

WVP

**BENJAMÍN**  
y las **encrucijadas** de la violencia

COORDINADORES: Diego Izarrazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez



**versión**  
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

NÚMERO ESPECIAL 2012

**UAM** UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD PUEBLO NUEVO Ciudad de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA  
**versión**  
NÚMERO ESPECIAL 2012  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD PUEBLO NUEVO Ciudad de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación

COORDINADORES: Diego Izarrazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez  
ISSN 0188-4242  
001-13-13-13-13

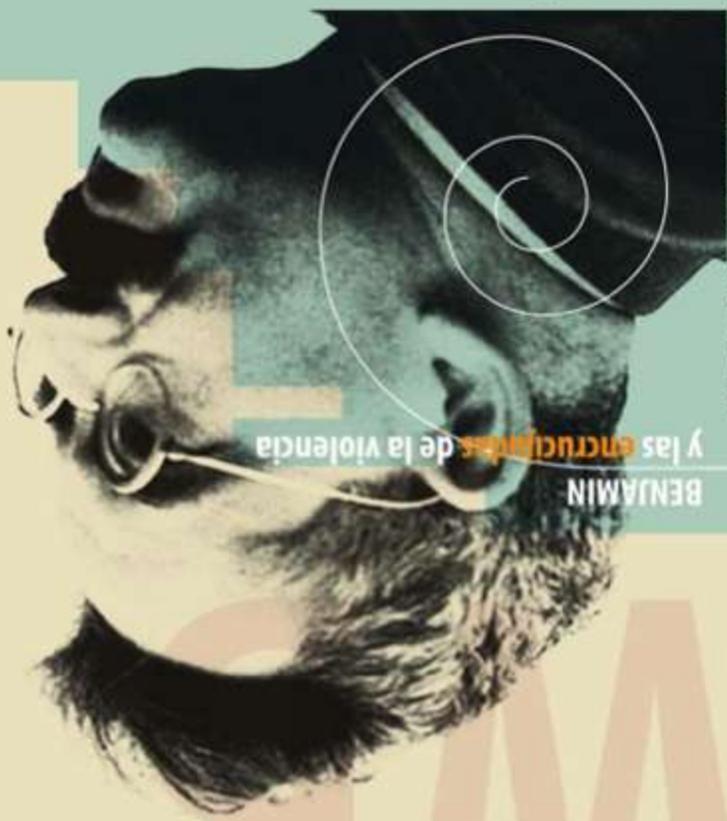
**DIBUJAR A MCLUHAN**  
Visualsonointerficialidades



ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA  
**versión**  
NÚMERO ESPECIAL 2012  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD PUEBLO NUEVO Ciudad de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación

COORDINADORES: Diego Izarrazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez

**BENJAMÍN**  
y las **encrucijadas** de la violencia



**DIBUJAR A MCLUHAN**  
Visualsonointerficialidades

COORDINADORES: Diego Izarrazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez



**versión**  
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

NÚMERO ESPECIAL 2012

**UAM** UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD PUEBLO NUEVO Ciudad de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación

MCL

WVP

# WWR

## BENJAMIN y las **encrucijadas** de la violencia

COORDINADORES: *Diego Lizarazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez*

# versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

NÚMERO ESPECIAL 2012



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación

## Coda en inverso

### ***Versión. Estudios de Comunicación y Política***

es una hiperrevista, es decir, una ecología mediática que articula superficies diversas en términos de tipos de información, lenguajes, soportes y dispositivos de relación con sus usuarios. Es, simultáneamente, revista académica, programa de radio y serie de televisión. Al cumplir 20 años como revista impresa, se transformó en publicación electrónica, lo que le permitió adquirir mayor ductilidad y diversificar los registros de su producción de contenidos. En web se articulan dos dimensiones: *Versión académica*, arbitrada e indexada, provee artículos de investigación en la intersección de la comunicación, la cultura y la política; *Versión media*, por su parte, es un proyecto orientado a la esfera de las artes y las humanidades que publica ensayos, artículos y materiales icónicos (videoarte, fotografía-postfotografía, ilustración, infoimagen), así como materiales sonoros (radio y arte acústico) e hipertextos. La hiperrevista se despliega en un diálogo complejo entre la mirada académica, argumentativa y analítica de las ciencias sociales, y la mirada heurística, poética y sensible que proveen las artes y las humanidades. Al mismo tiempo, *Versión* es también un proyecto mediático en dos superficies: radio y televisión. *Versión radio* es un programa semanal que se transmite los jueves de 9 a 10 a.m. por UAM Radio en el 94.1 de FM y cuyos podcast pueden bajarse de la página electrónica; *Versión televisión* es un programa de 30 minutos en un formato innovador que desarrolla a partir de la perspectiva de especialistas de alto nivel los temas ejes de los números temáticos de la revista académica.

**versión**  
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

WBR



# BENJAMIN y las encrucijadas de la violencia



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
Rector general, Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht  
Secretaria general, Iris Edith Santacruz Fabila

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO  
Rector, Salvador Vega y León  
Secretaria de la Unidad, Patricia E. Alfaro Moctezuma

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
Director, Jorge Alsina Valdés y Capote  
Secretario académico, Carlos Alfonso Hernández Gómez  
Jefe del Departamento de Educación y Comunicación, Guillermo Joaquín Jiménez Mercado  
Producción editorial, Virginia Méndez Aldana

**versión**  
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

Director, Diego Lizarazo Arias

#### Comité editorial

Rafael Castro Lluria, Josefa Erreguerena Albaitero, Javier Esteinou Madrid  
Elías Barón Levín Rojo, Beatriz Solís Leree, Gabriel Sosa Plata, Rosalía Winocur Iparraguirre

#### Comité internacional de asesores

Birgit Scharlau (Alemania); Noé Jitrik, Héctor Schmucler (Argentina); Robert Hodge (Australia);  
Teun A. van Dijk (Barcelona); Jesús Martín Barbero (Colombia); Armand Mattelard, Michèle Mattelard  
(Francia); Amalia Signorelli (Italia); Néstor García Canclini (México); Graham Murdock (Reino Unido)

Coordinadores edición especial 2012, Diego Lizarazo Arias y José Alberto Sánchez Martínez

*Versión, Estudios de Comunicación y Política*, año 22, número especial 2012, diciembre de 2012, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D.F., y Calzada del Hueso 1100, Edificio de Profesores, Primer Piso, Sala 3 (Producción Editorial), Col. Villa Quietud, Delegación Coyoacán, C.P. 04960, México, D.F., Tel. 54837444. Página electrónica de la revista: <http://version.xoc.uam.mx> y dirección electrónica: [version@correo.xoc.uam.mx](mailto:version@correo.xoc.uam.mx). Editor Responsable: Lic. José Joaquín Jiménez Mercado. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2000-041112415100-102, ISSN: 0188-8242, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Certificado de Licitud de Título No. 6618 y Certificado de Licitud de Contenido No. 6927, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Distribuida por la Librería de la UAM-Xochimilco, Edificio Central, planta baja, Tel. 54837328 y 29. Edición e impresión: *mc editores*, Selva 53-204, Col. Insurgentes Cuicuilco, Delegación Coyoacán, C.P. 04530, México, D.F., Tel. 56657163, [mceditores@hotmail.com](mailto:mceditores@hotmail.com). Este número se terminó de imprimir el 3 de abril de 2013, con un tiraje de 1,000 ejemplares.

*Versión. Estudios de Comunicación y Política* aparece en el índice del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana. Las imágenes y fotografías que aparecen en este volumen son utilizadas con fines educativos.

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Exordio  | 7   |
| Para una crítica de la violencia<br><i>Walter Benjamin</i>   | 13  |
| Reflexiones sobre “Hacia la crítica de la violencia”<br>de Walter Benjamin<br><i>Enrique Dussel Ambrosini</i>    | 43  |
| Walter Benjamin: la crítica de la violencia como<br>iluminación de la justicia<br><i>Raymundo Mier Garza</i>     | 55  |
| Violencia extrema o violencia necesaria:<br>Benjamin y Nietzsche<br><i>Pablo Lazo Briones</i>                    | 87  |
| Medios sin fines: la reflexión sobre la violencia<br>en Benjamin y Agamben<br><i>Francisco Castro Merrifield</i> | 123 |
| Estética y violencia en la <i>politización del arte</i><br>de Walter Benjamin<br><i>Diego Lizarazo</i>           | 141 |
| Los autores  | 203 |

E X O R D I O



## Releer un texto es abrir un diálogo con él.

El diálogo implica un encuentro, una búsqueda, una voluntad de comprender y también un ejercicio crítico. Se abre aquí una conversación en torno a la palabra de Benjamin en ese texto seminal “Para una crítica de la violencia” escrito en circunstancias históricas apremiantes, y desde la mirada de una conciencia lúcida. La condición de Benjamin en dicho momento es simultáneamente la de quien descifra decantadamente, y la de quien experimenta los embates terribles de la barbarie extendida, hecha sistema y legalidad, convertida, ante sus ojos, en torrente político que anuncia el cataclismo. El trabajo de Benjamin es una honda reflexión sobre la naturaleza de la violencia, en un esfuerzo de superar las visiones convencionales que la amarran al esquema medios/fines en el que, digámoslo así, se elude el problema central. Benjamin identifica la potencia creadora de derecho que destella en la violencia, y el carácter violento inherente a su conservación. Se pregunta entonces por la violencia más allá de su instrumentalización y encara a fondo una interrogación múltiple: política, ética, incluso estética, que se organiza en torno a una distinción problemática: “violencia divina” y “violencia mítica”. El sentido de

esa distinción y la valencia múltiple de la crítica de Benjamin, será fuente de los diversos caminos emprendidos aquí. | La conversación en torno a Benjamin implica, como se verá, miradas a veces en debate, y a veces confluyendo en un denominador común de sentido. La conversación es reconocimiento pero también diferencia. Releer el ensayo de Benjamin implica el riesgo de entrar en el territorio de sobresaturación discursiva sobre la violencia; así como repetir la ya larga tradición de interpretaciones que sobre este trabajo se han formulado (Derrida, Žižek, Arendt...). Pero este último riesgo consiste en interpretar sólo bajo la forma del recitado. No es el caso aquí. Los ensayos que sobre el ensayo aquí se proponen han formulado miradas capaces de reactivar su lugar en el entorno de preocupaciones contemporáneas, enfatizando el sentido telúrico de la obra de Benjamin: su potencia para poner en crisis las certezas con que se aborda el tema. La lucidez del *ensayo* llega hasta el resquebrajamiento del sentido con el que se erige el Estado moderno; porque al llevar hasta el fondo la crítica a los fundamentos del sistema legal mediante su abordaje, se mina, digámoslo así, el “logos” del pacto original y de la validación del monopolio de la violencia como sustentación civilizatoria. En otros términos: Benjamin plantea un problema genuino que toca las bases mismas de la manera en que la moder-

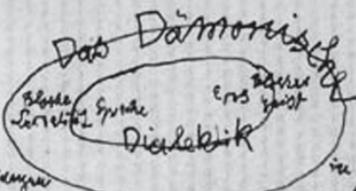
nidad imagina su condición histórica de superación de la barbarie. Por otra parte, el riesgo de incluirse en el bullicio de voces que hoy día hablan de la violencia, es finalmente necesario, y la voluntad de hacerlo de manera significativa convierte el riesgo en una cualidad del proyecto: precisamente porque la violencia ha sido múltiplemente abordada desde los más diversos discursos, es preciso buscar vías conceptuales que permitan su clarificación y nos den la oportunidad de mirar las cosas de nueva cuenta, con un nuevo horizonte: el que nos da la localización en nuestro tiempo y en nuestra lengua. Justamente frente al riesgo de hacerse cómplice inconsciente de la violencia sistémica al responder a esa especie de *consensus* de lamentos y militancias, frente a ese riesgo de participar del encubrimiento de eso que Žižek llama la *violencia objetiva*, es indispensable no callar (por el azoro de no caer en la celada del bullicio) sino pensar en voz alta: superar la domesticación que el lenguaje político y mediático contemporáneo imponen al localizarla en el orden de las violencias locales y a veces anecdóticas (los narcos, los criminales, la represión policiaca, el terrorismo) y apuntalar a la dilucidación de lo que resulta anterior a todo ello y que incluso, lo condiciona. El artículo de Benjamin permite precisamente ir a los asuntos nucleares porque no se omnubila en las violencias locales o sus expresiones. Los

artículos aquí reunidos tienen la virtud de elaborar, sin elusión alguna, interpretaciones singulares de esta cuestión capital. | No resumiré ni extractaré aquí una suerte de “esencia” de cada ensayo para anticipar al lector lo que encontrará, como suele ocurrir en la práctica convenida de escribir introducciones. Sólo exhorto a una lectura que hallará aquí profundidades, cuestionamientos y reinterpretaciones a veces luminosas, en zagas de sentido capitales: la interrogación ética de la violencia a la luz de una crítica no sólo del derecho sino de la cultura, que podría visibilizarse al poner en diálogo la tesis de Benjamin con la dilucidación nietzscheana de la relación entre violencia y poder; la apertura a una mirada sobre la oclusión de los fines en el análisis de la violencia como una reminiscencia estética que permitiría establecer puentes con una política de puros medios; la fractura del sustento contractual hobbesiano de cara a la iluminación de Benjamin sobre la violencia inherente a la racionalidad de su exclusión; la relación entre la visibilidad de la violencia como sustento de la ley y la capacidad del arte para fisurar e inervar un horizonte más allá de la barbarie; o, finalmente, la interpretación del sentido de la “violencia divina” en una multiplicidad de patencias de sentido: como violencia crítica que abre un horizonte de liberación frente a la violencia mítica fetichizada y opresiva; como

ascenso epistémico más allá de la dicotomía medios/fines donde su fondo no sería de orden propiamente religioso sino estético; como alegoría de la condición necesaria de la justicia como acto concreto y por tanto dislocada de cualquier sistema de normalización; o como extravío en un orden metafísico en el que ronda el riesgo de inexpugnabilidad de la violencia divina como regreso de una crueldad histórica incuestionable. | Para dar sentido a las interpretaciones que aquí presentamos, resulta necesario incluir el texto de Benjamin. Por esta razón lo incorporamos como cita *in extenso* de la traducción revisada por la editorial Taurus en 2001, bajo la inteligencia de que este número especial de *Versión*, tiene un valor puramente pedagógico.

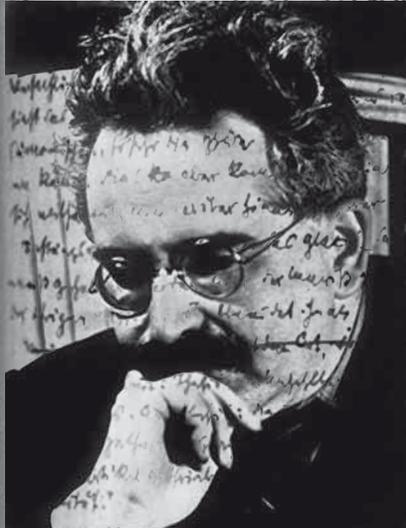
Diego Lizarazo

Wiederholungsübungen sind notwendig  
die Arbeit ist logischer & konsequenter als die  
in der Schule. Die Hauptaufgabe ist die  
Arbeit an den Texten. Die Hauptaufgabe ist die  
Arbeit an den Texten. Die Hauptaufgabe ist die  
Arbeit an den Texten.



Die Hauptaufgabe ist die Arbeit an den Texten.

Die Hauptaufgabe ist die Arbeit an den Texten. Die Hauptaufgabe ist die Arbeit an den Texten. Die Hauptaufgabe ist die Arbeit an den Texten.



Die Hauptaufgabe ist die Arbeit an den Texten. Die Hauptaufgabe ist die Arbeit an den Texten. Die Hauptaufgabe ist die Arbeit an den Texten.

## PARA UNA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA\*

Walter Benjamin

**L**a tarea de una crítica de la violencia puede circunscribirse a la descripción de la relación de ésta respecto al derecho y a la justicia. Es que, en lo que concierne a la violencia en su sentido más conciso, sólo se llega a una razón efectiva, siempre y cuando se inscriba dentro de un contexto ético. Y la esfera de este contexto está indicada por los conceptos de derecho y de justicia. En lo que se refiere al primero, no cabe duda de que constituye el medio y el fin de todo orden de derecho. Es más, en principio, la violencia sólo puede encontrarse en el dominio de los medios y no en el de los fines. Estas afirmaciones nos conducen a más y a diferentes perspectivas que las que aparentemente podría pensarse. Porque de ser la violencia un medio, un criterio crítico de ella podría parecernos fácilmente dado. Bastaría considerar si la violencia, en casos precisos, sirve a fines justos o injustos. Por tanto, su crítica estaría implícita en un sistema de los fines

\* “Zur Kritik der Gewalt”, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Heft, 3, agosto de 1921. De la edición de Taurus (España, 2001): Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (traducción de Roberto Blatt).

justos. Pero no es así. Aun asumiendo que tal sistema está por encima de toda duda, lo que contiene no es un criterio propio de la violencia como principio, sino un criterio para los casos de su utilización. La cuestión de si la violencia es en general ética como medio para alcanzar un fin seguiría sin resolverse. Para llegar a una decisión al respecto, es necesario un criterio más fino, una distinción dentro de la esfera de los medios, independientemente de los fines que sirven.

La exclusión de estas interrogaciones críticas más finas, caracteriza, probablemente como distinción más notable, a una gran corriente dentro de la filosofía del derecho: la del derecho natural. Para esta corriente hay tan poco problema en la utilización de la violencia para fines justos, como para toda persona que siente el “derecho” de desplazar su cuerpo hacia una meta deseada. Según esta concepción, la misma que sirvió de fondo ideológico al terrorismo de la Revolución Francesa, la violencia es un producto natural, comparable a una materia prima, que no presenta problema alguno, excepto en los casos en que se utiliza para fines injustos. Para que las personas puedan renunciar a la violencia en beneficio del Estado, de acuerdo con la teoría del Estado de derecho natural, hay que asumir (tal como lo hace expresamente Spinoza en su tratado teológico-político) que antes de la conclusión de dicho contrato regido por la razón, el individuo practica libremente toda forma de violencia *de facto* y también *de jure*. Quizá estas concepciones fueron aún reforzadas tardíamente por la biología darwiniana. Ésta, de manera totalmente dogmática, sólo reconoce, además de la selección artificial, a la violencia, como medio primario y adecuado para todos los fines de la naturaleza. La filosofía popular de Darwin, a menudo dejó constancia del corto paso que separa este dogma de la historia natural con uno más burdo de la filosofía del derecho; por lo que esa violencia, prácticamente sólo adecuada a fines naturales, adquiere por ello también una legitimación legal.

Dicha tesis de derecho natural de la violencia como dato natural dado, es diametralmente opuesta a la posición que respecto a la violencia como dato histórico adquirido asume el derecho positivo. En tanto el derecho natural es capaz de juicios críticos de la violencia en todo derecho establecido, sólo en vista de sus fines, el derecho positivo, por su parte, establece juicios sobre todo derecho en vías de constitución, únicamente a través de la crítica de sus medios. Si la justicia es el criterio de los fines, la legitimidad es el de los medios. No obstante, y sin restar nada a su oposición, ambas escuelas comparten un dogma fundamental: fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, y medios legítimos pueden ser empleados para fines justos. El derecho natural aspira “justificar” los medios por la justicia de sus fines; por su parte, el derecho positivo intenta “garantizar” la justicia de los fines a partir de la legitimación de los medios. Esta antinomia resultaría insoluble si la premisa dogmática común fuera falsa, es decir, en el caso en que medios legítimos y fines justos estuvieran en irreconciliable contradicción. Pero esto no puede producirse sin antes abandonar esta perspectiva y establecer criterios independientes para fines justos así como para medios legítimos.

Por lo pronto, el ámbito de los fines, y con ello también la cuestión de un criterio de justicia, se disocia de esta investigación. En cambio, se entrará de lleno en la cuestión de la legitimación de ciertos medios que abarcan el ámbito de la violencia. Los principios del derecho natural no sirven aquí para hacer distinciones, sólo conducirían a un casuismo sin fin. Porque, si bien es cierto que el derecho positivo está ciego en materia de incondicionalidad de los fines, el natural lo está igualmente respecto al condicionamiento de los medios. En cambio, la teoría positiva del derecho parece aceptable como fundamento hipotético del punto de salida de la investigación, porque promueve una distinción básica entre las diferentes formas de violencia, independientemente de los casos en que se aplica. Y dicha distinción se centra

en la violencia históricamente reconocida, sancionada o no. A pesar de que las siguientes consideraciones derivan de esta distinción, ello no significa que las formas de violencia estén clasificadas de esta manera, según hayan sido o no sancionadas. Porque en el contexto de una crítica de la violencia, el criterio positivo de derecho no llega a concebir su utilización, sino más bien su apreciación. En relación a la violencia, se trata en realidad de deducir las consecuencias de la posible existencia de tal distinción o criterio. En otras palabras, es su sentido lo que interesa. Esta distinción del derecho positivo no tardará en mostrarse significativa, perfectamente fundamentada en sí misma e insustituible. A la vez se echará luz sobre aquella única esfera en la que esta distinción tiene validez. Resumiendo: el criterio establecido por el derecho positivo como legitimación de la violencia sólo será susceptible de análisis exclusivamente a partir de su sentido, si la crítica de la esfera de su aplicación se hace a partir de su valor. Por lo tanto, esta crítica permite localizar su punto de mira fuera de la filosofía del derecho positivo, pero también fuera del derecho natural. Ya se verá en qué medida es deducible a partir de una consideración histórico-filosófica del derecho.

Pero el sentido de la distinción entre violencia legítima e ilegítima no se deja aprehender inmediatamente. Es preciso rechazar el malentendido causado por el derecho natural, y según el cual todo se reduciría a la distinción entre fines justos e injustos. Es más, se sugirió ya que el derecho positivo exige la identificación del origen histórico de cada forma de violencia que, bajo ciertas condiciones, recibe su legitimación, su sanción. Dado que la máxima evidencia de reconocimiento de las violencias de derecho entraña una sumisión básicamente sin oposición a sus fines, la presencia o ausencia de reconocimiento histórico general de sus fines, sirve como catalogador hipotético de aquéllas. Los fines que carecen de este reconocimiento pueden ser catalogados como naturales, los otros, como fines

de derecho. La función diferenciada de la violencia, según sirva a fines naturales o de derecho, se deja apreciar con mayor claridad sobre el fondo de condiciones de derecho determinadas de algún tipo. En aras de mayor sencillez, permítase que las siguientes exposiciones se hagan en relación a las condiciones europeas actuales.

Bajo dichas condiciones y en lo que concierne a la persona individual como sujeto de derecho, la tendencia actual es de frustrar fines naturales personales en todos los casos en que para satisfacerlos pueda hacerse uso de la violencia. A saber: este orden legal insiste, en todos los ámbitos en que fines personales puedan satisfacerse mediante la violencia, en establecer fines de derecho que, sólo a su manera, puedan ser consumados usando violencia legal. Este orden legal limita asimismo aquellos ámbitos, como el de la educación, en que los fines naturales gozan, en principio, de gran libertad, al establecer fines de derecho aplicables cada vez que los fines naturales son perseguidos con un exceso de violencia. Esto se pone de manifiesto en las leyes que delimitan las competencias de castigo y penalización. Puede formularse una máxima relativa a la legislación europea actual: todo fin natural de las personas individuales colisionará necesariamente con fines de derecho, si su satisfacción requiere la utilización, en mayor o menor medida, de la violencia (la contradicción en que se encuentra el derecho a la defensa propia, debería resolverse por sí sola en las observaciones siguientes). De esta máxima se deduce que el derecho considera que la violencia en manos de personas individuales constituye un peligro para el orden legal. ¿Se reduce acaso este peligro a lo que pueda abortar los fines de derecho y las ejecutivas de derecho? De ninguna manera. De ser así no se juzgaría la violencia en general sino sólo aquella que se vuelve contra los fines de derecho. Se dirá que un sistema de fines de derecho no logrará sostenerse allí donde fines naturales puedan ser aún perseguidos de forma violenta. Pero eso, planteado así, no es más que un mero

dogma. En cambio, podría tal vez considerarse la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho, al monopolizar la violencia de manos de la persona particular no exprese la intención de defender los fines de derecho sino, mucho más así, al derecho mismo. Es decir, que la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho. Esta presunción encuentra una expresión más drástica en el ejemplo concreto del “gran” criminal que, por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo. No por sus actos, sino sólo por la voluntad de violencia que éstos representan. En este caso irrumpe, amenazadora, esa misma violencia que el derecho actual intenta sustraer del comportamiento del individuo en todos los ámbitos, y que todavía provoca una simpatía subyacente de la multitud en contra del derecho. ¿Cuál es la función que hace de la violencia algo tan amenazador para el derecho, algo tan digno de temor? La respuesta debe buscarse precisamente en aquellos ámbitos en que, a pesar del actual orden legal, su despliegue es aún permitido.

En primer lugar, cabe citar la lucha de clases y su expresión en el derecho de huelga garantizado a los trabajadores. Las organizaciones laborales son en la actualidad, junto al Estado, los únicos sujetos de derecho a quienes se concede un derecho a la violencia. Puede objetarse que la abstención de actuar, el no hacer, implícito en la huelga, no puede de manera alguna caracterizarse como violencia. Y no debe olvidarse que, cuando ya no supo evitarlo, esta consideración facilitó la labor de la violencia de Estado para retirar el derecho de huelga. De todas maneras, la violencia atribuida a la huelga no puede evocarse sin más, ya que no es necesariamente tal. Abstenerse de participar en una actividad o en un servicio, lo que equivale a una “ruptura de relaciones”, puede ser un medio limpio y desprovisto de toda violencia. Y dado que, desde el punto de vista del Estado o del derecho, el

derecho de huelga de los trabajadores no incluye de ninguna manera el derecho a la violencia, sino a sustraerse de ella si es utilizada por la patronal, huelgas ocasionales pueden ocurrir como declaración de “aversión” o “distanciamiento” respecto a la patronal. El momento violento, en forma de chantaje, necesariamente asoma, cuando la reanudación de la actividad interrumpida, desde una posición de principio, se liga a condiciones que nada tienen que ver con la actividad o que significan modificaciones exteriores a ella. En este sentido, el derecho de huelga representa, desde la perspectiva del sector laboral enfrentada a la violencia del Estado, un derecho de utilización de la violencia al servicio de ciertos fines. Dicha contradicción de objetivos se manifiesta en toda su agudeza en la huelga general revolucionaria. Los trabajadores se escudarán siempre en su derecho de huelga, mientras que el Estado la considerará un abuso de ese derecho por no haber sido concebido “así”, por violar la vigencia de sus disposiciones extraordinarias. El Estado puede alegar que un paro simultáneo de todos los sectores, a pesar de no existir para todos ellos un motivo justificado por las previsiones del legislador, es contrario al derecho. Esta diferencia de interpretación ilustra la contradicción práctica del estado del derecho, y que consiste en que el Estado reconoce una violencia, cuyos fines naturales le son indiferentes, excepción hecha del caso grave de la huelga general revolucionaria a la que se opone vehementemente. No puede, no obstante, pasarse por alto, que bajo ciertas condiciones y aunque parezca paradójico a primera vista, un comportamiento es violento aun cuando resulte del ejercicio de un derecho. Tal comportamiento podrá considerarse violencia activa cuando ejerce un derecho que le compete para derribar el orden legal del cual deriva su fuerza. Pero aun cuando el comportamiento es pasivo, no dejará de ser violento si consistiera en chantaje del tipo tratado más arriba. Cuando, bajo ciertas condiciones, se opone violencia a los huelguistas que ejercen la violencia, asistimos meramente a

una contradicción práctica de la situación de derecho, y no a una contradicción lógica del derecho. Es que en el ejercicio de la huelga, la función que el Estado más teme es aquella que esta investigación reconoce como único fundamento crítico seguro de la violencia. Si la violencia no fuera más de lo que aparenta, a saber, un mero medio para asegurar directamente un deseo discrecional, sólo podría satisfacer su fin como violencia pirata. Sería totalmente inútil para fundar o modificar circunstancias de modo relativamente consistente. La huelga demuestra, empero, que la violencia es capaz de ello; puede implantar o modificar condiciones de derecho por más que le pese al sentido de la justicia. La objeción de que dicha función de la violencia es coincidental y aislada no se hará esperar. Pero la consideración de la violencia bélica la refutará.

La viabilidad de un derecho de guerra se basa en exactamente las mismas contradicciones prácticas de estado del derecho que en la encontrada en el derecho de huelga. Es decir, resulta de la aprobación, por parte de sujetos de derecho, de una violencia cuyos fines siguen siendo para ellos fines naturales, y que por lo tanto, en casos graves, son susceptibles de entrar en conflicto con propios fines de derecho o naturales. En principio, la violencia bélica acomete sus fines, inmediatamente en forma de violencia pirata. Sin embargo, llama poderosamente la atención que aun entre los primitivos –es más, particularmente entre ellos–, donde apenas si hay indicios de relaciones dignas de Estados de derecho, y aun en esos casos en que el vencedor se ha apropiado de una posición virtualmente irrecuperable, se impone una ceremonia de paz. La palabra “paz”, como correlativa de la palabra “guerra”, incluye en su significado (distinto al de la “paz eterna” política y literal de Kant) un necesario sancionamiento *a priori* de cada victoria, independientemente de todas las otras relaciones de derecho. Y esta sanción consiste en que las nuevas circunstancias son reconocidas como nuevo “derecho”, se requieran o no

garantías de facto para su perpetuación. Si se admite la violencia bélica como origen y modelo de toda violencia que persigue fines naturales, entonces todas estas formas de violencia fundan derecho. Más adelante se volverá a hablar sobre el alcance de lo dicho. Lo anterior explica por qué el derecho moderno tiende, como se ha visto, a no admitir que, por lo menos personas privadas en calidad de sujetos de derecho, practiquen una violencia aunque sólo dirigida a satisfacer fines naturales. Esta violencia se hace manifiesta para el sujeto de derecho en la figura del gran criminal, con la consiguiente amenaza de fundar un nuevo derecho, cosa que para el pueblo, y a pesar de su indefensión en muchas circunstancias cruciales, aún hoy como en épocas inmemoriales, es una eventualidad estremecedora. El Estado teme esta violencia, decididamente por ser fundadora de derecho, por tener que reconocerla como tal, cuando potencias exteriores lo fuerzan a concederles el derecho de hacer la guerra, o cuando las clases sociales lo fuerzan a conceder el derecho a la huelga.

Durante la última guerra, la crítica de la violencia militar significó el comienzo de una crítica apasionada en contra de la violencia en general. Por lo menos una cosa quedó clara: la violencia no se practica ni tolera ingenuamente. Pero esa crítica no sólo se refirió al carácter fundador de derecho de la violencia, sino que su fuerza más demoledora se manifestó en la evaluación de otra función suya. La doble función de la violencia es característica del militarismo, que sólo pudo constituirse como tal, con el advenimiento del servicio militar obligatorio. El militarismo es el impulso de utilizar de forma generalizada la violencia como medio para los fines del Estado. El enjuiciamiento de este impulso fue tan o más vigoroso que el de la utilización genérica de la violencia. Dicho impulso revela una función completamente distinta de la violencia que la mera persecución de fines naturales. Refleja una utilización de la violencia como medio para fines de derecho, ya que la sumisión de los ciudadanos a las leyes –dado el caso, la

obediencia a la ley de servicio militar obligatorio— es un fin de derecho. La primera función de la violencia es fundadora de derecho, y esta última, conservadora de derecho.

Considerando que el servicio militar obligatorio es una práctica que, en principio, no se diferencia de modo alguno de la violencia conservadora de derecho, su crítica eficaz es mucho más difícil que lo que se desprende de las declaraciones de pacifistas y activistas. Semejante crítica se inscribe en realidad dentro del ámbito de la crítica de la violencia de derecho en general, es decir, de la violencia legal o ejecutiva. Un programa menos ambicioso no estará a la altura de la tarea. Tampoco puede reducirse, a menos que se abrace un anarquismo infantil, a rechazar todo compromiso de la persona y declarar a cambio, que “lo que apetece es lo permitido”. Una máxima tal no hace más que desvincular esta reflexión de lo ético-histórico, de todo sentido de la acción y de todo sentido de la realidad, ya que éstos no pueden constituirse si la “acción” es extraída de su contexto. Todavía más importante es la insuficiencia del imperativo categórico kantiano en lo que respecta a esta crítica por ser un programa mínimo aunque inapelable, a saber: actúa de tal manera que veas, tanto en tu persona como en la de las otras, a la humanidad también como fin y nunca sólo como simple medio.<sup>1</sup> Es que el derecho positivo, si es consciente de sus propias raíces, exigirá el reconocimiento de la salvaguardia y promoción de los intereses de toda la humanidad en la persona de todo individuo. Ese interés es tenido en cuenta mediante el establecimiento de un orden fatalmente necesario. Pero, aunque éste, en su papel de conservador de derecho, tampoco puede escapar a la crítica, es reducido a la impotencia,

<sup>1</sup> Esta famosa exigencia induce a la duda de si no contiene demasiado poco, si también está permitido servir a o servirnos de nosotros mismos o de otros bajo alguna circunstancia imaginable. Esta duda está asistida por muy buenos motivos.

cuando se lo sustituye por una simple referencia informal a la “libertad” que no se acompaña de un orden superior capaz de designarla. La impotencia será completa si se elude la discusión de la validez del orden de derecho en su totalidad, para centrarse en aplicaciones o en leyes aisladas, como si éstas fueran las garantías de la fuerza del derecho. Lejos de ser así, dicha garantía radica en la unidad de destino que el derecho propone, lo existente y lo amenazador siendo parte integral de él. Y la violencia conservadora de derecho es una de las amenazas, aunque no tenga el sentido de intimidación que le atribuye el teórico liberal mal instruido. En su sentido estricto, la intimidación requiere una determinación que está en contradicción con la esencia de la amenaza y que además no hay ley que posea, porque existe siempre la esperanza de poder escapar a su puesta en práctica. Más bien esta amenaza se manifiesta como el posible destino de caer en manos del criminal. El sentido más profundo de la indeterminación del orden de derecho se hará patente más adelante, cuando se considere la esfera del destino de donde deriva. Una indicación valiosa se encuentra en el ámbito de las penas. Y entre ellas, la más criticada desde la entrada en vigor de las interrogantes del derecho positivo, es la pena de muerte. Y los motivos fueron y siguen siendo tan fundamentales como pobres e imperfectos los argumentos esgrimidos en la mayor parte de los casos. Sus críticos sintieron, quizá sin poder fundamentarlo, probablemente sin querer siquiera sentirlo, que la impugnación de la pena de muerte no se reduce a atacar una medida de castigo o alguna ley aislada, sino que alcanza al derecho en su origen mismo. Si la violencia, una violencia coronada por el destino, es su origen, no será del todo desacertada la presunción, de que esa violencia cumbre sobre la vida y la muerte, al aparecer en el orden de derecho, puede infiltrarse como elemento representativo de su origen en lo existente y manifestarse de forma terrible. Con ello, también es cierto que la pena de muerte se aplicaba, en condiciones

de derecho primitivas, también a delitos de propiedad, cosa que parece desproporcionada a esas “circunstancias”. Pero su sentido no era de penalizar la infracción a la ley, sino de establecer el nuevo derecho. Y es que la utilización de violencia sobre vida y muerte refuerza, más que cualquier otra de sus prácticas, al derecho mismo. A la vez, el sentido más fino deja entrever claramente que ella anuncia algo corrupto en el derecho, por saberse infinitamente distante de las circunstancias en las que el destino se manifestara en su propia majestad. En consecuencia, el entendimiento debe intentar aproximarse a esas circunstancias con la mayor decisión, para consumar la crítica, tanto de la violencia fundadora como de la conservadora. Pero estas dos formas de la violencia se hacen presentes en aún otra institución del Estado, y en una combinación todavía mucho más antinatural que en el caso de la pena de muerte y amalgamadas de forma igualmente monstruosa: esta institución es la policía. Aunque se trata de una violencia para fines de derecho (con derecho a libre disposición), la misma facultad le autoriza a fijarlos (con derecho de mandato), dentro de amplios límites. Lo ignominioso de esta autoridad consiste en que para ella se levanta la distinción entre derecho fundador y derecho conservador. La razón por la cual tan pocos sean conscientes de ello, radica en que las competencias de la policía rara vez le son suficientes para llevar a cabo sus más groseras operaciones, ciegamente dirigidas en contra de los sectores más vulnerables y juiciosos, y contra quienes el Estado no tiene necesidad alguna de proteger las leyes. Del derecho fundador se pide la acreditación en la victoria, y del derecho conservador que se someta a la limitación de no fijar nuevos fines. A la violencia policial se exime de ambas condiciones. Es fundadora de derecho, porque su cometido característico se centra, no en promulgar leyes, sino en todo edicto que, con pretensión de derecho se deje administrar, y es conservadora de derecho porque se pone a disposición de esos fines. Pero la afirmación de que los fines de

la violencia policial son idénticos, o están siquiera relacionados con los restantes fines del derecho, es totalmente falsa. El “derecho” de la policía indica sobre todo el punto en que el Estado, por impotencia o por los contextos inmanentes de cada orden legal, se siente incapaz de garantizar por medio de ese orden, los propios fines empíricos que persigue a todo precio. De ahí que en incontables casos la policía intervenga “en nombre de la seguridad”, allí donde no existe una clara situación de derecho, como cuando, sin recurso alguno a fines de derecho, inflige brutales molestias al ciudadano a lo largo de una vida regulada a decreto, o bien solapadamente lo vigila. En contraste con el derecho, que reconoce que la “decisión” tomada en un lugar y un tiempo, se refiere a una categoría metafísica que justifica el recurso crítico, la institución policial, por su parte, no se funda en nada sustancial. Su violencia carece de forma, así como su irrupción inconcebible, generalizada y monstruosa en la vida del Estado civilizado. Las policías son, consideradas aisladamente, todas similares. Sin embargo, no puede dejar de observarse que su espíritu es menos espeluznante cuando representa en la monarquía absoluta a la violencia del mandatario en el que se conjugan la totalidad del poder legislativo y ejecutivo. Pero en las democracias, su existencia no goza de esa relación privilegiada, e ilustra, por tanto, la máxima degeneración de la violencia.

