

Pluralismo estético

José Luis Villacañas Berlanga
Universidad de Murcia

1. *Gestalt*

En el libro destinado a defender un nuevo sentido jurídico de la democracia política, ahora entendida como homogeneidad sustancial del pueblo anclada en la diferencia entre amigo-enemigo, en la *Teoría de la Constitución* de Carl Schmitt, cuando se discute los valores liberales fundamentales, y entre ellos el derecho de la libre discusión como forma arquetípica de configurar la opinión pública, se deja caer como de pasada, en la letra pequeña de las notas, una reflexión sobre la nueva condición de la vida social y el nuevo papel del arte en ella. Carl Schmitt no deseaba eliminar la noción de opinión pública, como es sabido. Al contrario, a ella le correspondía actualizar la vieja forma de la aclamación, sin la cual el hombre político no podía disponer del atributo de la soberanía. Sin embargo, en la época de la homogeneidad de masa, no era posible alcanzar aquella forma unánime de la aclamación a través de la libertad de discusión liberal. La nueva opinión pública, esto era lo importante, no pasaba por la libertad de pensamiento, de opinión, de creencia o de discusión. Por eso, estos derechos podían mantenerse a los ojos de Schmitt sin que el Estado interviniese en su regulación. Como buen hegeliano, Schmitt comprendió que la libertad de prensa y de medios escritos, esto que se ha dado en llamar derecho de información, no tenía efectos formadores. Fuera cual fuera la verdad material de lo que en los periódicos liberales se dijese, tenía una forma de existencia que solo podía caracterizarse como *doxá*, una fina piel que no podría contener los movimientos políticos cuando estallaran. Su condición era morir al día siguiente, ser olvidado. Así que bajo esta condición, el Estado podía dejar que se imprimiese cualquier cosa. El lector de periódicos ni servía ni obstaculizaba el proceso de aclamación política. Por eso, para Schmitt podía quedar como huella del Estado liberal. Se podía sin duda minimizar las injerencias del Estado en este derecho de manifestación del pensamiento. Era algo así como dejar a las potencias ilustradas de la inteligencia elitista a la autónoma comprobación de su esterilidad, de su impotencia, de su desolación.

Pero donde no cabía duda a la hora de reconocer al Estado un papel de interventor era en otro fenómeno que tenía una relación decisiva con la opinión pública, en su capacidad de producir aclamación y soberano. Y esto era así porque encerraba la presencia de una forma, drealidad, una *Gestalt* representativa,

dotada de poderes capaces de generar esa homogeneidad popular que el pensamiento libre ya no tenía al alcance de la mano. Se trataba del cine. Por eso, Schmitt se convirtió en un defensor de la ley de censura cinematográfica del 12 de mayo de 1920. Entonces, hablando de ella dijo: «Esta última limitación es de especial interés para el proceso de los derechos fundamentales liberales, porque muestra que con la creciente intensión de la vinculación social del individuo, y con el cambio de la técnica de la comunicación, desaparece el viejo principio liberal de la distribución, convirtiéndose en simple ficción la idea de la libertad ilimitada del individuo»¹.

La frase, como muchas veces sucede en Schmitt, está llena de sinuosas ambigüedades. El primer asunto era la intensa vinculación del individuo a la sociedad. Este supuesto era muy poco liberal, desde luego. Como en toda su teoría de la construcción de homogeneidad sustantiva, también aquí Schmitt apeló a la palabra más querida, intensificación. Para producir homogeneidad no solo se requería intensificar las diferencias con el extraño hasta hacer de él un enemigo. Era preciso intensificar la vinculación del individuo con esa homogeneidad social, hasta hacer que él pudiera reproducir-encarnar de forma incuestionada aquella forma de vida, sentirla como propia, percibir el peligro en que se hallaba, luchar por ella. Esta intensificación no se podía entregar a la distribución de opiniones en el espacio público. Eran necesarias nuevas técnicas de comunicación monopolizadas y autoritarias. Estas técnicas no podían estar sometidas a la libertad del individuo ni puestas en su mano. De ahí la necesidad de la ley de censura. La libertad ilimitada del individuo era pues una ficción. En el doble sentido: no podía tener las manos libres para actuar en el cine, y no podía formarse libremente a sí mismo. Ahora debía intensificar su vínculo social.

La filosofía del siglo XX debe acostumbrarse a leer a Schmitt como la contrafaz de Walter Benjamin. Pero por ahora debemos atenernos a Schmitt. El cine era el final de la sociedad liberal, eso parecía decir nuestro jurista, quien recordaba que la configuración de la subjetividad liberal pasaba por entregar a la *ratio* y al debate racional la responsabilidad de formar a los individuos autónomos. Mientras que la libertad de pensamiento podía dejarse intacta, la de operar con el cine debía limitarse. Con ello se daba por sentado que la intensificación del vínculo social no pasaba por el pensamiento, sino por algo diferente. «La libre discusión, que para la idea liberal es el medio adecuado a la integración de una unidad social» era abandonada porque ahora la unidad social significaba homogeneidad, y esta no se podía formar a través del pensamiento. Con ello, los pensamientos humanos junto con su expresión a través del lenguaje humano quedaron devaluados como instrumentos de cohesión intensificada. Para lograr la homogeneidad resultaban precisos otros medios y para producirla vino en auxilio

1 *Teoría de la Constitución* (1927), Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 173.

de Schmitt la nueva industria-arte del cine. Con esa sutil mezcla de precisión y capacidad de *shock*, la nueva técnica se componía a los ojos de Schmitt de «cuadros y exposición mímica» y por tanto «no lenguaje y pensamiento», no «palabra hablada o escrita». De todo esto lo que se derivaba es que la política no pasaba por la discusión liberal, sino por la composición del cuadro y la mimesis. La discusión no era necesaria. Al no ser necesaria tampoco era imposible. Se le podía dar libertad pues formaba parte de aquellas cosas que, aunque fueran de otra manera, no cambiaban nada. El derecho liberal a la libre discusión era un derecho individual. Por el contrario, el derecho a controlar el cine era un derecho democrático. Cuando se ejerce no se imagina al burgués al margen del Estado y del pueblo que lo sostiene, sino al ciudadano ya integrado en el seno del Estado. Por eso la libertad individual podía ser aquí limitada en favor del *citoyen*. No conviene olvidarlo: el pensamiento de Schmitt es también republicano. No de un republicanismo liberal, es verdad; ni de un republicanismo comunitarista, anclado en la tradición. Sino de un republicanismo tecnificado, construido, propagado, intensificado, total. Esto no se podría olvidar para nuestro asunto.

