.amazon.com/Crisis-Third-Andre-Gunder-Frank/dp/043584363X/ref=sr_1_4?dchild=1&keywords=crisis+in+the+third+world&qid=1599255489&sr=8-4#)
- GHAMARI-TABRIZI, Behrooz (2020). "The Two-Headed Hydra of Racism and Imperialism". *Counterpunch*. [https://www.counterpunch.org/2020/06/25/the-two-headed-hydra-of-racism-and-imperialism/?fbclid=IwAR3mY7JJxahw7OA33c2TVUgvBsuViq\\_M8j05E5cHhneKCH32b3hBnAHfba0](https://www.counterpunch.org/2020/06/25/the-two-headed-hydra-of-racism-and-imperialism/?fbclid=IwAR3mY7JJxahw7OA33c2TVUgvBsuViq_M8j05E5cHhneKCH32b3hBnAHfba0)
- GANSER, Daniele (2015). *NATO's Secret Armies: Operation GLADIO and Terrorism in Western Europe*. Nueva York: Frank Cass. <https://www.routledge.com/NATOs-Secret-Armies-Operation-GLADIO-and-Terrorism-in-Western-Europe/Ganser/p/book/9780714685007>
- GENTILE, Giovanni; Mussolini, Benito. "The Doctrine of Fascism". <http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Germany/mussolini.htm>
- GROSS, Daniel (2015). "The U.S. Government Turned Away Thousand of Jewish Refugees, Fearing That They Were Nazi Spies". *Smithsonian Mag*. <https://www.smithsonianmag.com/history/us-government-turned-away-thousands-jewish-refugees-fearing-they-were-nazi-spies-180957324/>
- GUÉRIN, Daniel (1971). *Fascisme et Grand Capital*. París: Maspero. <https://editionslibertalia.com/catalogue/ceux-d-en-bas/daniel-guerin-fascisme-et-grand-capital>
- HITLER, Adolf (1925). *Mein Kampf*. Traducido por Ralph Manheim. Boston: Houghton Mifflin. <https://www.alibris.com/Mein-Kampf-Adolf-Hitler/book/4282371?matches=77>
- HOBBSAWM, Eric (1996). *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. Nueva York: Vintage. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/80963/the-age-of-extremes-by-eric-hobsbawm/>
- JACKSON, George (1990). *Blood In My Eye*. Black Classic. <https://www.blackclassicbooks.com/9780933121232/>
- (1994). *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*. Chicago: Lawrence Hill. [https://www.amazon.com/Soledad-Brother-Prison-Letters-Jackson/dp/1556522304/ref=sr\\_1\\_2?dchild=1&keywords=george+jackson&qid=1597240531&sr=8-2](https://www.amazon.com/Soledad-Brother-Prison-Letters-Jackson/dp/1556522304/ref=sr_1_2?dchild=1&keywords=george+jackson&qid=1597240531&sr=8-2)
- JACOBSEN, Annie (2015). *Operation Paperclip: The Secret Intelligence Program that Brought Nazi Scientists to America*. Nueva York: Little, Brown and Company. <https://www.hachettebookgroup.com/titles/annie-jacobsen/operation-paperclip/9780316221054/#module-whats-inside>