La violencia como medio es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho. En caso de no reivindicar alguno de estos dos predicados, renuncia a toda validez. De ello se desprende que, en el mejor de los casos, toda violencia empleada como medio participa en la problemática del derecho en general. Y a pesar de que a esta altura de la investigación, su significado no se deja aún aprehender con certidumbre, lo ya realizado hace aparecer al derecho bajo una luz de ambigüedad ética tal, que la pregunta de si no es posible regular los conflictivos intereses de la humanidad con otros medios que no sean

violentos, se impone por sí misma. Pero ante todo, debe precisarse que de un contrato de derecho no se deduce jamás una resolución de conflictos sin recurso alguno a la violencia. En realidad, tal contrato conduce en última instancia, y por más que sus firmantes lo hayan alcanzado haciendo gala de voluntad pacífica, a una violencia posible. Porque el contrato concede a cualquiera de sus partes el derecho de recurrir a algún tipo de violencia en contra de la otra en caso de que sea responsable de infracción a sus disposiciones. Y eso no es todo: el origen de todo contrato, no sólo su posible conclusión, nos remite a la violencia. Aunque su violencia fundadora no tiene por qué estar inmediatamente presente en el momento de su formulación, está representada en él bajo forma del poder que lo garantiza y que es su origen violento, y ello, sin excluir la posibilidad de que ese mismo poder se incluya por su fuerza como parte legal del contrato. Toda institución de derecho se corrompe si desaparece de su conciencia la presencia latente de la violencia. Valgan los parlamentos como ejemplos de ello en nuestros días. Ofrecen el lamentable espectáculo que todos conocemos porque no han sabido conservar la conciencia de las fuerzas revolucionarias a que deben su existencia. Especialmente en Alemania, también la más reciente manifestación de tales violencias transcurrió sin consecuencia para los parlamentos. Carecen del sentido de la violencia fundadora representada en ellos. Por ello no sorprende que no alcancen conclusiones dignas de esa violencia, sino que favorezcan compromisos tendentes a asegurar un presunto tratamiento pacífico de los asuntos políticos.

[Sin embargo] por más que censuremos toda forma abierta de violencia, persiste como producto inherente de la mentalidad de la violencia, porque la corriente que impulsa hacia el compromiso no es una motivación interior, sino exterior, está motivada por la corriente contraria. No importa cuán voluntariamente nos

hayamos prestado al compromiso; aun así es imposible ignorar su carácter coactivo. El sentimiento básico que acompaña a todo compromiso es: “Mejor hubiera sido de otra manera”.<sup>2</sup>

Es significativo que la degeneración de los parlamentos apartó probablemente a tantos espíritus del ideal de resolución pacífica de conflictos políticos, como los que la guerra le había aportado. Bolcheviques y sindicalistas se enfrentan a pacifistas. Practicaron una crítica demoledora y en general acertada en contra de los parlamentos actuales. Por más deseable y alentador que sea un parlamento prestigioso, la discusión de medios fundamentalmente pacíficos de acuerdo político, no podrá hacerse a partir del parlamentarismo. La razón es que todos sus logros relativos a asuntos vitales sólo pueden ser alcanzados, considerando tanto sus orígenes como sus resultados, gracias a órdenes de derecho armados de violencia.

Pero, ¿es acaso posible la resolución no violenta de conflictos? Sin duda lo es. Las relaciones entre personas privadas ofrecen abundantes ejemplos de ello. Dondequiera que la cultura del corazón haya hecho accesibles medios limpios de acuerdo, se registra conformidad inviolenta. Y es que a los medios legítimos e ilegítimos de todo tipo, que siempre expresan violencia, puede oponerse los no violentos, los medios limpios. Sus precondiciones subjetivas son cortesía sincera, afinidad, amor a la paz, confianza y todo aquello que en este contexto se deje nombrar. Pero su aparición objetiva es determinada por la ley (cuyo alcance violento no se discute aquí) para que los medios limpios no signifiquen soluciones inmediatas sino sólo mediatas. Por lo tanto, no se refieren jamás a la resolución de conflictos entre persona y persona, sino sólo a la manera de moverse entre las cosas.

<sup>2</sup> Erich Unger, *Politik und Metaphysik (Die Theorie. Versuche zu philosophischer Politik I. Veröffentlichung)*, Berlín, 1921, p. 8.

En la aproximación más concreta de los conflictos humanos relativos a bienes, se despliega el ámbito de los medios limpios. De ahí que la técnica, en su sentido más amplio, constituye su dominio más propio. Posiblemente, el mejor ejemplo de ello, el de más alcance, sea la conversación como técnica de acuerdo civil. En la conversación, no sólo la conformidad no violenta es posible, sino que el principio de no utilización de la violencia se debe expresamente a una circunstancia significativa: la no penalización de la mentira. Quizá no haya habido en el mundo legislación alguna que desde su origen la penalizara. De ello se desprende que existe, precisamente en la esfera de acuerdo humano pacífico, una legislación inaccesible a la violencia: la esfera del “mutuo entendimiento” o sea, el lenguaje. La violencia de derecho finalmente se infiltró en ella, mucho más tarde y en pleno proceso de degeneración, al imponer castigo al engaño. En un principio, el orden de derecho se contentaba con la confianza, respaldada por su violencia triunfal, de poder vencer a la violencia ilegítima allí donde se manifestase. El engaño o la estafa, exentas de violencia, estaban libres de castigo según el postulado *ius civile vigilantibus scriptum est*, o bien “ojo por dinero”, tanto en el derecho romano como en el germánico antiguo. Más adelante, empero, el derecho de otros tiempos se sintió sucumbir por confiar en su propia violencia, y a diferencia del anterior, se vio desbordado. Es más, el temor que inspira y la desconfianza en sí mismo, indican la conmoción del derecho. Comienza a proponerse fines con la intención de evitarle mayores sacudidas al derecho conservador. Se vuelve, por tanto, contra el engaño, no por consideraciones morales, sino por temor a las reacciones violentas que pueda provocar entre los engañados. No obstante, dicho temor está en contradicción con la propia naturaleza violenta que desde sus orígenes caracteriza al derecho. Por consiguiente, tales fines ya no concuerdan con los medios legítimos del derecho. En ellos se anuncia, tanto la decadencia de su propia esfera como una reducción de los medios limpios, ya que

la prohibición del engaño, restringe el derecho al uso de medios completamente desprovistos de violencia, debido a las reacciones violentas que podrían provocar. Dicha tendencia del derecho contribuyó a la retirada del derecho a la huelga, contrario a los intereses del Estado. El derecho lo sanciona porque intenta evitar acciones violentas a las que teme enfrentarse. Antes de concederlo, los trabajadores recurrían al sabotaje e incendiaban las fábricas. Más acá de todo orden de derecho, existe después de todo, e independientemente de todas las virtudes, un motivo eficaz para alcanzar soluciones pacíficas a los intereses encontrados de las personas. Incluso la mentalidad más dura preferirá muy a menudo medios limpios y no violentos, por temor a desventajas comunes que resultarían de un enfrentamiento de fuerza, sea cual fuere el vencedor. En incontables casos de conflicto de intereses entre personas privadas, habrá clara conciencia de ello. No así cuando la disputa afecta a clases y naciones. Para éstas, ese orden superior que amenaza tanto al vencedor como al vencido, pero permanece oculto para los sentimientos y opiniones de casi todos. La búsqueda aquí de semejantes órdenes superiores e intereses comunes que se derivan de ellos, y que constituyen el motivo más persistente a favor de una política de los medios limpios, nos llevaría demasiado lejos.<sup>3</sup> Bastará remitirnos a los medios limpios que priman en el trato pacífico de personas privadas, como análogos de aquellos utilizables en la política.

En lo que respecta a las largas luchas de clase, la huelga debe, bajo ciertas condiciones, considerarse medio limpio. Habrá que hacer una distinción entre dos tipos esencialmente diferentes de huelga, cuya incidencia ya fuera examinada más arriba. A Sorel le corresponde el mérito de haber sido el primero en recono-

<sup>3</sup> No obstante, véase Erich Unger, *Politik und Metaphysik...*, *op. cit.*, pp. 18 y ss.

cerla sobre la base de una reflexión más política que teórica. La distinción que propone es entre huelga general política y huelga general proletaria, y están también enfrentadas en lo que concierne a la violencia. Sobre los partidarios de la primera puede decirse:

La base de sus concepciones es el fortalecimiento de la violencia del Estado; en sus organizaciones actuales los políticos (sc. los moderadamente socialistas) preparan ya la instauración de una potente violencia centralizada y disciplinada que no dará brazo a torcer ante la crítica de la oposición, sabrá imponer el silencio y dictar sus decretos falaces [...] La huelga general política [...] demuestra que el Estado no pierde nada de su fuerza al transferir el poder de privilegiados a privilegiados, cuando la masa productora trueca amos.<sup>4</sup>

Ante esta huelga general política (que parece haber sido la fórmula de la fallida revolución alemana), el proletariado se propone como único objetivo, la liquidación de la violencia estatal.

Descarta toda consecuencia ideológica de toda posible política social; incluso las reformas más populares son consideradas burguesas por sus partidarios [...] Semejante huelga general expresa claramente su indiferencia por los beneficios materiales conquistados, al declarar su voluntad de eliminar al Estado; un Estado que ciertamente fue [...] la razón de existencia de los grupos dominantes que se beneficiaron de todas las empresas que corrieron a cuenta del público en general.<sup>5</sup>

Ahora bien, mientras que la primera de las formas de interrupción del trabajo mencionadas refleja violencia, ya que no hace más que provocar una modificación exterior de las condiciones

<sup>4</sup> George Sorel, *Réflexions sur la violence*, París, 1919, pp. 250 y 256.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 195 y 249.

de trabajo, la segunda, en tanto medio limpio, no es violenta. En efecto, en lugar de plantearse la necesidad de concesiones externas y de algún tipo de modificaciones de las condiciones de trabajo para que éste sea reanudado, expresa la decisión de reanudar un trabajo completamente modificado y no forzado por el Estado. Se trata de una subversión que esta forma de huelga, más que exigir, en realidad consume. Por consiguiente, si la primera concepción de la huelga es fundadora de derecho, la segunda es anarquista. Sorel se hace eco de ocasionales afirmaciones de Marx cuando reniega de todo tipo de programas, utopías, en una palabra, de fundaciones de derecho, al decir:

Con la huelga general desaparecen todas esas cosas bonitas; la revolución se manifiesta en forma de una revuelta clara y simple. Es un lugar que no está reservado ni para los sociólogos, ni para elegantes aficionados de la reforma social, ni para intelectuales para quienes pensar por el proletariado les sirve de profesión.<sup>6</sup>

Esta concepción profunda, ética y genuinamente revolucionaria impide que se adscriba a semejante huelga general un carácter violento, so pretexto de sus posibles consecuencias catastróficas. Es cierto que la economía presente, considerada como un todo, se parece más a una bestia suelta que se aprovecha de la inatención del guardián, que a una máquina que se detiene una vez partido el fogonero. Aun así, no debe juzgarse la violencia de una acción según sus fines o consecuencias, sino sólo según la ley de sus medios. Es obvio que la violencia de Estado, sólo preocupada por las consecuencias, va a atribuirle un carácter violento precisamente a este tipo de huelga, en lugar de reconocerlo en el manifiesto comportamiento extorsionador de los paros parciales. Sorel esgrimió argumentos muy ingeniosos para mostrar

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 200.

cómo esta rigurosa concepción de la huelga general, es de por sí la indicada para reducir el despliegue concreto de violencia en un contexto revolucionario. En comparación, la huelga de médicos, tal como se produjo en diversas ciudades alemanas, constituye un caso conspicuo de omisión violenta, carente de ética y de una crudeza superior a la de la huelga general política, emparentada como está con el bloqueo. Esta huelga refleja el empleo más repugnante e inescrupuloso de violencia; una depravación, considerando que se trata de un sector profesional que durante años, sin oponer la menor resistencia, “aseguró su botín a la muerte”, para luego, en la primera ocasión propicia, ponerle precio libremente a la vida. Con más claridad que en las recientes luchas de clase, medios de acuerdo no violentos evolucionaron a lo largo de la historia milenaria de los Estados. Sólo ocasionalmente debe intervenir la diplomacia para modificar los órdenes de derecho de tránsito entre ellos. Básicamente, en franca analogía con los acuerdos entre personas privadas, resolvieron sus conflictos pacíficamente, caso a caso y sin contrato, en nombre de sus Estados. Se trata de una tarea delicada que se resuelve de manera más resolutiva recurriendo al arbitraje, pero que significa un método fundamentalmente más elevado que el del arbitraje, por trascender los órdenes de derecho, y por consiguiente, también la violencia. La diplomacia, como asimismo el trato entre personas privadas, desarrolló formas y virtudes que, no por haberse convertido en exteriores, siempre así lo fueron.

No existe forma alguna de violencia prevista por el derecho natural o positivo, que esté desvinculada de la ya mencionada problemática de la violencia de derecho. Dado que toda representación de soluciones imaginables a los objetivos humanos, sin mencionar la redención del círculo de destierro de todas las condiciones de existencia precedentes, es irrealizable en principio, sin recurrir en absoluto a la violencia, es preciso formularse otras formas de violencia que las conocidas por la teoría del derecho.

Simultáneamente ha de cuestionarse la veracidad del dogma que esas teorías comparten: fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, medios legítimos pueden ser empleados para perseguir fines justos. ¿Qué sucedería, en caso de emplear esa violencia, como forzada por el destino, medios legítimos que de por sí estén en contradicción irreconciliable con fines justos? ¿O bien de concebirse una violencia de otro tipo, que, por ello, no pueda ser ni legítima ni ilegítima para esos fines, que no les sirva de medio para nada sino que guardase otra relación respecto a ellos? Esto echa una luz sobre la curiosa y ante todo desalentadora experiencia de indeterminación propia a todos los problemas de derecho, quizá comparables en su esterilidad a la imposibilidad de decidir de forma concluyente entre “verdadero” y “falso” en lenguajes vivos. Si bien la razón es incapaz de decidir sobre la legitimidad de medios y la justicia de fines, siendo más bien una violencia fatal la que los determina, por encima de ella, lo hace Dios. La extrañeza que puede provocar tal entendimiento se debe a la insistencia tozuda habitual en pensar que los mencionados fines justos son fines de un derecho posible, es decir, no sólo pensables como generalmente valederos (cosa que se desprende analíticamente del atributo de la justicia) sino también como generalizables, cosa que contradice, como puede mostrarse, al citado atributo. Y es que fines que son generalmente reconocibles como generalmente valederos en una situación, no lo son para ninguna otra, a pesar de que, por lo demás, exhiban grandísimas similitudes. La experiencia cotidiana ya nos ofrece una función no mediada de la violencia, que cae fuera del tratamiento que de ella se ha hecho hasta ahora. La ira, por ejemplo, conduce a las irrupciones más evidentes de violencia sin ser por ello medio para fin alguno. No es aquí medio sino manifestación. Aun así, esta violencia produce también manifestaciones objetivas que pueden ser objeto de crítica. En primer lugar pueden encontrarse en el mito.

La violencia mítica en su forma original es pura manifestación de los dioses. No es medio para sus fines, apenas si puede considerarse manifestación de sus voluntades. Es ante todo manifestación de su existencia. La leyenda de Níobe es un excelente ejemplo. Podría parecernos que las acciones de Apolo y Artemisa no son más que un castigo. Sin embargo, su violencia más bien establece un nuevo derecho; no es el mero castigo a la transgresión de uno ya existente. La arrogancia de Níobe conjura la fatalidad sobre sí, no tanto por ultrajar al derecho, sino por desafiar al destino a una lucha que éste va a ganar, y cuya victoria necesariamente requiere el seguimiento de un derecho. Las leyendas heroicas, en que el héroe, como por ejemplo Prometeo, desafían con digna bravura al destino, se enfrentan a él con suerte diversa y no son abandonados por la leyenda sin alguna esperanza, demuestran que, en un sentido arcaico, los castigos divinos poco tenían de derecho conservador; por lo contrario, instauraban un nuevo derecho entre los humanos. Precisamente a ese héroe y esa violencia de derecho quiere actualizar el pueblo aún hoy cuando admira a los grandes malhechores. Por tanto, la violencia se abate sobre Níobe desde la insegura y ambigua esfera del destino pero no es en realidad destructiva. A pesar de causar la muerte sangrienta de los hijos de Níobe, respeta la vida de la madre que, por la muerte de sus hijos se hace aún más culpable hasta convertirse en depositaria eterna y muda de esa culpa; señal de la frontera entre humanos y dioses. Pero si se quiere emparentar, o incluso identificar, esta violencia mítica directa con la violencia fundadora de la que ya se hablara, será necesario reconsiderar esta última, ya que al caracterizarla en el contexto de la violencia bélica sólo fue concebida como una violencia de medios. Esta asociación promete echar luz sobre el destino, de todas maneras ligado a la violencia de derecho, y permitir así completar, no más sea a grandes trazos, nuestra crítica. La función de la violencia en el proceso de fundación de derecho es doble. Por una parte,

la fundación de derecho tiene como fin *ese* derecho que, con la violencia como medio, aspira a implantar. No obstante, el derecho, una vez establecido, no renuncia a la violencia. Lejos de ello, sólo entonces se convierte verdaderamente en fundadora de derecho en el sentido más estricto y directo, porque este derecho no será independiente y libre de toda violencia, sino que será, en nombre del poder, un fin íntima y necesariamente ligado a ella. Fundación de derecho equivale a fundación de poder, y es, por ende, un acto de manifestación inmediata de la violencia. Justicia es el principio de toda fundación divina de fines; poder, es el principio de toda fundación mítica de derecho.

De lo anterior deriva una aplicación preñada de consecuencias para el derecho de Estado. A su dominio corresponde el establecimiento de fronteras, tal como se lo propone la “paz” de todas las guerras de las épocas míticas, de por sí el fenómeno originario de toda violencia fundadora por excelencia. En ella se muestra con la mayor claridad, que toda violencia fundadora de derecho viene a garantizar un poder, y no un ansia excesiva de beneficio en forma de posesiones. El establecimiento de fronteras no significa la somera aniquilación del contrincante. Se le conceden derechos, aun en aquellos casos en que el vencedor dispone de una superioridad absoluta de medios violentos. Y, de manera diabólicamente ambigua, se trata de una “igualdad” de derechos: para ambas partes firmantes del contrato, la línea que no debe franquearse es la misma. Aquí asoma con terrible ingenuidad la mítica ambigüedad de las leyes que no deben ser “transgredidas”, y de las que hace mención satírica Anatole France cuando dice: la ley prohíbe de igual manera a ricos y pobres el pernoctar bajo puentes. Asimismo, cuando Sorel sugiere que el privilegio (o derecho prerrogativo) de reyes y poderosos está en el origen de todo derecho, más que una conclusión de índole histórico-cultural valedera, está rozando una verdad metafísica. Y mientras exista el derecho, esta verdad perdura *mutatis mutandis*. Y es que, desde la perspectiva de la violencia que

sólo el derecho puede garantizar, no existe igualdad. En el mejor de los casos, hay violencias igualmente grandes. Sin perjuicio de lo dicho, el acto de establecimiento de fronteras es, aun en otro sentido, significativo para la noción de derecho. Por lo menos en lo que respecta a los tiempos primitivos, las leyes y fronteras circunscritas no están escritas. Las personas pueden transgredirlas en su ignorancia y condenarse por ello a la expiación. En efecto, la agresión al derecho, ejemplificada por la transgresión a una ley no escrita y desconocida implica, a diferencia del castigo, la expiación. Y por desgraciado que pueda parecer su impacto sobre el desprevenido, su irrupción no es, vista desde el derecho, producto del azar, sino acto del destino que de nuevo se manifiesta en su programada ambigüedad. Hermann Cohen, en una observación casual sobre la idea antigua del destino, ya la había descrito como “una noción que se hace inevitable”, y cuyos “propios ordenamientos son los que parecen provocar y dar lugar a esa extralimitación, a esa caída”.<sup>7</sup> El moderno principio, según el cual la ignorancia de la ley no exime de castigo, es un testimonio continuado de ese sentido del derecho, así como indicador de que la batalla librada por las entidades colectivas antiguas a favor de un derecho escrito, debe entenderse como una rebelión contra el espíritu de las prescripciones míticas.

Lejos de fundar una esfera más limpia, la manifestación mítica de la violencia inmediata se muestra profundamente idéntica a toda violencia de derecho, y la intuición de su común problemática se convierte en certeza de la descomposición de su función histórica, por lo que se hace preciso eliminarla. Tal tarea replantea, en última instancia, la cuestión de una violencia inmediata pura, capaz de paralizar a la violencia mítica. De la misma forma en que Dios y mito se enfrentan en todos los ámbitos, se

<sup>7</sup> Hermann Cohen, *Ethik des reinen Willens*, Berlín, 1907, p. 362.

opone también la violencia divina a la mítica; son siempre contrarias. En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda arrasa con ellas; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquélla amenaza, ésta golpea, si aquélla es sangrienta, esta otra es letal aunque incruenta. Como ejemplo de la violencia del tribunal divino, se pasa de la leyenda de Níobe a la banda de Koraj. Aquí alcanza esta violencia a privilegiados, levitas, y los alcanza sin anuncio previo, sin que medie amenaza; golpea y no se detiene ante la aniquilación. Pero no deja de percibirse que esta violencia es en sí misma redentora, ni oculta la profunda relación entre su carácter incruento y esa cualidad redentora. Y es que la sangre es símbolo de mera vida. La resolución de la violencia mítica se remite, y no podemos aquí describirlo de forma más exacta, a la culpabilización de la mera vida natural que pone al inocente e infeliz viviente en manos de la expiación para purgar esa culpa, y que a la vez, redime al culpable, no de una culpa, sino del derecho. Es que la dominación del derecho sobre el ser viviente no trasciende la mera vida. La violencia mítica es violencia sangrienta sobre aquélla, en su propio nombre, mientras que la pura violencia divina lo es sobre todo lo viviente y por amor a lo vivo. Aquélla exige sacrificios, ésta los acepta.

Dicha violencia divina no sólo se manifiesta en las revelaciones religiosas, sino mucho más, en por lo menos una expresión sacralizada de la vida cotidiana. Una de sus manifestaciones fuera del derecho, es lo que se tiene por violencia educadora en su forma más consumada. Estas manifestaciones no se definen por haberlas practicado Dios mismo directamente en forma de milagros, sino por esos momentos de consumación incruenta, contundente y redentora, y a fin de cuentas, por la ausencia de toda fundación de derecho. En este sentido se justifica también la consideración de esta violencia como exterminadora, aunque

lo sea sólo de forma relativa, es decir, dirigida a bienes, derecho, vida y lo que se asocia con ellos; jamás absoluta respecto al alma de los seres vivientes. Tal extensión de la violencia pura o divina sin duda provocará, particularmente en nuestros días, los más encarnizados ataques. Se le saldrá al paso con la indicación de que de ella también se deduce la autorización condicional de la violencia letal de los seres humanos utilizada por unos contra otros. Esto no debe admitirse porque a la pregunta de si puedo matar surge como respuesta el mandamiento inamovible: "No matarás". Este mandamiento se eleva por delante del acto como si Dios "se interpusiera" para impedir su consumación. Sin embargo, en tanto que no es el temor al castigo lo que sostiene su cumplimiento, el mandamiento deviene inaplicable e incommensurable ante el hecho consumado. Por ello no puede emitir juicio sobre éste. Es decir que, de antemano, es imposible prever el juicio divino o su razón respecto a dicho acto. Yerran por lo tanto, aquellos que fundamentan la condena de toda muerte violenta de un hombre a manos de otro a partir del mandamiento. Este no representa un criterio para alcanzar un veredicto, sino una pauta de comportamiento para la persona o comunidad activa que debe confrontarlo en su intimidad, y que en casos tremendos tiene que asumir la responsabilidad de sustraerse a su mandato. Así lo entendió también el judaísmo al oponerse expresamente a la condena del homicidio producto de una legítima defensa. Pero los pensadores recién mencionados se remiten a un teorema más remoto, mediante el cual puede que crean ser incluso capaces de fundamentar el mandamiento en cuestión. Se refieren al postulado que concibe la vida como algo sagrado, tanto si la extendemos a todo lo animal y vegetal como si la reducimos a lo exclusivamente humano. El argumento que esgrimen, aplicado al caso extremo de la muerte del tirano a manos de la revolución, es el siguiente:

[...] si no mato, ya no me será dado jamás erigir el reino universal de la justicia [...] así piensa el terrorista espiritual [...] Nosotros, sin embargo, declaramos que más elevada que la felicidad y justicia de una existencia [...] es la existencia en sí.<sup>8</sup>

Esta última afirmación es ciertamente tan falsa, casi innoble, reveladora de la necesidad de buscar la razón del mandamiento en su incidencia sobre Dios y el autor del hecho, en vez de buscarla en lo que el hecho hace al asesinado. Falsa y vil es, en efecto, dicha afirmación de que la existencia es más elevada que la existencia justa, si por existencia no se entiende más que la mera vida, y no cabe duda que ese es el sentido que le confiere su autor. No obstante, alude a la vez a una vigorosa verdad, si existencia, o mejor dicho, vida, son palabras cuya ambigüedad, comparable a la de la palabra “paz”, por referirse ambas respectivamente a dos esferas, se resuelve en el significado de “hombre”, un estado agregado e inamovible. Es decir, siempre y cuando la afirmación quiera decir que el no-ser del hombre es más terrible que el necesariamente prosaico no-ser-aún del hombre justo. Precisamente a dicho doble sentido debe la frase su verosimilitud. Es que lo humano no es para nada idéntico a la mera vida del hombre; ni a la mera vida que posee, ni a cualquier otro de sus estados o cualidades, y ni siquiera a la unicidad de su persona corporal. Por más sagrado que sea el ser humano (o igualmente esa vida que contiene en sí: la vida terrenal, muerte y posteridad), no lo son sus condiciones o su vida corporal que sus semejantes convierten en tan precaria. De no ser así, ¿qué lo distinguiría esencialmente de animales y plantas? Y de considerar sagrados también a éstos, no podrían aspirar a la mera vida, no podrían estar contenidos en ella. Probablemente no valga la pena investigar el origen del dogma

<sup>8</sup> Kurt Hiller, “Anti-Kain. Ein Nachwort”, en *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*, Kurt Hiller (ed.), vol. 3, Munich, 1919, p. 25.

de la sacralidad de la vida. Posiblemente sea algo muy reciente; una última confusión de la debilitada tradición occidental, por querer recuperar al santo que ha perdido en la inescrutabilidad cosmológica (la antigüedad de todos los mandamientos religiosos que prohíben dar muerte no demuestran nada, por haber servido como fundamento a nociones diferentes a aquellas en que se basa el teorema moderno al respecto). Finalmente, es preciso comprender que lo que aquí pasa por sagrado, era, desde la perspectiva del viejo pensamiento mítico, aquello sobre lo cual se deposita la marca de la culpabilidad, y que no es otra cosa que la mera vida.

La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia. Es “filosofía” de dicha historia porque ya la idea que constituye su punto de partida hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos. Una visión que se reduzca a considerar lo más inmediato, a lo sumo intuirá el ir y venir dialéctico de la violencia en forma de violencia fundadora de derecho o conservadora de derecho. Esta ley de oscilación se basa en que, a la larga, toda violencia conservadora de derecho indirectamente debilita a la fundadora de derecho en ella misma representada, al reprimir violencias opuestas hostiles. Algunos de estos síntomas fueron tratados en el curso de la presente discusión. Esta situación perdura hasta que nuevas expresiones de violencia o las anteriormente reprimidas, llegan a predominar sobre la violencia fundadora hasta entonces establecida, y fundan un nuevo derecho sobre sus ruinas. Sobre la ruptura de este ciclo hechizado por las formas de derecho míticas, sobre la disolución del derecho y las violencias que subordina y está a la vez subordinado, y en última instancia encarnadas en la violencia de Estado, se fundamenta una nueva era histórica. De resultar cierto que el señorío del mito se resquebraja desde una perspectiva actual, entonces, la mencionada novedad no es tanto una inconcebible huida hacia adelante como para que un rechazo del

derecho signifique inmediatamente su autoanulación. Pero si la violencia llega a tener, más allá del derecho, un lugar asegurado como forma limpia e inmediata, se deduce, independientemente de la forma y posibilidad de la violencia revolucionaria, a qué nombre debe atribuirse la más elevada manifestación de la violencia a cargo del hombre. Para el ser humano no es ya posible sino urgente decidir cuándo se trata efectivamente de violencia limpia en cada caso particular. Es que sólo la violencia mítica, no la divina, deja entreverse como tal con certeza, aunque sea en efectos no cotejables entre sí, porque la fuerza redentora de la violencia no está al alcance de los humanos. De nuevo están a disposición de la violencia divina todas las formas eternas que el mito mancillara con el derecho. Podrá manifestarse en la verdadera guerra de la misma manera en que se manifestará a la masa de criminales en el juicio divino. Desechable es, empero, toda violencia mítica, la fundadora de derecho, la arbitraria. Desechable también es la conservadora de derecho, esa violencia administrada que le sirve. La violencia divina, insignia y sello, jamás medio de ejecución sagrada, podría llamarse, la reinante.



## REFLEXIONES SOBRE “HACIA LA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA” DE WALTER BENJAMIN

Enrique Dussel Ambrosini

**E**l escrito de W. Benjamin sobre la violencia<sup>1</sup> tiene tres partes claramente discernibles. En la primera se enfrenta críticamente a la visión de la cuestión de la violencia desde la filosofía del derecho imperante,<sup>2</sup> burgués, y mostrará sus contradic-

<sup>1</sup> “Hacia la crítica de la violencia”, en Walter Benjamin, traducción castellana, *Obras*, Madrid, Abada Editores, 2007, vol. II/1, pp. 183 y ss. (citado en primer lugar en el texto); edición original alemana, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, vol. II/1, pp. 179 y ss. (citado en segundo lugar).

<sup>2</sup> Por ejemplo la de Erich Unger, *Politik und Metaphysik*, Berlín, 1921, aunque fundamentalmente a la posición de Immanuel Kant, quien en su *Metafísica de las costumbres* (1797) observa que el fundamento de la legalidad es el orden vigente en tanto vigente, profundamente conservador. Kant escribe: “El cambio de una constitución política [...] puede ser introducido por el soberano mismo, mediante reforma, pero no por el pueblo, por consiguiente no por revolución [...] Si una revolución ha triunfado y se establece una nueva constitución, la ilegitimidad del comienzo y de la realización no puede librar a los súbditos de la obligación de someterse como buenos ciudadanos al nuevo orden de cosas” (*Metafísica de las costumbres*, A pp. 178-180, B pp. 209-210,

ciones.<sup>3</sup> En la segunda, opondrá la concepción mítica de la violencia a la semita.<sup>4</sup> En la tercera expone las conclusiones propias.<sup>5</sup> Por nuestra parte, continuaremos la reflexión para esclarecer algunos puntos para una comprensión actual y latinoamericana del asunto.

### Crítica de la violencia en W. Benjamin

I. En un *primer* momento Benjamin desarrolla una argumentación detallada y compleja para mostrar la crítica del *concepto de violencia* en el pensamiento vigente burgués, que se lo sitúa como el *fundamento* “que instaura el derecho” (*als rechsetzender*), “que da permanencia al derecho” (*als rechtserhaltender*) y, por ello mismo, es también el fundamento del poder (*Macht*) y del Estado. Distingue la vigencia de la violencia en el derecho y la justicia; usa la distinción del ordenamiento jurídico distinguiendo entre medios y fines, entre principio y criterios justos e injustos, dentro del ámbito del derecho natural y positivo. Por otra parte, la violencia en el darwinismo biologista constituiría un medio y un hecho natural. En el fondo se trata de la “justificación (*Berechtigung*) de ciertos medios que conforman la violencia”.<sup>6</sup>

En una “teoría positiva del derecho es aceptable como base hipotética [...] la violencia históricamente reconocida (sancionada)

---

en edición alemana *Kant Werke*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, vol. VII, 1956, pp. 441-442). Véase mi *Política de la liberación. Arquitectónica*, Madrid, Trotta, vol. II, 2009, pp. 370 y ss.

<sup>3</sup> Desde las páginas: edición en castellano, pp. 183 y ss.; edición alemana, pp. 179 y ss.

<sup>4</sup> Desde las páginas: edición en castellano, pp. 200 y ss; edición alemana, pp. 197 y ss.

<sup>5</sup> Desde las páginas: edición en castellano, pp. 205 y ss; edición alemana, pp. 202 y ss.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Obras*, *op. cit.*, p. 185; *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 181.

y la no sancionada”.<sup>7</sup> Y a partir de esta propuesta se interna en el esclarecimiento de algunas situaciones ejemplares, hasta llegar al “caso de la lucha de clases, del derecho a la huelga garantizado a los trabajadores”,<sup>8</sup> ya que los “trabajadores organizados son hoy [...] junto a los Estados, el solo y único sujeto jurídico al que se da derecho a la violencia”,<sup>9</sup> si la huelga es definida como un acto violento (siendo esto en realidad un acto de omisión) que es concedido para evitar mayores violencias (como la destrucción de las fábricas, por ejemplo). Y comenta Benjamin que es paradójico “calificar de violento un comportamiento que se lleva a cabo justamente para ejercer un derecho”,<sup>10</sup> que habría que diferenciar de la acción cuya “intención es subvertir el ordenamiento jurídico”<sup>11</sup> en cuanto tal.

Otro caso límite es el “derecho de la guerra”,<sup>12</sup> ya que enfrenta el derecho de dos o más Estados en el ejercicio de la violencia, lo que establece una contradicción.

De todo ello Benjamin concluye que la violencia tiene dos funciones: “la primera función de la violencia consiste en el hecho de *instaurar el derecho* [...] la segunda consiste por su parte en *mantener el derecho*”.<sup>13</sup>

De donde puede deducirse que “el origen del derecho está en la violencia [...] violencia ejercida sobre la vida y la muerte [como] centro del ordenamiento jurídico”.<sup>14</sup>

En el caso de la pena de muerte y en las acciones de la policía puede verse el ejercicio de la violencia del Estado moderno. Por

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 187; p. 183.

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 188; pp. 184-185.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 189; p. 185.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 190; p. 186.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 191; p. 188.

ello, siendo entonces la violencia el fundamento del derecho, éste mismo se "aparece a una luz moral sin duda tan equívoca que se nos impone la pregunta de si para regular intereses humanos antagónicos no habrá otros medios que los medios violentos".<sup>15</sup> Uno sería el "origen del contrato", pero dicho contrato tiene como fundamento "el poder (*Macht*) que garantiza el contrato jurídico" que tiene su "origen violento".<sup>16</sup>

Llegando aquí Benjamin se pregunta: "¿es posible resolver los conflictos sin violencia alguna?".<sup>17</sup> En el nivel privado es posible, y en el público cuando se llega a un cierto "entendimiento" (*Verständigung*),<sup>18</sup> que se encuentra dentro de la "esfera del lenguaje", pero no del derecho que sólo puede garantizarlo, como hemos indicado, por la violencia.

Aquí Benjamin vuelve a plantear la situación de la lucha de clases, e inspirándose en Georges Sorel, plantea la cuestión de la "huelga general política" y la "huelga general proletaria", dándole a la primera la forma de presión política y a la segunda el propósito de la "destrucción del poder del Estado" (*der Vernichtung der Staatsgewalt*),<sup>19</sup> que sería la posición anarquista, a la que suma a Marx, y que de alguna manera es juzgada por Benjamin como "el despliegue de la verdadera violencia (*eigentlicher Gewalt*) de las revoluciones".<sup>20</sup>

Pareciera que el final de este primer momento, Benjamin concluye que "sobre la justificación de los medios y sobre la justicia de los fines *no decide nunca la razón, sino la violencia de destino (schicksalhafte)* ejercida sobre ella, y sobre ésta Dios".<sup>21</sup> Así queda bosquejada entonces la cuestión.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 193; p. 190.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 194; p. 191.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 195; p. 192.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 197; p. 194.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 198; p. 195.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 199; p. 196.

2. En un *segundo* momento, aparece una nueva contradicción: “la violencia *mítica* (*mythische*)» y la “violencia *divina* (*göttliche*)”.

La “violencia mítica” es la de Níobe (en la *Ilíada* de Homero), el mundo trágico del “destino” violento de la ley, y de la experiencia moderna (“el poder ha de ser garantizado por toda violencia instauradora de derecho, y esto en mayor medida por la excesiva obtención de propiedades”).<sup>22</sup> Es la que se ejerce en la tragedia griega (formulada por F. Rosenzweig, que tanto elogiaba Benjamin) y en la filosofía política desde Th. Hobbes o J. Locke.