En suma, el derecho de censurar el cine está relacionado con la necesidad de que el Estado produzca sujetos capaces de ser ciudadanos homogéneos de ese Estado. Es un derecho democrático que se dirige contra el derecho liberal². De ahí que esté limitado respecto a su función. Y el cine era el medio educativo por excelencia, porque abandonando al individuo el pensamiento en que se había centrado la Ilustración, abordaba el problema político del influjo sobre las masas. Este era tan extremo, tan intenso, tan eficaz, «que ningún Estado puede dejar sin control este poderoso instrumento psicotécnico»³. El constructivismo de la diferencia amigo-enemigo, desde luego, tenía en la técnica psíquica del cinematógrafo su caso ejemplar. El soberano era soberano porque tenía este poder en su mano y con él podía generar la diferencia amigo-enemigo, y decidir el Estado de excepción. De esta forma, soberano era a fin de cuentas quien tenía el poder de censurar, el que tenía en su mano el cine, quien movía la técnica psíquica al servicio de la autoafirmación de la homogeneidad social que sustenta el Estado, y sin la cual no hay aclamación ni soberano. No había alternativa. Era necesario, frente a la contingencia del pensamiento, que se quiebra en su propia improbabilidad formativa.

2 «Al dualismo de los elementos de una Constitución moderna del Estado de derecho, corresponde aquí un dualismo de los derechos fundamentales. Los derechos ciudadanos democráticos no presuponen al hombre individual libre en el estado extraestatal de libertad, sino al ciudadano que vive en el Estado, al *citoyen*. Tienen por eso un carácter esencialmente político. Hay que distinguirlos de los derechos individuales fundamentales, como derecho de status político, o como derechos populares. El contraste más importante estriba en que no pueden ser ilimitados en principio». *Teoría de la constitución*, *op. cit.*, p. 174.

3 *Ibid.*, p. 173.

En un pasaje final de la larga nota de Schmitt se deja caer otra frase llena de ambivalencias. En ella Schmitt usó de otra de sus palabras clave: neutralización. El cine debía ser neutralizado. No debía servir a la división social. No podía estar sometido a diversas interpretaciones ni a estos diversos partidos que pueden coincidir y disputarse el Estado. La relación entre el cine y el soberano pasa por ponerlo al servicio de la instancia suprema que unifica, no de las instancias que dividen. El cine tenía que estar al servicio del orden existente y esto quería decir, en los lejanos años de 1927, la supremacía soberana del Estado como forma que debía autoafirmarse. Entonces dejó caer Schmitt la frase final: «aun cuando no tenga el ánimo de utilizarlo abiertamente como medio para la integración de una homogeneidad psicológico-social».

2. La verificación de la tesis de Schmitt

Con esta frase, Schmitt comprendió que la defensa del orden existente del cine era independiente de que se considerara el orden existente a la manera de Schmitt. En realidad, quiere decir que el cine puede defender el orden existente aun cuando ese orden no pase por la centralidad de la política ni dependa de la forma Estado. Distinto en el análisis de Schmitt algo así como una diferente necesidad. El cine debe estar al servicio del orden existente. Esta es una necesidad absoluta que no necesita usarse abiertamente, desde la voluntad. Esto va de suyo. Ahora bien, de forma adicional se puede usar como medio para la integración de una homogeneidad psicológico social, esto es, política. Sin duda, tal cosa ocurrió bien pronto. Si la *Teoría de la Constitución* se editó en 1927, ese mismo año se veía en las pantallas ese extraordinario conjunto de cuadros y mimesis puesto al servicio de la teoría de la integración de Rudolf Smend, destinado a producir homogeneidad síquica, que lleva por título *Metrópolis*, de Fritz Lang, que dio a su autor el dudoso mérito de ser tanteado por Goebbels como cineasta al servicio de la propaganda nazi. Como he analizado en otro lugar⁴, *Metrópolis* ofreció el mito tecnificado más representativo del mundo moderno, en su esfuerzo por superar la lucha de clases como forma de escisión social. En este sentido, su pretensión fue producir homogeneidad por encima de esa dualidad que el marxismo había presentado como heterogeneidad irreconciliable. Su aspiración fue producir un cuadro de consenso que forzara a la mimesis por su grandiosidad y su intensidad. El abrazo final de la mano y el cerebro bajo el atrio de la Iglesia, unidos ambos a través del líder carismático representado por el corazón, mostraba la necesidad de la interdependencia de los poderes fríos y técnicos, racionales y liberales, bajo la centralidad del afecto y el sentimiento, la

⁴ «Decisiones sobre el mito: el caso *Metrópolis*», en J. A. Baca Martín y A. Galindo Hervás, *Cine y prospectiva social*, Almería, Diputación de Almería, 2004, pp. 19-49.

potencia verdadera homogeneizadora. Ese afecto permitía la vida en metrópolis sin cambiar metrópolis, unía a trabajadores y empresarios en un mundo que se mantenía estructuralmente idéntico, pero que no era impugnado puesto que vivía de la certeza de que el nuevo Mesías ya se había hecho presente.

El cine, como representación disciplinada, se vio así internamente relacionado con la identificación del soberano y lo representó en escena. En él se hizo evidente esa síntesis entre soberanía y representación que forja unidad. *Metrópolis* pasó a ser la alternativa al Leviatán, un dios mortal, un gran animal artificial, que por fin tenía aquella parte más difícil de tecnificar, un corazón. Con ello, la representación mímica que presentó y exhibió ante sociedades masivas, el conjunto de imágenes que presentó encadenadas, en su capacidad de producir vínculos de individuos con lo social, se elevó a una nueva dimensión. Desde luego, no era un símbolo de nada trascendente. *Metrópolis* no era la ciudad de la tierra que simboliza la ciudad del cielo. Es la ciudad de la tierra en imágenes que representan la ciudad de la tierra real y futura. Su territorio es la plena inmanencia y en su afán integrador desea acortar todas las distancias, incluida la del tiempo. No dice lo que debe ser, sino lo que es y será. Y sin embargo, carga eso que es y será con tal intensidad de afecto que vincula la psique. Por eso, no ofrece un símbolo, que vive de la dualidad y de la trascendencia, sino una imagen que implica un afecto vinculante, una capacidad de reconciliarse con lo que es, de mover el afecto y de disponerse a su servicio. Como tal, *Metrópolis* no forjó tampoco una mera imagen. No es una imagen que se desplaza, que se metamorfosea, que se contempla. Pura energía psíquica, está destinada a producir afectos y compromisos, integración y homogeneidad. Presenta nuestro destino, pero hace que nos precipitemos hacia él con la sensación mítica de lo ineluctable. Se trata por eso de una imagen con fuerza arcaica, anclada al mito de Babel, del que sigue viviendo el cine. A estas imágenes que no nos llevan a lo trascendente, sino que exhiben la fuerza síquica desnuda propia de lo inmanente arcaico, con capacidad de conectar con el mito, y de generar así poderes soberanos y representantes, Schmitt le dio un nombre y con él definió en *Glosario* su propia época. Se trata de *Gelstat*. Por eso esta palabra quedó integrada en su definición de enemigo. El enemigo, dijo, es mi propio problema en *Gestalt*. Antes que disponer de una figura propia, antes de resolver mi pregunta, mi cuestión, mi enigma, mi problema, ya he identificado la figura del enemigo, y ella me carga de afecto negativo, del odio, del miedo, y por eso y desde él, produce homogeneidad. Todo esto debe producirlo la *Gestalt*. En la película *Metrópolis*, el enemigo es la revolución de los trabajadores. De forma muy lógica, Jünger ofreció la *Gestalt* que se apropiaba de la figura del enemigo en su libro *Der Arbeiter* y con ella se dispuso a definir los afectos de una nueva formación de masa, capaz de servir al soberano que decretaba la movilización total. Como la *Gestalt* de *Metrópolis* conecta y obtiene su afecto psíquico del mito de Babel —la eterna premonición del caos que amenaza a toda reunión de seres humanos—,