- KAKEL, Carroll (2011). *The American West and the Nazi East: A Comparative and Interpretive Perspective*. Londres: Palgrave Macmillan. [https://www.amazon.com/American-West-Nazi-East-Interpretive/dp/1349324663/ref=sr\\_1\\_2?dchild=1&key words=Carroll+P.+Kakel&qid=1597243717&sr=8-2#detailBullets\\_feature\\_div](https://www.amazon.com/American-West-Nazi-East-Interpretive/dp/1349324663/ref=sr_1_2?dchild=1&key words=Carroll+P.+Kakel&qid=1597243717&sr=8-2#detailBullets_feature_div)
- KINGTON, Tom (2009). "Recruited by MI5: the name's Mussolini. Benito Mussolini". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2009/oct/13/benito-mussolini-recruited-mi5-italy>
- KITCHEN, Martin (1976). *Fascism*. Londres: Palgrave Macmillan. [https://www.amazon.com/gp/product/B01MXF0M5Z/ref=ox\\_sc\\_act\\_title\\_3?smid=A1NCGL4W1M8X-W7&psc=1#detailBullets\\_feature\\_div](https://www.amazon.com/gp/product/B01MXF0M5Z/ref=ox_sc_act_title_3?smid=A1NCGL4W1M8X-W7&psc=1#detailBullets_feature_div)
- LA RIVA, Gloria (2010). "Why we continue to defend the Soviet Union". *Liberation School*. <https://liberationschool.org/10-11-30-why-we-continue-to-defend-soviet-html/>
- LICHTBLAU, Eric (2015). *The Nazis Next Door: How America Became a Safe Haven for Hitler's Men*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt. <https://www.hmhbooks.com/shop/books/The-Nazis-Next-Door/9780544577886>
- LOSURDO, Domenico (2019). "Domenico Losurdo on Nazism, Fascism and Communism". YouTube, subido por TV Boitempo. <https://www.youtube.com/watch?v=kMxRFxDKDiw>
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1925). "Biología del fascismo". *La escena contemporánea*. Lima: Minerva. <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1925/escena/01.htm>
- MARTIN, Abby (2015). "The US School That Trains Dictators & Death Squads". YouTube, subido por Empire Files. <https://www.youtube.com/watch?v=SGtegY0S3yo>
- MARX, Karl (1976). *Capital: Volume 1: A Critique of Political Economy*. Traducido por Ben Fowkes. Londres: Penguin Classics. [https://www.amazon.com/Capital-Critique-Political-Economy-Classics/dp/0140445684/ref=sr\\_1\\_2?dchild=1&keywords=capital+karl+marx&qid=1599255128&sr=8-2](https://www.amazon.com/Capital-Critique-Political-Economy-Classics/dp/0140445684/ref=sr_1_2?dchild=1&keywords=capital+karl+marx&qid=1599255128&sr=8-2)
- MASSIS, Henri (1939). *Chefs: Les Dictatures et Nous—Entretiens Avec Mussolini, Salazar, Franco—La Conquête Hitlérienne— La Guerre Religieuse du Troisième Reich—Hitler Dans Rome*. París: Plon. [https://www.amazon.fr/CHEFS-DICTATURES-ENTRETIENS-HITLERIENNE-RELIGIEUSE/dp/B008JYAQRQ/ref=sr\\_1\\_1?\\_\\_mk\\_fr\\_FR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Henri+Massis%2C+Chefs&qid=1597161339&sr=8-1](https://www.amazon.fr/CHEFS-DICTATURES-ENTRETIENS-HITLERIENNE-RELIGIEUSE/dp/B008JYAQRQ/ref=sr_1_1?__mk_fr_FR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Henri+Massis%2C+Chefs&qid=1597161339&sr=8-1)
- MCWILLIAMS, Carey (1999). *Factories in the Field: The Story of Migratory Farm Labor in California*. Oakland: University of California Press. [https://www.amazon.com/Factories-Field-Story-Migratory-California/dp/0520224132/ref=sr\\_1\\_1?dchild=1&keywords=factories+in+the+field&qid=1597248602&sr=8-1](https://www.amazon.com/Factories-Field-Story-Migratory-California/dp/0520224132/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=factories+in+the+field&qid=1597248602&sr=8-1)
- MORRIS-SUZUKI, Tessa (2014). "Democracy's Porous Borders: Espionage, Smuggling and the Making of Japan's Transwar Regime (Part I)". *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 12(40). <https://apjif.org/2014/12/40/Tessa-Morris-Suzuki/4198.html>
- NAVARRO, Vicente (1996). "Fascism and Antifascism: Today and Yesterday; Editors' Comment". *Monthly Review: An Independent Socialist Magazine* 47(8). [https://monthlyreviewarchives.org/index.php/mr/article/view/MR-047-08-1996-01\\_2](https://monthlyreviewarchives.org/index.php/mr/article/view/MR-047-08-1996-01_2)
- PARENTI, Michael (1997). *Blackshirts and Reds: Rational Fascism and the Overthrow of Communism*. San Francisco: City Lights. <http://www.citylights.com/book/?GCOI=87286100403620>
- (2007). *Contrary Notions*. San Francisco: City Lights. <http://www.citylights.com/book/?GCOI=87286100232230>