Mientras que “si la violencia mítica instauro (*rechtssetzend*) el derecho, la violencia divina lo *aniquila* (*rechtsvernichtend*); si aquélla pone límites, ésta *destruye ilimitadamente*; si la violencia mítica inculpa y expía [como Prometeo], la divina *redime* (*entsühnend*)”.<sup>23</sup> Ese Dios, y esa violencia divina, es *semita* y *crítica*, no es griega ni moderna, ya que “igual que Dios se contrapone en la totalidad de los ámbitos al mito [trágico]; la violencia divina es lo contrario a la violencia mítica *en todos los aspectos*”.<sup>24</sup>

El criterio diferencial de la “violencia divina” consiste en que “redime, no pudiendo ignorarse la conexión profunda entre el carácter incruento y redentor que la caracteriza, pues la sangre es el símbolo *de la mera vida* (*des blossen Lebens*)”.<sup>25</sup> Y aquí no podemos menos que citar un texto profundamente benjaminiano:

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 201; p. 198.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 202; p. 199.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 203; p. 199. Sobre la vida humana como criterio y principio fundamental de la ética véase el capítulo 1 de mi *Ética de la liberación*, Trotta, 1998 (varias ediciones posteriores y en inglés en Duke University Press, Durham, de aparición próxima). En la *política* véase el principio de afirmación de la vida en la *Política de la liberación. Arquitectónica*, Madrid, Trotta, 2009, vol. II.

La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la mera vida a causa de la violencia que le es propia; la violencia divina pura es, por su parte, ya violencia sangrienta sobre toda la vida, justamente a causa de lo vivo. La primera exige sacrificios, mientras que los acepta la segunda.<sup>26</sup>

Esa violencia divina sólo puede definirse “por el hecho de momentos de consumación incruenta, consumación fulminante y redentora [...] por la ausencia de toda posible institución de derecho. Por consiguiente, hay buenas razones para considerar destructiva a esta violencia”.<sup>27</sup>

Todo esto se basa en “la tesis de la *sacralidad de la vida* (*der Heiligkeit des Lebens*)”.<sup>28</sup> Y aquí Benjamin lanza preguntas que ya no responde, y que deja en el aire sin respuesta todavía –y que retomaremos en nuestras reflexiones posteriores. Algunas de ellas se formulan así: “Aunque el ser humano fuera sagrado [...] valdría la pena sin duda investigar el origen del dogma de la sacralidad de vida”.<sup>29</sup>

3. En el *tercer* momento, se realiza como un repaso de la argumentación desarrollada. “La crítica de la violencia es ya la filosofía de *su historia* [...] en su condición de instauradora y mantenedora del derecho”<sup>30</sup> en cuanto “violencia mítica” (griega y moderna), “y esto dura así hasta que otras nuevas violencias, o las antes oprimidas, vienen a derrotar a la violencia que instauraba hasta entonces el derecho; y así fundamentan una nueva para una nueva decadencia [...] que sin más es la violencia del Estado”.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Walter Benjamin, *Obras*, op. cit., p. 203; *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 200.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 204; p. 201.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 204-205; pp. 201-202.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 205; p. 202.

<sup>31</sup> *Idem*.

Pero hay otra violencia todavía: “la violencia revolucionaria (*revolutionäre Gewalt*)”.<sup>32</sup> ¿Es ésta la “violencia pura del ser humano”?<sup>33</sup> “Sólo la violencia mítica, pero no la divina, se deja conocer exactamente y en cuanto tal [...] por cuanto que la *fuerza redentora (entsühnende Kraft)*<sup>34</sup> propia de la violencia *no se halla a la vista de los seres humanos*”,<sup>35</sup> pero ella “es capaz de aparecer (*zu erscheinen*) en la auténtica guerra”<sup>36</sup> y en otras situaciones que consideraremos a continuación.

Hasta aquí las reflexiones benjaminianas.

### Desarrollos desde una política de la liberación

Continuaremos la reflexión de Benjamin desde el horizonte de una filosofía política de la liberación y desde la situación latinoamericana.

Las preguntas que Benjamin deja abiertas y las propuestas positivas cifradas en un lenguaje metafórico deberemos desarrollarlas *críticamente* (en el sentido del propio Benjamin, en aquello de que la *crítica* cumple o realiza plenamente el texto criticado, en este caso el mismo texto benjaminiano).

Expondremos nuestra reflexión en dos momentos, correlativos a los considerados por nuestro pensador.

1. En un *primer* momento, partiremos de categorías de la filosofía política de la liberación ya elaboradas en detalle.<sup>37</sup> Sería

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 205-206; p. 202.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 206; p. 202.

<sup>34</sup> No se usa la palabra *Gewalt* (violencia) sino *Kraft* (fuerza).

<sup>35</sup> Walter Benjamin, *Obras*, op. cit., p. 206; *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 203.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> Nos referimos a las 20 *tesis de política*, México, Siglo XXI Editores, 2006 (varias ediciones y traducciones), *Hacia una filosofía política crítica*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2001, y *Política de la liberación. Arquitectónica*, op. cit.

necesario para comenzar intentar una descripción mínima del concepto de *violencia*, que aparentemente es claro en el lenguaje cotidiano.

A los fines del discurso que sigue, deseo indicar que denominaré "violencia" a una coacción ejercida *contra el derecho* del Otro. La palabra *violar* indica bien este sentido negativo. Es claro que se preguntará el lector: ¿cuáles son los derechos del Otro? En un primer sentido amplio aquellos que el cuerpo del *derecho vigente* le acuerdan. La problemática benjaminiana del derecho natural y positivo es entonces *evitada*. El derecho natural sería algo así como una lista *a priori* desde donde se podría criticar al derecho positivo. Pero la dificultad estriba en la cuestión de los *nuevos derechos*. Esto *nuevos* derechos aparecen históricamente por la maduración de la conciencia colectiva y propuestos y defendidos por las víctimas que la ignorancia de esos *nuevos* derechos producen. ¿Para qué sirve una lista *a priori* de derechos si históricamente los *nuevos* derechos surgen *a posteriori* del cuerpo de derechos positivos vigentes?

Como puede comprenderse, si la violencia es coacción contra los derechos del Otro, cuando el Otro tiene conciencia y lucha por *nuevos* derechos, de los cuales el que ejerce la violencia no los conoce (y quizá no pueda *todavía* conocerlos), se produce una situación límite de la que A. Gramsci ha construido las categorías para entender (con las que Benjamin no contaba).

En el caso de que un "bloque histórico en el poder" ejerza el gobierno *hegemónicamente* cumpliendo con los intereses de los ciudadanos, el *consenso* (fundamento de la legitimidad) permite la paz social (al menos en principio y precariamente), y no hay por lo tanto violencia. Cuando un grupo social, del "bloque social de los oprimidos" (del pueblo),<sup>38</sup> cobra conciencia que sus intereses no se

<sup>38</sup> Considérese esa categoría de "pueblo" en la tesis 11 de 20 *tesis de política*, *op. cit.*

cumplen en el proyecto político vigente, o que ciertos derechos que van descubriendo los oprimidos no son reconocidos por los grupos dirigentes, entran en disidencia gracias al *consenso crítico* de los dominados (o las víctimas). Se rompe así el *consenso social* y se perturba la paz social. El “bloqueo histórico en el poder” no conoce (o reconoce) los *nuevos* derechos que los disidentes defienden. Usa entonces la coacción policial contra los *nuevos* derechos, y dicha acción es *violenta* según la descripción inicial indicada. La clase *dirigente* se transforma en clase *dominante*, es decir, violenta, represora, usando la coacción de las instituciones contra los derechos de los oprimidos con conciencia de la injusticia de la situación vigente, con críticas con *consenso crítico* (principio de *nueva* legitimidad).

Esa acción disidente, con conciencia de ejercer *nuevos* derechos, puede ser aun una coacción (o una “fuerza”: *Kraft*, la llama Benjamin) con medios proporcionados a la violencia que sufren los oprimidos de los grupos dominantes. La *coacción legítima* de liberación, revolucionaria, no es violencia, aunque en ciertos casos (como en los de G. Washington, M. Hidalgo y Costilla o la “residencia francesa” ante la invasión nazi) pueda ser armada, y que tampoco todavía es *legal* (porque no se ha instaurado un orden *nuevo* jurídico).

2. Esto nos permite comprender que el *nuevo* orden (y todo orden fue al comienzo un nuevo orden) no es fruto necesario de la violencia como fundamento de un poder instituyente, porque la coacción legítima de los oprimidos que organizan dicho *nuevo* orden no fue violencia. El fundamento de la *legitimidad* (no digo de la *legalidad*, que viene después) es el *consenso crítico* de los oprimidos, y no una violencia instituyente. Por ser *legítimo* el nuevo orden lo son igualmente sus instituciones legítimas coactivas, como por ejemplo la policía. Y esto porque los miembros disidentes del orden anterior, y creadores del nuevo, cuando deciden que todos deben cumplir los acuerdos alcanzados por consenso

incluyen las obligaciones y los castigos para los miembros que no cumplan con dichos acuerdos válidos. La institución policial, así como el *nuevo* Estado, tienen como fundamento la legitimidad de la comunidad revolucionaria, cuya praxis no es violenta (según la descripción dada). Por ejemplo, las comunidades indígenas castigan al asesino de otro miembro de la comunidad con alimentar, trabajando su campo, a la familia del asesinado, de por vida. Es un castigo justo que la policía comunal hace cumplir. No se trata de violencia sino de justicia.

Si por el contrario, el grupo dominante *reprime* a los disidentes, que han alcanzado *consenso* crítico, por medio de la policía, este acto policial es violento, porque se ejerce contra el *nuevo* derecho legítimo, aun de un acto de coacción o *fuerza revolucionaria* (como son los casos de G. Washington, M. Hidalgo, o los sunitas que se defienden hoy de la invasión estadounidense en la Guerra de Irak o Afganistán).<sup>39</sup>

Por ello en la guerra hay que definir la finalidad de la acción de cada ejército (porque hay al menos dos). El ejército que *agrede* al Otro, que lo invade, que ocupa agresivamente el territorio extranjero, se opone a otro ejército que *defiende* al pueblo inocente y sufriente que es oprimido por el agresor. El primer ejército es violento, y por ello injusto; el segundo es heroico, y por ello justo.

Los grupos, clases, movimientos, naciones oprimidas, etcétera, que se levantan contra la dominación cumpliendo una praxis (o *fuerza*, o coacción) de liberación legítima ejercen lo que Benjamin denomina “violencia divina”. La “violencia mítica”, trágica, o moderna (que parte de una descripción del “poder político” como dominación, y no como “poder obediencial”, diría Evo Morales) se origina efectivamente en la violencia injusta como

<sup>39</sup> *Ibid.*, tesis 16.23.

instauración y permanencia de un orden opresor fetichizado: la totalidad totalizada donde el Otro es asesinado como Abel.

El momento *mesiánico* y *materialista* benjaminiano consiste en ese momento insospechado, el “tiempo-ahora”, en que salta como el tigre en la historia el movimiento, el que ejerce el liderazgo, el pueblo como actor colectivo de la instauración de un *nuevo* orden, de un *nuevo* derecho. Es el “tiempo del peligro” (y peligro, porque deberá ejercer una “fuerza mesiánica” que puede ser hasta una coacción legítima armada si es la necesaria proporcionalmente a la violencia contraria, aunque siempre será preferible si la mera “no-violencia” es suficiente),<sup>40</sup> es el *Kairos* que anula la cotidianidad del mero “tiempo duración” del ejercicio sistemático de la violencia dominadora.

<sup>40</sup>Ni la coacción armada ni la coacción “no-violenta” son principios normativos; son simplemente *tácticas* políticas determinadas por las circunstancias que los actores deben decidir. La “no-violencia” entre los indígenas quiché guatemaltecos durante decenios del siglo XX era imposible: si hubiesen decidido hacer una “huelga de hambre” hubieran sido asesinados antes de tener siquiera hambre, pero, además, nadie se habría enterado del asesinato, ya que ningún medio de comunicación era permitido. M. Gandhi, mediante la opinión pública en un Reino Unido con algo de “estado de derecho”, podía decidirse a usar una *táctica* (con fundamento ontológico hindú) no-violenta, y era eficaz. Los quiché de Guatemala no podían optar por esa *táctica*. El *principio* normativo justifica el derecho a usar una *coacción legítima* proporcional al ataque dominador e injusto sufrido, en *defensa de un pueblo inocente* masacrado, praxis que de ninguna manera es “violencia” (y, quizá, tampoco “violencia divina”). Véase mi trabajo “Sobre algunas críticas a la Ética de la Liberación”, en *Materiales para una política de la liberación*, México-Madrid, Plaza y Valdés, 2007, pp. 173 y ss., donde se toca el tema “Coacción legítima, violencia y política”, tema por otra parte ya presente en mi obra *Para una ética de la liberación latinoamericana*, Siglo XXI Editores, 1973, vol. I y II.



## WALTER BENJAMIN: LA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA COMO ILUMINACIÓN DE LA JUSTICIA

Raymundo Mier Garza

### La génesis de la reflexión “en momentos de peligro”

**E**l manuscrito *La crítica de la violencia*<sup>1</sup> surge en la estela de una intensificación del quebrantamiento político europeo, anunciado por el eclipse de la República de Weimar. Es también el momento de una confrontación política surgida de la agitación del movimiento de masas, las alternativas políticas irreconciliables en el movimiento obrero, y los impulsos y horizontes nacientes del nazismo. Se revela entonces la fuerza radical y equívoca de la huelga general en el marco de la fragmentación del movimiento obrero. La represión del movimiento espartaquista, los asesinatos de Rosa Luxemburgo, Liebknecht y otros líderes, junto a cientos de obreros, hace patente la urgencia de una reflexión sobre la violencia y lo político, que encontraba ecos en el clima de lucha política

<sup>1</sup> En el presente texto, todas las citas de W. Benjamin están referidas a “Zur Kritik der Gewalt”, en *Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988. La página de origen será marcada solamente con su número entre paréntesis.

generalizada que siguió a la terminación de los episodios bélicos de la Primera Guerra Mundial. Pero esa intensa agitación política abrió asimismo la vía para una intensa actividad estética y un aliento a las vanguardias artísticas, en un diálogo inaudito con prácticas estéticas emergentes en todo el dominio europeo. Peter Gay bosqueja con breves trazos una sintética y aguda reflexión histórica sobre las tensiones intelectuales y estéticas en el ámbito social de la República de Weimar:

El periodo de noviembre de 1918 a 1924, con su revolución, guerra civil, ocupación extranjera, asesinato político, y una inflación fantástica, era el momento de la experimentación en las artes; el expresionismo dominaba la política tanto como la pintura o la escena.<sup>2</sup>

La contrastante y abrupta movilidad de las corrientes estéticas emergía de esta turbulencia política señalada por la violencia y las tentativas de restauración o de equilibrio, pero también respondía críticamente a las distintas fases y tensiones derivadas de esta turbulencia. Eran, en palabras de Benjamin, “tiempos de peligro” y reclamaban una asunción radical que desembocara en tentativas radicales de sustentación de la racionalidad. Pero esos tiempos de peligro exigían la creación de alternativas para la formulación de una filosofía de la historia que pudiera conferir a la palabra crítica unas inflexiones capaces de desbordar los límites de la visión kantiana. La reflexión sobre el arte condujo a Benjamin, en el contexto de urgencia política y de una atmósfera de confrontación, clausura y amenaza, a conjugar la exigencia de edificar una visión filosófica de la historia, con la elucidación del fermento de la imaginación social en la respuesta de los diversos

<sup>2</sup> P. Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, Londres, W.W. Norton & Co., 2001, p. 120.

movimientos políticos. Pero esta exigencia no era simplemente la de preservar el impulso del neokantismo para la construcción de una vertiente de la crítica de la razón histórica, sino también la de dar expresión filosófica al reclamo a edificar ante la exigencia crítica una sustentación de horizontes inéditos para el proceso social en los márgenes de una afirmación utópica no exenta de tonalidades teológicas.

La emergencia del régimen de violencia confronta abiertamente la reflexión sobre el fundamento de la razón histórica. Pone en juego la reflexión sobre una calidad al mismo tiempo constitutiva e inasible del orden jurídico y los alcances y fuerza de su vigencia; pero también pone en relieve su carácter instrumental confrontado a una faceta teleológica que conjuga el destino de la violencia, el de quienes la ejercen, el de quienes quedan sometidos a ella. El carácter instrumental de la violencia hace patente las condiciones radicalmente asimétricas de la violencia, quien la ejerce y quien la surge, como acontecimiento o como régimen, como un rostro de la racionalidad eficiente –la violencia como cálculo, como integrada en una estrategia–, o bien la violencia surgida del derrumbe de la ley –la violencia generalizada. Ninguno de estos rostros de la violencia cancela su asimetría constitutiva.

### Sobre la noción instrumental de la violencia

La violencia siempre supone una acción sobre *otro*; sobre distintas facetas del vínculo con esa otredad, una voluntad de velo, extinción, cancelación de la relación con el otro, para, paradójicamente, conservarla como huella o como evidencia de identidad en el desenlace del reconocimiento. La violencia requiere visibilidad. La reclama como recurso para su eficiencia. Su despliegue al mismo tiempo espectacular y evidente, pero ambiguo.

Su ambigüedad participa también de su eficiencia. No obstante, el régimen teleológico, la integración de las finalidades, parece exhibir una disyuntiva fundamental: o bien, se ejerce la violencia para garantizar el bien, el bienestar o el respeto como horizonte compartido, o bien, se ejerce la violencia para apuntalar un ejercicio de la exclusión, destinada a preservar el vínculo como subordinación, o a preservar las identidades del poder, la efigie de los vencedores a costa de la aniquilación o el exterminio del otro. Esta disyuntiva reclama una asimetría adicional: la que instaure el régimen de representación. Este principio inscribe una tensión irresoluble en el ejercicio de la violencia: instaure, en el seno mismo de la universalidad propia de lo colectivo, una condición de excepcionalidad, una exterioridad en el ámbito mismo de la identidad de la colectividad, vinculada por la ficción jurídica de una equiparación simétrica. Quien ejerce la violencia en la búsqueda del bien común asume la acción en nombre de la colectividad y confiere a su acción el sentido de universalidad inherente a todo régimen de legalidad. Se abre entonces una disyuntiva que pone a la luz las tensiones persistentes aunque desdibujadas entre el régimen jurídico del iusnaturalismo y el derecho positivo. Ambas, sostiene Benjamin, “se encuentran en el dogma fundamental: los fines justos [*gerechte Zwecke*] pueden ser alcanzados por medios legítimos [*berechtigte*], los medios legítimos [*berechtig-te*] pueden ser empleados al servicio de los fines justos [*gerechte Zwecke*]” (43).

El dogma fundamental involucra así una correspondencia estricta entre fines y justicia, y una alusión a la legitimidad de sus instrumentos. No obstante, no hay restricción alguna a que estos instrumentos sean, precisamente, la violencia. El silencio sobre la naturaleza de los fines arroja una sombra, asimismo, sobre la naturaleza de la justicia. Sobre esta sombra se edifica, así, todo derecho. La violencia aparece como una expresión particular de la fuerza inherente a la naturaleza de todo instrumento —la amplificación y

la adecuación del uso de la fuerza—, una fuerza orientada por una finalidad que reclama un sentido y una valoración ética.

Benjamin asume los ecos de la interrogación hobbesiana sobre los umbrales del iusnaturalismo, que admite una condición instrumental de la violencia con la condición de que responda a un orden trascendental, expresado, de manera en apariencia paradójica, en la realización inmanente de la vida. Este régimen inmanente no elude la desigualdad, que sirve a los fines de la creación. Desde esta perspectiva, el iusnaturalismo supone abiertamente una disyuntiva teleológica en la comprensión de la violencia. Ésta, para encontrar su fundamento, no puede sino apelar constitutivamente a las apuestas de la visión de un “vitalismo teológico”. Las leyes de la creación aparecen como las garantes, en última instancia, de la justeza de las leyes que rigen, impulsan y amparan la acción violenta de los sujetos. La naturaleza expresa, alegóricamente, las leyes insondables de la voluntad divina. Así, actuar de acuerdo con estas leyes es orientar los actos en concordancia con la justicia divina. La violencia expresa su propia condición legítima cuando se exhibe como la respuesta a una desigualdad ineludible como condición de la vida misma y de su preservación, una desigualdad legible en el designio teológico y una violencia igualmente consagrada en los signos de la voluntad divina. No obstante, el impulso humano, su posibilidad de responder a la elección deliberada del mal, de contravenir tanto el orden inmanente de la naturaleza, como su sentido trascendental, revela el significado aberrante, amenazante, del acto violento. Reclama así la instauración de una contractualidad, no menos derivada de una raíz teológica, destinada a sofocar la diseminación de la violencia hasta los linderos de lo admisible, hasta el límite de la extinción misma de la humano, de su negación radical del sentido teológico de la vida. La violencia adquiere, a la luz de esta contractualidad un sentido específico derivado de ella. La contractualidad, como fundamento del derecho positivo,

reclama la afirmación de una “violencia en sí” capaz de someterse a los designios establecidos de la legalidad.

La legalidad contractual reclama la objetivación de la violencia, su transformación en objeto sometido al trabajo taxonómico. Se transforma en una calidad “reconocible” del acto en sí y, por consiguiente, un sentido inherente a una acción específica. El carácter oscuro de esta objetivación está en juego en la reflexión sobre la violencia, en su esclarecimiento que supone una inversión específica del sentido. La violencia objetivada parece determinar la naturaleza de las acciones. Pero este sentido desborda la mera instrumentalidad en la medida en que su objeto es del orden meramente simbólico: identidades, vínculos, jerarquías, afecciones, sufrimientos. Así, la instrumentalidad de la violencia supone, intrínsecamente, un fin que va más allá de la calidad inherentemente transformadora de toda acción. Un suplemento de la destrucción inherente al acto de creación. La violencia supone, ineludiblemente, a otro: su sometimiento, su subordinación, su exclusión, su degradación o su exterminio. Estos destinos del otro, suponen, asimismo, la génesis de una identidad propia y una calidad singular del vínculo. La violencia instaaura vínculos patentes en los patrones de dependencia, de sometimiento, o bien, mediatos, simbólicos, con lo aniquilado, a través de los residuos, las ruinas, los documentos que subsisten en alusiones o trazos ensombrecidos por una destrucción parcial o absoluta.

**Modalidades de la violencia y orden jurídico:  
naturaleza y ordenamiento normativo**

Benjamin advierte en este juego de asimetrías, de operaciones de exclusión o de desarraigo, otra asimetría quizá más fundamental: la que separa a la ley y a la justicia. La ley remite de manera intrínseca al hacer: busca determinar la fuente, el desarrollo y el

desenlace de las acciones. Es en sí misma violencia, pero la naturaleza de la violencia queda salvaguardada por un el juicio que confiere un sentido trascendental a la acción, le otorga una finalidad y ésta involucra el destino de todos. La ley no escapa a la aprehensión de lo contingente de su validez, de sus límites, de su precariedad. La ley debe contemplar aquello –el acontecimiento– que le es informable, que está imposibilitada para decir. Debe nombrar lo que carece de existencia, lo que, incluso, desborda lo imaginable. Porque eso que está más allá de ella, la cancela. La ley se pretende, como todo principio universal, absoluto, renuente a admitir toda negatividad, todo límite que, de manera ineludible, señala a una exterioridad que la cancela, que la anula, que responde a su fuerza y, eventualmente, la contrarresta o la suprime.

Benjamin parte de una fase de la experiencia que supone un proceso previo, oscuro: la aprehensión de un acto como violento, y la objetivación de este sentido como propio del acto mismo. La aparición de la violencia como objeto, como instrumento, marca también la invención fantasmal de una racionalidad propia del acto violento, su uso, su destino para la consecución de un fin. La concepción instrumental de la violencia concebida así, como sometida a la estructura de sentido que articula medio con finalidad, deriva de una construcción analítica. Una supone a la otra. Están vinculadas por una relación de necesidad. El momento de vértigo es aquel en el que la violencia se objetiva, se transforma en “algo” y se inscribe en la dimensión instrumental de los procesos sociales. Esta instrumentalidad supone enteramente lo político. Su único destino es la creación de una calidad específica de un vínculo con el otro y de un régimen de identidades. Es la creación de asimetría conducida al sometimiento y del marco de las identidades que le confiere un sentido duradero, histórico. Es esta capacidad del acto violento para la creación de identidades duraderas lo que lo inscribe íntimamente en el dominio del derecho, lo que lo confronta de manera irreconciliable con la justicia.

La asimetría de identidades y de vínculo engendrada por el acto violento se finca en el dominio de la experiencia, señala y significa la percepción y la aprehensión del mundo, de los otros. Da a los vínculos humanos un sentido objetal, hace emerger en el horizonte un valor específico: el del dominio mismo, el sentido reflexivo de la potencia propia expresada en la ampliación indeterminada del mundo comprendido como ámbito de apropiación. Dominar se convierte en un valor que impregna el mundo, le da sentido. El sujeto se enaltece de manera vicaria. Toma su satisfacción de la capacidad de la violencia misma para doblegar al otro. La violencia crea al otro, como crea a quien la ejerce. La contraparte que confirma el enaltecimiento de quien usa la violencia es la marca degradante en la experiencia del otro: ser dominado se experimenta como abatimiento moral. Benjamin subraya el carácter esencial y perturbador de la violencia: ésta sufre una doble investidura. Se convierte en objeto pero también en sujeto. Cobra una capacidad imaginaria de crear por sí misma: transformada en instrumento asume la racionalidad instrumental, transformada en entidad dotada de la capacidad de creación simbólica involucra una razón moral. Proyecta la racionalidad instrumental sobre la razón moral, transfigura radicalmente la comprensión del vínculo colectivo. De ahí el sentido agobiante, ubicuo, atemorizante del régimen de la violencia. La vacuidad de su mundo argumental y, sin embargo, su plena capacidad para afectar y trastocar la experiencia propia y el dominio de lo moral. Transformada en “instrumento moral” la violencia aliena también un alcance teleológico: la legalidad como garantía de la equiparación moral de los sujetos, como realización aberrante pero definitiva del bien. Esta conjugación entre equiparación moral entre sujetos –la validez general del derecho aparece como evidencia de la equiparación moral: todos los sujetos están sometidos a la ley, por oscura y tiránica que ésta sea– y consagración suprema, celebración del bien, cobra un nombre equívoco:

justicia. La realización de lo moral en el orden jurídico encubre la asimetría de la violencia. La generalidad la vela con la fuerza de la ilusión futura: el bien que advendrá o, en el mejor de los casos, la cancelación del mal que germina ya en los intersticios de la legalidad.

La violencia reclama, como respuesta natural, la violencia. El iusnaturalismo reconoce en el acto violento la instauración de un universo clausurado, de una confrontación cuyo impulso recíproco no tiene otro desenlace que la esclavitud o la aniquilación de alguno o algunos de quienes se enfrentan. En el primer caso, la esclavitud preserva la esfera de la violencia, le impone sus propias inflexiones, la somete a la exigencia de una diversificación y a un juego perpetuo de estrategias: de la resistencia a la venganza, de la servidumbre al exterminio. El exterminio suspende momentáneamente el ciclo de la violencia, disipa momentáneamente su visibilidad, introduce la serenidad ficticia de la supremacía de alguno. Engendra, sin embargo, una violencia larvada; la de los otros. La finalidad de la violencia define los tiempos y la historia de esa confrontación. Hobbes había advertido una sola posibilidad de cancelación del ciclo especular de la violencia: la intervención de un “actor” radicalmente asimétrico, otro, irreductible a la racionalidad surgida de la interacción especular de la violencia: el Estado, el otro, la contractualidad como el signo de esa potencia extraña, otra, que disipa la violencia con otra, de otra naturaleza, la de una ley general. Esta ley general no suprime la violencia sino que la instaura según otra teleología. Esta teleología es reflexiva: la violencia engendrada y posibilitada por la ley está destinada a la preservación de la ley misma. Pero al mismo tiempo cobra un sentido específico de orden moral, jurídico. Para Benjamin la crítica de la violencia remite al reconocimiento y crítica de esta disyuntiva teleológica: la que confronta las finalidades naturales y las finalidades morales. Induce una fractura en la esfera teológica de las finalidades. Pero, sin duda, son estas últimas las que

revelan la faceta más oscura del régimen jurídico y sus alcances políticos en la modernidad. Mientras que las finalidades de la naturaleza exhiben abiertamente su sustento teológico, las finalidades morales derivan la noción de justicia del régimen estricto de lo humano.

La ficción de una voluntad y un bienestar general, una suspensión general del sufrimiento acarreada y sustentada por la esfera especular de la violencia, acompañan esta expropiación y transfiguración de la violencia. La entidad garante y, por consiguiente, otra —no hay garantía que no comprometa esa intervención de otro más allá de la ley y que la acoge como instrumento, la valora, la juzga, define su adecuación o no—: el Estado. El Estado aparece como una figura solamente moral y, por consiguiente, imposible de aprehender y delimitar sino por sus efectos, sus encarnaciones institucionales. El Estado como tal es engendrado por una donación inquietante, puramente simbólica: los sujetos renuncian al ejercicio de la violencia y otorgan esa capacidad a una instancia radicalmente otra. La constituyen a partir de esa donación. Figuración espectral, ogro gestor de la equiparación colectiva, fruto de la imaginación eficiente de una integridad de los sujetos, en cuerpo colectivo se articula sometido a esa efigie fantasmal pero eficiente, incluso brutal, que es el Leviatán. Weber cristaliza en un régimen de acción y un axioma jurídico esa figura espectral del Estado. No una supresión de la violencia sino su ejercicio legítimo derivado de un centro imaginario, referido a una entelequia capaz de salvaguardar la identidad social, y encarnado en una institución: la encargada del ejercicio del derecho. La visión weberiana subraya esa emanación central de la violencia jurídica con una metáfora económica: el monopolio. Una violencia focal ejercida de la ley acompañada de la violencia surgida de la ley misma. Es la preservación de la condición focal del ejercicio de la violencia, y la primacía de ese agente espectral, de ese sujeto “general” que ostenta la efigie de la totalidad social, lo que sustenta la violencia.

## Violencia: teleología e instrumentalidad

El sentido teleológico del acto violento y su carácter central, focal, trastocan radicalmente el sentido, el sustento, el ejercicio y la expresión de la violencia. Pero es esta misma teleología la que acentúa la calidad instrumental atribuida al acto violento. Suscita la interrogación por la adecuación. La exigencia inapelable sobre la eficacia como condición del ejercicio político y los vínculos de poder define los juicios sobre la violencia. La ficción que hace de la violencia un instrumento acentúa el enigma de su necesidad y de su adecuación; la pregunta sobre la posibilidad de instrumentos no violentos para fines equiparables. El uso de la violencia supone una racionalidad que presupone un juicio sobre la adecuación entre medios violentos para fines justos, pero suspende el juicio de necesidad. Deja abierta la incertidumbre sobre otras vías para la justicia y, más aún, sobre la noción misma de justicia. No obstante, la incertidumbre sobre la noción de justicia y sobre el destino equívoco del acto violento conlleva ineludiblemente el carácter reflexivo del juicio de adecuación. Privado de su proyección futura, la teleología trastoca los tiempos de la finalidad. Ésta se ilumina sólo como un juicio formulado hacia el pasado. Pierde su raíz ética. Involucra irrelevancia ética de la justicia, la imposibilidad de su correspondencia, de su intimidad. Revela la vacuidad del vínculo entre ética y justicia y, sin embargo, hace patente que el imperativo ético no puede asumirse sin instaurar en el horizonte el sentido de lo justo.

Esta tensión es insostenible y, sin embargo, participa de manera plena, sustantiva, en la comprensión y el ejercicio de la violencia. Y tal relación ilumina asimismo el sentido ético de la acción. Éste no se orienta hacia el bien o el mal, tampoco se edifica a partir del deseo –aunque lo supone, fatalmente– sino de un anhelo de justicia. El anhelo de justicia ilumina a su vez los márgenes y las zonas imaginarias extrínsecas al deseo, al margen de

su potencia estructurante. El anhelo carece de la fuerza imperativa, inescapable, del deseo. Carece también de los fervores religiosos de la utopía. El anhelo participa de la corroboración de la perversión proyectada hacia el futuro, pero ajena a los juicios sobre el futuro mismo. No es un “deseo debilitado” o una creencia vacilante sino un querer marcado y atenuado por la negación, por la convicción del carácter ilusorio que tiñe la expectativa de un acontecer marcado por la imposibilidad, por la lejanía, incluso por la sombra siempre amenazante del ideal. Así, el anhelo de justicia conlleva esta vaga certidumbre en su “imposible posibilidad”. El anhelo de justicia acrecienta la fuerza perturbadora de este oxímoron de lo potencial –la imposible posibilidad– al asumir, radicalmente, la oscuridad, lo intangible de los actos capaces de realizar la justicia.

Benjamin advierte del desafío surgido del destino teleológico de la violencia, la justicia define y califica la violencia pero lo hace desde esta imposibilidad de aprehensión, de este desaliento de la certeza.

Pero la violencia lleva a su límite la reflexión sobre la instrumentalidad: no opera sobre la materia, no produce objetos tangibles o mercancías. Supone una “instrumentalidad pura”, definida por su capacidad de incidir puramente sobre las identidades, sobre el sentido de la acción, sobre la experiencia y el sentido del mundo; esto es, sobre el orden moral. Al incidir sobre el régimen simbólico y las diferentes expresiones de la identidad y la orientación de la acción revela su relación intrínseca con el derecho. Benjamin no puede dejar de invocar tácitamente en su reflexión las preocupaciones sobre el sentido y la comprensión de la técnica subrayadas con matices dramáticos en el surgimiento del nazismo. La equiparación de la instrumentalidad de la violencia y la transformación de ésta a la luz de la intervención técnica abre dos vías concurrentes pero autónomas: la contribución de la técnica a la objetivación y ampliación del dominio de la violencia y, al

mismo tiempo, la violencia como técnica, como medio, para lograr eficientemente un fin específico. En el caso de la ley se advierte ya un trayecto sombrío de la reflexión: el uso de la violencia como forma de la justicia, pero también como instauración de un régimen de poder.

### **Modalidades de la violencia y las condiciones de su historicidad: ante la huelga general y la guerra**

La comprensión de esta finalidad jurídica requiere la atribución de un sentido a la relación entre el enunciado jurídico y el desarrollo de la acción. Se trata de una significación irreductible a una regla o un código, una aprehensión singular cuyo peso, sin embargo, cobra un peso jurídico definitivo, pero reclama, para ello, una condición, el olvido o la negación de la singularidad significada. La legitimidad emerge de esta negación de la singularidad del acto. Es esa la condición que hace posible nombrar la adecuación reconocible entre un acto y el régimen jurídico vigente. No obstante, es la condición de legitimidad la que, negativamente, da su identidad al acto violento y lo enfrenta al horizonte teleológico de la justicia. Si, como afirma Benjamin, el iusnaturalismo busca alcanzar mediante la violencia, legítimamente, fines justos, es preciso advertir que esta violencia, tanto con la legitimidad que deriva de orientar los actos, justamente, en sentido de la naturaleza entendida como la realización del plan divino, tiene un sentido tan radical que, en el derecho positivo que pone la violencia al servicio de fines justos, asume una potencial paradoja: el sentido histórico, tanto del sentido de la violencia como de la caracterización de los fines. Así, el iusnaturalismo se enfrenta, radicalmente, al acontecer del devenir vital, que obedece a una primacía del acontecer cuyos resortes se encuentran siempre más allá de lo presente. Su fundamento se encuentra en el dominio de

una voluntad que escapa a la aprehensión general de los hombres y reclama, por consiguiente, una casuística incesante y un trayecto de iluminación. Por el contrario, el derecho positivo, al objetivar la violencia, es capaz de edificar su taxonomía. Reconoce así diversas modalidades de violencia. Abre así la vía para la clasificación jurídica de los actos que rechazan la adecuación al orden jurídico. La taxonomía edificada por el derecho positivo, en la mirada benjaminiana no puede, sin embargo, desembarazarse de una reflexividad necesaria: asumir su propio ejercicio como una modalidad de la violencia misma. De ahí una diferencia constitutiva en la taxonomía de la violencia, derivada de su alianza íntima con el poder: la noción perturbadora de violencia legítima define así una composición de una constelación de violencias amparadas en el juicio de legitimidad: privilegiadamente aquella inherente a la implantación de un dominio jurídico específico, derivado de una lucha de poder; otra, la violencia policíaca o militar sustentada en la ley misma para la defensa de la propia ley, otra, la alentada por las zonas de silencio o ambigüedad de los ordenamientos normativos, o aquella ejercida institucionalmente sobre los ámbitos de acción surgidos en los intersticios del régimen de derecho; el amparo de la legitimidad se amplía también a la violencia militar. Aparece también otra, quizá más sutil, la engendrada por la violencia surgida de arbitrariedad ineludible engendrada por la aplicación de la ley misma.

Estas modalidades diferenciadas de la violencia legítima cobran una relevancia política, cuyas consecuencias son el objeto de la reflexión crítica. La crítica de esta distinción debe tener un concepto eje: el valor. El valor exhibe una exterioridad al derecho.

La violencia del ejercicio de la ley por la condición arbitraria –no hay ley que rija la aplicación de la ley– de su aplicación, reclama para su invisibilidad un efecto suplementario: la autoridad, que asume así un lugar de fundamento para la certeza, la credibilidad y la validez de la interpretación y la aplicación jurídicas.