así la *Gestalt* del *Trabajador* conectaba con el mito de Prometeo. De la misma manera que la primera perfeccionaba el mito de Babel permitiendo la vida y el orden en una construcción total que por fin desalojaba la trascendencia, y lo hacía mediante la creación de un corazón artificial, así el segundo perfeccionaba el mito de la técnica de Prometeo, asegurando una producción que protegía de la imperfección prometeica y garantizaba que el nuevo hombre sería ajeno al dolor y que la propia técnica producía, el fuego que quema las barbas del fauno que robó la caña del fuego. En un caso y en otro, el hombre liberal, anclado en la formación de su propia psique a través del medio humano del lenguaje, el ser humano que habla, quedaba humillado definitivamente.

3. El capitalismo soberano

La versión política del cine no era necesaria. La emergencia de la representación soberana, canalizada por la irrupción de una *Gestalt* tecnificada y formativa de la subjetividad homogénea de la masa, no era esencial. Tal cosa fue verosímil en Alemania por la doble presión que experimentó este país en medio de la irrupción de la competición por el dominio técnico de la URSS y de los USA. El soberano político era necesario al jugador más débil y al perdedor. Mientras que Alemania necesitaba un cine a la altura de su teoría constitucional, la ideología Roosevelt encontró en Franz Crapa su cineasta al servicio de esa utopía de la pequeña burguesía mundial que se preparaba y que resultó reflejada en *Qué bello es vivir*. Un cine no estaba menos al servicio del orden existente que otro. Pero uno se atenía a la producción de homogeneidad social por la vía del mercado, mientras que el otro se encaminaba a ella por la producción del afecto al soberano. Uno reelaboraba el mito, mientras que otro lo desalojaba mediante su traducción a comedia. Mientras que una opción se concentraba en dotar a una imagen de fuerza arcaica y mítica, al servicio de una política, la otra hacía circular las imágenes en un consumo acelerado que solo se podía mantener por la irrupción de una ironía en estado puro.

Si algo sabía Carl Schmitt era que el triunfo de la dominación mundial del cosmopolitismo del mercado implicaba la identificación de un nuevo soberano sin representar, el capitalismo. El cine, sin embargo, continuó sirviendo al orden existente. Con ello, el soberano político dejó de tener las decisiones, pero estas siguieron imponiéndose. La homogeneidad de amigo-enemigo se transformó en homogeneidad de consumidores y la definición de una sensibilidad mimética de sumisión al soberano, se convirtió en una sensibilidad mimética que se imitaba a sí misma, expandiéndose en esa pequeña burguesía mundial que Agamben ha identificado como la única forma de vida superviviente. Lo que el cine ofreció fue un régimen de expectativas suficientemente cercanas, y para ello se encargó de exponer modelos de vida no completamente lejanos o inalcanzables, sino

imitables en alguna forma. Cuando mantuvo dimensiones épicas o históricas, complementó la falta de grandeza de la mimesis con legendarios ancestros que dignificaban el humilde presente con la idea de comprenderse como receptores de un legado heroico. El bienestar del presente se entendió así como una herencia legítima y se añadió con ella una satisfacción adicional a la satisfacción. Lo que se gozaba no era gratuito, aunque nadie tenía que pensar en imitar a nadie. Al contrario, ese pasado nos hablaba de solidez, de conquista histórica irreversible, nos hacía reposar tranquilos sobre una idea de los motivos de nuestra superioridad.

La cultura de masas ha vivido de la comedia cinematográfica como *Gestalt* alternativa que logra que nos vinculemos con apego a nuestro pequeño mundo. Con ello duplica nuestra vida en un espejo, nos ofrece una imagen que permite leer nuestra vida cotidiana como ideal. La distancia entre el cine y la vida tiende a clausurarse y el programa de la educación estética se cumple. La transferencia de sentido se canaliza, sin embargo, no mediante esta organicidad de la *Gestalt*, sino a través de la diseminación de las instantáneas, de los instantes, de las imágenes. En realidad, cuadro y mimesis sigue funcionando, pero ahora a la manera de la fotografía, del instante, de la imagen. Esta es la forma educativa de la sensibilidad en el régimen del soberano capitalista, un soberano que quiere ocultarse en su propio consumo, en su propio acontecer, en su devenir, en su fluir.

Con centramos en el par de conceptos *Gestalt-Bild* nos damos cuenta de lo inadecuado de la categorización benjaminiana instalada en el par símbolo-alegoría. Pues el primer par constituye una respuesta a los problemas que plantea el segundo, en la medida en que están inexorablemente conectados con la trascendencia. Sin duda, Benjamin mostraba su pavor a un mundo en que toda huella de la trascendencia quedara borrada. Por eso le gustaban las formas estéticas que mantenían un contacto con ella, ya fuera porque representaron lo divino en la tierra, como el símbolo, ya fuera porque al menos mantenía la memoria melancólica de su ausencia en un mundo caído, continuamente dominado por el tiempo, como la alegoría. Es verdad: *Gestalt* y *Bild* son formas de la inmanencia y proceden de la historia natural de la especie. Los antropólogos como Usener o Aby Warburg han identificado el origen de la *Gestalt* en la figura de los dioses del instante que producen los nombres, los lugares, las fundaciones, lo acogedor y habitable. Toda la reflexión acerca del *Gevirt* de Heidegger constituye una reflexión acerca de los elementos mínimos que se dan en una *Gestalt*, realizada desde la ocultación del contexto de problemas en la que su investigación se produce⁵.