- POOL, James; Pool, Suzanne (1978). *Who Financed Hitler: The Secret Funding of Hitler's Rise to Power, 1919-1933*. Londres: Macdonald and Jane's-Futura. [https://www.amazon.com/Who-financed-Hitler-funding-1919-1933/dp/0803790392/ref=sr\\_1\\_1?dchild=1&keywords=who+financed+hitler&qid=1593023626&sr=8-1#](https://www.amazon.com/Who-financed-Hitler-funding-1919-1933/dp/0803790392/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=who+financed+hitler&qid=1593023626&sr=8-1#)
- Radio-télévision belge de la Communauté française. "Gladio - Retour aux sources". YouTube, subido por DEEP STATE, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=vmCbG-2TID4>
- ROCKHILL, Gabriel (2017). *Counter-History of the Present: Untimely Interrogations into Globalization, Technology, Democracy*. Durham: Duke University Press. <https://www.dukeupress.edu/counter-history-of-the-present>
- SELDES, George (1943). *Facts and Fascism*. Nueva York: InFact. <http://www.progressivepress.com/book-listing/facts-and-fascism>
- SIMPSON, Christopher (1993). *The Splendid Blond Beast: Money, Law and Genocide in the Twentieth Century*. Monroe: Common Courage. [https://www.amazon.com/Splendid-Blond-Beast-Twentieth-Christopher/dp/B00DT68PZY/ref=sxsts\\_sxwds-bia-wc-p13n1\\_0?cv\\_ct\\_cx=the+splendid+blond+beast&dchild=1&keywords=the+splendid+blond+beast&pd\\_rd\\_i=B00DT68PZY&pd\\_rd\\_r=73e0284d-23e4-4e96-8051-02389ad72aea&pd\\_rd\\_w=fkHk1&pd\\_rd\\_wg=87MyM&pf\\_rd\\_p=13bf9bc7-d68d-44c3-9d2e-647020f56802&pf\\_rd\\_r=CJYXTB4CFS7MQGP65AGE&psc=1&qid=1596818688&sr=1-1-791c2399-d602-4248-afbb-8a79de2d236f](https://www.amazon.com/Splendid-Blond-Beast-Twentieth-Christopher/dp/B00DT68PZY/ref=sxsts_sxwds-bia-wc-p13n1_0?cv_ct_cx=the+splendid+blond+beast&dchild=1&keywords=the+splendid+blond+beast&pd_rd_i=B00DT68PZY&pd_rd_r=73e0284d-23e4-4e96-8051-02389ad72aea&pd_rd_w=fkHk1&pd_rd_wg=87MyM&pf_rd_p=13bf9bc7-d68d-44c3-9d2e-647020f56802&pf_rd_r=CJYXTB4CFS7MQGP65AGE&psc=1&qid=1596818688&sr=1-1-791c2399-d602-4248-afbb-8a79de2d236f)
- STOCKWELL, John (1991). *The Praetorian Guard: The U.S. Role in the New World Order*. Boston: South End. [https://www.amazon.com/Praetorian-Guard-U-S-World-Order/dp/0896083950/ref=sr\\_1\\_3?dchild=1&keywords=john+stockwell&qid=1593098978&sr=8-3](https://www.amazon.com/Praetorian-Guard-U-S-World-Order/dp/0896083950/ref=sr_1_3?dchild=1&keywords=john+stockwell&qid=1593098978&sr=8-3)
- (2006). "The U.S./World Security State". YouTube, subido por kliljedahl. <https://www.youtube.com/watch?v=RD800yoavZM>
- TROTSKY, León (1971). *The Struggle against Fascism in Germany*. Pathfinder. [https://www.pathfinderpress.com/products/struggle-against-fascism-in-germany\\_by-leon-trotsky](https://www.pathfinderpress.com/products/struggle-against-fascism-in-germany_by-leon-trotsky)
- VERDÚ, María del Carmen (2009). *Represión en democracia: De la "primavera alfonsinista" al "gobierno de los derechos humanos"*. Buenos Aires: Herramienta.
- UNICEF (2018). *Levels & Trends in Child Mortality*. Nueva York: United Nations Inter-agency Group for Child Mortality Estimation. <https://www.unicef.org/media/47626/file/UN-IGME-Child-Mortality-Report-2018.pdf>
- WEINER, Tim (2007). *Legacy of Ashes: The History of the CIA*. Nueva York: Doubleday. [https://www.amazon.com/Legacy-Ashes-History-Tim-Weiner/dp/0307389006/ref=sr\\_1\\_2?dchild=1&keywords=legacy+of+ashes&qid=1596835326&sr=8-2](https://www.amazon.com/Legacy-Ashes-History-Tim-Weiner/dp/0307389006/ref=sr_1_2?dchild=1&keywords=legacy+of+ashes&qid=1596835326&sr=8-2)
- WHITMAN, James (2018). *Hitler's American Model: The United States and the Making of Nazi Race Law*. Princeton: Princeton University Press. [https://www.amazon.com/Hitlers-American-Model-United-States/dp/0691183066/ref=sr\\_1\\_1?dchild=1&keywords=the+nazi%27s+american+model&qid=1602191574&sr=8-1](https://www.amazon.com/Hitlers-American-Model-United-States/dp/0691183066/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=the+nazi%27s+american+model&qid=1602191574&sr=8-1)



### **LIBERALISMO POLÍTICO**

**POLITICAL LIBERALISM** by John Rawls

Publicado por

Fondo de Cultura Económica (1995)

ISBN: 9789681646004

<https://www.fcde.es/>



### **EL TIEMPO Y EL OTRO**

**TIME AND THE OTHER** by Johannes Fabian

Publicado por

Universidad de los Andes (2019)

ISBN: 9789587748901

<https://uniandes.edu.co/es/publicaciones>



### **CRÍTICA DE LA RAZÓN REPRODUCTIVA: LOS FUTUROS DE FOUCAULT**

**FOUCAULT'S FUTURES**

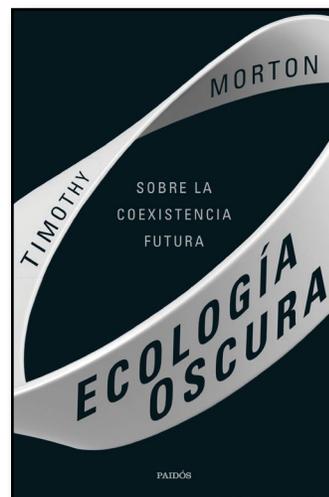
by Penelope Deutscher

Publicado por

Eterna Cadencia Editora (2019)

ISBN: 9789877121612

<https://www.eter nacadencia.com.ar/>



### **ECOLOGÍA OSCURA:**

**SOBRE LA COEXISTENCIA FUTURA**

**DARK ECOLOGY** by Timothy Morton

Publicado por

Ediciones Paidós (2019)

ISBN: 9788449336133

<https://www.planetadelibros.com/>