La autoridad, definida y determinada por la ley misma, suspende la evidencia de la arbitrariedad de la interpretación. Más aún, las leyes sustentadas por las finalidades naturales –cuya universalidad deriva de la validez irrestricta de las determinaciones enigmáticas e intempestivas de la naturaleza– y aquellas apuntaladas en los fines jurídicos asumen modalidades de interpretación distinta. Las primeras responden a situaciones de confrontación individual, las segundas a una pretensión de universalidad; ésta, a su vez, deriva de la validez general de su caracterización histórica, de su relevancia simbólica. Cada una de ellas supone fuerzas normativas diferentes y, por consecuencia, cada una de ellas reclama, para suspender la visibilidad de su propia violencia, formas contrastantes de autoridad. Una deriva de un presupuesto teológico de una investidura iniciática de la fuerza divina en quien ejerce el derecho, la otra de recursos pragmáticos y argumentativos para sustentar la validez autónoma de la ley en sí. Pero frente al derecho positivo, el ejercicio del derecho natural es una afrenta, una violación. La confrontación entre las modalidades de violencia pone a la violencia orientada a fines naturales en condiciones de extrañeza respecto del derecho positivo. Esa tensión se preserva pero desemboca en un ejercicio violento ejercido desde el derecho positivo sobre un derecho natural destinada a afrontar la singularidad de las situaciones vitales. Así, la universalidad del derecho positivo impone un olvido de la singularidad de los sujetos: al actuar sobre el sujeto, concebido en sí mismo como expresión de la universalidad, salvaguarda no al sujeto sino al derecho mismo. La finalidad conservadora del derecho no es la vida sino el derecho mismo. Así, la singularidad de la violencia individual se torna amenazante aun cuando se sitúe en los marcos normativos del derecho positivo y esté amparada por éste. Esta singularidad deriva del hecho de que la violencia surge de una acción en una situación jurídica específica. La noción de situación jurídica

asume así toda su fuerza contradictoria: cada situación es singular, rechaza la universalidad.

La relevancia de la situación jurídica para la comprensión de la violencia, para Benjamin, ilumina el sentido de la huelga. Definida y amparada en la norma jurídica, la huelga emerge en una situación específica pero los alcances de su acción desbordan esa situación, se proyectan sobre la noción misma de trabajo, señalan la condición general de los trabajadores. Su violencia cambia de signo: su acción jurídicamente válida se transfigura en violencia no legítima.

Más aún, a diferencia del delito, que confronta en su origen el régimen jurídico, la huelga general revela que, por su alcance universalizante, puede fundar o modificar el sentido y la aplicación de la norma jurídica misma e implantarlas como un marco regulador duradero. Su alcance es la revocación del derecho y su transformación. Conlleva así una posibilidad de instaurar una juridicidad extraña, singular, desde una instancia extraña al monopolio estatal de la violencia jurídica.

Esta condición de un acto violento, amparado en un marco jurídico pero acotado a una situación jurídica singular, le permite a Benjamin una equiparación iluminadora entre la huelga y el acto de guerra. Ambos derivados de una consideración plenamente jurídica, sometidos al marco de una situación singular, pero cuya violencia acarrea la realización de una potencia específica del acto violento: la creación de derecho. Tanto la huelga como la guerra culminan en un acto de creación singular de derecho, capaz de desmentir o revocar el marco jurídico vigente. Se ilumina la naturaleza del acto de instauración de la ley: ésta deriva de un acto de guerra, de una violencia previa que culmina al instaurar la celebración, el ceremonial, de un nuevo orden jurídico. La paz, en apariencia inherente al régimen jurídico, revela su génesis: el acto de destrucción jurídica implícito en la guerra o potencialmente derivado de la huelga. Así, Benjamin advierte

que existe “implícito en toda violencia un carácter de creación jurídica” (49).

El alcance potencial de todo acto violento es iluminar la posibilidad de un orden jurídico otro. Ambas, huelga y guerra, derivadas del marco jurídico del Estado, llevan a cabo un acto violento al mismo tiempo singularizado por la situación en la que ocurren, pero destinado a trastocar el orden jurídico y a fundar una nueva juridicidad. Una diferencia crucial entre ambas: mientras la huelga amenaza quebrantar el régimen del Estado, la guerra busca consolidarlo. Eso revela la fuerza decisiva y contradictoria del militarismo cuya potencia radical es, en defensa del Estado, cancelar su identidad y su propia fuerza jurídica. Ambas iluminan una faceta radical del derecho: su origen deriva de la violencia surgida de situaciones singulares, acotadas por el marco jurídico mismo como figuras de su propia exterioridad, su eclipse excepcional: la ley formula su propio límite, las condiciones de su propia extinción. Esa formulación engendra la violencia que es, al mismo tiempo, extraña y legítima, inabarcable e intrínseca a su propia naturaleza. Pero la huelga y la guerra revelan otra faceta de la violencia: tanto la huelga general como la guerra emergen de un impulso inicial, son violencias conservadoras del derecho; pero esta conservación mina la validez del derecho mismo hasta socavar radicalmente su fundamento. Orillan a otra juridicidad.

### **Modalidades exorbitantes e indeterminadas de la violencia: de la policía a la mentira**

La violencia aparece así vinculada necesariamente con el régimen jurídico que convoca y suscita incontables modalidades de la violencia. No obstante, cada una de estas modalidades es irreductible a las otras. Incluso las modalidades de la violencia se confrontan y establecen entre sí conjugaciones y discordias que

derivan en nuevas tensiones y condiciones diferenciales para su reconocimiento y su sentido, sobre su mayor o menor derivación, determinación, o simplemente afinidad con los ordenamientos jurídicos. Es en esta interrogación sobre las formas divergentes de la violencia como se ahonda en Benjamin la separación entre justicia y legalidad. Introduce la imagen de una violencia en correspondencia con el destino [*schicksalmäßiger Gewalt*] cuyos medios y fines serían ajenos a los de otras violencias amparadas por las certezas y fundamentos del régimen jurídico. La modalidad de la violencia que deriva de la fuerza del destino disipa el sentido objetivo de la violencia, le devuelve plenamente su fuerza simbólica y el sentido instrumental se desvanece hasta el punto de disipar, incluso, su presencia, su visibilidad ordinaria. Las inflexiones de la mirada sobre la violencia sostenida por Benjamin toman una fisonomía propia al admitir la intervención del tiempo histórico y mítico del destino. Esta intervención de una historicidad dual –mito e historia– en la reflexión sobre la violencia no sólo ilumina calidades de la violencia que quebrantan los fundamentos de ésta como medio, sino que conmueve toda noción de legitimidad. A partir de esta interrogación, la legitimidad de los medios revela facetas contrastantes, zonas de profunda oscuridad. No sólo cada uno de sus términos se encuentra sometido a una tensión y una extrañeza fundamental, sino privado de la congruencia surgida del mutuo apuntalamiento de los términos. Se hace patente que la noción de legitimidad no está determinada por la noción de medios, sino que, incluso, no tiene una relación constitutiva con la idea de fines.

La modalidad de la violencia destinada a conservar la ley multiplica las modalidades de la violencia: a la violencia tangible, visible, evidente, añade una violencia del orden de la promesa: explícita, reconocible, atestiguable: la intimidación. Pero, acaso, una violencia no menos efectiva surge de la ausencia de signos expresos, construida por alusiones o memorias, por el peso de

vagas experiencias; es una violencia difusa, insustancial, ubicua: la amenaza. Benjamin subraya la diferencia entre ambas. La amenaza cobra toda su intensidad de su indeterminación. No dirigida a nadie, no referida a ningún acto expreso incorpora no sólo el perfil establecido de todo acto caracterizado jurídicamente, sino todo el espectro de su realización posible. Su indeterminación y su eficacia perentoria cobran la imagen de la violencia que surge del destino. Como éste cuyo cumplimiento es incierto, cuyos tiempos son evanescentes, la amenaza suscita la extraña fantasía, el deseo de escapar de él. La intimidación, por el contrario, tiene foco, precisión. Implica una definición y una condición expresa, nombrable, señalable en su tiempo y, en sus alcances, en su magnitud. De ahí la fuerza de la taxonomía de las penas: induce la calculabilidad del propio sufrimiento, la vastedad y la fuerza del castigo, su brutalidad, su vocación devastadora. Pero acaso esta amenaza alcanza su paroxismo y su límite absurdo en el ejercicio de la pena de muerte. Ésta señala los límites de la amenaza. Ley y destino: la pena de muerte. Crítica de la pena de muerte como crítica de la violencia que fundamenta la ley y cuyo foco decisivo es el destino. El ordenamiento jurídico, en última instancia, al formular la posibilidad de “dar la muerte” se atribuye un valor particular que lo equipara con la divinidad. Hay algo de desproporcionado en la ley que “da la muerte”. No responde a ninguna autoridad, ni humana ni divina. La ley que “da la muerte” expresa la asimetría de la violencia. Asume por sí misma el verdadero poder de fundar, de instaurar la ley. Es esa quizá una de las prerrogativas atroces de la fuerza al mismo tiempo autónoma e instrumental de los aparatos policíaco y militar.

Quizá, una de las reflexiones más inquietantes de Benjamin se refiere al lugar de la policía como instancia que realiza tanto la fuerza de instauración de la ley, como la fuerza de conservación de la ley, ambas presentes en cada acción policíaca. El poder policíaco asume así una fuerza dual: por una parte, hacer cumplir la

ley, pero para responder a las condiciones y situaciones singulares, a las respuestas individuales de cada acto, invoca un poder adicional, una capacidad suplementaria para instaurar sus propias leyes y llevarlas a cabo. Para lograr el sometimiento de los hombres a la ley, la acción policíaca no tiene sino la posibilidad de instaurar un poder autónomo para establecer por sí mismo los recursos para hacer cumplir tales, tanto sus propios fines autónomos como aquellos que derivan de la institución jurídica que sustenta su autoridad en última instancia. Más aún, el acto policíaco participa así de una lógica propia, circunscrita, autónoma de instauración de una ley particular en virtud de la defensa y la conservación de una ley de validez general. En la policía se ha *suprimido* la división entre ambos poderes. El poder de fundación está totalmente orientado a consolidar una instrumentalidad propia de la violencia. Esta confrontación entre instauración y conservación de las leyes ilumina ya también la fuerza diferencial de distintas regulaciones. La creación policíaca no instaura leyes generales sino solamente aquellas destinadas a amparar la eficacia de su acción local específica. Así, para Benjamin, no funda leyes sino *decretos*. *No obstante, esos decretos y esas leyes locales son extraños al orden jurídico. Son, acaso, su suplemento: los fines de la policía son distintos a los fines de la ley. Son diferentes y exorbitantes. Pero pueden llegar a ser incluso antagónicos, extraños a toda invocación de justicia. La policía señala el límite de la eficiencia y de la capacidad del Estado para el cumplimiento de sus fines.* Mientras que el derecho supone una acción deliberada y, con ello, la puesta en juego de un acto de libertad, de autonomía, una determinación metafísica de la razón, la policía aparece privada, como instancia instrumental del régimen jurídico, de toda autonomía. Instrumento y agente capaz de instaurar por sí mismo un juego regulador propio, un dispositivo de acción autodeterminado, éste no puede sino responder a las situaciones, circunstancias y desenlaces enmarcados en el régimen jurídico. Su poder no emana de sí mismo, pero es ajeno a la

lógica y a las condiciones del marco jurídico que le dan origen, tiene una consistencia espectral, es decir, inaprehensible, difusa, ubicua. Emerge de esta tensión al mismo tiempo ineludible e irreductible entre las dos fuerzas heterogéneas e irreductibles en juego, pero también de sus dependencias. Estas dependencias definen la intensidad y la modalidad de la violencia: el poder de la policía es menos destructivo, dice Benjamin, ahí donde encarna el poder soberano: legislativo y ejecutivo, se funde con ellos, somete enteramente su capacidad a las prescripciones del orden jurídico. No obstante, la capacidad propia de instauración jurídica de la policía se preserva intacta, está en juego a pesar de esta aparente subordinación, de esta condescendencia plena de lo policiaco a las finalidades de lo jurídico. Así, encarnación, testimonia la máxima degeneración posible de la violencia que se expresa en este simulacro mimético que conjuga y confunde el régimen policiaco y el orden jurídico.

Sin embargo, sostiene Benjamin, hay modalidades de la violencia que escapan a este régimen instrumental de lo jurídico. Lo hacen por dos vías que revela los límites de lo jurídico: actos que se inscriben en los propios intersticios del derecho, en lo que éste ignora o silencia; y aquellos que exhiben la extenuación y la relevancia restringida de la concepción instrumental, cuando la violencia abandona su calidad de medio y asume su sentido propio. Estas modalidades de la violencia extrínsecas a la derivación jurídica de la violencia iluminan, por otra parte, un sentido constitutivo pero enigmático de la justicia. El que se revela cuando ésta se sustrae a los dos poderes reconocibles: fundar o conservar la ley.

Los intersticios del derecho albergan modalidades de la violencia patentes pero que escapan a sus alcances reguladores, aun cuando participan plenamente de las estrategias de poder. La mentira y el engaño son modalidades de la violencia, actos inciertos que, sin embargo, impregnan de manera abierta o tácita el vínculo cotidiano y engendran en él conflictos y tensiones de una

relevancia indeterminada. Esta violencia escapa ordinariamente a la punición jurídica. Revela los tiempos mediatos de la violencia jurídica, e inherentes a su forma instrumental: la mentira no se persigue sino en ciertas circunstancias en que se conjuga con la posible o real aparición de otra violencia posterior propiamente reconocida en el dominio del derecho. La violencia de la mentira, imperceptible o desdeñable, adquiere relevancia sólo como anticipación o desencadenante de otra violencia, ella sí, sometida a la fuerza instrumental del derecho. Así, la punición del engaño no es nunca por la violencia en sí de éste, ni por el rechazo de su desdén al orden moral, sino por sus posibles consecuencias en el dominio de la violencia. Este desplazamiento del derecho, para Benjamin, exhibe la degradación del derecho, su propensión a volverse hacia estas violencias inadvertidas, extrañas, estos enrarecimientos de la palabra y de la vida, por lo que potencialmente pueden engendrar. El ejercicio jurídico como puesta en acto del miedo. La punición de la mentira, advierte Benjamin, se da, menos por el carácter moral de ésta, que por el temor a la violencia que puede despertar en quien la sufre. Se advierte entonces un oscurecimiento de la pretensión de justicia acarreado por el miedo, la justicia se abandona en aras de la tentativa de contrarrestar otra violencia capaz de quebrantar la fortaleza del derecho mismo.

Pero otra modalidad de la violencia, cuyos alcances son patentemente más relevantes y cuyo sentido político es cardinal, surge con la representación de aquella violencia que es, por sí misma y potencialmente, capaz de quebrantar el régimen vigente e instaurar una nueva legalidad. Esta capacidad exhibida como potencia es en sí misma amenazante. Bajo el peso de la amenaza del propio derrumbe, el régimen de derecho busca conjurar ese peligro inscribiendo en su propio universo la caracterización de esa extrañeza potencial, la figuración de la amenaza. Instrumenta así una respuesta ante el acontecimiento que, constitutivamente,

escapa a su posibilidad de representación, abate o anula su fuerza y lo derrumba. Busca instaurar en su propio universo la cifra de aquello que escapa a su palabra y a sus enunciados, a sus juicios y a sus interpretaciones.

Benjamin aborda entonces, tomando como eje crucial los múltiples sentidos de la violencia, dos temas relevantes para ese momento histórico en el que emergen disyuntivas históricas radicales: el ascenso del fascismo y la amenaza de guerra, y el ascenso de los movimientos obreros, su organización y la promesa de revolución. El movimiento organizado de los trabajadores aparece así, en este momento de peligro, capaz de ejercer una violencia contra el Estado de magnitud equiparable con la guerra. Las organizaciones obreras surgen como una fuerza capaz de ejercer una modalidad extraña de violencia; la que surge de la inmovilidad deliberada de la propia fuerza de trabajo derivada de la organización, jurídicamente sustentada, de los trabajadores.

El derecho de huelga parecería simplemente consagrar en el derecho positivo una libertad consagrada no sólo en el derecho natural, sino en la lógica propia de la modernidad: la posibilidad de vender o no, a voluntad, la propia fuerza de trabajo. Lo que amenaza no es el ejercicio individual de esa capacidad sino la posibilidad de los obreros organizados de paralizar, por una sola decisión y un acto colectivo, el funcionamiento de un sector productivo, ocasionando el colapso económico del sistema. Así, el derecho, apuntalado en la forma organizativa del Estado, se enfrenta a una condición propia: consagra un derecho individual y sostiene el derecho colectivo y su capacidad para ejercer autónomamente el poder que se despliega como amenaza potencial de toda la esfera del derecho. Otorga la sanción jurídica al ejercicio de una violencia autónoma no sólo extraña al Estado, sino potencialmente destructora de sus fundamentos jurídicos. Quebranta así la condición determinante del ejercicio monopólico de la violencia legítima por parte del Estado. Instaura una bipolaridad que

anuncia la posibilidad de una multipolaridad. En efecto, como sostiene Benjamin, el derecho de huelga contradice los intereses del Estado. Es tolerado por su efecto de “postergación” de la violencia posible, desencadenada por la opresión, jurídicamente sostenida con todos los recursos de la violencia conservadora, sobre los trabajadores. Esta condición al mismo tiempo interna y externa de la huelga, respecto de la esfera de la violencia legítima o de la violencia tolerada, según el ejercicio monopólico de la violencia. Sancionada por el derecho, pero extraña a su lógica y al presupuesto de la violencia monopólica, la huelga asume una razón propia y responde a ella. Como expresa Benjamin, la huelga puede ser entonces considerada como un medio puro, un instrumento forjado en los presupuestos constitutivos de esta razón propia del trabajo, para pugnar por una transformación radical de la práctica laboral misma.

La escritura de Benjamin incorpora aquí la invocación a la reflexión de Sorel sobre el modo de violencia desplegado en las distintas ocasiones y procesos dinámicos de la huelga.<sup>3</sup> Benjamin recoge aquí un dualismo iluminador: por una parte, asume el carácter conservador de ciertas estrategias de huelga –la huelga general política–, destinadas a preservar el entorno laboral, su fundamento jurídico y su participación integral en la forma del Estado; de ahí su carácter propiamente conservador: transforma la situación de las fuerzas políticas, mientras preserva la plena autoridad del régimen jurídico que las niega; y, por otra parte, Benjamin asume la posibilidad de llevar la violencia de la huelga hasta el quebrantamiento radical de la base jurídica, política y económica del Estado –la huelga general revolucionaria. Da lugar a un derecho intolerable jurídicamente: el de derrumbar el orden jurídico existente, el de invalidar en su fundamento la

<sup>3</sup> G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, París, Seuil, 1990.

razón jurídica que le dio cabida. La huelga general revolucionaria revela una característica negativa respecto de otras modalidades de la violencia: la ausencia de vocación tanto por la instauración de un orden jurídico, como por su preservación. Se inscribe en este dominio intersticial entre las formas de poder. Un poder que no emerge de suelo jurídico previo pero que tampoco apunta a un futuro conformado según lógica jurídica alguna.

Tanto la violencia del mentir, como la que supone el surgimiento de la huelga general revolucionaria, iluminan con luces radicalmente distintas las calidades irreductibles de modalidades de la violencia surgidas en los intersticios, los vacíos y los territorios extrínsecos al dominio jurídico, sin negar su íntima relación, constitutiva, con la forma de la ley y su implantación en el proceso político. Estas modalidades intersticiales contradicen así el dogma fundamental del orden jurídico: fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos. Despliegan una violencia extraña a la legitimidad de los medios y plantean frontalmente facetas enigmáticas de la justicia: su sentido irreductible a cualquier ordenamiento jurídico.

**Destino, mito y divinidad:  
inflexiones alegóricas de la violencia, poder y purificación**

Benjamin ha subrayado este carácter singular de la justicia: es una aprehensión del acto en sí mismo, en su singularidad y como acontecer. No hay criterios generales de justicia, en la medida en que la justicia deriva a un tiempo de la condición radicalmente histórica de cada acto y de su radical acontecer. Cancela, por consiguiente, cualquier pretensión de universal y, con ello, el derecho que no puede sino hacer de esta universalidad su sustento necesario. De ahí, el planteamiento radical de Benjamin y su concepción propia de justicia. Esta calidad singular de la justicia acentúa

su aporía fundamental: los medios legítimos, en la medida que responden a las condiciones de generalidad –e incluso a las pretensiones de universalidad– del orden jurídico, estarán siempre en contradicción con fines justos. Por otra parte, la justicia en su singularidad revela un modo radicalmente otro de la violencia que trastoca sin alternativas todo esquematismo instrumental. Esa violencia, sostendrá Benjamin, no será sino esa violencia otra –no instrumental, no diferida, no calculada ni derivada de esquema lógico previo, tampoco legítima ni ilegítima. La justicia aparece así como el correlato de las modalidades instersticiales de violencia ajena a toda exigencia de instrumentalidad, privada de tiempo –de postergaciones, de promesas, de trayectos preestablecidos, de procedimientos generales. Así, Benjamin hace patente el fundamento teológico de la justicia: “no es la razón quien decide sobre la legitimidad [*Berechtigung*] de los medios, ni sobre la justicia [*Berechtigkeit*] de los fines, sino, sobre aquella, es la violencia orientada a un destino, y sobre ésta, Dios” (59).

La noción de justicia no puede derivar sino de la condición inherente al sentido del acontecer: solamente se puede actuar en respuesta al sentido estricto del acontecer desde la posibilidad de asumir la acción divina como la única que puede responder en estricta correspondencia con el acontecimiento. Así, Benjamin se enfrenta a la idea de que los fines justos derivan de manera inherente del derecho. Para Benjamin, por el contrario, la justicia no puede responder sino a un acto en su situación, “lo que es justo en una situación no lo es en otra, a pesar de toda semejanza posible”. La justicia es radicalmente ajena a toda condición de universalidad.

Pero esta extrañeza de la justicia ante la exigencia de la universalidad jurídica la sitúa también más allá de los fines. Extraña a toda finalidad, la justicia como significado de la acción divina como respuesta al acontecer humano, no se inscribe en ningún trayecto hacia futuro alguno. Se sitúa fuera del tiempo.

Es la síntesis absoluta, pura, de todo pasado y todo futuro. No asume ningún horizonte, porque en ella se expresan todos los horizontes. El vínculo de la acción justa con la divinidad no es sino un modo de inscribirse de la divinidad en el horizonte de lo humano. Benjamin acude, para el esclarecimiento de la violencia no instrumental, a aquella desencadenada por una afección radical: la cólera. La relación de la violencia con la cólera señala la visión más nítida de la violencia sin finalidad, surgida ante el advenimiento de un acontecer y, sin embargo, no exenta de racionalidad. Se trata de otra racionalidad. Es la respuesta a un acto de otro. Es un gesto súbito que señala la aparición de lo intolerable, su acontecer. Deriva de la singular racionalidad que acompaña la experiencia de algo que ha rebasado los límites de lo admisible, es la reacción compleja ante lo inaceptable que conjuga una síntesis de reconocimiento, acto reflexivo –aprehensión de sí, de los límites de sí y del propio mundo–, teleología y juicio de valor. Como señal pura, la cólera está íntimamente vinculada con su expresión: el acto violento que manifiesta simultáneamente el reconocimiento del sentido del acto del otro, el agravio derivado de la experiencia de lo intolerable, y la decisión radical de extinguir de raíz el acto, su sentido y las condiciones de su aparición. De ahí su representación privilegiada con la potencia de la divinidad. Benjamin encuentra en el mito el relato privilegiado de esta modalidad de la violencia. La violencia se exhibe, de manera abierta, amenazante, como signo visible de la cólera, en el relato sobre los atributos y el despliegue reconocible del gesto divino. La cólera no como un medio sino como una manifestación de la aprehensión divina del acto humano y de su sentido absoluto, innegable, irreparable. Esta violencia es atributo de los dioses. La violencia se ofrece en la cólera divina como una manifestación de la voluntad y del ser, de las potencias de la divinidad.

Para Benjamin el hilo conductor de la cólera conduce a una iluminación sobre la violencia que funda el derecho y, simultá-

neamente, a aquella que desencadena la guerra y que, a su vez, esclarece la concepción del destino como base del poder jurídico. La instauración del derecho revela una violencia cuya modalidad es inconmensurable a la que lo conserva. La primera surge de un momento de quebrantamiento de la vigencia de la fuerza normativa, del decaimiento o la cancelación de la ley, de su obsolescencia. Es la expresión de una calidad específica de lo intolerable alentado por la juridicidad vigente, y la intolerancia destinada a instaurar un nuevo orden. Pero lo jurídico involucra no sólo un régimen de determinación de la acción sino también de sus finalidades y sus valores. La violencia que instaura el derecho instaura al mismo tiempo aquello que constituye la finalidad del derecho, pero, para hacerlo, debe preservar también la violencia como condición inapelable de la instauración del derecho mismo. Benjamin advierte aquí la íntima alianza de la instauración de la juridicidad y el poder. “Creación de derecho es creación de poder”, subraya Benjamin y advierte en esta alianza entre derecho y poder la inmediata manifestación de esta conjugación de modalidades de la violencia a la que no puede sino atribuírsele un destino propio.

La cólera, no obstante, es extraña a la visión teológica de Benjamin. Con esta perspectiva la justicia se opone al poder de manera equiparable a la oposición entre la divinidad y el mito. Implícita en esta oposición está la confrontación entre la finalidad divina, la justicia, y la finalidad del acto de fundación de la ley, propio del mito, que no es otro que el poder. Más aún, en la medida en que la justicia carece de la condición de destino, se opone al acto de poder, de fundación jurídica, que, a la vez, reclama la objetivación instrumental de la violencia. Justicia, sostiene Benjamin, es el principio de toda finalidad divina. Una finalidad sin tiempo pero capaz de fundar por sí misma todo sentido de historicidad, puesto que responde al sentido propio del acontecer como síntesis temporal de toda experiencia y como expresión del acto de creación. La naturaleza intempestiva de la justicia, su vínculo con

el acontecimiento y su impulso purificador, acentúa, por contraste, un carácter definitivo del poder inherente a la violencia mítica: la creación jurídica. No existe posibilidad de dar expresión conceptual a la igualdad. Benjamin afirma entonces: “Lo que existe son poderes igualmente grandes”.

Benjamin deriva de la figuración mítica de la violencia un rasgo determinante de su fuerza imperativa: la fuerza de la ley asume el carácter de la violencia inescapable del destino; ésta se preserva más allá de la cognición expresa que el sujeto tenga de la ley, de la deliberada inscripción de la acción propia en el marco de la ley, más allá del sentido instrumental o no atribuido a la propia ley orientado a la conservación o instauración de un régimen jurídico. Benjamin alude a la violencia de la ley del destino que se cumple en Edipo más allá de toda escritura, que anticipa y prescribe la propia violación de la ley a espaldas del delincuente. La máquina implacable del destino procede al margen de la conciencia de Edipo, la conduce sin su voluntad o incluso contra ella. Cuando el delito se comete, no obstante, el castigo es implacable. El paralelismo surge en el texto de Benjamin con una de las condiciones constitutivas del derecho: la ignorancia de la ley no cancela su vigencia ni atenúa el castigo. La ley aparece más allá de la conciencia de los sujetos y, por consiguiente, acoge la vida en su interior como un destino. La ley del destino aparece al mismo tiempo como cifrada e inaccesible, pero su cumplimiento se reclama inexcusable, gobierna la existencia entera del sujeto, determina la culpabilidad más allá de la propia deliberación sobre los actos.

La violencia inmediata, la que se manifiesta alegóricamente en el motivo mítico de la cólera, se expresa claramente como poder al requerir de fuerza del derecho su capacidad para someter a todo sujeto. Más aún, la ley no existe como mera voluntad de sometimiento sino sólo como su logro: es solamente cuando la ley se ha impuesto cuando cobra plena visibilidad, cuando exhibe

su vigencia y se ofrece como una potencia por encima de la vida y como encarnación de la totalidad de lo realizable, sin tiempo, sin pasado que relativice la severidad de su acción, sin futuro que anticipe su eclipse. La ley se ofrece como inaccesible e invariante, y el sometimiento a ella como la condición del propio destino.

Para Benjamin, sin embargo, la imagen de la fuerza de la ley como destino no es inexorable. A la violencia mítica puede responder otra, no menos inmediata, no menos ajena a toda instrumentalidad, pero capaz de imponer a la ley un límite, de instaurar su finitud: una violencia pura ajena incluso a toda voluntad de implantar ley alguna. Una violencia pura, es decir, más allá de la experiencia tangible, más allá de la cognición empírica y, por consiguiente, indiferente a las condiciones de legitimidad e ilegitimidad. Surge así la visión teológica como una formulación alegórica de esa violencia pura: la violencia divina se opone a la mítica, cancela su vigencia, la invalida. Su fuerza es extraña a la vocación fundadora: es toda purificación y, por consiguiente, destrucción; pero una destrucción que excede toda referencia corporal al existir inmediato, al cuerpo, a la vida entendida como mera y simple presencia palpable, la vida encarnada en su devenir al margen del sentido [*bloß Leben*]. La violencia mítica se precipita sobre esa vida simple, despojada de historia: se restringe a ella, se abate sobre la presencia de lo que ocurre al margen de la experiencia, privada de historicidad. Benjamin subraya la alegoría mítica. La identifica en el marco de su referencia narrativa: violencia sangrienta. Vinculada con la ley no tiene otro desenlace que culpa y castigo, que acompañan todo régimen de poder, que emergen de él. Esa violencia desplegada ante los ojos en el cuerpo sangrante es la que revela el sentido del poder y la fundación jurídica.

Por el contrario, la destrucción divina, apunta Benjamin, es letal. Es la destrucción de la vida como condición del cumplimiento y la realización de la vida misma: apela a la vida entendida como identidad plenamente mundana. La vida del hombre,

afirma Benjamin, es la que “permanece idéntica en la vida terrestre, en la muerte, en la sobrevivencia”, es la que se revela en el sentido de una experiencia que involucra la historicidad plena del sujeto, su memoria, sus potencias, el sentido de su actuar. Es el acontecimiento mismo como quebrantamiento de una calidad del acto, de una manifestación del existir. Escapa a toda finitud. Su desenlace no puede involucrar ni culpa ni castigo, sino perdón, que es lo radicalmente extraño tanto a la culpa como al castigo. El perdón desoye la aridez estrecha de la ley y desborda sin medida sus marcos. No hay perdón en la finitud. Y este perdón al realizarse hace patente otra figura de la historia: la que reclama, para su pleno sentido, el advenimiento de la redención [*Rettung*]. El acto de justicia enlaza así purificación, destrucción y perdón y los asume más allá de todo límite, invoca la redención como el acceso al sentido de la historia. Es indiferente a la exigencia de confines. Es en su propio acontecer la instauración del límite. No obstante, ajena a todo límite, la violencia divina escapa a la aprehensión y a las condiciones finitas de la razón. Benjamin sostiene, enfáticamente: “Solo la violencia mítica (inconmensurable con la violencia divina) se deja reconocer como tal. La fuerza purificadora de la violencia no es evidente a los hombres”.

Benjamin cierra su reflexión con una tesis enigmática que abre la vía a la reflexión sobre la violencia revolucionaria: “la violencia divina, sea insignia o sello, no es jamás medio de la ejecución sagrada, puede dar nombre a la acción soberana” [*Die göttliche Gewalt, welche Insignium und Siegel, niemands Mittel heiligen Vollstreckung ist, mag die waltende heissen*] (66).

Numero: 3454 Benjamin Natani  
 —————  
 DEPARTEMENTS: IMPRIMERIES, BSS., EST  
 Titres: Docteur en médecine  
 Adresse: 11 Faubourg de la République  
 Observations: né le 23 mars 1900 à Paris  
 et mort le 24 août 1940 à Paris



## VIOLENCIA EXTREMA O VIOLENCIA NECESARIA: BENJAMIN Y NIETZSCHE

*Pablo Lazo Briones*

Las recurrencias del lenguaje mediático y político, así como de lo dicho en la cotidianeidad de nuestras preocupaciones sobre los acontecimientos sociales, parece girar inevitablemente alrededor del tema de la violencia. La saturación de este tema puede ser tal que el resultado es la banalización e incluso la instrumentalización de su sentido, a tal grado que éste corre el riesgo de perderse por completo. La ineficacia del lenguaje se manifiesta aquí con toda su potencia: a más intensificación de imágenes, discursos públicos y privados, utilización mediática y estatización de objetos sobre la violencia, menos claridad comprensiva sobre su sentido y, por supuesto, menos eficacia práctica para su prevención o regulación, no se diga para su ideal desaparición. El referente de la violencia se ha perdido en el océano de sus referencias sobreproducidas.

Paradójicamente, la *koiné* al día del tópico de la violencia, esta especie de éxito de su divulgación, no hace más que desensibilizarnos tras la primera sorpresa momentánea de cantidades de violencia: cuántos asesinatos pueden sumarse por día en las grandes ciudades, en las zonas de guerra o en las fronteras

conflictivas, cuántos levantamientos, marchas o demostraciones públicas de inconformidad fueron reprimidos por medios violentos, etcétera. O bien, no hace más que extraviemos el sentido de la cualidad de la violencia: no sabemos ya más si es legítima o no la utilización de la fuerza para combatir un grupo terrorista con reivindicaciones políticas, por ejemplo, o dudamos sobre si la estatización de restos de cadáveres o de imágenes de guerra y violencia citadina realmente sangrientas en las más diversas obras de arte, sea algo hecho con el sentido de la denuncia social o de la simple complacencia en los medios de venta, exhibición museística y aceptación en medios esnobistas en donde circulan esas obras de arte. También en los medios académicos y sus aparatos de divulgación e investigación, se pide con mayor frecuencia que nunca que se hable, reflexione y proponga sobre la violencia y su inusitada sobreproducción. Cabe sospechar, pues, que también aquí no se active, una y otra vez, nada más que un medio de inserción y reconocimiento en el complejo escalafón de ganancias de este mundillo académico.

Después de señalar lo anterior, ¿cómo no caer en una contradicción evidente cuando ofrecemos un texto más sobre el tema de la violencia? Y sobre todo, ¿cómo decir algo sobre ella sin caer en alguno de los juegos de su *koiné*, cuando lo verdaderamente urgente no es decir “algo más”, sino decir algo que abra la perspectiva de su auténtica comprensión y de su enfrentamiento efectivo? Me parece que el argumento ofrecido por Walter Benjamin en su texto *Para una crítica de la violencia* tiene el instrumental conceptual necesario para combatir esta *koiné*, incluso cuando se considera que este mismo texto ha entrado en el juego de su re-citación saturada con todas las ganancias espurias que pueden delatarse.

La enérgica reflexión de Benjamin sobre la tensión entre violencia y política, entre trasgresión e institución, o entre fuerza revolucionaria y su institucionalización o pacificación como

imposición de un único poder, no es fácilmente divulgable o instrumentalizable en los sentidos que hemos mencionado por una razón aparentemente sencilla: se trata de una reflexión que va más allá de la *figura* del tema de la violencia y penetra sin rodeos en su *fondo*, o –para decirlo con mayor exactitud– en su *trasfondo de sentido*. Esto quiere decir que la reflexión propuesta por Benjamin no es manipulable en ningún sentido, pues nos habla desde el trasfondo que soporta toda manipulación y divulgación hechas en la superficie del tema, las múltiples *figuras* que adopta en su “éxito” mediático, del mundillo académico (que no de la reflexión crítica y propositiva propia del esfuerzo de pensamiento hecho por académicos), y de sus utilizaciones instrumentales en el mundo de la política o del arte esnobista. Este trasfondo de sentido inalienable de la reflexión sobre la violencia, gracias al cual se desvincula de cualquier figura manipulable, puede advertirse en estas palabras del autor de *Iluminaciones*:

[...] de ser la violencia un medio, un criterio de ella podría parecer-nos fácilmente dado. Bastaría considerar si la violencia, en casos precisos, sirve a fines justos o injustos. Por tanto, su crítica estaría implícita en un sistema de los fines justos. Pero no es así. Aun asumiendo que tal sistema está por encima de toda duda, lo que contiene no es un criterio de la propia violencia como principio, sino un criterio para los casos de su utilización. La cuestión de si la violencia es en general ética como medio seguiría sin resolverse.<sup>1</sup>

Lo que de entrada quiere pensar Benjamin es el estatus ético de la violencia, la cualidad valorativa de los medios que se pueden catalogar violentos, y cuáles de estos medios pueden considerarse legítimos o ilegítimos de acuerdo con criterios éticos. Supera así

<sup>1</sup> W. Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p. 23.

toda atadura del tema de la violencia a cualquier tipo de subordinación al reino de los “fines” de tales medios violentos, incluido por supuesto el reino de fines de la manipulación del tema de la violencia en el sentido arriba descrito. Ciertamente es que Benjamin tiene en mente hablar de una estructura diferente de medios-fines, la propia de la reflexión que vincula los fines del derecho y la política con la valoración de la legitimidad de los medios violentos admisibles desde tales fines. Esta vinculación es lo que le interesa discernir para ganar una reflexión independiente de medios y fines por separado. Lo que me interesa dejar asentado aquí como un primer eslabón en la cadena de argumentos que sostendré es que, con la ganancia de esta reflexión independiente de medios y fines de la violencia, se obtiene tanto la crítica que propiamente lleva a cabo Benjamin en su texto (en la que me extenderé más adelante) como la crítica a la *koiné* actual del tema de la violencia en general, incluida la re-citación de su propio texto.