5 Sin duda, la diferencia fundamental entre Heidegger y un autor sincero, como Ossif Mandelstam, no reside tanto en que ambos vieran en la polis helénica el lugar donde puede alentar alguna forma de lo sagrado, y consideraran que un heredero del helenismo era el único capaz de humanizar el mundo, sino en el hecho de que Mandelstam vio en el estalinismo la ruptura radical de esa herencia, mientras que

Como se sabe, Warburg tuvo un amigo en Cassirer y este era un nombre prohibido. Pero la *Bild*, como sabía Goethe, también se conecta con la historia natural. Puede en el fondo considerarse como una secularización de la *Gestalt*, y se centra en la identificación de las formas vivas que nos protegen del miedo a lo informe al camuflarnos en la corriente perfecta de las producciones naturales. La *Gestalt* es una *imagen aurática* que produce identidad afectiva y perfecta, algo parecido al objeto *petit a*. La *imago* es la breve estación de la corriente impersonal de las metamorfosis, la certeza de no caer en ese vacío informe que ve el hombre perdido cuando se asoma al abismo del tiempo. La *imago* es lo que permite que el sueño se distinga de la muerte, lo que llena el tiempo puro. Desde esta perspectiva, ambas son formas paganas, ajenas por completo a todo mundo centrado en la figura del Dios de Israel. Como tales, fueron captadas por el único pensador judío que siguió las huellas de Goethe identificando las huellas del mundo pagano: Aby Warburg. Como tales, son formas estéticas al servicio del orden existente y como tales albergan la huella de que el orden existente está endémicamente en peligro. Una mediante la vinculación afectiva del individuo al ser social y la producción de masa cuyo último origen se pronuncia en la palabra *polis*; otra mediante la compleción del tiempo vacío de la subjetividad, la realidad que produce el verdadero miedo, el hastío, el aburrimiento, el tiempo plano de un dormir sin sueños con que identificamos la muerte. Una canaliza la defensa del orden soberano y representativo y permite que el ser humano se disponga al sacrificio de ese orden. Otra entrega al ser humano al orden existente liberal del mercado, el único orden que tiene como finalidad impedir esa muerte en vida que es el aburrimiento. Uno se centra en el mito de *Metrópolis*, el matriarcado que reclama la entrega de sus hijos. Otro se centra en ese invisible padre omnipotente que es el mercado, que protege la minoría de edad de sus hijos, le entrega los juegos continuos que alimentan su sueño. En ambos casos pierde el orden ilustrado de la palabra. Uno habla de la democracia política y elabora la representación soberana. Otro habla de la democracia social y elabora los juegos del individuo. Ambas humillan al viejo ilustrado que creyó que el destino del ser humano estaba en el ser que habla.

Heidegger pensó que esta herencia seguía alentando en la Alemania que vio erigirse el régimen nazi. La consecuencia implicaba que un poeta sincero debía desmentir la propia utopía. Esto es lo que hizo Mandelstam en aquellos versos

«En el terciopelo negro de la noche soviética
En el terciopelo del vacío universal
Cantan aún los ojos de los bienaventurados».

Cf. Rancière, «Transports de la liberté», en *La politique de les poètes*, pp. 122-123. Una posición semejante de autodestrucción del mensaje utópico del poema descubrí en los Himnos de Hölderlin y allí dí indicaciones de lo que me indispono con el análisis de Heidegger. Cf. mi *Narcisismo y objetividad*, Madrid, Verbum, 1997.

4. Estética de las imágenes

No necesito decir cuál de los dos regímenes de arte, aquí considerados como regímenes de cine en defensa del orden existente, ha triunfado. Tan decisivo como la anomalía de la *Gestalt* autoritaria debemos considerar el triunfo de la imagen. Es la imagen la que ha determinado el presente del arte y ha obligado a definir eso que Jacques Rancière ha llamado las políticas estéticas⁶. Sin duda, estas políticas no pueden escapar al dualismo kantiano de todo régimen de sensibilidad. La diferencia entre lo bello y lo sublime atraviesa las políticas estéticas de la modernidad. El análisis desde Lyotard a Rancière no se ha movido de ahí. Lo decisivo es que se ha tenido que canalizar a través de políticas de la imagen. Este es el territorio de la educación estética que no tiene de Schiller sino el nombre, pues ha abandonado toda relación con las artes de la palabra. La poesía, eso que se ha llamado el «tiempo de los poetas», se especializó en hacer estallar el lenguaje desde dentro y en deshacer aquello que hace posible el lenguaje: la diferencia entre objeto y sujeto. Así, la poesía se encaminó a captar aquello que era previo al lenguaje, y que lo disolvía, en su intento de mostrar que pertenecía a la política en tanto que rechazaba su pertenencia⁷. Al vincularse al régimen de cosa, la poesía se sustrajo a todo régimen de *Uno*. Tal cosa encaminaba la poesía a explorar aquellos síntomas que nos ponían en contacto con ese momento del mundo en que las diferencias entre exterior e interior, sujeto y objeto quedaban eliminadas. Fue una época de plena desorientación y los poetas solo se mantuvieron firmes en la inconsistencia y en la inquietud⁸. Celan escribió el poema del tiempo de los poetas, pero su nombre puede ser también Mandelstan. En esos escenarios esperaba de alguna manera el inconsciente y cuando iba más allá de esa puerta que el propio lenguaje abre al inconsciente que es el *lapsus*, la asociación, el chiste dadá, la poesía se despeñó persiguiendo las *imágenes* de los sueños, y con ello convirtiéndose en el aliado fundamental de un arte que mientras tanto veía en la proliferación de las imágenes la forma de organizar un consumo bien pertrechado contra el aburrimiento. Incapaz de ir más allá del vacío, la poesía preparó a su manera el terreno para esa oportunista que es la imagen. La poesía, como arte del lenguaje, que todavía estaba en su origen vinculada a la formación de una verdad liberal, de una verdad de la subjetividad acerca de sí misma –en el sentido goethiano de *Dichtung und Wahrheit* que llega hasta Thomas Mann–, que había servido para oponerse a todo criterio autorizado y autoritario de *Gestalt*, se dispuso así a suicidarse y ofrecer al arte su coartada mejor. El lenguaje y la educación liberal se mostraron internamente incapaces de ejercerse allí en su terreno. O bien la poesía disolvió el lenguaje o persiguió la *imago* de los sueños. El arte de la imagen lo ocupó todo.

6 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA, 2005.

7 Rancière, *La politique des poètes*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 9.

8 A. Badiou, «L'âge des poètes», en Rancière, *La politique des poètes*, *op. cit.*, p. 34.

No es un azar que Badiou, en un giro platónico clásico, haya exigido la primacía del *matema*, la fidelidad a un acontecimiento socrático, como única salida a una poesía que ya se ha convertido en el principal aliado de su enemigo. Mientras tanto, también nos alejamos de Heidegger. A su «Librar la filosofía a la poesía», cabe responder con un «Librar la filosofía de la poesía».⁹

Las reglas de la esfera estética son constantes y el espíritu de una época se caracteriza por el terreno en que esas reglas se realizan generando una política estética. Como ya supo Kant estas reglas dividen el campo de la sensibilidad, lo organizan en apreciaciones comunes acerca de lo bello y lo sublime. Lo específico de las políticas estéticas actuales reside en que esas apreciaciones en las que se forja un sentido común acerca de lo bello y lo sublime se canalizan a través de una política de imágenes. Esta política reclamó para sí la centralidad hermenéutica filosófica que antes se había especializado en hallar el sentido de las configuraciones lingüísticas ejercitadas en la tragedia, la comedia o la novela. Así la filosofía se puso al servicio de argumentar sobre la legitimidad de las políticas estéticas reducidas a política de imágenes y de sus instituciones. Esta reducción de las políticas estéticas a políticas de la imagen es el peligro mayor para un pluralismo estético digno de ese nombre y no ponerlo de manifiesto es la principal objeción que debería hacer al libro de Rancière *Políticas estéticas*. Con ello, sugiero que el objetivo de la estética, producir un mundo sensible común, en el fondo se ha interpretado como la política de producir imágenes comunes. La reducción de sensibilidad a imagen, como la reducción a *Gestalt*, sugiere un poder. En realidad, como sabemos desde Luhman, esa es la función del poder: reducir la complejidad. La imagen es la última reducción necesaria para que todo siga: el consumo capitalista. En ella, se obtiene algo parecido a la industria de las armas: algo que siempre se necesita aunque no se use. No es un azar que estos sean los dos puntales de la industria.

Sin embargo, hay aquí una división de trabajo interna al capitalismo que conviene reflexionar. Si propongo la discusión en términos de Rancière es sencillamente por su sistematicidad y su adaptación a un arte que ya se ha separado de los grandes proyectos totalitarios, que aquí se ha caracterizado a través de la forma *Gestalt*. En su libro llama al heredero de la noción de lo bello kantiano, tal y como tiene lugar en la política de la imagen, «un régimen estético de las imágenes»¹⁰. Al señalar la política de lo bello como propia de un arte modesto¹¹, que redispone el mundo común ya dado, que acerca la vida diaria al arte y el

9 Cf. los comentarios de Lacou-Labarthe, *Poésie, philosophie, politique*, en Rancière, *La politique des poètes*, *op. cit.*, p. 44. Desde luego, esto impone un regreso a la mentalidad mítica, lo que permite enlazar con el trabajo de Blumenberg, en tanto trabajo del mito a la búsqueda de su verdad final existencial.

10 *Políticas estéticas*, *op. cit.*, p. 23.

11 *Ibid.*, p. 15.

arte a la vida diaria, que recrea lazos situacionales, no hace sino destacar el elemento de ironía y de comedia, de final feliz, de toda relación con la imagen como elemento central de lo que se comparte. El arte de la imagen institucional, del museo, de la instalación, acompaña una política del consenso, del confort, de la proximidad, del espacio público no conflictivo. En esos escenarios, el espectador alcanza por un instante la condición de actor¹², como en el sistema político se nos induce a pensar que no somos meros espectadores de un sacramento sino los señores del juego. En la «apariencia libre y desinteresada», en el libre juego de las imágenes, en todo aquello que recuerda vagamente a Schiller, se descubre lo lúdico, lo humorístico, el divertimento¹³, formas que no guardan huella alguna de la dominación¹⁴. Sin duda, Rancière logra análisis muy refinados acerca de la afinidad entre formalismo y pureza del arte y politización. Todo arte como ornamento lo demuestra, desde el arte islámico al formalismo ruso, pasando por Speer. Pero el espacio donde todo esto se hace visible y aparece ya está dado. Si la política es la lucha por la obtención de visibilidad en el espacio público, toda política de imágenes que se instala en ese espacio ya decidido es defensa del orden existente. La política de la imagen bella reproduce la lógica de la política y con ello nos pone en la pista de formas totales que condicionan nuestro presente. Si bien estamos de acuerdo en que «arte y política no son dos realidades permanentes y separadas»¹⁵, lo que aquí se comprueba es la voluntad de hacer pasar los espacios donde se hacen visibles estas imágenes bellas como los naturales donde se produce la belleza común. Esta decisión no está sometida a discusión. De la misma manera que se presupone el monopolio de la representación política en los políticos, se presupone el monopolio de la representación museística de la imagen que acerca el mundo cotidiano al mundo ideal de belleza y normatividad compartida. La vida común se teje así en el mismo estado de excepción imaginaria que no sirve de hecho a la propia vida en común. Tanto la política como el arte sirven a otro al reducirse a políticas de imágenes, pues al presentar un mundo sin autoridad esconden la autoridad del mundo. Uno es la representación paródica del otro y por eso se ven tan felices políticos y artistas en las inauguraciones. En esa felicidad se encierra la certeza de que ambos creen ser el original de la parodia.

Cuando Rancière analiza los deslizamientos de esta política estética de la imagen bella, halla cuatro principales: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio¹⁶. Como se ve, la primera es plenamente schilleriana y quiere sugerir que una de las aspiraciones de la política de lo bello es que el espectador forme

12 *Ibid.*, p. 17.

13 *Ibid.*, p. 22.

14 *Ibid.*, p. 25.

15 *Ibid.*, p. 19.

16 *Ibid.*, pp. 46 y ss.

parte del propio artista, y esto implica que el producto del arte forme parte de su vida cotidiana. Como ha visto muy bien nuestro autor, «estos procedimientos [...] se convierten en última instancia en indiscernibles de aquellos que son producidos por el poder y los medios de comunicación o por las formas de presentación de la mercancía misma». Y en efecto, es así. El juego, la ironía, la indefinición del uso, el desinterés, se ha instalado en la publicidad, que juega cada vez más como una mera ocasión para producir imágenes sin relación concreta con el producto anunciado. Pero al final, el objeto anunciado se privatiza en el consumo tras el goce común de la imagen. De la misma manera, todos los juegos que se realizan con imágenes en el museo pueden ser con poco transferidos a un salón familiar ideal, de la misma manera que todas las situaciones de la comedia cinematográfica están diseñadas para ser realizadas en una vida cotidiana normal. La primera condición reduce el arte bello a ensayos comunes de decorados privados, de la misma manera que la comedia extiende hábitos de vida arquetípicos que luego son imitados. Cuadros y mimesis: seguimos teniendo los dos elementos de nuestro reconocimiento en imagen.

Tanto el juego, como la publicidad, el inventario o el misterio, los otros desplazamientos de lo bello, muestran la vida de las cosas al margen de su uso, después de su uso, pero en el fondo se habla de cosas que solo emergen por su uso. Ciertamente el inventario no hace sino mostrar en imágenes cosas que tienen historia, pero esa historia no es sino la misma que aprecia un chamarilero o un coleccionista: sirvieron. Lo que Rancière llama misterio consiste en la capacidad de identificar los vínculos generales que puede tener cualquier cosa con cualquier cosa, su rasgo estructural de participar de un mundo vivido. Con ellas se puebla el mundo de imágenes bellas que en el fondo lo son por su vinculación con el mundo de la mercancía, de los usos desahuciados de las cosas. La forma específica de lo bello, como juego desinteresado, tiene que ver con la objetividad de una naturaleza, solo que ahora esa naturaleza no es sino la historia detenida de la mercancía sin uso. Hemos construido así un paisaje natural que es nuestra propia historia, pero nuestra historia como objetos de uso abandonados.