El segundo eslabón de esta cadena argumental engarza con la preocupación central de Benjamin: cómo discernir un tipo de violencia que es fácilmente manipulada como medio de un poder que se estatuye como único, es decir, la violencia como mecanismo del poder estatal, manifiesta en los instrumentos jurídicos procedimentales y las leyes mismas que componen el *status quo* social de imposición de un orden para todos. La cuestión central aquí radica en cómo reflexionar en este tipo de violencia justificada por los fines del poder del Estado, cuando se ha descubierto que es tanto fundadora de este poder como el secreto de su conservación en el tiempo. Parte del aspecto novedoso de la reflexión de Benjamin está en el reconocimiento de las justificaciones que se han dado de una violencia tal, mismas que encuentra tanto en la concepción del derecho iusnaturalista y sus refuerzos darwinianos –la violencia sería connatural a nuestra naturaleza, una “materia prima más”, y tendría la función de una selección del más apto y fuerte–, como en la concepción iuspositivista –la violencia se

justifica por los fines del derecho y la justicia, y el Estado es el único censor de la violencia como hecho histórico admisible.<sup>2</sup> El derecho natural sólo piensa cómo un caso de violencia se ajusta a un fin ya dado, y conduce a un “casuismo sin fin”, por lo tanto no es útil para pensar los medios de la violencia en sí mismos. En cambio el derecho positivo, al menos, aporta el “fundamento hipotético” adecuado para pensar la violencia independientemente de los casos a los que se aplica, pues permite pensar las distintas formas de violencia y las cataloga históricamente. En todo caso, este punto de partida, piensa Benjamin, habrá de superarse con la reflexión de la violencia circunscrita a su calidad de medio, sin estar supeditada a su justificación vía los fines. De otro modo no se sale de la paradoja de que fines justos puedan implicar medios de extrema violencia.

Con esta aclaración teórica Benjamin gana algo realmente importante: la distinción de una violencia consustancial al nacimiento y formación de un Estado, a la constitución de su poder sobre todo otro poder. A esta violencia le llama “mítica” o “fundadora de derecho”. Se trata de la violencia inscrita en las disposiciones e instituciones estatales desde su nacimiento, pero también en los mecanismos en que éstas se prolongan y se conservan. Por ejemplo, los mecanismos de una policía siempre activa como instrumento de persecución y represión, pero también los mecanismos de la pena de muerte como intimidación y fundamento del derecho que decide sobre vida y muerte, o los mecanismos de la huelga tramposamente preparada como prolongación de un poder estatal, lo que llama la “huelga general política”, contrapuesta a una huelga auténtica entendida como resultado de la lucha de clases o “huelga general proletaria”. El servicio militar obligatorio, y la ideología militarista que generaliza como salvaguarda

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

de un estado de cosas y un orden social, es otro ejemplo central de esta violencia “conservadora” de derecho.<sup>3</sup>

Una de las reflexiones más interesantes que nos ofrece así Walter Benjamin es la referente a la condición siempre paradójica del poder del Estado: la violencia no permitida por éste cuando se arroga el papel de gran censor de lo que se admite y se prohíbe en la totalidad del campo de lo social, la violencia que él llama “violencia pirata”, se manifiesta como amenaza al Estado vigente al mismo tiempo que es un resultado de su propia acción violenta. La acción violenta del Estado, justificada por el derecho que él instauró, protege y prolonga, es ocasión de otra violencia “no legítima”, que lo quiere transgredir siempre e intenta, por medio de esta transgresión, instaurar un nuevo derecho, un nuevo estado de cosas entero que amenaza el presente.

Con este punto se abre la reflexión para pensar la violencia como despliegue de fuerza, una fuerza *que puede* argumentada como legítima o ilegítima, aun cuando se encarna en instituciones como la del Estado. Permítasenos introducir en este momento las razones de otro teórico clásico sobre la crítica de la violencia en sentido de fuerza, pura o impura, legítima o ilegítima: Nietzsche.

### La violencia como fuerza: actividad y reactividad

Como ha dicho ya Gilles Deleuze en un conocido libro, sería un error interpretar las fuerzas reactivas, nihilistas, en oposición frontal y excluyente respecto de las fuerzas activas, productivas, como si Nietzsche hablase de un movimiento heroico de desprendimiento total de este mundo cultural en decadencia por

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

parte de quien detenta un poder más noble, más robusto.<sup>4</sup> Pudiera pensarse que son muchas las imágenes que nos hablan de este desprendimiento altivo: alejarse de las “moscas del mercado” (en una actitud “antisocrática” por excelencia) para hablar del desprecio por la vulgaridad del pueblo y sus “verdades”; despreciar al “hombre más feo” para establecer distancia con el hombre vengativo que tuvo necesidad de matar a Dios, y no simplemente de olvidarse de él, a diferencia del “hombre superior”; el ave de caza que se enseñoorea en su poder a costa de las muertes de los corderos que asesina, sin pensar ni por un instante que esto es un asesinato... Quedaría establecida así no sólo la superioridad del fuerte respecto al débil, sino una capacidad de “autoenseñoorearse” con el propio poder, de rebosar plenitud para sí mismo siempre a costa del sometimiento de otro.

A contrapelo de estas abundantes imágenes, volviendo al argumento de Deleuze, hay que pensar que las fuerzas activas y las fuerzas reactivas dependen unas de las otras en un ejercicio que no puede simplemente reducirse a su distinción y separación, ejercicio que justificaría la altivez despectiva del mundo cultural moderno, como cosmovisión cultural predominante. Al contrario, el ejercicio de sometimiento, de *redireccionamiento* de la reactividad al servicio de la “actividad formadora” del poderoso, es la verdadera dinámica de la violencia contra la cultura que hay que saber desentrañar.<sup>5</sup> Pero entiéndase, no se trata de activar una violencia destructora de toda manifestación de la cultura, una violencia irracional del tipo de un anarquismo extremo irracional, que por cierto Nietzsche desprecia abiertamente. Se trata más bien de desenmascarar y demoler lo que puede llamarse la

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 157 y ss.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 192.

*usurpación* o *captura* de la verdadera dimensión creadora de la cultura por las fuerzas reactivas, convirtiéndola en el remanso de la pasividad del rebaño, del hombre gregario.<sup>6</sup> Lo que nos lleva a la necesidad de ubicar la descripción tanto de lo “reactivo” como el mecanismo que puede llevar a las fuerzas a su forma creativa –la cultura en su dimensión poderosa y saludable– como de lo “reactivo” en tanto mecanismo que ha llevado de hecho a la reactividad a su forma pasiva, nihilista, vengativa –la cultura usurpada por el resentimiento y por lo que llama Nietzsche “mala conciencia”.

Lo “reactivo” no es de entrada pura venganza contra la vida del que “no puede” con ella (el nihilista, el trasmundano, el “asceta”). Esta forma de reactividad es un deslizamiento perverso particular, aunque generalizado en la cultura moderna. Es un deslizamiento de una capacidad de reacción más saludable, incluso fisiológica y psicológicamente hablando, como explica Deleuze, de responder ante un estímulo o excitación y animar con ello una actividad poderosa, ya sea en el orden del cuerpo y sus estímulos, ya sea en el orden de la conciencia y su capacidad de distinción entre lo que fue (la memoria histórica, que más de una vez pesa tanto que paraliza las fuerzas vitales)<sup>7</sup> y lo que será (la creatividad futura), ya sea en el orden de la cultura y su capacidad de reflejar una voluntad de poderío libre, que sólo responde a ella misma, en contraste con una voluntad de poderío que tiene necesidad de someter a otros en la lógica de la culpa, de la mala conciencia como actitud generalizada en la cultura decadente, en sus manifestaciones políticas, artísticas, educativas, etcétera.

De aquí que se distingan dos tipos de cultura. Por una parte, el tipo más genuino, el más originario en el tiempo –Nietzsche lo identifica más de una vez con un momento anterior a la

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>7</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, Madrid, Edaf, 2005, pp. 49 y ss.

historia moderna y su decadencia— pero también más originario en cuanto a que es una capacidad del género humano en general, una capacidad siempre latente de “adiestramiento y selección” de las fuerzas y hacer de ellas un “hábito” perdurable de actividad. En palabras de Deleuze:

Se trata siempre de proporcionar hábito al hombre, hacerle obedecer a leyes, adiestrarlo. Adiestrar al hombre significa formarlo de tal manera que sea capaz de activar sus fuerzas reactivas. En principio la actividad de la cultura se ejerce sobre las fuerzas reactivas, les proporciona hábitos y les impone modelos, para hacerlas aptas de ser activadas.<sup>8</sup>

Y sólo se adiestran de esta manera las fuerzas reactivas mediante el dolor: la cultura es violencia, incluso castigo, ejercido de forma constante como relación entre hombres, y más concretamente, como dice Nietzsche en la *Genealogía de la moral*, como relación entre un acreedor y un deudor y toda la gama de gestos, rituales y transacciones culturales imaginables.<sup>9</sup> De aquí la gran variedad de formas de dominio del hombre por el hombre, de sometimiento, de tortura incluso. Son formas de cultura en cuanto que ésta se recrea a sí misma en y por la salud de su invención valorativa. De este modo, una pregunta polémica para extender la demolición de las moralizaciones sobre la violencia a la crítica de la cultura es la siguiente: ¿cómo traducir en términos culturales la frase de Nietzsche sobre la ética kantiana: “el imperativo categórico huele a crueldad”?<sup>10</sup> Lo que vale para la crítica nietzscheana del sistema de derecho y de justicia se puede extender

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, op. cit., p. 188.

<sup>9</sup> F. Nietzsche, *Genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 83-85.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 185.

a la configuración entera de la cultura: la idea de deber, responsabilidad, conciencia moral, etcétera, se sienta sobre un placer del poderoso sobre el impotente, el placer de infligirle un castigo como compensación por el daño que hizo, esto es, la culpa como deuda ante un acreedor y el placer que obtiene el acreedor al verlo sufrir pagando la deuda, incluso, ilustra Nietzsche, en las formas del castigo corporal, de la humillación pública, de la amputación de miembros y torturas similares, o la misma muerte. La extensión a la explicación de la cultura, de sus antecedentes históricos, su evolución y su final decadencia contemporánea, la lleva a cabo Nietzsche cuando habla de un creciente proceso de “espiritualización” o “divinización” de la crueldad como rasgo característico de lo que llama irónicamente “cultura superior”.<sup>11</sup> A contrapelo de esta “cultura superior”, que es en realidad una cultura decadente, la invención de una nueva cultura poderosa corre a cargo del individuo que “puede mantener una promesa”, es decir, del individuo soberano que legisla para sí mismo en cuanto que se libera de la moralidad del hombre gregario y sus costumbres acomodaticias.

Aunque, por otra parte, se ha presentado históricamente de forma reincidente el tipo de cultura menos genuino, lamentablemente el más extendido, la cultura como incapacidad de dominio o adiestramiento de las fuerzas reactivas, esto es, la cultura en donde prevalecen estas fuerzas reactivas sobre la capacidad de activación. Y de hecho, es la cultura en la que la capacidad de acción se ve con malos ojos, se tacha de culpable y se persigue como lo “malo”, opuesto, en esta inversión de valores, a lo “bueno”, que automáticamente es identificado con la capacidad de reprimirse de actuar, es identificado con la fuerza (reactiva) necesaria para no desplegar acto alguno si no es como reduplicación de la propia

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 186.

culpabilidad implícita en el actuar mismo. Y esta inversión de la valoración del mundo entero como algo en lo que no nos es lícito actuar, dominar, sólo fue posible, argumenta Nietzsche, al transformar la relación acreedor-deudor a un esquema en el que la deuda es imposible de saldar porque el acreedor es eterno e infinito, es decir, como deuda frente a Dios.<sup>12</sup> Se trata del momento histórico paralelo en el que han ganado las fuerzas reactivas no sólo al extenderse hacia otros sino esencialmente al volverse contra uno mismo, interiorizándose, y dañando al deudor mismo, y que se revuelve en un sentimiento de eterna culpabilidad. Es el momento propiamente del pasaje del resentimiento a la mala conciencia a través de la estipulación ficcional de los ideales ascéticos como negación y desprendimiento de este mundo:

La ficción de un otro-mundo en el ideal ascético: esto es lo que acompaña todos los movimientos del resentimiento y de la mala conciencia, esto es lo que permite despreciar la vida y todo lo que es activo en la vida, esto es lo que da al mundo un valor de apariencia o de nada.<sup>13</sup>

La voluntad de nada, el nihilismo como triunfo de las fuerzas reactivas y desprecio de la acción en el mundo, está presente, y esto es lo que me interesa enfatizar, en la cultura como actualidad de un devenir histórico decadente, desviado de su posibilidad vital de crear y actuar. Y es de esta desviación que Nietzsche quiere recuperarse. El trazado de una nueva cultura no decadente, la de los superhombres soberanos, lo realiza en la línea que va de un pasado cultural postulado como no decadente a un futuro que se anuncia en el extremo del nihilismo de la cultura presente. Y cabe preguntar entonces, como lo hace de hecho Deleuze, si este

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, op. cit., p. 205.

“doble estatuto de la cultura” tiene alguna realidad, si no es algo más que una “visión de Zaratustra” sin fundamento.<sup>14</sup> En efecto, ya sea que se lo vea hacia atrás –hacia la referencia al pasado cultural no degenerado– ya sea que se lo vea hacia delante –hacia la proyección de una cultura superior soberana–, el argumento de Nietzsche presenta si acaso algo más que ideales supuestos de un origen, sin prueba historiográfica o antropológica; su argumento es poco menos que una postulación ideal pobremente fundada. ¿Cómo escapar de esta doble objeción de argumentación cornuda? Me parece que la respuesta a esta pregunta radica en una afirmación que puede atravesar transversalmente la obra de Nietzsche: *la genealogía es más crítica que histórica*. Esto quiere decir que, como diremos con Foucault más adelante, el sentido del trabajo genealógico de Nietzsche se “monta” sobre una proyección hacia el pasado y hacia el futuro cultural con el propósito de una crítica del presente de su cultura. Su distinción entre una cultura (pasada y futura) como adiestramiento y selección de fuerzas en vistas de la actividad, y una cultura (presente) de la reactividad imperante, del nihilismo pasivo-resentido, se establece más con el fin de criticar y demoler a esta última que con el fin melancólico de llorar por lo pasado o de suspirar por un futuro que llegará. En todo caso la crítica nietzscheana a la cultura presente se hace en función de violentar siempre esta cultura presente. Y se trata una violencia necesaria. Necesaria para la creación de una cultura poderosa ideada desde las condiciones contingentes de esta cultura que nos aqueja con sus bienes y con sus males presentes.

De este modo, cuando se habla de creación de una cultura poderosa es necesario hablar desde las condiciones concretas de esta cultura contingente como *re-direccionamiento* de las fuerzas reactivas por las activas, es decir, es necesario considerar la cul-

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

tura como “tejido de bienes y males” en el reacomodo de estas fuerzas, y huir de la “divinización del porvenir” y del presente. Es necesario así ubicar la actividad no reactiva como una fuerza que juega con las fuentes de reactividad presentes para arrojar una “nueva energía” cultural futura. Por ejemplo, en una “educación antimilagrera”:

Una educación antimilagrera tendrá en cuenta estas tres cosas:

1. Cuánta energía se heredó.
2. Cómo podría obtenerse nueva energía.
3. Cómo el individuo podrá amoldarse a las múltiples exigencias de la vida social, cómo puede dar su nota en la melodía.<sup>15</sup>

La misma consideración habrá de hacerse hablando de esferas tan distintas de la cultura como la política sucia llena de tácticas de engaño, la relación entre patrón y empleado guiada por la humillación de ciertas palabras dichas en el momento oportuno, la molestia de asistir a reuniones de sociedad huecas, las estrategias de seducción de una mujer y el matrimonio, y otras menudencias de los hombres en sociedad.<sup>16</sup> A este respecto, es curioso que Nietzsche se entretenga en toda serie de sugerencias y tácticas de relación matrimonial o de amor maternal y de cómo enfrentarse con la mujer y sus eternas contradicciones (en el capítulo 7 de *Humano, demasiado humano*, de forma ejemplar). Lo hace no como un predicador fallido, creo, sino para abrir una y otra vez, desde y en las relaciones sociales contingentes, ámbitos de fuerza contrapuestos que sirvan de plataforma para la crítica cultural.

Por supuesto, ampliando la óptica cuando se trata de una crítica total de la cultura, hay que pensar en la figura del “león” destructor. En la famosa alegoría sobre las tres transformaciones

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Argentina, Andrómeda, 2005, p. 183.

<sup>16</sup> Cfr. *Ibid.*, cap. VI.

del espíritu que abre la primera parte de *Así habló Zaratustra* —de camello a león, de león a niño— el momento violento, destructivo, el del león que mata toda actitud pasiva, conformista, gregaria, parece ser la transformación clave, el verdadero puente hacia una actitud afirmativa de la vida, lo que quiere decir una negación destructora de los falsos valores culturales. Indispensable pues para la superación de un nihilismo meramente reactivo, resentido, el propio de la moral de los esclavos, de la cultura moderna entera, la violencia destructora del león es la única vía para el nihilismo creador, afirmativo, el propio del filósofo dionisiaco.

Pero esta transformación también es, más de una vez, la de más fácil mal interpretación, pues suele asociársele con una justificación y un salvoconducto para la guerra y el sometimiento, suele asociársele con un fortalecimiento de la voluntad para los fines de la guerra, de la imposición imperialista o simplemente de la voluntad de dominio *sobre otro*. Entonces se confunde voluntad de poderío como sometimiento de otro más débil, cosa incidental o secundaria para Nietzsche en su conceptualización del poder, con la verdadera voluntad de poder, la más noble, la más alta en una jerarquía *trasvalorada* de valoraciones, la voluntad de poder como “superación de sí”, como dolorosa autotransformación ocurrida después de cada “ocaso” del espíritu que se libera al someterse al fracaso de sus propias expectativas “trasmundanas”.

Georges Bataille indica enfáticamente esta mala comprensión de *Así habló Zaratustra* cuando narra el dato sintomático ocurrido en la primera guerra mundial, donde muchos combatientes alemanes morían en el campo de batalla con una edición de bolsillo de esta obra guardada entre sus pertenencias más queridas. Se intercambió perversamente, dice, el sentido de “encanto de juego” que propone este texto por un sentido falso de “meta” en la historia de un pueblo. Interpretando el camino del hombre al superhombre en el sentido de cálculo y estrategia para llegar a

una meta, agrega Bataille, se le forzó a coincidir con los motivos de la meta de la guerra, del fortalecimiento de las voluntades para la guerra y sus resultados subordinados a cálculo racional. Se perdió así el “encanto” de la propuesta nietzscheana, reitera Bataille, el juego y el azar no estratégicos, no calculables. En sus palabras:

[...] le damos la espalda a lo que ese libro es en el fondo mientras no lo vinculemos con la rabiosa exaltación del azar y del *juego*, es decir, con el desprecio del mundo tal como el cálculo lo ha concebido y ordenado.<sup>17</sup>

Entonces, al hablar de crítica de la cultura en Nietzsche hablamos al mismo tiempo de la crítica de la *violencia calculada*, de los nazis o los neonazis actuales, por ejemplo, o de cualquier otra postura que se arrogue la violencia como justificación de una única forma de poder, esto es, de una única *interpretación* de la “fuerza activa” del individuo soberano cuando se desvía y se rebaja esta fuerza a mera “reactividad pasiva”. Tenemos que decir enfáticamente: ahí no está Nietzsche. La violencia necesaria para la desarticulación de la cultura es de otro género, es la que está implícita en el sentido individual de la metáfora de las tres transformaciones: superación de sí mismo, no dominio de otros como primera motivación. Aunque son muchos los pasajes en que Nietzsche explica que una voluntad enseñoreándose de sí misma se manifiesta como dominio (por ejemplo, de nuevo, en el famoso pasaje de *Genealogía de la moral*, en donde introduce la metáfora del ave de caza y el cordero), el verdadero sentido del poder lo quiere localizar en la plenitud desbordante de quien lo detenta, en un exceso de fuerza, de felicidad, de salud

<sup>17</sup> G. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 406.

*de sí*. Esta manifestación del poder *pasa* por el dominio, pero no se queda en él. Por esto, el verdadero sentido de la crítica de la cultura de Nietzsche puede situarse, como ha sostenido Bataille, en la ganancia de un terreno inalienable de soberanía de sí, que rechaza toda idea de “servidumbre” en el sentido de explotación o esclavitud necesaria para esa soberanía. El entendimiento de este terreno de soberanía sólo puede llevarse a cabo en clave “trágica”:

*Zaratustra* nos abre un mundo donde sólo el juego es soberano, donde se denuncia la servidumbre del trabajo: es el mundo de la tragedia.<sup>18</sup>

Tomando como perspectiva clave este “mundo de la tragedia”, el mundo en que se juegan las fuerzas activas en el sentido soberano de superación de sí, es que ha de elaborarse, pues, el abordaje crítico de la cultura. Así, en clave “trágica”, hay que tomarse muy en serio la sospecha nietzscheana sobre los orígenes y evolución de la cultura tal como hoy la vivimos, tal como la *padece*mos: el resentimiento como herencia histórica, la reactividad de una condición débil de lo humano en contra de su propia impotencia, la venganza contra la vida y su demanda de acción directa y noble sobre el mundo, lo que quiere decir que tal reactividad, el nihilismo en pleno de la cultura, es una mediación envenenada y venenosa respecto al mundo.

Esta sospecha se toma en serio sólo si se amplía la perspectiva de la crítica de la que nace, esto es, si se amplía la argumentación un tanto retórica y un tanto guiada por un odio más bien subjetivo, incidental en todo caso para la argumentación central, sobre los judíos como cultura inversora de todos los valores, como la raza débil *par excellence*, nido histórico del resentimiento.<sup>19</sup> Ciertamente

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>19</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Genealogía de la moral*, op. cit., pp. 67-69.

es que Nietzsche se ensaña en la prolongación de su perorata en contra de los judíos, se exalta en la defensa de la idea de que hablan del amor infinito escondiendo un odio y una venganza infinitas —por ejemplo, ve en Jesús de Nazaret sólo el “rodeo” que tuvo que tomar el pueblo de Israel para extender mundialmente su dominio de resentimiento e imponerse, paradójicamente, como raza “fuerte” en su debilidad—;<sup>20</sup> o bien habla del Apocalipsis de Juan como de ese “libro del odio” que el autor escribió enamorado de la representación misma del amor redentor.<sup>21</sup> Pero esta perorata no agota el sentido, el alcance de su perspectiva crítica, que no se detiene ahí. Por esto se puede hablar, en la crítica nietzscheana a la cultura, de una propuesta axiológica nueva más amplia, de mayor extensión que un mero antisemitismo acendrado por motivaciones personales. Y es lo que nos permite hablar asimismo de una extensión sin inhibiciones de esta crítica a nuestro propio momento cultural.

Es Heidegger quien introduce este argumento axial para una crítica de la cultura en su lectura de Nietzsche, aunque con intenciones harto distintas a las que aquí aventuramos. Cerca y lejos del pensador de las “sendas de bosque” cuando se trata de internarse en el profuso bosque nietzscheano, ensayaremos aquí un par de notas en un sentido más heurístico que re-duplicador de sus famosas interpretaciones sobre Nietzsche. Esta heurística va en el sentido de la invención del nexo entre crítica de la cultura contemporánea y la amplitud del alcance de la propia crítica nietzscheana. Para esto necesitamos el ariete Heidegger, en función de romper el confinamiento acostumbrado de Nietzsche como un mero antisemita rabioso. Es mucho más que eso, y es lo que abre la lectura heideggeriana, es el instaurador de una nueva forma

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 67.

de valoración del mundo, que pone desde ahí nuevos criterios de crítica de la cultura. Al hacer un análisis de las ideas de “muerte de Dios” y la subversión de todos los valores que ocasiona, lo que encuentra Heidegger es la novedad axiológica de la crítica de Nietzsche: su capacidad de abrir un nuevo sentido de valoración de lo existente a partir del ejercicio de dominio del mundo de una voluntad de poder que ha llegado a su más plena manifestación. La voluntad de poder, explica, no es el abuso de la fuerza o simplemente el dominio de sí (en un sentido cercano al estoicismo, que por lo demás desprecia Nietzsche como una forma antigua de kantismo, esto es, de moral autorrepresiva), sino un poner lo existente mismo bajo la perspectiva de una jerarquización nueva, la jerarquización que exalta el punto de vista de la vida, de su devenir más libre, en contra de la antigua jerarquización del “platonismo”, que ponía la vida por debajo de una realidad trascendente que la justificaba desde arriba, desde un “más allá” trasmundano. Con esta jerarquización nueva, el hombre se autodetermina en una nueva posición, como aquel que “pone los valores” desde el “punto de vista” de la “conservación e incremento” de la vida.<sup>22</sup> En este nuevo apreciar la vida por encima de toda otra instancia metafísica, se valoran en efecto las potencialidades de su “conservación y su incremento”,<sup>23</sup> lo que quiere decir que la vida no es evaluada sino desde sí misma, desde su condición pletórica de ponerse a sí misma en los ámbitos más distintos de dominio,

<sup>22</sup> Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. II, Barcelona, Destino, 2000, p. 87.

<sup>23</sup> Heidegger parte de la interpretación del fragmento póstumo n. 715 (1888) contenido en la versión alemana de *La voluntad de poder*. Inserto aquí su propia reproducción de este pasaje: “El punto de vista del ‘valor’ es el punto de vista de las *condiciones de conservación, de acrecentamiento* respecto de formaciones complejas de duración de vida relativa dentro del devenir”. *Idem*.

siendo el arte su lenguaje y su propia condición de posibilidad, ya que ella se *recrea* a sí misma en ese dominar.<sup>24</sup>

Con el acto de asumir la vida como perspectiva de puesta en acción de valoraciones propias de la voluntad de poder, esto es, como arte en este sentido metafísico que iguala, para Heidegger, vida pletórica con el ser de lo existente, se abre el camino hacia el superhombre y la superación de la condición nihilista de la cultura. Se trata de un solo movimiento de doble efecto: un tensarse al futuro al tiempo que se supera una condición presente que lo imposibilita. Por esto no puede evitarse el siguiente cuestionamiento:

[...] ¿en qué forma debe ponerse y desenvolverse la intencionada esencia del hombre a base de ser de lo existente, para que satisfaga la voluntad de poder y pueda así asumir la soberanía sobre lo existente? De repente, y sobre todo inadvertidamente, el hombre, a base del ser de lo existente, se encuentra colocado ante el problema de hacerse del dominio de la tierra.<sup>25</sup>

La respuesta a este cuestionamiento en parte la da ya Heidegger en este pasaje: se trata de ponerse en una especial posición respecto al “ser de lo existente”, una posición que quiere “deliberadamente la voluntad de poder” entendida justo como “ser de lo existente”. Con ello, “el ser se ha convertido en valor”, y por ello se ha rebajado ya, en opinión de Heidegger, como tal ser. Este es el argumento que ya no seguiremos. Aunque parezca plausible el argumento sobre la igualación entre el concepto de ser como presencia de la tradición metafísica, antigua y moderna, y

<sup>24</sup>M. Heidegger, “La frase de Nietzsche: Dios ha muerto”, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 201: “El arte es la condición puesta en la esencia de la voluntad de poder para que, como voluntad que es, pueda subir al poder y elevarlo”.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 210.

la voluntad de poderío como una más de sus manifestaciones, me parece que las cosas no necesariamente tienen que ir a parar hasta ahí. ¿Cuál es la tesis central de Heidegger en su lectura de Nietzsche, a contrapelo de cuya seducción queremos aquí destacar más bien el sentido de crítica de la cultura? Nietzsche no sería más que la última expresión de un viejo anhelo sublevador del hombre sobre el sentido del ser. La “muerte de Dios” y la voluntad de poderío posmetafísica serían en realidad para Heidegger formas ocultas, o ignorantes, de la pretensión de la metafísica de siempre: ya sea en su antigua forma como *hypokeimenon*, o en su forma moderna como *subjectum*, siempre se ha apostado por una realidad última que es fundamento de todo lo existente, instancia última de explicación causal y justificación teleológica de todo lo existente, instancia que tiene siempre los rasgos de presencia ante sí y de permanencia, necesidad y unidad absolutas.<sup>26</sup> Pues bien, en su forma moderna, esta aspiración, con Descartes y el posterior idealismo, se convierte en el *ego cogito* y el enorme aparato de fundamentación trascendental de la certeza de sí de la conciencia (pasando por Kant, Leibniz, Fichte, Schelling y llegando hasta Hegel). La posibilidad de objetualizar el mundo por el sujeto moderno, de reducirlo a objeto en la operación de la re-presentación, es en realidad, en términos de Heidegger, una “sublevación” ante el mundo, una “anulación” de lo existente. El hombre “se convierte en aquel que anula lo existente en el sentido de lo existente en sí. La sublevación humana elevándose a la subjetividad, hace objeto a lo existente”.<sup>27</sup> Por último, la “instalación” de una perspectiva axiológica de Nietzsche en la posición de la voluntad de poder, no sería más que la última presentación de esta herencia metafísica llevada a su verdadera consecuencia: el asegurarse el

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 218.

dominio sobre el mundo por parte del hombre en nombre de una instancia con las mismas características: constancia, presencia ante sí, objetificación del mundo:

Nietzsche, fiel a la esencia del ser (ser = presencia duradera) denomina “lo existente” a ese constante. A menudo, fiel una vez más al modo de hablar del pensamiento metafísico, denomina “el ser” a ese constante [...] Nietzsche, a pesar de todas las inversiones y subversiones de la metafísica, permanece en los inquebrantables carriles de sus tradiciones cuando denomina simplemente el ser o lo existente o la verdad lo establecido en la voluntad de poder para su conservación.<sup>28</sup>

Así, Nietzsche como último bastión de una tradición metafísica que repite creyendo haberla superado, ignorante del propio problema que pone en juego cuando intenta superar el nihilismo contenido en esa tradición metafísica de la que no puede escapar, estaría incapacitado para ver las verdaderas consecuencias de su crítica, no podría pensar la esencia del nihilismo alojado en la cultura que está criticando.<sup>29</sup> Aquí, como en muchas otras lecturas de pensadores clásicos (Anaximandro o Aristóteles, Kant o Hegel, para mencionar sólo algunos), Heidegger se autopropone como aquel que lee mejor de lo que ellos lo hicieron sus

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 200. Y por esto también, dice Heidegger, para entender la apuesta nietzscheana de la voluntad de poder, un “pensamiento futuro” habría que ligarla, al menos, con las *Investigaciones sobre la esencia de la libertad humana* de Schelling, con la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, y por tanto con la *Monadología* de Leibniz. Se sobreentiende que el primer hiato de lectura tendrían que ser las *Meditaciones metafísicas* de Descartes. Así, Nietzsche sería el último y más coherente alumno de la tradición idealista alemana... ¡Al menos a mí me suena asombroso el argumento!

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 207.

propias propuestas. Me parece que aquí hay mucho de abuso en la interpretación de las ideas, y merecería un análisis detenido cada caso. Pero para concentrarnos sólo en el caso de Nietzsche que interesa a este ensayo, hay que enfatizar que la pretensión de éste no fue nada ambigua respecto a la superación de todo punto de vista metafísico, y que elabora una y otra vez el problema del nihilismo en la cultura como resultado de una valoración desviada, degenerada (de Sócrates y Platón llega a decir que son los “primeros perversos de la historia”), hecha en función de una concepción metafísica del mundo. El sello de su pensamiento es un claro repudio a esta concepción hasta el final de su vida. Tómese el breve pasaje póstumo 1042 de *La voluntad de poderío* como muestra:

Queremos una concepción antimetafísica y artística del mundo.<sup>30</sup>

Por supuesto, no basta la mera declaración antimetafísica, y el argumento de Heidegger se cifra precisamente en decir que a pesar de la declaración reiterada de Nietzsche sobre el repudio a la metafísica no logra dar cuenta de su verdadera posición metafísica. Pero tampoco Heidegger ha localizado más que declaraciones de Nietzsche sobre la supuesta igualación de los términos vida/ser de lo existente. Sin la argumentación explícita de Nietzsche acerca de su supuesta reproducción de los términos de siempre de la metafísica –permanencia, necesidad, sustrato universal en las formas de *hypokeimenon* o *subjectum*– con la nueva etiqueta de voluntad de poder, lo que le queda a Heidegger es decir que “eso es lo que hizo, aunque no lo veamos”, y todo vuelve a quedar en el plano de una interpretación de textos cuya definitividad correría a cargo del mismo Heidegger. Esto es lo que no se puede admitir sin levantar al menos un signo de admiración y de sospecha.

<sup>30</sup>F. Nietzsche, *La voluntad de poderío*, Madrid, Edaf, 1998, p. 544.

Habiendo tomado posición respecto a esta interpretación metafísica de Nietzsche, y para no alargar innecesariamente el argumento, lo que me interesa destacar es lo que también se dice en esta lectura heideggeriana, aunque considerándolo un fenómeno subalterno en su lectura ontologicista: que la crítica del filósofo del martillo se extiende a la cultura como época total, a la totalidad de los eventos culturales que son expresión del nihilismo como incapacidad de afirmar la vida y la capacidad creativa de la vida. Y que la forma en que se “estructura” la voluntad de poder pensada como esencia de la vida, en la cultura y sólo en la cultura, es la repercusión realmente preocupante del nihilismo. Las “estructuras de dominación”, como las llama Heidegger, los “centros” de configuración de la voluntad de poder, es lo que ha quedado alterado y ha sido enfermado por el nihilismo: el arte, el Estado, la ciencia, la sociedad, no han entrado en la dinámica de “conservación y aumento” de la vida, al contrario, han impedido y paralizado esa dinámica.<sup>31</sup> Pero aquí el término “vida” no tiene porqué adoptar de inmediato las tonalidades metafísicas que le atribuye Heidegger, puede ser entendida sólo en términos inmanentes y para la significación que tiene en la vida humana, para lo que hace y deja de hacer el hombre en su mundo. De este modo se amplía la mirada sobre la crítica nietzscheana (deja de estar motivada únicamente por lo que llamábamos “antisemitismo rabioso”), sin exagerar la amplitud hasta forzarla a interpretarse en los términos metafísicos que le son ajenos. De lo que se trata en todo caso es de recuperar la violencia necesaria de esta crítica para la reorientación de las fuerzas creativas hacia y en el entorno de la contingencia humana, lo que significa hacia y en el entorno de su condición histórico-temporal en donde se define

<sup>31</sup> M. Heidegger, “La frase de Nietzsche: Dios ha muerto”, *op. cit.*, pp. 192 y ss.

como *tránsito* de sí misma hacia otra cosa. Un último pasaje al propósito que servirá de puente para el siguiente apartado, en donde indagaremos sobre este peculiar tránsito en relación con la crítica de la cultura en sentido presente:

Se trata sólo de un problema de fuerza: tener todos los rasgos morbosos del siglo y regularlos dentro de una riquísima fuerza plástica reconstructiva. El hombre fuerte.<sup>32</sup>

### La Ley, la fuerza y la violencia

Con estos argumentos nietzscheanos se explica la violencia de forma nada ingenua, no como simple manifestación de fuerzas naturales irreprimibles pero controlables en ciertas circunstancias, o como simple expresión momentánea de un altercado, de un gesto de dominio o de un problema social localizado.

Volviendo al argumento de Benjamin, que en muchos puntos toca la crítica cultural de Nietzsche, pensando de forma más universal, la violencia que transgrede la ley es fundadora de nueva ley, y esta es la paradoja de la sutileza de la violencia que hay que tomar realmente en cuenta a la hora de evaluar y legitimar ciertos medios de la violencia. En la máxima “la primera función de la violencia es fundadora de derecho” es donde se aloja este sentido paradójico y sin embargo necesario de la violencia.<sup>33</sup> Con esta contundencia lo dice Benjamin, al corregir el punto de vista un tanto ingenuo que interpreta la pena de muerte como mero “castigo justo” en circunstancias de extrema ofensa a la ley:

Pero su sentido no era penalizar la infracción a la ley, sino establecer el nuevo derecho. Y es que la utilización de violencia sobre

<sup>32</sup> F. Nietzsche, *La voluntad de poderío*, op. cit., pasaje 1007, p. 530.

<sup>33</sup> W. Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, op. cit., p. 30.

vida y muerte refuerza, más que cualquier otra de sus prácticas, al derecho mismo. A la vez, el sentido más fino deja entrever claramente que ella anuncia algo corrupto en el derecho, por saberse absolutamente distante de las circunstancias en las que el destino se manifestara en su propia majestad. En consecuencia, el entendimiento debe intentar aproximarse a esas circunstancias con la mayor decisión, para consumir la crítica, tanto de la violencia fundadora como de la conservadora.<sup>34</sup>

Cabe aquí un nexo heurístico con el clásico filme de Krzysztof Kieslowski, el número cinco de su serie *Décálogo*, “No matarás”, que lleva por subtítulo “un pequeño filme sobre el asesinato”. Y es que, como se recordará, lo que se pone en juego aquí con un potente lenguaje cinematográfico, es el problema de la pena de muerte como un débil recurso de enmendamiento del crimen, que si acaso alcanza el estatuto de venganza y, paradójicamente, como un fuerte recurso de instauración del derecho como sistema total de orden, de fundamentación de la regulación de las conductas en general desde la violencia extrema, el decidir sobre la vida y la muerte como lección jurídica universal. Kieslowski y Benjamin están pensando desde una misma trinchera: la crítica de una sociedad que ha llegado a su propio límite de insatisfacción, nihilismo y contradicción, en la que se instaura el sistema de regulación de las conductas con la misma violencia que amenaza este sistema todo el tiempo. El asesino de la historia de Kieslowski se deja llevar casi sin sentirlo por una aguda depresión ocasionada por la muerte accidental de su hermana, y jalonado así por esta fuerza incontenible que no entiende muy bien, sube a un taxi al azar y asfixia al conductor con una cuerda que llevaba ex profeso. Cuando es sentenciado a muerte no puede más que derrumbarse con un último grito de rebeldía impotente. El protocolo legal pide

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 31.

que se lea la sentencia en voz alta en presencia del condenado, que se le ofrezca un cigarrillo como última gracia, que un sacerdote esté presente y que un representante del Estado verifique que el cuerpo quedó sin vida después del ahorcamiento. Todo ello trata de la filigrana de los gestos y la solemnidad absurda, de la sofisticación de la violencia institucionalizada. El abogado que lo defiende con buenas razones humanistas en contra de la pena de muerte, tras perder el caso, aparece en una escena conmovedora, muy benjaminiana, que es la clave de la crítica: en medio del bosque grita a todo pulmón: ¡los odio, los odio! Les grita a aquellos que componen el sistema jurídico entero, a los jueces, a los abogados como él, incluso a los presos y condenados, pero más aún a la abstracción total del sistema de derecho que se funda en la decisión sobre la vida y la muerte, al sistema entero que se sostiene sobre el acto de violencia fundador de la Ley de la República de Polonia, la Ley con mayúscula que podría ser la de cualquier república democrática liberal. He aquí la violencia extrema, que se despliega de una forma doble, como dice el final de la cita que acabamos de introducir, fundando la ley y preservándola.