No es un azar que la forma adecuada de la recepción de este arte bello, allí disciplinado, sea justo aquel que Walter Benjamin caracterizó como «recepción distraída». Si la política estética de la imagen se acredita en la «transformación de un mundo a partir de la transformación del mobiliario de la vida»¹⁷, es bastante comprensible que la recepción de esa transformación sea la distracción. Sobre esto dijo Benjamin, siguiendo a Kracauer, que la recepción en plena distracción era la más eficaz para el arte de masas y, con ella, se iniciaban cambios profundos en la percepción y, de camino, en toda la subjetividad...¹⁸ En reali-

17 *Ibid.*, p. 63.

18 *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Tecnos, 1973 pp. 17-59 y S. Kracauer, *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio de Arquitectos, 2006.

dad, la distracción es la última manifestación de la contemplación desinteresada cuando la naturaleza que se contempla es algo tan conocido como objetos de usos ya muertos en su uso, esto es, cuando la naturaleza es la historia reciente muerta, señalada en continuidad directa con la historia viva como repetición. La distracción así es también un régimen invertido de atención. En los objetos de uso que han dejado de serlo el sujeto se distrae de la atención prestada a la producción de esos mismos objetos todavía por usar. Con ello, el mismo capitalismo que ofrece el escenario de la producción ofrece el escenario natural de la vida social. Como ha dicho Janathan Cray¹⁹: «las configuraciones cambiantes del capitalismo continuamente fuerzan la atención y la distracción [...] con nuevos métodos para gestionar y regular la percepción». Con ello, naturaleza e historia se configuran en un continuo: mercancías usadas o mercancías en uso, distracción o atención, pero todo ello sin salir de la determinación absoluta de la producción incluso en el entretenimiento. El museo institucionalizado, con esas obras expuestas en las que no parece probable concentrarse, que podrían producir una viva inquietud de suponer que debiéramos recibirlas como se recibe la Montaña Mágica, no es sino una fábrica social de entretenimiento y distracción, una por cierto que no puede diferenciarse del cine. En el museo se pasea, como en el cine se come palomitas.

Sin duda, tenemos así una lógica regida por el estado de excepción. Naturaleza como excepción de la historia, distracción como excepción de la atención, contemplación como excepción de la producción, pero siempre en relación con las mismas cosas. En realidad, no salimos del esquema conceptual de Schmitt-Benjamin, solo que ahora vemos que el soberano es siempre el capitalismo, que decide el estado de excepción de sí mismo sin salir de sí mismo. Es el régimen mismo del tiempo el que se establece así como ritmo de sus propias excepciones. Eso que Benjamin llamó historia natural del tiempo que se repite se da cita aquí, pero sin necesidad de la violencia mítica del Estado ni de la policía para imponerse. Un verdadero estado de excepción que permita conectar con la trascendencia, eso no aparece. Cuando en el inmediato futuro, ese que ya es presente, por no decir pasado, la herramienta central de distracción y producción sea la conexión a la red, cuando el escenario que Antonio Negri ha descrito como el de la subsunción total, la completa sobredeterminación de la vida por una mezcla indiscernibles de afecto, sentimiento, utilidad, producción, oferta y demanda y consumo, cuando ese sea el contexto del arte y de la productividad, entonces se hará más claro si cabe que el contexto que hasta hoy se mantiene como diferente y propio de la obra de arte ya no podrá idealizarse bajo ninguna perspectiva. Si la obra de arte ha integrado en su propia producción las condiciones

19 Janathan Cray, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts, 1999, p. 2.

de la recepción²⁰, entonces la tecnología habrá determinado la totalidad tanto de la distracción como de la atención en un acto de síntesis que llenará la vida en una dialéctica social que integra en su seno la máxima relación y la máxima soledad. Totalidad sin afuera, sin embargo, no podrá nunca reflexionarse sobre ella. Será algo más que la metáfora del sistema de sistemas, sin espacio exterior, sin testigo, sin reflexión, sin posibilidad de transformación. En estas condiciones, que describen de otra manera la ciudad global, siempre de paso, como en distracción salvo en los momentos productivos, hablar de pluralismo estético es completamente inadecuado. Se trata más bien de una reduplicación estética de la vida cotidiana, una estetización radical de la vida social que se contempla a sí misma en la institución del arte, como una segunda oportunidad para verse, sin ver nada distinto.

5. Sublime

Sin duda, Rancière identificó todavía una segunda política estética, la que desde Adorno a Lyotard viene sostenida por la otra categoría kantiana, la de lo sublime, la que sirvió a Schiller y a la ilustración de los fundadores para organizar el sentido de la tragedia humana. Nada de este recuerdo sigue en pie. Cuando Rancière define el régimen estético de lo sensible como la «distancia irreductible entre la idea y lo sensible»²¹, y recuerda que este arte desea ofrecer una noticia y una huella del «poder del Otro» que determina desde dentro la imposibilidad de la figura, desea extraer la implicación anticapitalista de este arte. Sin duda, se desea ofrecer inscripciones sensibles previas a su localización como mercancías, incapaces de ser localizadas como equivalencia, como algo intercambiable. Sin embargo, aquí una vez más se produce un angostamiento de la experiencia. Si la categoría de bello en Kant tenía como finalidad descubrir una naturaleza que por fin era el escenario adecuado para un animal racional, y que elevaba en la belleza su humilde señal de aviso contra una técnica humana que ya se demostraba imparable, la categoría de lo sublime tenía como finalidad ensimismar al ser humano ante su pliegue trágico, darle noticia de un destino que ningún poder ni utilidad, ningún proyecto ni interés podía manipular. Esta reserva de libertad enfrentaba directamente al ser humano ante la muerte y le obligaba a elaborar el duelo, a vivir tras el descubrimiento de una finitud que no podía hacerse ilusiones de ninguna promesa de eternidad. El arte sublime encarnaba esta doble dimensión: no solo descubría una desconsolada finitud, sino que elaboraba el consuelo de «dar la vida» libremente. Uno y otro elemento de lo

²⁰ Cf. Peter Osborne, «Recepción distraída: tiempo, arte, tecnología», En *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, Pac, 2008, pp. 239-256. Aquí, 249.

²¹ *Políticas estéticas*, op. cit. p. 14.

sublime forzaban la imaginación más allá de la imagen. En realidad, esta mediación de los límites de la imaginación era necesaria, pero no el final. Al centrarse la experiencia estética en la imagen, o la poesía en la disolución de las formas, el arte no ha podido elaborar un contenido positivo de dar la vida libremente. Este angostamiento del horizonte de la libertad –la vida solo es quitada, no dada– ha sido letal y testimonia la comprensión del ser humano como ser que ya no imagina un combate donde la tragedia pueda ser posible. En su lugar, ha proyectado la tragedia a la forma pictórica. El dolor de la forma que se autoentrega ante lo informe sublime, ante el poder del Otro, es toda la tragedia que el artista puede pensar. Tras este arte solo aparece la negatividad, que es una condición de la libertad, pero no su realidad. Puede romper con las imágenes que reproducen como naturaleza el mundo de las mercancías usadas, pero lo hace en un gesto negativo que tacha ese horizonte asfixiante como insatisfactorio, pero que le ofrece el último soporte de normalidad puesto que al margen de él solo está la negatividad. «La política de la forma rebelde alcanza entonces un punto en que ella también se anula» ha dicho Rancière con razón²². El poder de lo Real, que en Lacan es también el poder de la muerte, nos presenta desde luego la noticia de la finitud, pero todavía no es la noticia de la libertad. A lo sumo, despierta de forma destemplada la pulsión de muerte, como negatividad, pero el camino acelerado de la pulsión de muerte frente a su objeto no es el concepto de libertad. Dar la vida no es dejarse arrastrar a la muerte.

Por mucho que la forma rebelde del arte sublime produzca una realidad común que jamás sería sublimada, no por ello pone al ser humano ante la posibilidad de elaborar el duelo como dar la vida. Sin duda, la negatividad era la única respuesta a la autoritaria Gestalt. Las imágenes pasaron a ser todas ellas y en su conjunto huellas de lo sublime de lo que procedían, y por eso ninguna podía ser representativa, soberana, autoritaria. La más precisa victoria de la dialéctica de la Ilustración consistió en convencernos de que la única forma de la libertad era la negatividad, pues toda libertad que dé la vida por algo parecía condenada a producir totalitarismo. Lyotard aplicó la noción de sublime no a la imagen, sino a lo que toda imagen quería perseguir a condición de negarse. Con ello, el arte tenía que entregarse a producir aquella imagen que estaba cerca de su origen, evolutivamente arcaica, previa, anterior a la figuración, no fuera a ser que diera en Gestalt, en organismo, en representación soberana. Así cuanto más cerca estuviera del blanco o del negro, de lo no-nacido, de la muerte y de la cosa en sí, más legítima era la imagen. Y esto se caracteriza por su capacidad de negarse a sí misma, de morir y entrar en una metamorfosis que tampoco llegaba a ningún sitio. Esta era la capacidad simbólica de lo sublime en el arte: lo que se exige a la imagen, por doquier se exige al ser humano. Al reducirse al infinitesimal de ima-

22 *Ibid.*, p. 36.

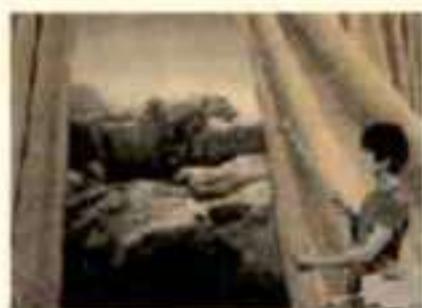
gen, la imagen se adapta así al infinitesimal de aquello que debe llenar: el tiempo sucesivo puro de la percepción. Pero también se asumió que esa debía ser la condición humana: una igualdad democrática cercana a la nada, no cercana a la libertad. La comunidad de los seres humanos, como la comunidad de las imágenes todavía no nacidas, se anunció mediante esta negatividad, pero también se quedó en ella, como comunidad que solo en lo negativo podía fundarse.

6. ¿Arte crítico?

Frente a esta dialéctica del arte bello y sublime, Rancière tiene la posición peculiar de ofrecer una memoria de una tercera política: la del arte crítico. Escuchemos su definición. Para él, el arte crítico «se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar el espectador en actor consciente de la transformación del mundo»²³. Esto significa de forma concreta «invitar a ver las huellas del Capital detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos». Sin duda, este arte crítico, hasta en el nombre, puede invocar la ilustración fundadora, y sobre todo la aspiración kantiana renovada de encontrar un sujeto emancipado. Pero si algo caracteriza esta posibilidad del arte crítico, reside en no pretender que la política haya de suceder a la revelación estética del estado de las cosas. No hay posibilidad de fundar una política sobre una estética. Pero tampoco puede asegurarse la posibilidad de una estética sometida a la política. Como se ve, el problema sigue siendo el propio del día siguiente de Weber: cómo regular las relaciones entre estas dos esferas de acción. Respecto a esta cuestión Rancière se muestra especialmente complejo. Por una parte sugiere que se deben sintetizar las dos políticas estéticas de lo bello y lo sublime en una obra que integre las dos dimensiones. Por otra parte sugiere que se deben poner en relación la obra de arte con «otras esferas» que alientan la «inteligibilidad política». Para dar evidencia a sus posiciones, conviene recordar que está pensando en Brecht. Por tanto, este diálogo está presidido por una comprensión de la política y de la historia, cuya relación con la obra de arte no está descrita. Así que lo que se salva en este diálogo es el lugar de la obra de arte como reunión de la heterogeneidad bello-sublime, y como lugar de la reunificación de la esfera del arte con lo que no es arte, pero produce inteligibilidad. Sin una idea positiva de política no puede hacerse arte crítico. Así que este implica un «ajuste de lógicas heterogéneas». La legibilidad la ofrece la política y la ilegibilidad la pone el sentimiento de lo bello y lo sublime y su alteridad estética. «Esta negociación entre las formas del arte y las del no arte permite establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por parti-

23. *Ibid.*, p. 38.

da doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad»²⁴. La frase, especulativa y compleja, requiere un ejemplo. Hablamos del arte del collage de John Heartfield, o de Martha Rosler, que mezclaba



imágenes del hogar con Vietnam, que muestran la conexión causal entre el confort americano y la guerra, recordando que la base de la sociedad es la política de las imágenes y la de las armas. Allí se muestra de mane-

ra clara la «legibilidad del sentido» y la «singularidad del sinsentido». Pero con ello hemos introducido algo que toda imagen lleva, pero que solo algunas reflexiones sobre ella destacan: el sentido. El sentido, en tanto que no ha comparcido hasta ahora, es aquello que resulta del shock de legibilidad e ilegibilidad, que no puede ser recibido desde la distracción. El collage, como Brecht, muestra su relación con la atención y el efecto shock y por lo tanto, exige el distanciamiento crítico como elemento reflexivo de adaptación. Ahí reside lo que Rancière llama la forma polémica, al servicio de la identificación de conflictos. Sin duda, cuando Volf Vostell organizó esta exhibición a la que llamó «Energía» en 1977²⁵ no podía imaginar hasta qué punto, andando el tiempo, los



biocombustibles iban a dar testimonio de exactamente el sentido de su intervención. Aquí sin embargo, como en todos los sentidos proféticos y todas las revelaciones, solo son verdaderos cuando ya no son necesarios. Hoy podemos mirar esta imagen como modelo del poder profético del arte, pero no tenemos un aumento de conocimiento con esta imagen. La violencia capitalista oculta bajo el bienestar del consumo, por citar a Rancière, tiene aquí una ocurrencia adicional, pero

24 *Ibid.*, p. 39.

25 Véase la obra de este artista reconocido en Malpartida de Cáceres. Se puede consultar en <http://www.museovostell.org/biografia.htm>.

no una novedad²⁶. En realidad, el arte crítico, como política del arte siempre compensa la timidez de la política. Las fotografías de Wang Du que muestran la cercanía entre la basura y el mundo de la moda, no nos dicen nada que no sepamos sobre modelos cocainómanas.