A colación de esta penetración de la violencia tanto en la fundación del Estado y su poder único como en su conservación y reactivación en los mecanismos más finos del orden social así estatuido, es relevante el comentario de Slavoj Žižek sobre el alcance de la reflexión benjaminiana. Para el pensador eslovaco es posible distinguir entre una violencia evidente por su brutalidad o su cinismo, la violencia que fácilmente identificamos con el agresor social, con la represión de un levantamiento, como un atentado terrorista, con los índices de criminalidad cada vez mayores, y cosas por el estilo. A esta violencia, reconocible claramente en un “agente idenfificable”, le llama “violencia subjetiva”.<sup>35</sup> Pero este

<sup>35</sup> Slavoj Žižek, *Violence*, Nueva York, Picador, 2008, p. 9.

tipo de violencia, nos explica, sólo es lo que ocurre en el primer plano visible del escenario de los problemas sociales, y esconde más de una vez el verdadero trasfondo de una violencia mucho más radical y contundente, la que llama “violencia objetiva”, presente en el desarrollo de nuestras instituciones y nuestro derecho y, de forma más general, en el lenguaje como regularidad y estandarización de una colección de significados en un todo políticamente administrado:

[...] existe una forma más fundamental de violencia aún, que pertenece al lenguaje como tal, a su imposición de un determinado universo de significado [...] existe lo que llamo violencia “sistémica”, o las frecuentemente catastróficas consecuencias del sutil funcionamiento de nuestra economía y los sistemas políticos.<sup>36</sup>

La verdadera aportación del texto de Benjamin, para Žižek, y de cara a lo sostenido por Nietzsche, está en haber percibido este trasfondo de la violencia y haberlo delatado como parte oculta, muchas veces amañada, de nuestros sistemas políticos y económicos, que presumen de ser democráticos y parlamentarios, humanistas. El fracaso de estos sistemas es lo que se revela al delatar la violencia que los compone en su momento originario y en su desarrollo posterior. Para Žižek, la pregunta que abre Benjamin en su texto es si *cabrá hacer algo* frente a las condiciones de una violencia que se confunde con el todo estatal y social, habiendo penetrado absolutamente todas nuestras formas de lenguaje político, mediático, jurídico y, en términos generales, en el lenguaje cultural en sentido amplio, lo que en términos lacaniano-althusserianos llama *ideología* (que se confunde así con el carácter inconsciente de lo Real en el sentido de Lacan). La pregunta “benjaminiana” de Žižek está formulada

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 2.

así de cara a la saturación de los actuales llamados a combatir la violencia “subjetiva”, esto es, a luchar contra la saturación de llamados “humanistas” contra la hambruna en países africanos, la participación en campañas ecologistas y de ayuda a desplazados de guerra, así como en campañas contra la violencia sobre las mujeres, niños y otros grupos vulnerables. Para Žižek, esta “falsa urgencia” contra la violencia esconde una violencia mayor, la propia de formas más sutiles de explotación y dominación implicadas en el sistema mismo que aloja las figuras concretas, exhibidas, de violencia. El caso es que estos llamados al activismo urgente en contra de la violencia es el recurso para distraer la atención del verdadero problema, el que implican estas preguntas hechas *more benjaminiana*:

¿No hay algo sospechoso, en verdad sintomático, acerca de este enfoque en la violencia subjetiva —esa violencia que es llevada a cabo por los agentes sociales, individuos malvados, aparatos represivos disciplinados, muchedumbres fanáticas? ¿No intenta desesperadamente distraer nuestra atención del verdadero *locus* del problema al eliminar de la vista otras formas de violencia y así participar activamente en ellas?<sup>37</sup>

La respuesta que da Žižek, a lo Benjamin, es abiertamente afirmativa: en efecto, la participación en la *mainstream* cultural contra la violencia es de hecho involucrarse en ella, consciente o inconscientemente. Y entonces, agrega, habría que proponer más bien “no hacer nada” frente a estos llamados de acción urgente, pues de caer en esa “tentación”, muy bien vista según los códigos de reconocimiento y aceptación esnobistas, participamos de hecho en la estructuración sistémica de la violencia de fondo, la que Benjamin delata como fundadora y conservadora del poder del Estado y sus recursos legales y políticos (y, agregamos con

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. II.

Žižek, también de sus recursos mediáticos, económicos, culturales en sentido amplio, ideológicos). Lo que cabe “hacer” para Žižek es reflexionar críticamente y a distancia de los llamados de acción contra la violencia, pues “hay situaciones en que lo único verdaderamente ‘práctico’ por hacer es resistir la tentación de comprometerse inmediatamente y ‘esperar y ver’ mediante un análisis paciente, crítico”.<sup>38</sup>

Este “no hacer nada” de Žižek parece corresponder con la actitud de un tipo de violencia que Benjamin defiende como contrapuesta a la violencia “mítica” fundadora de derecho, la que llama “violencia divina”, que rompe con las instrumentalizaciones del ejercicio del poder único estatal de la primera forma de violencia. No es casual que Žižek fije tanto la atención en este segundo género de violencia para su propia reflexión, pues se trata de la apuesta más central de Benjamin, con la que éste pretende dar solución al problema de la extensión sin límite de las formas exhibidas y ocultas de la violencia en el primer sentido. ¿Cómo se explica este “no hacer nada” en su relación con la “violencia divina” que propone Benjamin? ¿Qué es, pues, “violencia divina”? Como ya adelantábamos, es la violencia que surge por contraste con la “violencia mítica” del poder del Estado:

La resolución de la violencia mítica se remite, y no podemos aquí describirlo de forma más exacta, a la culpabilización de la mera vida natural que pone al inocente e infeliz viviente en manos de la expiación para purgar esa culpa, y que a la vez, redime al culpable, no de una culpa, sino del derecho. Es que la dominación del derecho sobre el ser viviente no trasciende la mera vida. La violencia mítica es violencia sangrienta sobre aquélla, en su propio nombre, mientras que la pura violencia divina lo es sobre todo lo viviente y por amor a lo vivo. Aquélla exige sacrificios, ésta los acepta.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>39</sup> W. Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, *op. cit.*, p. 42.

La “violencia divina” rompe con toda ambición de poder humano y de toda acción sangrienta para conseguirlo porque, a diferencia de la “violencia mítica”, su ejercicio contempla el respeto y el amor por la vida, que es su último criterio. Por ello, se abre a los sacrificios que implica un “ponerse de acuerdo” con los otros sin afán de dominio, sin chantajes ni amenazas. Es el ámbito en que las “personas privadas” y las comunidades se ajustan a lo que llama Benjamin la “cultura del corazón”, el medio de los acuerdos limpios, ganados no por la fuerza del derecho sino a través del diálogo y la “conformidad inviolenta”, siendo sus “precondiciones subjetivas” la “cortesía sincera, afinidad, amor a la paz, confianza y todo aquello que en este contexto se deje nombrar”.<sup>40</sup> A despecho de lo que su mera designación pudiera indicar, no es la intervención directa de Dios “haciendo milagros en el mundo”, aclara Benjamin adelantándose a las objeciones, sino la ocasión de fundar un reino de redención incruento que superaría –en el porvenir cultural– el reino del poder de la “violencia mítica”:

En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda las arrasa; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquélla amenaza, ésta golpea, si aquélla es sangrienta, esta otra es letal aunque incruenta.<sup>41</sup>

Según esto, la “violencia divina” es la transgresión permanente de la ley, la violencia extrema y definitiva ejercida sobre género de violencia estatal o “mítica”, que paradójicamente abriría la posibilidad de la no violencia. Y es por esto que a Žižek le parece que esta “violencia divina” conduce a un “no hacer nada”, pues no requiriendo –y de hecho no *admitiendo*– ya más la deliberación

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 41.

humana en la cuestión de la justicia y la legitimidad de la violencia, su criterio no sería humano sino divino. Pero como ha contraargumentado Simon Critchley en su polémica con Žižek, éste no toma en cuenta que Benjamin insiste una y otra vez en que es posible encontrar medios no violentos para la resolución de conflictos humanos, los medios que involucran justamente las ideas de “acuerdo entre personas privadas y comunidades” con los recursos de la “cultura del corazón”. Žižek, contrapuntea Critchley, se detiene en el aspecto cataclísmico de la “violencia divina” y no pone atención a la solución ofrecida por el mismo Benjamin, que no tiene que ver con un “no hacer nada” frente a la violencia, sino que se liga con un acto de resistencia específico, familiarizado con el anarquismo moderado de la posición pacifista, en donde el elemento sustancial son las organizaciones culturales que resisten el poder estatal hegemónico.<sup>42</sup>

Ahora bien, en todo caso lo que quisiera poner a discusión para cerrar este pequeño ensayo, es si la solución aportada por Benjamin al problema de violencia estipulando una “violencia divina” es lícita o no desde el punto de vista de la contingencia y el carácter temporal de los actos de los hombres, de las “personas privadas” y las comunidades dejadas a sus propias fuerzas de comprensión y solución a sus conflictos de justicia y legitimación de los medios de violencia. Mi reflexión fundamental aquí radica en introducir la sospecha de si Benjamin no abrirá la puerta a un tipo de violencia más extrema que la que intenta combatir justamente con la idea de ganar el campo de la paz, de la redención sin amenaza ni castigo, es decir, de lo que llama “violencia limpia” o “violencia divina”.

De hecho, pienso, la solución al problema de la violencia no está en ceder el paso a un mandato divino que ocupe el lugar de

<sup>42</sup> Simon Critchley, “Reflexiones violentas sobre Slavoj Žižek”, en *Slavoj Žižek: filosofía y crítica de la ideología*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 112-113.

la deliberación humana, siempre humana, de los problemas de justicia. No basta decir, como Benjamin lo hace, que estos problemas son insondables para la racionalidad humana, que la superan en todo momento, y que por esto se admitiría elevarse del plano humano y hacer entrar en juego la intervención divina a través de sus mandatos interpretados como regla única de solución de los conflictos de justicia de los hombres. Por mucho que se interprete el mandato de Dios como una mera “orientación” de la conducta, y no como una determinación inescapable, la verdad es que al final del día termina por ser esto último, pues es abandonar la problemática a este plano metafísico que daría ya de antemano la solución al problema de lo que es justo y de lo que no lo es. Entonces, tampoco basta que el mismo Benjamin diga que la “violencia divina” no es la intervención de Dios “haciendo milagros” directamente en el mundo, no haría falta tanto, pues la interpretación del mandato como aquello que da el criterio que las discusiones y tensiones de los hombres no dan, tiene a fin de cuentas la misma función: desde un plano trascendental y metafísico, se adelantaría la solución a un problema que con la meras fuerzas humanas (históricas, temporales) no se obtendría.

Creemos que la solución al problema de la legitimidad de la violencia en el plano humano ha de resolverse sin intentar huir de este plano a uno superior, este es un tipo de escapismo que Benjamin no puede evitar al final de su texto. Permanecer en el plano humano para resolver sus problemas de violencia y justicia, para ser consistentes incluso con la tesis benjaminiana, significa atenerse a la tensión nunca superable de la confrontación de lo que se propone como derecho para todos y la problemática “aplicación” de este derecho a culturas y personas privadas siempre contingentes, por ejemplo, en el modo en que Michel Walzer, o Charles Taylor que lo sigue en este punto, han hablado de “esferas de la justicia” siempre diversas, propias de cada entorno cultural y elaboradas de acuerdo con las distintas cosmovisiones

culturales involucradas, e incluso propias de los diversos individuos dentro de esas cosmovisiones que pueden disentir de lo estipulado en su propio entorno cultural. Es la tensión entre las perspectivas de lo que es violento o no, y de lo que es justo o no, que existe también entre el encuadre jurídico-político del liberalismo (por ejemplo en la posición de J. Rawls o J. Habermas) y las posiciones comunitaristas que lo critican desde la idea de conservación y defensa de las diferencias culturales y su “vida sustantiva”. Los equilibrios o mediaciones entre estas dos posiciones, la del sistema jurídico-político vigente, por muy injusto o manipulador que se quiera, y la defensa en resistencia de las comunidades culturales y los individuos que las componen, es el verdadero reto para una reflexión siempre contingente, siempre humana, de la violencia.<sup>43</sup>

Como también ha indicado J. Derrida desde una perspectiva enteramente distinta, aunque coincidente con lo que se acaba de decir en su crítica del texto de Benjamin, no puede evitarse el “equivoco” que introduce éste al hablar de dos planos de la violencia, uno humano y otro divino, pues desde este último se justificaría todo evento de sacrificio sobre los indefensos, los parias o los desplazados como una derivación de algún tipo de “violencia divina”, inexplicable en términos humanos pero que habría que aceptar justamente como algo inexpugnable, por ejemplo, cuando se cae en la tentación que se deriva del aspecto “más temible, incluso insoportable” del texto de Benjamin:

¿Qué tentación? La de pensar el holocausto como una manifestación ininterpretable de la violencia divina en cuanto que esta

<sup>43</sup> Cfr. Michel Walzer, *Esferas de la justicia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; y Charles Taylor, “Equivocos: el debate liberalismo-comunitarismo”, en *Argumentos filosóficos*, Barcelona, Paidós, 1997.

violencia divina sería a la vez aniquiladora, expiadora y no-sangrienta [...] una violencia divina que destruiría el derecho en el curso, y aquí re-cito a Benjamin, de un “proceso no-sangriento que golpea y redime”.<sup>44</sup>

En efecto, el deslizamiento hacia la justificación de todo evento de injusticia y barbarie, el holocausto a la cabeza, sería interpretable como ese tipo de sacrificio que la “violencia divina” sabe soportar y no cometer, que “acepta y no exige”. Es por esto que Derrida se apertrecha contra toda posibilidad de ligar la idea de Benjamin con sobredeterminaciones de interpretación en este sentido justificatorio “por lo alto”, digamos, desde el plano de lo divino, interpretaciones de las atrocidades más evidentes hechas en nombre, o por justificación, precisamente de Dios y de su justicia “de otro orden”. Y aunque le reconoce a Benjamin la penetrante crítica sobre el fracaso de los modelos de justicia del parlamentarismo europeo moderno, y la delación que hace sobre el entreveramiento de formas de poder hegemónico estatal y violencia cínica, represiva, no puede transigir con la idea de que elevarse por encima del plano humano pueda ser la solución a los problemas de discernimiento de los medios de la violencia. En lugar de este “elevarse por encima de”, hacia un plano trascendental metafísico incuestionable, y derivar de ahí un cuestionable criterio de discernimiento, propone concebir la justicia como algo que siempre está *por-venir*, nunca ya dada como un resultado alcanzable (eso es la “violencia mítica” denunciada por Benjamin), es decir, siempre interpretable desde los marcos de tensión de las distintas perspectivas de los individuos, las comunidades y sus disentimientos con la legislación vigente que los querría reprimir/perseguir, pues la justicia siempre es algo referido a las

<sup>44</sup>Jacques Derrida, *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*, Madrid, Tecnos, 2008, p. 149.

“singularidades” más diferidas por su momento cultural, por su situación de sojuzgamiento o libertad coartada.<sup>45</sup>

Y es que el mismo Benjamin (a diferencia de Nietzsche) al elevarse del plano humano, no sigue demasiado consistentemente su idea programática inicial: discernir la reflexión sobre la legitimidad de los medios violentos cuando éstos se subordinan a fines justos, de una reflexión aparte sobre la “cualidad” de los medios en sí mismos, sin la subordinación a un reino de fines (que el derecho en su forma iusnaturalista y uispositivista no habrían superado). La propuesta es sumamente interesante, pero no la lleva a cabo, pues lo que sigue pensando en el resto del texto es cómo hacer posible una “violencia limpia”, extrajurídica y extraestatal, muy ligada a un anarquismo medido, que se ajuste, precisamente, a los fines del “acuerdo entre personas privadas”, de un reino de justicia posible en el futuro en su visión mesiánica. A lo largo de toda su argumentación su reflexión está aún enclavada en la estructura medios-fines, aunque el sentido de unos y otros sea por completo distinto a aquél del que se quiere desligar: se trata de la estructura medios-fines derivada de la “violencia divina” que se quiere superación radical de toda forma de violencia cruenta, sangrienta, empoderada. Pero no se trata más que de una violencia más extrema que la que quiere superar, pues es al final de cuentas la justificación divina de todo acto humano, violentando así la capacidad humana, la única que nos es asequible, de entender y decidir sobre los medios de la violencia que admitiremos o no.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 46.



MAQUINA  
de INERVACION

## MEDIOS SIN FINES: LA REFLEXIÓN SOBRE LA VIOLENCIA EN BENJAMIN Y AGAMBEN

*Francisco Castro Merrifield*

La reflexión que Walter Benjamin plantea sobre la violencia (*Gewalt*) se sostiene sobre la hipótesis de que es el carácter violento del Estado lo que lo funda y preserva. Incluso, una buena cantidad de violencia ilegítima parece ser de vital importancia para mantener funcionando la maquinaria del Estado. De ahí la pregunta: ¿es posible pensar a la violencia más allá de la ley y del Estado?

El término alemán *Gewalt* no se traduce fácilmente a otras lenguas europeas. Su significado incluye tanto *potestas* como *violencia*. Esta ambigüedad le permite referirse tanto a la negación de la ley como a su realización por parte de alguna institución y no representa necesariamente una desventaja. Se trata, más bien, de una unidad de opuestos constitutiva de la política. El mismo Engels tuvo que lidiar con el hecho de que el término “Revolución” hacía referencia a varios tipos de *Gewalt*. Ello era relevante porque le permitiría resolver la difícil cuestión de si podía existir o no un modo específicamente proletario de acción violenta.

Lo que es importante, y así lo destaca Benjamin, es que toda reflexión sobre la “violencia” debe traspasar la dicotomía tradicional que la sitúa como un dilema entre violencia y no violencia

o entre medios y fines. Benjamin en su “Crítica de la violencia” afirma que no debemos criticar a la violencia por sus efectos sino que más bien debemos analizarla por sí misma: como *principio*. De otro modo estaríamos criticando a la violencia retroactivamente, a la luz de nuestros juicios éticos asociados a los efectos que devienen de ella y, por tanto, estaríamos evaluando a la violencia a partir de algo distinto a ella misma. Lo que juzgaríamos no sería a la violencia sino a sus efectos. De ahí surge la cuestión sobre cómo determinar si la violencia, independientemente de su relación con fines justos o injustos, puede ser un medio moral. Se trata, pues, de abordar la cuestión de si es posible referirnos a medios que funcionan sin fin alguno.

El objetivo de Benjamin implica pensar más allá de la instrumentalidad de la ley, para crear lo que Beatrice Hanssen describe como la creación de una “política de puros medios”:

Benjamin confiaba en romper de una vez por todas el círculo vicioso de la violencia repensando radicalmente una tradición filosófico-política de largo aliento de acuerdo con la cual la violencia se concebía como *instrumental* en la naturaleza, es decir, como un medio o implemento para ponerse al servicio de fines (políticos).<sup>1</sup>

Benjamin trata de imaginar una esfera de puros medios, en donde éstos no se relacionen con fines en ningún modo convencional, pudiendo mostrarse entonces como puros medios *sin fin*. Parece posible sostener que este intento por deshacer el nexo entre violencia y ley por medio de una desinstrumentalización de la política se apoya en la teoría kantiana del juicio estético. A la política de los puros medios le corresponde una

<sup>1</sup> B. Hanssen, “On the Politics of Pure Means: Benjamin, Arendt, Foucault”, en H. de Vries y S. Weber (eds.), *Violence, Identity, and Self-Determination*, 1997, p. 239.

estética de los puros medios, tal vez menos manifiesta pero no menos significativa.

Recordemos aquel pasaje de la tercera crítica de Kant en el que afirma que un juicio estético no toma en cuenta qué tan bien funciona un objeto en relación con un fin (por ejemplo si aporta algún tipo de gratificación subjetiva o algún tipo de bien conceptual). Un juicio estético no se interesa ni en lo que es aceptable ni en lo que es correcto. Si bien los objetos que juzgamos bellos *de hecho* producen placer, no lo hacen porque esté en ellos producirlo. Como tales, ellos no tienen fin en el contexto de nuestro juicio estético, y sin embargo continúan funcionando como medios.

Por tanto, el objeto estético no es ni instrumental ni normativo: no puede juzgarse por su capacidad en tanto medio para un fin o por su acuerdo con un concepto preconcebido de lo que debe ser.

Una lectura cuidadosa de Benjamin (como también del *Estado de excepción* de Agamben) revela que su lectura de la violencia conecta y se moldea con la definición de Kant. Peter Bürger precisa que este tipo de lectura en la que se describe un terreno no-normativo que invoca el juicio estético de Kant ya había sido realizada por Carl Schmitt:

Aquello que Kant concede al arte, con algunas restricciones, Carl Schmitt lo transfiere al terreno de lo político. La decisión que constituye la soberanía es el acto originario irreductible. La decisión es una esfera libre de normas.<sup>2</sup>

Es también sobre esta suspensión de la normatividad que Habermas alude a la existencia de una estética en la “Crítica de la violencia” de Benjamin:

<sup>2</sup> P. Bürger, “Carl Schmitt oder die Fundierung der Politik auf Ästhetik”, en C. Bürger (ed.), *Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht*, 1986, p. 137.

[...] sobre todo es la estética de la violencia la que fascina [a Schmitt]. Interpretada bajo el modelo de la *creatio ex nihilo*, la soberanía adquiere un halo de significado surrealista a partir de su relación con la destrucción violenta de lo normativo en cuanto tal. Ello [...] explica porque en ese momento Carl Schmitt se sintió obligado a felicitar al joven Walter Benjamin por su ensayo sobre Sorel [es decir, “Crítica de la violencia”].<sup>3</sup>

Benjamin y la escuela de Frankfurt encontraron productivas posibilidades políticas en la idea de un plano estético autónomo no instrumental que permitiera criticar a la lógica instrumental dominante que encontramos representada en la ley y el Estado.

La patogénesis del Estado moderno se caracteriza por una lucha del Estado por el monopolio del poder; para afirmarse a sí mismo tiene que eliminar cada contra-poder y cada derecho de los miembros del tejido social. Por esto mismo es que Hobbes establecía que “ninguna ley puede ser injusta”, pues es elaborada por el poder soberano y todo lo que es hecho por tal poder ha sido garantizado por cada ciudadano. Los representantes populares han sido autorizados por el pueblo para actuar en su nombre y no es posible pensar que el pueblo actuaría injustamente contra sí mismo. Así, se confirma que el Estado surge eliminando toda posible capacidad de ejercicio de la violencia por parte del individuo. A éste no sólo se le priva del poder político sino que también se le torna un ente políticamente insignificante. Benjamin afirma que todos los individuos son iguales ante el Estado, sólo en la medida en que todos son igualmente insignificantes y a ninguno le es lícito perseguir sus fines por la vía de la violencia.

<sup>3</sup> J. Habermas, “The Horrors of Autonomy”, en S.W. Nicholzen, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historian’s Debate*, 1989, p. 137.

Esta racionalización sistemática de la *Gewalt* coincide con su reducción al terreno de *medio*: sólo en tanto medios puede justificarse ya sea la violencia del Estado que busca preservar la ley y defenderla de posibles violaciones, o la violencia del revolucionario, que termina creando nueva ley. Al neutralizar cualquier posible recurso a fines trascendentales o divinos, tales como los establecidos en el discurso premoderno, sólo prevalece una mecánica de fuerza en la cual el más fuerte tiene siempre la razón.

Por ello la naturaleza del Estado moderno emerge claramente en la praxis policiaca, en donde la frontera entre la violencia/poder que impone la ley y la que la defiende se rompe claramente: la policía impone la ley en el acto mismo en que la preserva, interviniendo justo en aquellos casos en donde no existe una clara situación legal. La policía ilustra paradigmáticamente una clara confusión entre violencia y ley: la suspensión y la violación de la ley es una práctica normal en la acción policiaca; sólo violando la ley puede ésta mantenerse. Ejemplos claros de esto puede ser cuando la policía excede el límite de velocidad para detener a un automovilista que ha sido detectado excediendo por su parte el límite de velocidad, o cuando interviene para disolver violentamente una manifestación.

Benjamin comprende que la crítica a la praxis policiaca que no se vea acompañada por una crítica a la forma política que hace posible esta práctica espectral dejaría el trabajo a la mitad. La forma política en donde es posible la mayor degeneración de la violencia es la democracia. Benjamin comenta:

Su poder es informe así como su presencia es espectral, inaferrable y difusa por doquier, en la vida de los Estados civilizados. Y si bien la policía se parece en todos lados en los detalles, no se puede sin embargo dejar de reconocer que su espíritu es menos destructivo allí donde encarna (en la monarquía absoluta) el poder del soberano, en el cual se reúne la plenitud del poder legislativo y ejecutivo, que en las democracias, donde su presencia, no enaltecida

por una relación de esta índole, testimonia la máxima degeneración posible de la violencia.<sup>4</sup>

Para Benjamin es la democracia la que hace posible la mayor degeneración de la violencia. En tanto la policía en las democracias es legitimada por la soberanía popular en nombre de la cual actúa, no encuentra obstáculo alguno, sólo una masa de individuos privados de cualquier violencia. Sólo la policía democrática retiene el poder en sus manos: actúa en nombre de la gente y, por tanto, todo lo que hace es expresión de la voluntad popular en nombre de la cual actúa. Nada de lo que hace puede entonces ser considerado injusto. Podría objetarse que la policía tiene ciertos límites que le establece la misma ley, es decir, que la policía no puede actuar ilegalmente, pero es ahí donde surge la interesante teoría del estado de excepción: la seguridad pública o una amenaza terrorista por ejemplo serían excepciones que autorizarían a la violación de la ley por parte de la policía, la autorizarían, por ejemplo, a violar la secrecía de la vida privada o los derechos civiles básicos en nombre de una emergencia excepcional. El Nacional Socialismo no debe verse, bajo este contexto, como un paréntesis o un quiebre en el curso normal de la democracia liberal, sino como un momento interno al continuo de la ley y de la democracia representativa. La categoría de “totalitarismo” encubre el hecho de que las formas políticas que bajo esa denominación suceden son parte de la conceptualidad política de la democracia representativa. Este punto nos lo aclara Slavoj Žižek al reconocer que no fue accidental que el momento más terrible del estalinismo viniera justo después de que se aprobara la Constitución de 1936, que se suponía cerraría oficialmente el estado

<sup>4</sup> W. Benjamin, “Zur Kritik der Gewalt”, en *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 243.

de emergencia y el retorno a la normalidad, y en el cual el sujeto político dejaría de llamarse “trabajador” para empezar a llamarse “pueblo”. Desde ese momento los enemigos no son más atribuíbles a una clase específica sino a los oponentes, reales o imaginarios, que buscan fragmentar o dividir el tejido social; es a ellos a los que hay que extirpar.<sup>5</sup>

También Giorgio Agamben se pregunta en qué condiciones la ley puede regular su propia suspensión, y no porque ello constituya un interesante o abstracto problema legal, sino porque el estado de excepción se ha ido convirtiendo en un “paradigma de gobierno”:

[...] la ley puede [...] obliterarse y contradecirse con impunidad por una violencia gubernamental que –mientras ignora externamente la ley internacional y produce internamente un permanente estado de excepción– no obstante afirma estar aplicando la ley.<sup>6</sup>

El estado de excepción no está ni fuera ni dentro de la ley, es un elemento indeterminado que puede ser reclamado tanto por la autoridad estatal como por una organización revolucionaria. Si quisiéramos ir más allá del estado de excepción tendríamos que hacer algo más radical que modificar la ley, dado que la excepción ha revelado que el funcionamiento normal de la ley depende de la fuerza violenta. La única acción política que podríamos tomar sería el “juego”: jugar con la ley como los niños juegan con los objetos inútiles. El juego sería un modo de contraataque a la aplicación violenta de la ley en la vida porque suspendería tanto la instrumentalidad como la normatividad del estado

<sup>5</sup> S. Žižek, *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche zu Lenin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, cap. VI.

<sup>6</sup> G. Agamben, *State of Exception*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 87.

de excepción. Tras esta afirmación podemos ver la cercanía con la propuesta benjaminiana de una “política de puros medios”. Benjamin se pregunta si será posible una forma diferente de violencia, una que no tenga que ver con medios justificados o injustificados para conseguir fines sino que se relacione con los medios de una manera original y nos remite a la violencia “mítica” y a la violencia “divina”. La primera, en la cual se basa todo el sistema legal moderno, no es, como bien observa René Girard, más que la racionalización de la *vendetta*, una técnica eficiente para prevenir la violencia. En este sentido, la racionalización del sacrificio es la fuerza capaz de romper la espiral de la violencia y enfocarse en la víctima para evitar que ésta última “tome la ley en sus manos” y disemine la contraviolencia hostil por su cuenta.

Estas manifestaciones de violencia parecen operar independientemente de sus fines sólo momentáneamente pues, en último término, remiten a un tipo de violencia que busca producir una nueva ley. Las manifestaciones de los dioses, por ejemplo, producen una nueva ley. Se trata de una violencia que preserva lo legal, pues aunque haga decaer el sistema legal vigente postula otro sistema legal destinado en su momento a la misma decadencia que la que originalmente acusó. Una revolución concebida exclusivamente en estos términos, si consigue sus fines, habría suprimido el poder precedente para dar paso a un nuevo orden legal en donde la violencia encontraría nuevamente una justificación pues sería el medio para mantener el nuevo orden establecido. De lo que se trata es, precisamente, de poner un alto a la violencia mítica. La revolución, si se toma en serio, debería asumirse como una *ruptura con la continuidad de la violencia legal*.

El problema planteado por Benjamin no se resuelve con una simple ruptura con la ley o con su no cumplimiento, como suele pasar en una revolución, una guerra o incluso con los “grandes” criminales, aunque este último en ocasiones obtenga la admiración de las masas por su afrenta al Estado. Esta violencia aunque

constituye una ruptura con la ley, todavía se encuentra dentro del marco legal. La violencia a la que se opone es la violencia del Estado y lo hace postulando su propia capacidad para ejercer violencia con el fin de imponer sus fines. Ambos modos de ejercicio de la violencia comparten la misma esencia. Las prácticas violentas o la desobediencia a la ley pueden producir nuevas leyes o democratizar las ya existentes, pero lo hacen sólo por la vía de la reactivación de la violencia fundadora de ley. No constituyen ninguna ruptura con la continuidad de la ley y, de hecho, suelen sólo reforzar la ya existente. Se trata, entonces, de preguntarnos con Benjamin si es posible pensar en otro tipo de violencia capaz de ir más allá de una ley constitucional o represiva, una violencia cuyos fines expiatorios se encuentren más allá de la vista o de la comprensión humana; una violencia con fines invisibles que la hicieran aparecer, como consecuencia, como puro medio: una violencia *divina*.

Este concepto de “violencia pura” parece poderse ligar en Benjamin con su reflexión sobre el “lenguaje puro”, que había trabajado en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”,<sup>7</sup> y también en “La tarea del traductor” (trabajado por Benjamin al mismo tiempo que el ensayo sobre la violencia). En este último texto Benjamin sostiene preocupaciones similares acerca de la relación entre medios y fines, pero refiriéndose a lo poético más que a la calidad epistemológica del lenguaje. Esto último parece confirmar que “Crítica de la violencia” refiere a una estética de la violencia.

En “La tarea del traductor” Benjamin sostiene que hay algo incomunicable en el lenguaje poético, y que una traducción

<sup>7</sup> W. Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, trad. Roberto Blatt, 1992.

adecuada no consigue traducir el aspecto incommunicable del lenguaje. Benjamin comienza el ensayo dirigiendo nuestra atención al hecho de que en la obra literaria podemos reconocer algo que está “más allá de la comunicación [...] lo misterioso, lo poético”.<sup>8</sup>

El lenguaje puro se resiste a la transmisión: la traducción puede atestiguar su existencia, pero no puede reconstruirla. Benjamin escribe que “el lenguaje puro [...] no significa o expresa algo sino que es, en tanto carente de expresividad y de palabra creadora, aquello que se significa en todos los lenguajes”.<sup>9</sup>

En ambos ensayos Benjamin realiza el mismo desplazamiento, resituando los fines de los medios (la violencia, el lenguaje) en una esfera “más elevada”, indicando con ello que los medios pueden aparecer de forma pura, sin relacionarse con un fin. Pero mientras que el ensayo sobre la violencia depende de un terreno mesiánico de justicia para efectuar esta dislocación, el ensayo sobre la traducción depende del “terreno del arte”, en donde podemos encontrar significado en un poema más allá del contenido que comunica.

“Representación” y “expresión” sirven a la misma función estructural en el ensayo sobre la traducción que a los que sirve la “divinidad” en “Crítica de la violencia”, refiriéndose a un plano capaz de separar un fin de sus medios. Hacer esto implica que es la estética y no la religión, como podría suponerse, el modelo para comprender a los “medios sin fin”.

Se trata, pues, de plantear la posibilidad de otro tipo de praxis violenta, capaz de trascender la antinomia entre violencia y no violencia, una revolución que se da en cada momento como la expresión de relaciones cualitativas alternas y no como un

<sup>8</sup> W. Benjamin, “The Task of the Translator”, en *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 2007, p. 70.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 76.

medio para cumplir con un fin. La revolución no consigue nada sino perpetuar la alternancia dialéctica entre una violencia que impone la ley y una que la preserva, a menos que sea capaz de romper con el continuo violento de la ley misma. Sólo es posible llamar justo a un quiebre así. Sólo éste podría devenir en un criterio intrínseco para la praxis de la justicia que no se basara en los fines que ha de conseguir.

La justicia, como sostiene Rancière, tiene aquí que ver con el desorden de un orden que asigna a alguien la posición del proletariado; no, como se dice en ocasiones, con la inclusión de aquellos que no han tenido participación en el sistema, sino con la ruptura de la ley que asigna roles, misma ley que estructura el orden.<sup>10</sup>

Benjamin analiza este fenómeno recurriendo al ejemplo del derecho de huelga que se concede a los trabajadores; un derecho que el Estado ha de conceder, pues de no hacerlo los conflictos se tornarían peligrosos para el orden legal mismo. En la lucha de clases, la clase trabajadora organizada es, aparte del Estado, el único sujeto legal al que se le permite el ejercicio de la violencia. Incluso si, como en el caso de las huelgas, el Estado no reconoce explícitamente ese derecho como “derecho a la violencia” sino más bien como un derecho a la inacción y al repliegue de las formas violentas por parte del empleador. Pero este es sólo el punto de vista del Estado. Desde el punto de vista de la clase trabajadora, uno ha de comenzar con el reconocimiento de que, en tanto clase, es el único sujeto legal, aparte del Estado, al que se le permite ejercer violencia. El caso del derecho de huelga es emblemático: es una concesión del Estado para que se pueda ejercer violencia fuera de su monopolio. Tal concesión, que es en realidad conciliable con el deseo de neutralizar cualquier forma de

<sup>10</sup> J. Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 15.

violencia extra-estatal, constituye, de hecho, un momento de debilidad en la esfera legal. El derecho de huelga contradice los intereses del Estado; si lo concede es sólo para apaciguar las acciones violentas a las que el Estado teme tener que enfrentarse abiertamente. ¿Acaso los trabajadores no saboteaban e incendiaban las fábricas anteriormente?

Es esta violencia la que el Estado busca exorcizar para evitar tener que enfrentarse a ella. La particular violencia que ejerce la clase trabajadora organizada, sin embargo, es similar a la violencia que surge de una guerra. En la lucha, como en la guerra, surgen nuevas relaciones que han de ser reconocidas por una nueva ley, pero no se rompe con la estructura legal misma. La revuelta no es, por lo mismo, análoga a la revolución, en tanto la primera se establece en el presente y no en una promesa de reivindicación futura.

Lo que primariamente caracteriza a la revuelta de la revolución es un sentido diferente de tiempo; uno podría decir que la revuelta suspende el tiempo histórico y lo reemplaza inesperadamente con un tiempo en el que todo sea evaluable por sí mismo, independientemente de sus consecuencias y de la complejidad de la transitoriedad y de lo perenne de la consistencia histórica. La revolución en cambio falla completa y deliberadamente en el tiempo histórico.

Precisamente porque en la revuelta se actúa de una vez por todas, el fruto de la acción está contenido en la acción misma, y no en un futuro que haya de ser alcanzado. La revuelta es el corazón de la revolución sólo en la medida en que comprendamos a la última no en términos historicistas –que no es una praxis que se cumpla con un fin superior– sino como la acción que rompe una temporalidad histórica determinada; como la acción que no promete alcanzar un mundo nuevo, sino que ya está de hecho articulando nuevas formas de relaciones sociales.