101 Pero aquí, como en otras manifestaciones, el «humor distanciador viene a sustituir el choque provocativo»²⁷. Puede dar una idea adecuada de un mundo basado en antagonismo, conflictos, pero no forma una comunidad disensual capaz de argumentar sobre ellos y decidir. Así que la política del arte, no tiene relación práctica con el arte de la política. La política estética como política de imágenes tiene aquí su límite. Puede ser una mediación respecto a la libertad, pero no su obra. Puede traer a visibilidad al excluido no simbolizado, traer adentro el que está fuera, producir un rumor en el espectador, un grito, una indisposición, pero todavía no rompe el espacio consensuado de la policía, de esa política basada en la administración de las cosas. No genera comunidad de disenso y no supera el abismo entre los excluidos y los actores de la acción política. Todavía le queda transformar ese disenso en sentido común operativo. Todavía resta poner en relación esta evidencia estética del conflicto con la libertad como administración del mismo. Simbolizar la libertad es lo máximo que puede lograr el arte, pero no puede realizarla. Contrarrestar la despolitización sobre la que se sostienen nuestros consensos con el disenso de la imagen estética es complementar la despolitización con una imagen de politización. La esfera de acción política resta allí, con sus propias leyes. Nada hay más directo que las propuestas de Krzysztof Wodiczko para la constitución de un disenso, pero todavía ahí reside una lec-

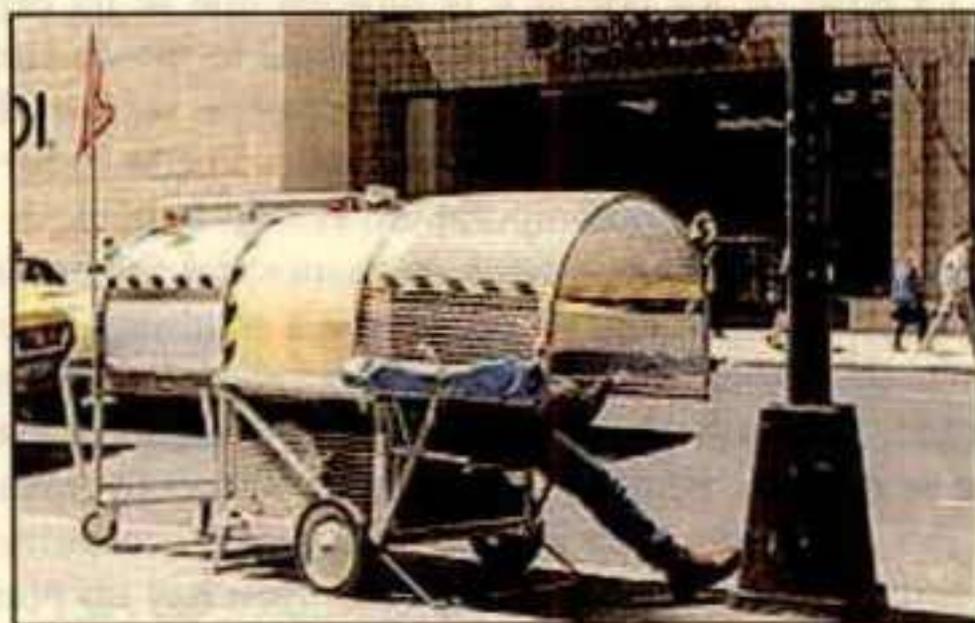
26 De la misma manera, la fotocomposición de Wang Du, en la que el matrimonio Clinton está representado por dos maniqués de cera y a la derecha la plastificación del *L'Origine du monde* de Gustave Courbert, muestra lo que todo el mundo sabe: la figura del político pelele y la verdadera aspiración del político a usar su poder para consumir sexo. Cf. Rancière, *op. cit.* 45.

27 *Ibid.*, p. 45.

ción que resta poner en relación con la lógica específica de la política. Cuando vemos esta imagen,



comprendemos que quien da ruedas de prensa políticas y usó los micrófonos, tiene tras de sí una historia de crimen y de sociedad secretas. Pero esta argumentación formal no añade nada a lo que sabemos de la política a través de Koselleck y no por ello nos dispone a la acción política, sino que nos aleja de ella porque la gente decente no quiere ser criminal. Sus casas para los *homeless* desde luego fueron prohibidas, pero tanto como lo fue el barril de Diógenes el Cínico.



Cuando en su sorprendente collage sobre el museo Centro de Tijuana, dedicado a la historia de la civilización mejicana, nos muestra un chicano detenido por la policía de fronteras, sin duda se quiere dar a entender que una parte no mostrada en el museo es el derecho de los chicanos a moverse por el espacio nómada de sus ancestros, pero todavía no nos muestra que cuando pasan la frontera se manifiestan por el puente de Manhattan con banderas norteamericanas pidiendo la integración nacional. Así se expresa con este collage un grito privado, que reúne a millones de personas privadas en su protesta, pero cuando se transforma en espacio público no genera disenso, sino exigencia de consenso.



Aquí una vez más, el pluralismo estético, incluso cuando es de naturaleza conflictual y crítico, sirve a la generación de un rumor privado que pronto se diluye en el espacio consensual de la policía, si no se disponen de espacios políticos efectivos.

Concluamos: La edad de los poetas y la filosofía que se ha organizado sobre ella, han preparado el triunfo de la imagen como única forma de crítica. Sin duda, con ello han logrado el consumo de aquello que puede ser tan denso como el tiempo, la pluralidad que es pluralidad hasta el límite. Puede haber tanta pluralidad como instantes temporales sean computables. Por fin la mimesis del tiempo, la estructura antropológica básica, puede estar en manos del ser humano, lo que es tanto como llegar a tener la capacidad de producirse a sí mismo. Ya podemos ver lo que significa eliminar de sí toda trascendencia. Con ello, desde luego tenemos el pluralismo garantizado, pero solo de un rango del ser: imágenes. Estas pueden ser todo lo críticas que se quieran, pero no superaran el momento privado del tiempo distraído o atento. Así el mundo de la imagen se convierte en universal y obtenemos la mimesis de este universo social en el que también hay un pluralismo garantizado, pero solo de un rango igual de elemental e imaginario: el dinero. Con ello, a través de la máxima circulación, el máximo pluralismo es también el máximo monismo. Como dijo Benjamin, el capitalismo como religión es el último de los monoteísmos. Habría que añadir que su manifestación es un mundo reducido a *imago* que circula tan aprisa como el dinero. La trinidad teológica de nuestro tiempo impone el espíritu de la comunidad de los consumidores/contempladores. La política, que desde el principio tenía como actores a seres que hablan, no tiene lugar. Si se permite una conclusión adicional. El viejo Schmitt no debe quejarse. Cifrar la política en una *Gestalt* no era una verdadera alternativa a la política del capitalismo como imagen.