Por tanto, no se trata de buscar un fin revolucionario para justificar los medios revolucionarios de la violencia; en cambio,

debemos ver cómo romper la relación entre medios y fines, para concebir la lucha de clases como un quiebre con las relaciones de dominación entre el capitalista, en tanto la personificación del capital, y la clase trabajadora. Es por ello que Benjamin subraya, a propósito de la reflexión de Sorel, que es preciso aclarar cómo los problemas que implica la huelga política, que Sorel defendía a partir de una distinción entre huelga política y huelga proletaria, se deben a que si la meta de la acción política es tomar el poder del Estado, será de hecho el nuevo poder conquistador el que legitime la violencia revolucionaria que lo llevó a la conquista del poder. Los medios quedarán, en este sentido, legitimados por la justicia de los fines, en una repetición perfecta de la fundación del Estado. En cambio, la huelga proletaria general es el evento que consigue establecer de otra manera la cuestión de la violencia. La destrucción del poder estatal llevada a cabo por este evento no es un fin, sino la praxis del proletariado. La destrucción del poder estatal no es un fin a ser cumplido, sino más bien el fin de la temporalidad violenta de la ley. La praxis política del proletariado se muestra indiferente a cualquier ganancia material a conquistar, así como a cualquier tipo de reforma. La huelga proletaria general, en tanto puro medio no es violenta. Esto abre la posibilidad a lo imposible: otro tipo de violencia más allá de la antinomia entre violencia y no-violencia. El trabajo, como consecuencia de ella, ya no puede asumirse en tanto parcialmente modificado o más justamente distribuido, sino como plenamente transformado.

Queda sin embargo por responder la pregunta sobre quién será el tipo de político capaz de realizar esta posibilidad de lo imposible, esta dislocación radical que nos saque del campo tradicional de elecciones impuestas a una situación dada. El verdadero político ha de saber tomar el pulso a una situación. No se trata sólo de abrir las posibilidades que contiene una situación, sino de descubrir la infinidad de posibilidades que van más allá del horizonte de opciones que se muestran como posibles.

El verdadero político no es la persona que reactiva el conflicto en una situación –conflicto siempre latente en la base de la política– sino el que, en cambio, muestra la posible ruta de salida de la situación.

Bajo esta óptica, al afirmar el carácter parcial de la verdad, superamos los límites del rango de opciones en el que de otro modo habríamos estado obligados a mantenernos, conseguimos ir más allá de la violencia y la no-violencia.

Otra lectura posible a la superación entre medios y fines a la que parece estar sujeta la violencia la sugiere Giorgio Agamben. Esta figura de medios sin fin es central en su teorización sobre la soberanía y sobre lo político, pues permite un tipo de pensamiento acerca de la acción política que no la evalúa sólo en términos de aquello que puede conseguir. Agamben sostiene en un texto titulado *Medios sin fin*, que aquellos terrenos que tradicionalmente se han comprendido como políticos han perdido su significación política; es necesario, entonces, reencontrar a la política en “experiencias y fenómenos que usualmente no han sido considerados políticos (o lo han sido sólo de forma marginal)”:<sup>11</sup> la vida natural, el estado de excepción, el campo de concentración, el refugiado, el lenguaje mismo y la esfera de puros medios o “gestos”. Todo ello tiene una significación política sumamente importante. Así, en donde Benjamin emplea una teoría de puros medios en la “Crítica de la violencia” para definir el tipo de violencia que destruiría lo normativo como tal, Agamben lo utiliza para reclamar la auténtica experiencia política. En “Notas sobre el gesto” Agamben se pregunta qué tipo de fenómeno nos permite experimentar la pura medialidad. El gesto –del tipo del que vemos en la mímica, el cine o la pornografía– es capaz de

<sup>11</sup> G. Agamben, *Mezzi senza fine: Nota sulle politica*, Roma, Bollati Borlinghieri, 1996, p. 9.

romper esta alternativa entre medios y fines porque nos permite ver “la esfera [...] de una medialidad que es pura y sin fin”.<sup>12</sup>

Agamben nos pide pensar en un mimo cuyos movimientos no cumplen con el propósito de realizar las tareas que plantea, sino que más bien exhibe el mero *performance* de ellas. Cuando observamos a un mimo, no interpretamos su acción para observar qué es lo que consigue con ella, sino que más bien vemos sólo la acción misma. Una política así sería muy diferente a la política que se basa en el cálculo económico de posibilidades. Así también, “la política es la esfera de los puros medios, es decir, de la gestualidad completa y absoluta de la humanidad”.<sup>13</sup>

Agamben también recurre a la danza como un modelo de situación en la que la acción parece no tener fin. Pero no se trata de entender a la danza como un movimiento estetizado sino como una serie de gestos. Sólo en tanto nuestra experiencia de la danza, como movimiento, se mantenga visible por sí misma, puede la danza funcionar como un ejemplo de medio puro. Y esto no porque de otro modo la danza sea un medio para producir placer estético en la audiencia sino, más bien, porque es una realización artística que se tiene a sí misma como fin. La danza muestra una finalidad sin fin, “una esfera en donde el gesto es un movimiento que tiene en sí mismo su propio fin”.<sup>14</sup>

Hay por tanto cierta diferencia entre Agamben y Benjamin respecto a cómo conciben a la estética. Para Agamben la estetización de un fenómeno acabaría eventualmente con la posibilidad efectiva de mantenerla como un puro medio, pero para Benjamin los fines de lo incommunicable en la obra de arte, en tanto están colocados en un plano más elevado de representación, admiten ser considerados medios sin fin. Mientras que Agamben excluye

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 51.

a la finalidad estética de la auténtica política de los puros medios, Benjamin conecta estos últimos con lo incomunicable en la obra de arte.

Este esfuerzo filosófico por describir medios no instrumentales es la base para la respuesta política de Agamben a nuestro “estado de excepción global”. Una teoría de los puros medios podría atacar un problema central del estado de excepción: la exacerbación del nexo entre violencia y ley. Benjamin, como hemos visto, ve a la ley como inherentemente violenta tanto en su creación como en su preservación, debido a que la concibe instrumentalmente. Agamben sostiene que el estado de excepción extiende esta violencia legal más allá de sus fronteras haciendo posible que acciones extra-legales adquieran estatus legal. Lo que es peculiar –y peligroso– del estado de excepción es que la suspensión de las normas legales permite que *cualquier* acción adquiera potencialmente fuerza legal. Como tal, al suspender la ley, el estado de excepción no suspende la violencia que crea y mantiene la ley, sino que más bien la pone a la disposición de grupos revolucionarios, dictadores, la policía y otros interesados en apropiársela.<sup>15</sup>

Dado que la suspensión de la ley sólo consigue incrementar la actividad violenta, Agamben propone la desactivación de la ley. Borrarla es el único modo de eliminar su fuerza perniciosa. El modo adecuado de hacerlo, afirma, es por la vía del “juego”, a la que ya hemos hecho referencia en este trabajo. Al tomar esta apuesta, Agamben se opone a Benjamin, pues efectúa el desplazamiento que Benjamin evitó realizar: describir explícitamente lo que quedaría después de la destrucción de la normatividad misma. “Juego” es el nombre del fin incognoscible de la “violencia

<sup>15</sup> Cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Sovereign power and bare life*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 51.

divina”. Y es que el juego viene de los rituales sagrados: “todo lo que pertenece al juego perteneció alguna vez al reino de lo sagrado”.<sup>16</sup> El juego convierte los objetos sagrados en meros juguetes. Esto es lo que le confiere su fuerza revolucionaria. Esta mediación entre lo sagrado y lo secular es la función que quisiera Agamben que desempeñara el juego sobre la ley: invertirla sin destruirla del todo.

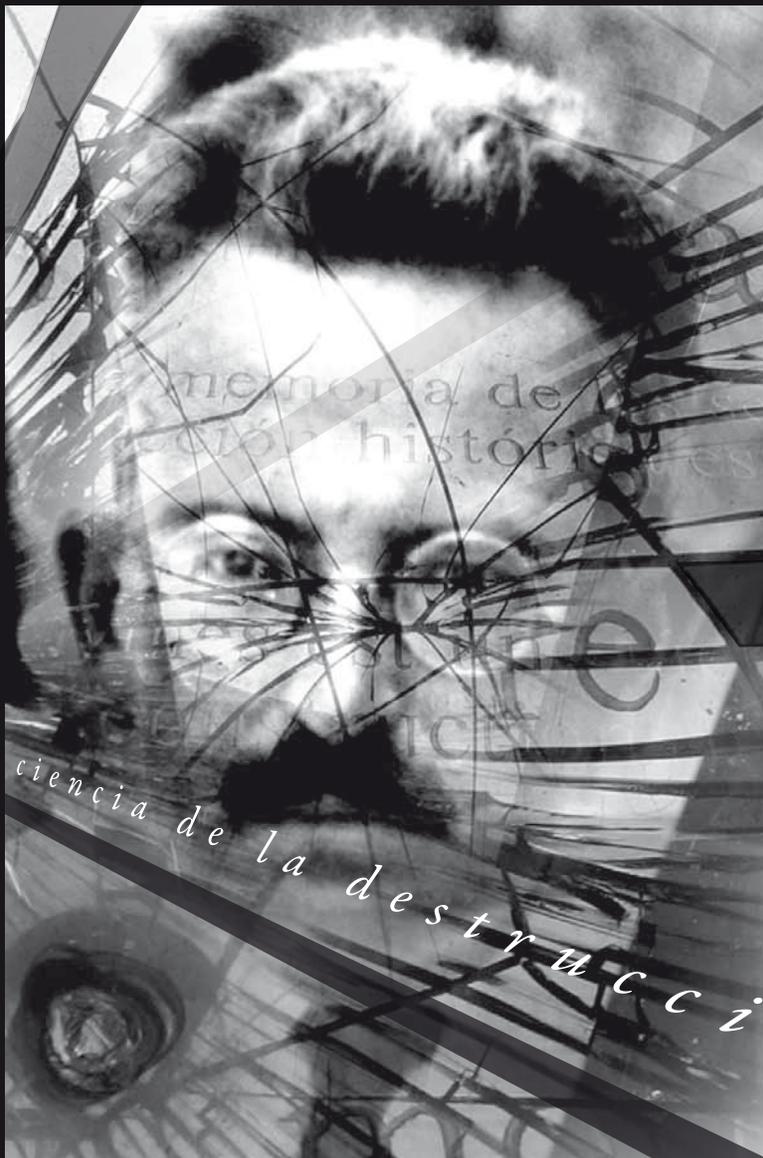
Se juega con la ley porque su valor de uso ha perdido sentido.

Agamben concluye *Estado de excepción*<sup>17</sup> sugiriendo que nuestra experiencia de la ley en tanto puros medios es capaz de reclamar el espacio político que supone eclipsado; que en donde se encontraba lo que una vez reclamó para sí el nombre de “política” se dé un espacio para la acción humana entre la vida y la ley, donde se ubique una nueva palabra que no ate, obligue o prohíba nada, sino que se diga a sí misma, correspondiéndose con una acción de puros medios, que se muestre sólo a sí misma sin relación alguna con un fin.

¿Qué significa pues actuar políticamente?: enlistar la figura de los puros medios en una llamada para el retorno de una política auténtica; fundar parcialmente lo político en el momento del juicio estético en donde no apreciamos algo porque sea útil o porque encaja en nuestra comprensión conceptual del mundo, sino simplemente porque tenemos una relación con ello, independientemente de su propósito.

<sup>16</sup> G. Agamben G., “In Playland. Reflections on History and Play”, en *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, Londres, Verso, 1993, p. 71.

<sup>17</sup> G. Agamben, *State of Exception*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.



memoria de  
ción históric

ciencia de la destrucción

## ESTÉTICA Y VIOLENCIA EN LA POLITIZACIÓN DEL ARTE DE WALTER BENJAMIN

*Diego Lizarazo*

**L**a instrumentación y el devenir de la violencia en dispositivo emerge, no del acto en que se ejerce, sino del logos que la identifica como “materia”, “instrumento”, “medio” posible, dado en su eficacia y en su fuerza para un fin. Deviene instancia en la racionalidad que al elucidarla, la mensura y advierte su potencia realizadora. Este logos, esta racionalidad es identificada por Walter Benjamin como política: porque al concebirse en el marco de una generación posible, resulta pensada en la lógica estratégica que se encamina a producir un orden, a configurar de cierta manera el tramado humano. Esa violencia devenida dispositivo para el fin político es producción, reforzamiento, reajuste o rompimiento de una relación con la otredad, porque su aplicación sobre el otro forma y demarca una asimetría. Asimetría que se hace duradera, en la constancia del ejercicio de esa violencia identificada ya tácticamente como combustible para la producción de su historicidad, consagrada en el régimen de derecho. Como derecho, la asimetría se hace sistema estructurador de las sinergias humanas y de las instituciones. Violencia que en el derecho se convierte en retícula que atraviesa transversalmente, como orden, el campo de lo social (a esto refiere Žižek con su concepto de “violencia

objetiva”). Benjamin ha clarificado la doble función de la violencia: fuerza fundadora del derecho (todo régimen de derecho proviene de una violencia que lo hace posible) y fuerza conservadora de dicho derecho (todo régimen de derecho se sustenta en la violencia que lo abriga). El derecho como retícula de la violencia, o la violencia como retícula legal.

Así, ante esta dilucidación, el acto violento adquiere su forma poliédrica: en un logos político es acto que funda el derecho y a la vez lo preserva; es acto que realiza o reajusta una disimetría con ella establece posiciones: de dominación, de ajusticiamiento, de gobierno, de intimidación, de conflicto, de sumisión. Como *performance* del derecho, alcanza su carácter histórico en el proceso de conservación en el tiempo, de instauración y de legitimación: la violencia fundacional es vista en el ámbito en el que irrumpe como bárbara y brutal, mientras que en la historia que genera, en la saga social que produce, es leída como heroica y legítima: se visibiliza como legítima y legitimante, su efecto de legitimación es el que opera en su poder preservador del propio derecho. Pero esto indica, a su vez, una propiedad clave del acto violento: su dispositivo de sentido, su *representación*. El acto violento es también *performance* porque desprende significaciones: las de la propia violencia, las del carácter de esa violencia, la de los involucrados y la de la saga que inaugura-preserva. Tanto en la historia social como en la historia artística el espectro de esta significación de la violencia ha ocupado un lugar primordial con valencias diversas. En la historia social porque inherente al acto violento es su observación, sea por la víctima, por las probables víctimas, por los aliados, por los enemigos... Tanto en su forma bélica como en su forma jurídica la imagen violenta es elemento constitutivo de sus efectos: el miedo, la intimidación, el temor. La imagen violenta, podemos decir, forma parte del dispositivo mismo de la violencia. De otro lado, la interrogación por la huella de este sentido en el campo del arte es la búsqueda del presente

ensayo, a ello regresaré. Próxima a la dimensión semiósica del acto violento (el performance de sentido) es necesario identificar, igualmente, una dimensión cognitiva del logos de la violencia: no sólo como cálculo de su instrumentación para fines específicos, sino como una verdadera epistemología de la violencia (que históricamente ha adquirido a la vez un rostro atroz –cuando se encara la realidad de una *ciencia de la destrucción*– y una figuración velada –cuando se observa la retórica del militarismo preventivo y justicialista). Esta epistemología emerge de la conjugación entre militarismo y punición legal. En su faceta militarista la violencia ha implicado una *mathesis* de conocimientos para infligir daño al otro, al enemigo, al “objetivo”; en la que se ha producido una vasta *técnica* como ejercicios, estrategias, tácticas de acción y esquemas de agresión y de defensa; y ha generado también una *tecnología*, fundada en una amplia ingeniería de artefactos y sistemas de daño y destrucción. El proceso de consolidación y crecimiento superlativo de este saber-violencia, especialmente en la modernidad, se manifiesta claramente en la soberanía de la investigación científica militar y bélica, frente a los otros campos del conocimiento. Desde la segunda guerra mundial, 40 por ciento de toda la inversión global en investigación y desarrollo, se ha realizado en el campo bélico. Un millón de dólares por minuto.<sup>1</sup> Frente al saber bélico, la violencia se codifica epistemológicamente como el saber jurídico de la punición desplegada en una amplia taxonomía de delitos y ajusticiamientos concomitantes, como de una teórica de las penas, sus mensuraciones y sus cálculos de eficacia. Ambas cogniciones: la bélica y la jurídico-punitiva se inscriben en el horizonte político que así las engendra y las abarca.

En “Para una crítica de la violencia” Benjamin pone el acento en el señalamiento de que el carácter estructurador del derecho

<sup>1</sup> Datos del Instituto Internacional de Estudios para la Paz de Estocolmo.

que se realiza por la monopolización estatal de la violencia, no radica, como el discurso moderno enarbola, en instituirse como ruta para sustraer del individuo la violencia que podría convertirse en amenaza a los fines mismos del derecho, sino como desactivación de su fuerza en tanto riesgo del derecho mismo:

Es decir, que la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho.<sup>2</sup>

La violencia extra-jurídica es amenaza para el derecho, no tanto por sus emanaciones destructivas humanas y sociales, sino por la rasgadura, el quiebre, y probablemente la derrota misma del sistema de derecho. Si el derecho proviene de ese magma de violencia capaz de constituirlo, su límite se encuentra precisamente, en una violencia tal que sea capaz de pulverizarlo imponiendo entonces una nueva legalidad.

Benjamin visibiliza dos ámbitos de esa violencia que muestran paradigmáticamente su capacidad de poner en riesgo la existencia del derecho: la guerra y la huelga generalizada de los trabajadores (la huelga total del sistema proletario, que ejerce con ella la posibilidad de utilizar una violencia para los fines que los trabajadores requieren frente a la violencia estatal, lo que Benjamin llama la “huelga general revolucionaria”).

La guerra despliega una violencia que desborda los ámbitos del derecho, al fundarse en fines puramente naturales, llegando incluso a entrar en conflicto con los fines mismos de derecho (en tanto está en contradicción con el derecho de otra soberanía).

<sup>2</sup> Véase, en esta misma obra, W. Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, p. 20.

Este desbordamiento es tal que la guerra más bien constituye una fundación de derecho: ese es el significado que, como Benjamin plantea, tiene, concluida la conflagración, la ceremonia de paz.

La palabra “paz”, como correlativa a la palabra “guerra” incluye en su significado [...] un necesario sancionamiento *a priori* de cada victoria, independientemente de todas las otras relaciones de derecho. Y esta sanción consiste en que las nuevas circunstancias son reconocidas como nuevo “derecho”, se requieran o no garantías de facto para su perpetuación.<sup>3</sup>

El ritual de la paz aflora un signo, más propiamente un síntoma del establecimiento de las nuevas circunstancias que instituyen una nueva legalidad. El caso de la huelga general revolucionaria, es paralelo, porque de lograr la sincronización total, pone en jaque el sistema de derecho y se encamina hacia su epigénesis: el establecimiento de un nuevo orden, cruzado en una nueva estructura jurídica. Las violencias inherentes tanto a la guerra como a la huelga general revolucionaria, manifiestan el límite de la ley y a la vez su materia fundacional.

Benjamin no aborda en este artículo seminal la cuestión del arte. La exclusión del tema artístico, incluso del tema estético en una “crítica” sobre la violencia, puede ser objeto, a su vez, de una interrogación crítica. Una explicación inmediata diría que esto se debe a que el artículo de Benjamin responde a las urgencias del momento histórico, particularmente el desarrollo del “huevo de la serpiente” del nazismo, en el conflictivo tiempo de oclusión, persecución y represión de los movimientos obreros; como a la secuela ambiental y política de la primera guerra mundial, razón por la cual el foco de atención de su crítica sería el de ofrecer elementos para entender dichos procesos históricos.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

Creo que no es esta la razón de tal exclusión, porque si bien su trabajo ejerce una indudable potencia interpretativa sobre su contexto, no se trata de una reflexión coyuntural. Benjamin ejerce aquí un penetrante trabajo filosófico que desborda las condiciones del momento y que busca más bien clarificar, en una mirada abarcadora y sutil, el fondo de la cuestión de la violencia, especialmente ante las miradas ingenuas que la conciben en un orden naturalista (venal o reactivo), como medio para “asegurar directamente un deseo discrecional”. En mi opinión, la razón de fondo por la cual no aparece en este texto una crítica de la violencia en el arte radica en una consideración epistemológica: la violencia que aborda es la fundadora y conservadora de derecho (o la naturaleza irreductiblemente violenta del derecho), y el arte no es visualizado por Benjamin de esta manera. Hay una segunda forma de aludir al asunto: el logos que originariamente devela la violencia en el acto puro, la racionalidad que descubre allí la potencia de un dispositivo teleológico como señalé al comienzo de este ensayo, es para Benjamin de naturaleza política. Dicho dispositivo podría emerger de otras racionalidades, podría admitir diversas ramificaciones, entre ellas, la del logos estético, pero esta punta no es retomada aquí por Benjamin, quizás porque el logos estético, aun, el logos estético-político, no es fundador de derecho, o sólo lo es en un sentido muy peculiar y no de un derecho político, sino artístico. Así, para abordar la relación del arte con la violencia habremos de apelar también a otro trabajo capital: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.<sup>4</sup> Consideraré aquí los dos ensayos. Lo que es posible visualizar entonces es que en el devenir del arte podríamos encontrar momentos peculiares, proyectos singulares en los que la violencia es

<sup>4</sup> W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

visualizada no sólo como tema de representación o elaboración estética, sino como fuerza de dicha elaboración, y también como forma que propicia el ejercicio simbólico de la fuerza política. En el arte podría operar, en ciertos momentos, una combustión violenta, productora, que reclamaría así, no sólo una dilucidación epistémica, sino también ética y política. Pero incluso es posible formular una interrogación hacia el arte, dirigida en el primer sentido que Benjamin realiza respecto de la violencia fundadora: pero no en el sentido de si el arte puede fundar derecho, sino en su forma negativa, si el arte puede, con su fuerza estética propia, producir una clase de resquebrajamiento, una “fisura” en ese sistema legal que acopia y cuaja en sí toda violencia posible. Las dos preguntas se disponen en polos distintos del asunto: la primera interroga acerca de la posibilidad de un logos de la violencia en el arte, y la segunda interroga acerca de la posibilidad del arte como fuerza irruptora sobre la forma legal. Procuero responder estas dos interrogaciones en lo que viene. Anticipo: la respuesta a la primera pregunta es que efectivamente el arte ha involucrado, en diversos momentos, un logos de la violencia, bajo dos vías: una semiosis estética de la violencia para su representación y también una combustión de la violencia como energía estética (heurística y poética). La respuesta a la segunda cuestión es que el arte no participa como fuerza violenta pulverizadora del derecho para el establecimiento de un nuevo derecho. No porque el arte carezca de alguna potencia violenta, sino porque su violencia tiene un carácter distinto. Su potencia, que puede desplegarse políticamente, o puede adquirir signo político (como en el “accionismo vienés” o en el “arte comprometido”), no tiene la etiología para socavar el orden legal, pero sí tiene la naturaleza de actuar sobre otro código: el estético. Es analogía de la violencia destructora/fundadora de derecho: aparece en ciertos momentos como violencia estética, esto es, irrupción sobre formas estéticas establecidas para desactivarlas, o incluso destruirlas, haciéndolas

inanes, hasta el punto de establecer nuevas formas, nueva estética. Pero también, en otro sentido es fuerza que irrumpe en el derecho como cuestionamiento poético que visibiliza su violencia. Su fuerza de irrupción radica en la producción de una *inervación* capaz de contribuir al despeje de los fantasmas y encantamientos que la trama económico-legal establecen, particularmente, en el mundo moderno. Benjamin ha caracterizado la modernidad como tiempo onírico, tiempo que experimenta la ficción que el capitalismo extiende, radicalmente, sobre todos sus confines. La técnica ocupa un lugar definitorio en la producción y extensión de esta ficción de mundo que la modernidad capitalista difumina. La politización del arte aparece, para Benjamin, como contra-potencia poética que, en una nueva modalidad de la técnica, propicia procesos de esclarecimiento, como iluminaciones históricas.

### Logos de la violencia y *poiesis* artística

La violencia es tema capital para el arte. No sólo hay un componente de fascinación e interés artístico por la violencia, desplegado en una iriada inabarcable de abordajes de las situaciones y condiciones humanas en que se produce, sino una necesidad de encarar su forma y su sentido. En su nivel más ostensible, el arte aborda la forma de la violencia en sus gestos y sus rasgos, en sus gradientes plásticos y sus apariencias, en su sordidez cromática o en su iridiscencia dramática. Implica un estudio, una analítica de la situación, de las condiciones existenciales, de la conflagración o la celada; pero también de la herida, de la violación, del destazamiento: Judith corta la cabeza de Holofernes con una expresión gestual y corporal de distancia y tensión, de dureza y a la vez de horror y sobrecogimiento. La mano de Judith que aprieta con fuerza el puño de la espada es replicada, abajo, en la tensión



Michelangelo Merisi da Caravaggio  
*Judith cortando la cabeza de Holofernes*, 1598-1599  
Óleo sobre lienzo, 145 × 195 cm  
Galleria Nazionale d'Arte Antica  
Palazzo Barberini, Roma, Italia

de la mano del victimario devenido en víctima que aprieta a su vez la sábana sobre la cual está siendo asesinado. La mirada intensa, añosa y terrible de la criada anciana figura una extraña ambivalencia: está a la vez fija sobre el rostro del moribundo y a la vez perdida, como fuera del cuadro, en el infinito. Es mirada testigo, como la nuestra (que vemos la obra), y a la vez es mirada cómplice del ajusticiamiento. Hay en Caravaggio una semiosis de esa violencia, un logos que medita en ella y que la explora no sólo en

el gesto ya referido, sino en la significación que pone en juego, tanto las tensiones entre contrarios (hombre/mujer, soberbia/astucia, hierofanía/lujuria), como la meditación sobre el poder de la fragilidad y el extravío de la fuerza que aquí interpreta.

A veces este logos de la violencia alcanza una gran sutileza, como en la obra de Tarkovski cuando alude la violencia de la conversación que tienen Adelaide y María en *Sacrificio*. La violencia invisible en las órdenes y las puntuaciones que la anfitriona de la velada de cumpleaños de Alexander hace a María, su mucama, develando un autoritarismo neurótico y despiadado, en contraste



Andréi Tarkovski  
*Sacrificio* [Offret]  
Fotografía: Sven Nykvist  
Producción: Argos, Svenka Filminstituted (Instituto Sueco de Filmes)  
Suecia, Francia, Inglaterra, 1986

incluso con las acciones de Alexander, quien al final del relato incendia su propia casa, en lo que pareciera un acto expreso de violencia, pero que en el fondo es más bien el acto de sacrificio para sustentar el mundo. La narrativa fílmica de Tarkovski es aquí una hermenéusis de la violencia del mundo de la técnica y de las convenciones humanas, y a la vez de los espejismos y dislocaciones entre violencia expresa y violencia tácita.

El logos de la violencia en el arte resulta ser una vía de elaboración estética y a la vez una forma de clarificación de la acción violenta. Cuando espejea la acción violenta, el arte es elaboración estética de imágenes que necesariamente se problematizan. Nunca el arte produce una réplica de la acción violenta, su signo es elaboración, trabajo simbólico, interpretación, incluso en los realismos. Los 82 grabados de Francisco de Goya en “Los desastres de la guerra” (1810-1815) no pueden ser vistos como retratos o instantáneas gráficas de las escenas producidas durante la guerra de la independencia española, su crudeza es en sí misma una forma de encarar el sentido de la barbarie de la guerra y una exploración de la crueldad humana en condiciones extremas. Es equívoca la concepción que las asume como descripciones, y que incluso imagina a Goya como una especie de reportero de guerra de su tiempo. En el trabajo de Goya hay una mirada encaminada a una develación, una orientación intelectual y sensible en la que se busca hallar una significación capaz de permitirnos comprender lo sucedido desde una aspiración universal, pero también es una forma de indignación y una posición ética y existencial.

Es decir, el logos de la violencia es aquí una mirada encarnada y definida (estética, ética y políticamente) que produce un decir sobre el horror que encara. Más aún cuando las estampas lejos están de ser iconografías adulatorias del patriotismo español en los acontecimientos de los Sitios de Zaragoza, y constituyen más bien un examen directo y conmovido de los excesos de



Francisco de Goya

*Estragos de la guerra*, 1810-1814

Serie Desastres de la guerra [estampa], 30

Aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor; estampación con entrapado

Papel avitelado ahuesado grueso

140 x 169 mm [huella] / 249 x 342 mm [papel]

Museo Nacional del Prado, Madrid, España

brutalidad de la conflagración, sin que se seleccione qué bando (francés o español) es el autor de dicho horror.

Las estampas se van desplazando de las imágenes de la guerra, hacia las representaciones sobre el hambre (que no sólo la muestran como consecuencia del sitio de Zaragoza, sino tam-



Andrei Tarkovski - Sacrificio (Offret) • Fotografía: Sven Nykvist  
Producción: Argos, Svenska Filminstitutet (Instituto Sueco de Filmes) • Suecia, Inglaterra, 1986



Goya - Estragos de la guerra, 1810-1814 • Museo Nat. del Prado



Goya - Grande hazaña, con muertos, 1810-1814 • Museo Nat. del Prado



Goya - Las camas de la muerte, 1812-1814 • Museo Nat. del Prado



Goya - Contra el bien general, 1814-1815 • Museo Nat. del Prado



**Judith corta la cabeza de Holofernes** con una expresión gestual y corporal de distancia y tensión, de dureza y a la vez de horror y sobrecoogimiento. La mano que aprieta con fuerza el puño de la espada es replicada en la tensión de la mano del victimario devenido en víctima que aprieta a su vez la sábana sobre la cual está siendo asesinado. La mirada intensa, añosa y terrible de la criada anciana figura una extraña ambivalencia: está a la vez fija sobre el rostro del moribundo y a la vez perdida, como fuera del cuadro, en el infinito. Es mirada testigo (como la nuestra), y a la vez es mirada cómplice del ajusticiamiento.

## ...hermenéusis de la violencia

**La narrativa fílmica de Tarkovski** es una hermenéusis de la violencia del mundo de la técnica y de las convenciones humanas, y a la vez de los espejismos y dislocaciones entre violencia expresa y violencia tácita.

**Las figuras de Goya** no son personajes rubricados; son más bien anónimos en lugares vagos... donde la víctima puede ser cualquiera, en cualquier lugar. La mirada del espectador está convocada rotundamente, sin ambigüedades ni distracciones: la simpleza y la fuerza expresiva marcan un vínculo directo entre quien mira y el horror de lo mirado en una relación enfáticamente emocional.

**El logos de la violencia** es una fuente de la poiesis artística: un pensar, una semiosis sobre la violencia que precipita una poética tanto en su cualidad estética como en su fondo de sentido.

## Logos de la **violencia** y *poiesis* artística



**L**a violencia es tema capital para el arte. No sólo hay un componente de fascinación e interés artístico desplegado en una iriada inabarcable de abordajes de las situaciones y condiciones humanas en que se produce, sino una necesidad de encarar su forma y su sentido. El arte aborda la forma de la violencia en sus gestos y sus rasgos, en sus gradientes plásticos y sus apariencias, en su sordidez cromática o en su iridiscencia dramática. **Implica un estudio, una analítica de la situación, de las condiciones existenciales, de la conflagración o la celada; pero también de la herida, de la violación, del destazamiento...**



Francisco de Goya

*Grande hazaña, con muertos, 1810-1814*

Serie Desastres de la guerra [estampa], 39

Aguafuerte, aguada y punta seca; estampación con entrapado

Papel avitelado ahuesado grueso

154 × 206 mm [huella] / 249 × 341 mm [papel]

Museo Nacional del Prado, Madrid, España

bién de la carestía en Madrid), hasta que en la tercera parte, la de los “Caprichos enfáticos” (grabados 65 al 82), se emprende una tenaz crítica a las disimetrías sociales que se expresan incluso en el contexto de la guerra, porque las víctimas, francesas o españolas, son la soldadesca y el pueblo, nunca las altas jerarquías eclesiásticas o las burguesías. En esta tercera parte Goya despliega también una icónica que encara el fondo más siniestro del absolutismo.



Francisco de Goya

*Las camas de la muerte*, 1812-1814

Serie Desastres de la guerra [estampa], 62

Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor;  
estampación con entrapado

Papel avitelado ahuesado grueso

174 × 218 mm [huella] / 250 × 339 mm [papel]

Museo Nacional del Prado, Madrid, España

Pero este logos de la violencia, también lo es como una poeisis de la forma que decide el uso casi exclusivo del aguafuerte para enfatizar dramáticamente las líneas de unas figuras intensamente marcadas que resaltan sobre un fondo desolado, vaciado de matices y gradaciones con lo cual se produce una visión macabra en



Francisco de Goya

*Contra el bien general*, 1814-1815

Serie Desastres de la guerra [estampa], 71

Aguafuerte y bruñidor; estampación con entrapado

Papel avitelado ahuesado grueso

176 × 219 mm [huella] / 250 × 342 mm [papel]

Museo Nacional del Prado, Madrid, España

la que la violencia y la muerte se presentifican, al punto de producir una sinestesia. Las figuras de Goya no son personajes rubricados; son más bien anónimos en lugares vagos: alguna parte del campo o de la ciudad... donde la víctima puede ser cualquiera, en cualquier lugar. La mirada del espectador está convocada

rotundamente, sin ambigüedades ni distracciones: la simpleza y la fuerza expresiva del blanco y del negro y la composición piramidal marcan un vínculo directo entre quien mira y el horror de lo mirado en una relación enfáticamente emocional.

El logos de la violencia es en este sentido una fuente de la poiesis artística: un pensar, una semiosis sobre la violencia que precipita una poética tanto en su cualidad estética como en su fondo de sentido.

Pero buena parte de la imagen-violencia en el arte carece de referencias factuales o históricas, se gesta en un puro acto de imaginación creativa o de interpretación mítica. Podría plantearse, no obstante lo dicho, la pregunta de si la imagen de violencia en el arte no es en sí misma violencia. La respuesta es compleja, en principio hemos de decir que no es así, pero se requieren consideraciones más sutiles. Una primera respuesta podría sostener que la acción violenta es del orden de lo fáctico, mientras que el arte se halla en el horizonte de lo simbólico. Pero inmediatamente hemos de considerar que los límites entre orden fáctico y orden simbólico son endebles, de alguna manera los signos constituyen acciones sociales y la acción social es también simbólica. Sin embargo, es indudable la diferencia entre la imagen del cuerpo violentado y el cuerpo fácticamente violentado. El problema es que cierta poética artística trabaja con cuerpos vivos sobre los cuales ejerce una violencia ya no puramente simbólica, sino una violencia fáctica (que, de regreso, busca devenir simbólica), como en algunos experimentos surrealistas o en los ejercicios de Günter Brus o Rudolf Schwarzkogler. Pero podríamos admitir que esta clase de producción artística es relativamente excepcional y que la regularidad de la acción artística sobre la violencia es elaboración sígnica, más propiamente *interpretación estética* frente a un acto histórico, mítico o puramente imaginario de violencia. Su diferencia con la imagen que desprende la violencia en su ejercicio, radica en que la imagen artística no sería imagen intimidatoria, no tendría

la forma ni la finalidad de atemorizar a quienes la ven, buscaría quizás producir conmoción o experiencia estética, quizás en el orden de lo sublime, pero la suya no sería una finalidad práctica de amedrentar para obtener sumisión, obsecuencia o cualquier otra clase de respuesta concreta. La acción simbólica (que no fáctica) propia del acto violento implica la reconfiguración del sistema de relaciones intersubjetivas y sociales en que se despliega, bajo el mecanismo específico de la intimidación. La cuestión es entonces si la representación violenta en el arte puede describirse en términos de “violencia simbólica” como si en ella pudiera operar un dispositivo de coacción semiósica de algún tipo. Creo que la respuesta debe ser matizada. En un primer sentido debemos decir que la imagen artística de la violencia no constituye una forma de la violencia simbólica. Tal como hemos señalado, la imagen artística no parece signo de dominación con la finalidad de arredrar a sus destinatarios, el orden de lo estético no es el campo de lo político e incluso pareciera estar al abrigo de la función ideológica, si nos atenemos a una concepción de tipo tradicionalista o de tipo formalista (más adelante confrontaremos, con Benjamin, esta perspectiva). Podemos decir que una buena parte de la producción artística resulta inane, indiferente completamente a la violencia simbólica, de tal forma que dicha categoría ahí no viene al caso. Esto implica distinguir entre la imagen que elabora, que trabaja poéticamente la violencia, y la imagen, postulada, que constituiría en sí misma una fuerza de violencia simbólica. Pero ciertas condiciones históricas pueden establecer formas de usufructo y de producción artística capturada en la lógica de la violencia simbólica: Benjamin advierte esa lógica en la producción estética del nazismo cuando coopta y produce sus efluvios artísticos. La estética nazi se gesta con un irrecusable interés propagandístico de producir en las masas la imagen de grandeza, heroicidad y supremacía aria y su concomitante desprecio e intimidación hacia los pueblos que consideraron inferiores. El realismo heroico fue promovido y

exultado en las obras plásticas y arquitectónicas que veneraban la tradición y mitificaban los valores telúricos y sanguíneos (la pureza racial, la mitología germánica, los roles y arquetipos clánicos y sociales), como aparecía en las obras de Hermann Giesler, Arno Breker o Werner Peiner. En contrapartida el expresionismo y la vanguardia fueron considerados como “arte degenerado” y cientos de sus creadores fueron exiliados (Otto Dix, Eugen Hoffman, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Vasile Kandinsky, Max Beckman). Sus obras fueron ridiculizadas y destruidas como ocurrió en la gran quema de arte de Berlín en 1939.<sup>5</sup> Su trabajo se consideró como arte corruptor de la moral y la estética del pueblo alemán. La clausura del movimiento Bauhaus, considerado como “caldo del bolchevismo cultural” constituyó el primer paso en una escalada, que implicó prohibición a realizar su trabajo, destitución de todos los directores de museos simpatizantes, persecución, exilio y asesinato. El subjetivismo de los artistas de vanguardia fue considerado inaceptable en un ánimo totalitario que sostenía la sustancia étnico-biológica en contra de cualquier alternativa. El arte evaluado según categorías de una peculiar interpretación biológica, según la cual la degeneración se oponía a la pureza. Las vanguardias aparecieron como desviación antinatural y sus artistas se describieron como degenerados clínicos que habían llegado incluso a la enfermedad mental. De ahí los estudios comparativos entre los retratos artísticos y las

<sup>5</sup> En 1937 se inauguró la exposición “Entartete Kunts” (arte degenerado) en el *Hofgarten* de la ciudad de Múnich bajo la impronta de vilipendiar al arte moderno y mostrar su pretendida baja calidad. La exposición contenía 650 pinturas traídas de las galerías públicas de Alemania y de los más importantes museos de arte moderno, siendo pedidas para ello, sin que luego retornaran. Se incluían trabajos de Van Gogh, Matisse, Braque, Chagall, Manet, Renoir, Cézanne, Picasso, Klee, Gauguin y Munch, muchas obras fueron vendidas y otras nutrieron la gran quema de 1939.

fotografías de psicóticos y esquizofrénicos que explotó la ciencia conductual fascista.<sup>6</sup> La cuestión es que la violencia simbólica que el arte ario ponía en juego (como violencia de intimidación e implantación), era concomitante con la violencia fáctica ejercida sobre los creadores artísticos que percibían como contrarios. De otro lado, la violencia simbólica de dicho arte expresaba tres cosas más: que el ejercicio de dicha violencia implica una relación estrecha entre arte y poder. El arte que ejerce la representación como violencia de imposición, coacción e implantación es un arte que despliega una naturaleza del poder; pero a la vez, esta condición de cercanía poder/arte muestra una concepción metafísica del arte: como esencia intemporal capaz de proyectarse en la eternidad; cuestión que se advierte en el tercer asunto: el poder entraña probablemente una voluntad de controlar y acotar la heurisis del arte, en dos sentidos: por la necesidad de extinguir el arte que lo contraría (porque tiene de él un extraño temor a su intemporalidad y a su capacidad de develar la vaciedad lógica y la inanidad en que se sustenta), y también por la ambición de producir una semiosis que lo perpetúe. La ambición del poder sobre el arte es una ambición de codificarse *ad infinitum*, de fijar su forma en el tiempo como huella imborrable. Esta ambición es posible sobre la ilusión de la intemporalidad del arte. Se funda en una concepción metafísica de la creación y en una ontología invariable de la poiesis.

Así, la posibilidad de hacer una distinción entre los órdenes del logos de la violencia en el arte como semiosis poética de la

<sup>6</sup> Esta violencia sobre el arte se ejerció en una notable incapacidad para entenderlo. El partido nazi condenó como degeneración obras de carácter completamente disímbolo y, a veces, francamente cercanas a lo que sería incluso una ideología aria. El ejercicio de exterminio de la palabra del otro pasa también por el fantasma y la ceguera que el poder tiene de los signos del otro.

violencia y como dispositivo semiótico para ejercerla, sólo es posible en una mirada capaz de comprender el horizonte histórico en que el arte se produce y se usa, y el carácter pragmático de operación de su forma y su sentido.

### Violencia artística y estetización de la política

El nazismo despliega para Benjamin una imagen siniestra en la que se incuba la relación entre la estética y la violencia. Se trata de una mirada esclarecedora que visibiliza la conciliación entre la belleza y la destrucción, el arte y el nihilismo, el fanatismo estético y la violencia política. La tradición metafísica, tanto en la estética como en la filosofía, había establecido una doble relación: entre “el bien” y la “belleza”, entre el arte y el humanismo. Benjamin introduce la perspicacia crítica entre los términos, deshace todo esencialismo de sus vínculos y muestra de forma concreta la manera en que históricamente se puede producir la inquietante relación entre la destrucción, el horror y la coacción, con el arte, el espectáculo y la acción estética.

Veamos las premisas que posibilitaron la gran cultura humana del Renacimiento, de la Ilustración, de los siglos XVIII y XIX: hombres de enorme inteligencia consideraron que el arte, la literatura, la música, la historia y la filosofía mejorarían la conducta humana [...] Hoy sabemos que aquello fue un error, que los grandes logros en la educación, las artes, la literatura y el alfabetismo general no evitan la tortura ni los asesinatos en masa ni el deseo colectivo de sangre [...] los gritos de los hombres, mujeres y niños que morían de sed dentro de la estación de Múnich, camino a Dachau, podían escucharse en la sala de conciertos donde Walter Giesecking interpretaba sus famosos recitales de Debussy. Giesecking no dejó de tocar, el público no abandonó la sala. Y si me permiten decirlo de una manera ingenua, la música no dijo no, ni una sola nota dijo no. Los recitales de Debussy fueron espléndidos, están grabados.

Aquellos que torturaban por la mañana cantaban en la noche a Schubert y leían a Rilke y a Goethe. Ninguna formación artística en poesía, ninguna sensibilidad musical o estética parece detener la barbarie total. Las humanidades coexisten íntimamente con lo inhumano, en demasiadas ocasiones son el ornamento de la bestialidad que las rodea. El gran pensador Walter Benjamin, a quien mató el nazismo, escribió que en la base de toda obra de arte yace algo inhumano. No le creímos. Hoy sabemos cuánta razón tenía.<sup>7</sup>

La evocación de Steiner apunta a la interpretación que Benjamin realiza del riesgo patente de una estética de la violencia ligada al poder y de un poder que opera la violencia como forma estética. Su meditación no está exenta de preocupación y urgencia porque ante los ojos de Benjamin se despliega el montaje de la política como espectáculo que el nazismo operó con vehemencia. No sólo la explícita propaganda nazi en la racionalidad y las estrategias del ministerio de propaganda comandado por Goebbels o en la cinematografía de Leni Riefenstahl, sino que en todo el aparato burocrático militar se advertía una cuidada planeación estética en un diseño grandilocuente y poderoso: una compleja iconografía que incluía las esvásticas, las cruces de hierro, los uniformes de soldados y oficiales, y que se desplegaba especialmente en los mítines y desfiles calculados como espectáculo hipnótico para las masas: una compleja coreografía, un diseño de escenografía y toda una ingeniería de la luz, manifestada en los reflectores, antorchas y hogueras que se pensaron como formas de inspiración mesiánica, catarsis social y seducción colectiva. La música tuvo un papel crucial en la figuración que de sí construyó el nazismo: los mítines implicaron una ingeniería acústica que contribuía a marcar el ritmo emocional de los

<sup>7</sup> G. Steiner, “¿Fin de las humanidades?”, *El Heraldo*, Barranquilla, Colombia, 29 de julio de 2008.

actos políticos, configurados como performance de adhesiones e idolatría al líder. El nazismo pensó su acción política como la construcción de una pieza musical de una especie de “romanticismo de acero” capaz de elaborar en clave estética lo que asumían como un telos.<sup>8</sup> La admiración de Hitler por Wagner, y su asunción como expresión de su proyecto histórico, lo llevaron a afirmar incluso que “el que quiere comprender a Alemania nacional-socialista debe necesariamente conocer Wagner”. Hitler hallaba en la música de Wagner la interpretación de la esencia de su destino histórico y espiritual.<sup>9</sup> Eric Michaud ha analizado la arquitectura nazi (anfiteatros, monumentos, plazas públicas y edificios) como la expresión de una estética política que se imaginaba como la reactivación de un pasado mítico destinado a permanecer para la eternidad (poniéndose como modelos una peculiar interpretación de la cultura griega o egipcia), lo que le ha permitido plantear que en el fondo la estética nazi se constituía como una suerte de estética religiosa (Michaud, 2004). La veneración de lo bello como misticismo esteticista que invadiría la política, y que permitiría el ejercicio de un poder fundado sobre la inexorabilidad del destino y la religiosidad de lo bello.

En el performance oratorio del propio Hitler (y también, en menor medida, en el de sus epígonos, Mussolini incluido), se apreciaba este cálculo cuidado y dramático de la forma: sus

<sup>8</sup> La ideología fascista del Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores fue apropiando diversos aspectos de la cultura artística, intelectual y tradicional para reconvertirla a su medida. Así, el romanticismo se convirtió en “romanticismo de acero” buscando hacer suyas las obras de Beethoven, Fichte o Schiller, pero militarizándolos y re-contextualizándolos en su lógica racista y belicista.

<sup>9</sup> Von Schirach, director de las juventudes hitlerianas, componía piezas que cantaban millones de niños y adolescentes alemanes durante los mítines.

discursos se planeaban minuciosamente; ensayados innumerables veces observando los gestos que habría de realizar en cada tramo, las impostaciones y adecuaciones de la voz, el vestuario, la apariencia gestual y el tendido teatral de las locaciones de su presentación.<sup>10</sup> La acústica se estudiaba y preparaba para hacer de la voz del *führer* el hilo central de una diegética política que comenzaba en voz baja, incluso con dubitaciones y trastabilleos, y que adquiriría progresivamente, como *in crescendo*, gran vigor e intensidad. El discurso no constituía una letanía uniforme, estaba calculado en curvas y fugas, en una suerte de concertística oratoria, en la que se articulaban hilos de tensión tonal, narrativa y emocional, como aplicando las reglas de la poética aristotélica. Es posible plantearse que el espectáculo nazi se organizaba como una gran figura estética, basada en la catarsis como principio de convocatoria y euforia de las masas, y en la forma wagneriana como fondo y figuración utópica.

Benjamin encara esta condición histórica con una reflexión estética de gran profundidad. Aunque la estética fascista es un asunto de confrontación urgente, su reflexión va más allá de la circunstancia y se proyecta como una crítica a la fundamentación misma de la estética. Benjamin advierte la ruptura entre el establecimiento de la modernidad y la concepción estética tradicionalista, prevaleciente en el discurso burgués. Una estética que ya no tiene relación con los fenómenos de la cultura de masas y con la transmutación tecnológica radical que viven el arte y la cultura en la modernidad del siglo XX. En otros términos: Benjamin advierte la inadecuación entre el discurso estético y la experiencia

<sup>10</sup> Heinrich Hoffmann, su fotógrafo personal, se encargaba de capturar sus diversos gestos para que pudiera estudiarlos minuciosamente e identificar las posturas y las expresiones más convenientes. La política nazi se fundamenta y organiza sobre una vasta analítica de imágenes.

estética de su tiempo. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” realiza, como es sabido, una dilucidación clave no sólo de las transformaciones estéticas del mundo moderno, sino también de la reconfiguración de la experiencia cultural del mundo social. En mi opinión, lo que atraviesa el ensayo de Benjamin es el cuestionamiento a la concepción “pura” de la estética, en el que se advierte no sólo el principio de desmontaje de la concepción aural de la obra de arte, sino el riesgo de silenciar el tránsito hacia una estética de la violencia como destino histórico.<sup>11</sup> La médula del asunto radica en la confrontación que esto implica con lo que podríamos considerar el discurso matricial de la estética moderna: la autonomía de la obra de arte y el desinterés absoluto del juicio estético, propios de la conceptografía kantiana.<sup>12</sup> La obra de arte se produce como un *lapsus* en la continuidad experiencial y convoca un juicio completamente autónomo de determinantes prácticas y cognitivas. En otros términos, Kant establece el principio de que la experiencia estética sólo es posible cuando establecemos con la obra de arte (o con la naturaleza), una relación no definida por necesidad práctica alguna (el objeto artístico no es para nosotros un útil o un medio para alcanzar algo, para realizar una función práctica), ni tampoco aparece a nuestra sensibilidad y entendimiento como objeto de conocimiento, se constituye en la fuente de “un placer puro desinteresado”.<sup>13</sup> El juicio estético es así puramente contemplativo. La esfera estética se desprende de cualquier fondo epistemológico, pero también de cualquier contaminación ética o política. La

<sup>11</sup> Esta segunda cuestión es en realidad un sentido *aludido* en el texto, que asoma, como a contrapelo de la reflexión aural, especialmente en los pies de página y en el epílogo.

<sup>12</sup> Benjamin no menciona a Kant ni una vez en su artículo, pero es la concepción kantiana la que está desmontando con su crítica.

<sup>13</sup> I. Kant, *Crítica del juicio*, España, Tecnos, 2008.

recusación de Benjamin se orienta a la imposibilidad de la autonomía o de la pureza estética. El juicio estético, la apreciación y la producción de la obra no son nunca una abstracción, una separación de la vida, como en una suerte de condición meta-vital en la que el artista produce y la fruición se despliega.<sup>14</sup> Pero no sólo esto, sino que la total neutralidad del juicio estético es un riesgo, tal como se manifiesta en las condiciones históricas en las que vive el propio Benjamin. El riesgo radica en la imposibilidad de ver las conexiones, las implicaciones, los usos, las orientaciones y los sentidos políticos, militaristas o incluso monstruosos que la estética puede adquirir, por la inercia ciega (o por el dogmatismo) de asumirla como impoluta.

<sup>14</sup> Benjamin encuentra, por ejemplo, que el cine pone en juego no sólo valores de tipo estético, sino que en él, aparece, íntimamente vinculado, un valor cognoscitivo: “Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine [...] hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que *de otra manera* no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. Y tampoco el retardador se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en éstos descubre otros enteramente desconocidos [...] Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo”. W. Benjamin, “La obra de arte en la época de...”, *op. cit.*, pp. 47-48. No sólo se trata de la experiencia icónica que el cine despliega entre su público, de los valores visuales y plásticos que le da para su deleite, es también un conocimiento nuevo sobre el mundo, alcanzado por la técnica óptica que sustenta una visión nueva de las cosas. La imagen rebasa así su pura inmanencia estética: “Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas”. *Ibid.*, p. 47.

Frente a la pureza, autonomía y universalidad de la estética kantiana, Benjamin enfatizaría no sólo la imbricación de diversos valores y sentidos en la obra, sino también su historicidad radical, patente no sólo en su producción, sino también en su percepción y su fruición.

Dentro de grandes espacios históricos [...] se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente.<sup>15</sup>

Particularmente las transformaciones tecnológicas que se despliegan y dan tesitura al mundo moderno implican una reconfiguración histórica que se extiende transversalmente por el campo de la cultura. La reproducción técnica hace inane la unicidad de la obra y vuelve obsoleto el principio de autenticidad que Benjamin identifica como aura:

[...] el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración.<sup>16</sup>

Pero dicha perduración ha concluido, porque la reproducción técnica se impone como signo generalizado de su condición moderna rompiendo el principio de autenticidad que fundaba el valor de la obra: cuando el arte se replica infinitamente y, como en el cine, todo su montaje y su producción está hecha para la exhibición simultánea, en innumerables puntos, la unicidad, el *original* ha desaparecido y su búsqueda no tiene sentido:

<sup>15</sup> W. Benjamin, W., "La obra de arte en la época de...", *op. cit.*, p. 23.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20.

Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.<sup>17</sup>

Ya no hay objeto irrepetible, asistimos más bien a la lógica de la reproducción en masa, donde ya no hay tiempo originario de la representación, porque cada tiempo de la exhibición, *es* el tiempo de la obra. El tiempo en que su espectador se encuentra con ella.

Pero el asunto clave aquí es que al plantear esta dislocación, al mostrar el desmoronamiento del aura, Benjamin señala también que la concepción que tradicionalmente sostenía dicho principio aural, provenía de la continuidad, de la pertenencia de la obra a un contexto ritual.

La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso.<sup>18</sup>

El valor aural de la obra de arte tuvo su inicio en el carácter mágico y religioso del que se le dotaba, era objeto de veneración, porque era objeto sagrado. La obra posteriormente se fue secularizando, hasta convertirse propiamente en obra de arte, pero dotada del valor metafísico de su originalidad: “el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil”.<sup>19</sup> Benjamin logra así impugnar la estética kantiana de la neutralidad absoluta del juicio estético, dado que la obra se insertaría desde sus raíces históricas como

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 26.

parte de un “uso” ritual, de tal manera que a la base de la actitud contemplativa se encontraría más bien una actitud idólatra, fincada firmemente en las ideologías y parcialidades interesadas de la vida histórico-cultural. Así, el “ritual secularizado” de la belleza se distiende desde el Renacimiento hasta la invención de la fotografía como elaboración de la condición religiosa de la obra de arte. La autonomía, la pureza estética, la asepsia del juicio y la eternidad e intemporalidad de la obra, no serían más que los componentes de una “teología negativa” en la que el arte se sacraliza en un contexto laico que al hacerla objeto de su veneración establece con ella un sucedáneo de lo divino.

Lo que avizora Benjamin es, entonces, una cuestión de gran complejidad: advierte simultáneamente el proceso de desacralización de la obra como resultado de la dinámica de transformación técnica que opera en la producción cultural y estética modernas, así como en las nuevas formas de percepción de las masas urbanas; y la re-sacralización, podemos decir, la re-auratización que la política efectúa de su propio proyecto como despliegue estético realizado en una nueva ritualística de lo terrible, organizada como poiesis estética del destino manifiesto. Más analíticamente podemos decir entonces que Benjamin identifica las dos caras de este proceso como el surgimiento de una *sensibilidad estética post-aural* y su contraparte como una *estética de la violencia*.

### *La sensibilidad estética post-aural*

En un primer sentido Benjamin identifica que las condiciones sociotécnicas modernas que despliegan el desarrollo de los nuevos dispositivos de producción y réplica de la obra permiten la generación mecánica de las imágenes en un horizonte de reproductibilidad interminable (como en el cine), con lo cual se desha-

ce el “aura” metafísica que rodea al original, y con ello se produce una percepción social concomitante en la que el valor de culto se difumina (ya no hay un “original” para venerar). Esta condición post-aural es el horizonte para una relación que supere la idolatría ritual y permita un vínculo más decantado y crítico. El cine representa para Benjamin el agente más poderoso del movimiento social y de la técnica moderna en la desarticulación de los modelos aurales que constituyen la tradición:

La importancia social [del cine] no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.<sup>20</sup>

Esto es así porque el cine es intrínsecamente reproducible:

En las obras cinematográficas la posibilidad de la reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción. Esta no sólo posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone ni más ni menos que por la fuerza.<sup>21</sup>

Así, el cine es obra de arte, pero masiva, lo que da una condición nueva en la experiencia del arte que tradicionalmente había sido y se había fundado en su exclusividad y su elitismo. La devoción que producía el arte tradicional encontraba asidero en la lógica de la escases, el ocultamiento y la reserva. El cine se abre, se multiplica y se dispone a la fruición múltiple y pletórica de un público no instruido ni iniciado. Su característica es la de convo-

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>21</sup> *Ibid.*, nota 9.

car un público en el que “coinciden la actitud crítica y fruitiva”. Benjamin recoloca los discursos sobre el arte que despreciaban el gusto y el interés de las masas considerándolos vulgares y pre-estéticos, y muestra el surgimiento de una relación estética nueva: públicos masivos, que ponen patas arriba los modelos de contemplación aural, ante obras que rompen la lógica de la unicidad y el hálito metafísico en el que fundaban su exclusividad. El tema clave aquí es el de la conformación de una nueva sensibilidad social, una sensibilidad histórica definida en parámetros nuevos.

En un esfuerzo analítico es posible inferir los rasgos que este nuevo “sensorium” movilizaría:

1. Se trata de una sensibilidad “post-aural” fundada en la desaparición de la unicidad, y por tanto del momento y el tiempo únicos de la obra. El nuevo orden es una sensibilidad de la *repetición*. La música representa emblemáticamente esta transformación: en su naturaleza tradicional sólo era posible en el *hic et nunc* de su ejecución; en la reproducción mecánica resulta en cambio indefinidamente repetible:

La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación.<sup>22</sup>

El placer estético ya no está amarrado al momento original de la obra y la experiencia estética no depende del principio de unicidad.

2. Es una sensibilidad apropiadora, que frente a la contemplación distante de la estética tradicional establece una relación de proximidad con la obra, una fruición que aspira a “acercar espacial y humanamente las cosas”, una fruición

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22.

[...] tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen [...] en la copia, en la reproducción.<sup>23</sup>

La accesibilidad de la reproducción para los públicos masivos, es la condición para un consumo generalizado en el que cada espectador hace suya, en su trayecto, a la obra. Se despliega así una percepción, una sensibilidad y un gusto que contravía las formas sacralizadas y los principios canónicos de la serenidad y el control kantianos.

3. Es una sensibilidad dispersiva, que se proyecta en el gusto social por la diversión y el disfrute que la obra representa. Benjamin apela a la idea de *choque* y rememora el dadaísmo como antecedente de lo que la estética cinematográfica logra, porque el cine constituye una suerte de choque ante su espectador: un sacudimiento incesante de su atención y un avivamiento permanente de su percepción. A diferencia de la pintura, que convoca una contemplación serena en la que “podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas”, el cine que cambia las situaciones, los escenarios y las imágenes constantemente, no nos permite fijar la imagen porque “apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado”.<sup>24</sup> La actitud devota y recogida no viene al caso ante el cine y se desmorona ante la nueva condición de la reproducción técnica del arte, por esta razón el conflicto que plantea para las concepciones aristocráticas que ven en el gusto por el cine un “pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 51.

criaturas miserables aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones” como señala la crítica clasista de George Duhamel,<sup>25</sup> a la cual Benjamin replica señalando precisamente el fondo ideológico que fundamenta ese juicio. La idea de que el recato y el recogimiento, clasistamente signados como propias de las aristocracias, son intrínsecas del gusto artístico correcto, y que la dispersión y la diversión, propios de la plebe, son vulgares y negadas al arte, no son más que premisas ideológicas y por tanto históricas. Benjamin opone entonces los principios estéticos de la “disipación” y del “recogimiento”. Quien se recoge ante la obra, señala Benjamin, “se sumerge en ella”, casi podemos decir que resulta por ella *capturado*. “Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística”,<sup>26</sup> la toma para sí, la *utiliza*.

La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la aperccepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento.<sup>27</sup>

Ambas modalidades de la percepción, la sensibilidad y el gusto se confrontan en el horizonte social, pero Benjamin aduce a la dispersión el signo de los tiempos, la emergencia de la transformación técnico-histórica en la que se encuentra.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Citado en *ibid.*, p. 53.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>28</sup> La dispersión como sello de una sensibilidad social que confronta y pone patas arriba el esteticismo contemplativo, descomprometido y clasista de los modelos kantianos aflora con claridad en la relación de las masas con el cine. Por eso para

4. Benjamin realiza un cotejo analítico entre el teatro y el cine, como una forma de clarificar la estructura de la nueva obra y sus implicaciones sobre la experiencia de su espectador. Dos son los puntos en que repara: la condición global del montaje y la condición del actor. El teatro monta un mundo de ilusión en sus escenografías y decorados que aparecen ante el espectador como unidad, un mundo pleno directamente ante sus ojos en una representación continua, donde el tiempo de acción en escena es el tiempo de experiencia del espectador. El cine en cambio es fragmentación y luego tejido de todas las partes en el ensamblaje final. Uno opera, podemos decir (sin que éstas sean categorías de Benjamin) por *continuidades* –teatrales– y el otro por *discontinuidades* –cinematográficas. La percepción del espectador se modifica sustantivamente en un caso y el otro: el teatro constituye, por decirlo así, una producción orgánica, en la cual las actuaciones, coreografías y escenarios aparecen rotundamente ante la mirada del espectador, en una especie de naturalismo perceptivo (las sillas y las mesas, los escritorios y las camas en escena son tales objetos y los actores ante sus ojos y su escucha son personas); el cine es, en cambio, una elaboración puramente técnica: un registro que ha captado, en segmentos, el acontecer, y que lo reacomoda para sus fines. Por eso la percepción convocada no es la de la continuidad de la mirada o la escucha, sino la que tiene la capacidad de

---

Benjamin es tan equivocada la crítica artística de cine que busca, por inercia, sustantivar al cine bajo los mismos criterios de las obras aurales: “Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia del cine en la misma dirección, sino en la sacral, si desde luego en lo sobrenatural”. *Ibid.*, p. 33.

articular los fragmentos que se le presentan, en una unidad de experiencia. Podemos decir, una *sensibilidad integradora*. La ilusión teatral, piensa Benjamin, está dada por el emplazamiento ante el anfiteatro donde están los espectadores apreciando la unidad espacio-temporal de la obra; en el cine, la ilusión proviene del montaje, por eso dice, es una “ilusión de segundo grado” (no ante las actuaciones, sino ante el registro mecánico de las actuaciones): la técnica fílmica logra tocar de cerca las cosas: vemos el rostro del actor, vemos la persecución en los dos extremos del espacio (imposibles de reunir en el teatro), gracias a un recurso técnico que se hace invisible porque el espectador fílmico no lo verá:

[...] en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber, el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito.<sup>29</sup>

Respecto al actor, la cuestión clave se halla en su devenir en efigie. En el teatro el actor es la persona irreductible sobre el tablado que interactúa con su público y que resulta posesa en un papel. En el cine el actor se vuelve una representación recortada y ensamblada según las necesidades de la edición:

[...] el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo [...] El mecanismo que pone ante el público la ejecución

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

del actor cinematográfico no está atenido a respetarla en su totalidad.<sup>30</sup>

- El trabajo del actor resulta así fragmentado por los cortes de la cámara. El mecanismo fílmico le obliga a presentar fragmentos de actuación separados, a veces, por días de grabación, los cuales son luego yuxtapuestos (como diría Eisenstein) en el film. Lo que se impone en su trabajo es entonces la fragmentación histriónica y creativa. Pero esta fragmentación tiene otra cara: el actor es separado de su público... de él sólo es tomada su apariencia óptica, su fantasma: “La pequeña máquina representa ante el público su sombra, pero él tiene que contentarse con representar ante la máquina”,<sup>31</sup> lo que Benjamin interpreta como la renuncia al aura por parte del actor. Ya no hay el aquí y ahora de la representación ante el público, porque en la actuación no está el público sino la cámara, y porque en la exhibición en la sala no está el actor sino su efigie. “Y así desaparece el aura del actor y con ella la del personaje que representa”. La pura imagen especular a la que se ha reducido el actor, su *significante cero*, exige en la sensibilidad de su público una integración, un armado, un reencuentro imaginario entre la efigie de persona sobre la tela de la pantalla y el principio de la persona imaginaria que la constituiría. El significante del actor ha de volverse significado de su personaje en la mente viva del espectador.
5. El espectador del film, realiza así un doble papel, despliega una doble condición perceptiva, simultánea: a la vez realiza la reavivación del relato (las efigies han de convertirse en

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>31</sup> Pirandello en *ibid.*, p. 36.

naturalezas imaginarias móviles en el drama que proponen), y toma la distancia que le otorga presenciar no una escena viva ante sus ojos (la de los actores cárnicos y la de los objetos escénicos) sino un desfile de efigies sobre la superficie. Vivacidad imaginaria para revivir las efigies y distancia crítica al reconocerlas como tales. Al reconocerlas como efigies, casi como copias lumínicas de algo en lo que *ya no importa el origen*, han perdido el aura, la expectación de las efigies constituye una forma post-aural. Esta forma se realiza en el juego, en el placer y la fiesta del espectáculo que divierte y emociona, en la lógica de la expectación de las masas que así, logra articular el placer y la distancia post-aural; pero es en esa distancia, precisamente, donde encuentra Benjamin la analogía con el experto (con el crítico) que puede así *examinar también* la obra:

La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte [...] El cine corresponde a esa forma receptiva [...] porque pone al público en situación de experto [...] el público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.<sup>32</sup>

Condición doble de la apercepción estética: dispersión en el juego del espectáculo, y condición de experto en su distancia posible. El cine permitiría una expectación distanciada en la que el público, al no tener contacto directo con el actor, al apreciar sobre la pantalla el efecto de proyección, podría establecer un vínculo más crítico, en el sentido brechtiano que Benjamin valora. De otra forma: esta duplicidad es la de la sensibilidad que establece la

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

distancia brechtiana sobre el principio de la propia técnica fílmica de separación del mundo filmado de su imagen; y la de la dispersión que involucra, al contrario, un acercamiento lúdico propio del disfrute de las masas. Cercanía y distancia. Benjamin vislumbra de esta manera un potencial crítico y liberador en la fruición fílmica, que, cuando menos se realiza en la capacidad de reventar la concepción metafísica que organiza la experiencia de la cultura. La limitación de esa potencia revolucionaria se encuentra en la captura que el capital ha hecho de la cinematografía:

Mientras sea el capital quien de en él el tono, no podrá adjudicarse al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte.<sup>33</sup>

### *La violencia como estética del destino*

Pero sobre esos dispositivos liberadores, post-aurales que el arte avvicina en su reproductibilidad técnica, se cierne la toma que, como en el cine, opera el movimiento fascista que recorre Europa. El movimiento político constituye una fuerza monumental de re-sacralización por la vía del montaje del gran espectáculo de la política como dinámica regresiva que difumina una actitud mágica y una voluntad instintiva como eje de la movilización histórica. Se trata del proceso en el que la conversión progresiva de la sociedad en proletariado resulta capturada por el fascismo:

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 39.

La proletarización creciente del hombre actual y el alineamiento también creciente de las masas son las dos caras de uno y el mismo suceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir.<sup>34</sup>

¿Cómo logra esa transmutación de la necesidad de las masas? Benjamin parece responder: ofreciendo una vía para dar salida a su necesidad, encausando y generando las condiciones para una movilización general que lleve a un destino. Pero ese destino no es en el fascismo el de la transformación de las condiciones económico-estructurales, sino el de su conservación. ¿Qué queda?: convertir la política en un espectáculo estético sin precedentes, cuya finalidad se organice en una narrativa del destino colosal que se encarnaría en el caudillo, en la figura mítica capaz de convocar un horizonte de salvación y supremacía.

En consecuencia desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza de un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales.<sup>35</sup>

Esos valores son para Benjamin grandes sistemas de encantamiento: el culto a la fuerza y al poder,<sup>36</sup> la reverencia al canon corporal de la perfección aria (la *blanquitud* como le ha llamado Bolívar Echeverría<sup>37</sup>), el movimiento de masas, la diligencia y

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>36</sup> Culto indizado en la referencia simbólica a las hachas rodeadas de cuerdas que significaban la fuerza imperial romana, o en el *Parteiadler*, el águila de la bandera nacional socialista que remitía a valores tradicionales de gallardía y fuerza

<sup>37</sup> B. Echeverría, "Imágenes de la blanquitud", en Lizarazo, D. (coord.), *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura en la imagen*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

disciplina militarista, la devoción a la personalidad del líder, la cultura de lo sublime y lo apoteósico como camino de grandeza (que ha sido común a la implantación imaginaria que todos los proyectos imperiales, conquistadores e invasores han inculcado en su pueblo). En ese logos, ya no solamente estético, sino particularmente estético-político se desplegaron los desfiles monumentales, las concentraciones colosales, los grandes eventos deportivos, las celebraciones majestuosas al espíritu de la tradición y a las fiestas de la conservación, así como, y especialmente, la retórica grandilocuente de la diferenciación de lo propio, de la genuina estirpe germánica con sus profundas raíces identitarias. Una compleja y densa retórica de la identidad suprema. Este culto proliferó como una gran narrativa de lo cotidiano y de lo extraordinario, ocupando y definiendo los tiempos ordinarios y rituales, saturando los espacios públicos y privados (el pueblo alemán veía el proceso creciente de marcaje de su supremacía y la narrativa creciente de su destino grandioso e inevitable) al punto de constituirse en un enjambre de discursos que amalgamaron la conciencia colectiva y capturaron su mirada, cada vez más fascinada, ante un espectáculo que los incluía, que parecía hablarles y resaltarlos. En esta dirección Benjamin alcanza aquí uno de los puntos de mayor lucidez al identificar que el montaje técnico-político de la hipérbole nacionalista sobrevenía en una doble dimensión: porque las masas podían verlo, asistir a su contemplación plena (ese fue el lugar de la narrativa mediática montada por los nazis) y a la vez, observarse, *ver su rostro en ella*, como en una narrativa especular:

A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara [...] Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los

aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares.<sup>38</sup>

Los noticiarios y la cinematografía, el aparato mediático como máquina capaz de ver a la masa y de propiciar en ella la visualización deslumbrada de la gran movilización. El aparato mediático con la capacidad de producir en la masa la impresión de verse, de reconocer su propio rostro en ese espectáculo que al montársele, la describía, la diferenciaba y le otorgaba un destino. Dicho destino, camino estético, aureolado, apoteósico y a la vez terrible, conducía una política fanática y estética hacia la resolución final: la propia guerra.

Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. La guerra, y sólo ella, hace posible dar una meta a movimientos de masas de gran escala.<sup>39</sup>

Benjamin visibiliza sin reticencias ni matices esta capacidad de realización estética de la política como una fuerza inusitada de seducción colectiva y de fascinación estética que podía, y de hecho se desplegaba, en íntima relación con la barbarie, la muerte y la violencia. Estética tanática y destructiva que alcanza su paroxismo en la guerra como acto total no sólo de aniquilación de los otros, sino de la propia autodestrucción:

La humanidad que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> W. Benjamin, "La obra de arte en la época de...", *op. cit.*, nota 31.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 57.

La advertencia de Benjamin pasaba al acto a través de la metástasis de la narrativa y la cosmogonía nazi penetrando la radio, el cine, la prensa, los eventos públicos y los textos escolares, al punto de aparecer llana y cínicamente formulada por el propio Goebbels: “El arte no es un divertimento del tiempo de paz, sino que es también un arma espiritual y cortante para la guerra”. Así, Benjamin alcanza, desde la mirada que el interés estético provee, una lectura global de la modernidad en la que se dibujan sus tendencias destructivas y progresistas. El movimiento nazi no aparece a sus ojos como una tendencia extraña a la modernidad, como una fuerza exógena, antimoderna que estaría atentando contra su desenvolvimiento por una voluntad regresiva, como han plantado algunas interpretaciones históricas, especialmente entre sus contemporáneos. Benjamin piensa que al interior de la modernidad hay conflictos terribles, que hay una corriente irracionalista poderosa que amenaza con procesos destructivos inimaginables. Los nazis abrevan y configuran dimensiones de dicho proyecto modernista, incluso futurista, como su interés y aserción de la industria y especialmente de la técnica. La técnica convertida en dispositivo esencial de la dominación, la técnica representada también imaginariamente en el horizonte del poder absoluto: del poder de dominación ideológica y militar. La máquina de guerra en los recursos de destrucción y la máquina de propaganda en la colonización y dominación de la cultura. Parte de esta mirada la comparte Benjamin con la escuela de Frankfurt, particularmente la visión de una modernidad que constituye un horizonte inusitado de poderío humano sobre el mundo, vía el desarrollo y extensión de la racionalidad. Pero una racionalidad habitada, penetrada por componentes de ambición y de locura.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> La Escuela de Frankfurt, y más particularmente Horkheimer, identifica el proceso de sometimiento de la razón a los fines de

Como ha indicado Reyes Mate respecto a las tesis póstumas de Benjamin: “Si hoy siguen conmoviendo y dando qué pensar es porque además de hablar de aquel fascismo, desvelan una lógica histórica que sigue en activo”.<sup>42</sup>

Ante la estetización de la política desplegada como espectáculo de la destrucción en el movimiento nazi, Benjamin propone, en la frase final de su ensayo, una *politización del arte*. ¿Qué quiso decir Benjamin con ello? No es fácil interpretarlo. Sin duda alude a la preocupación que tiene por el uso del arte en los proyectos fascistas, al potenciamiento que la técnica da a los movimientos totalitarios, y particularmente a lo que podríamos considerar una conciencia clara de la *auratización* de la política. Algunas interpretaciones han señalado que en realidad la *politización del arte* resulta una expresión reactiva que no saca las consecuencias adecuadas del proceso de utilización y dictaminación del arte vivido también en los regímenes comunistas autoritarios de su tiempo. Esta crítica plantea que la *politización del arte* de Benjamin implica riesgos análogos a los que ha traído la *estetización de la política*.<sup>43</sup> El estalinismo habría hecho un uso igualmente totalitario y propagandístico del arte, dictando una diferencia tosca entre el arte burgués y el arte de los trabajadores (convertido en arte oficial). En 1932 Stalin había promulgado el decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas, y se había fundado la Unión de Escritores Soviéticos. El arte dictado, valuado y autorizado

---

la voluntad y del poder, la razón como recurso para la productividad y para el control bajo la forma de lo que llamó “la razón instrumental”. M. Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2010.

<sup>42</sup> M. Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta, 2006, p. 12.

<sup>43</sup> A. Romero, *Benjamin: estética y nazismo*, 2004 [<http://anibalromero.net/Walter.Benjamin.estetica.pdf>].

por el poder de los burócratas.<sup>44</sup> Sin embargo, no es admisible establecer un paralelismo elemental entre los dos procesos, no sólo por las diferencias obvias entre el proceso comunista y el fascista, sino particularmente porque sus relaciones con la producción artística y con los creadores, eran diversas. Es simplista establecer llanamente que el proceso totalitario en el que desembocó el comunismo, particularmente en el periodo de Stalin, sea equivalente (pero con signo contrario) a la política que los nazis

<sup>44</sup>Paralelamente al rechazo fascista a las vanguardias, en el Partido Comunista se rechazaba el surrealismo, el impresionismo o el cubismo porque desde la mirada oficial aparecían, por su subjetivismo, como incompatibles con el materialismo dialéctico. Los artistas que aparecían ante esta mirada como “reaccionarios” o “burgueses” fueron hostilizados de diversas formas por el Estado, como fue el caso de Bulgákov o Shostakóvich, e incluso obras como las de James Joyce o George Orwell fueron rechazadas y condenadas. El realismo socialista fue privilegiado y estimulado sobre cualquier otra corriente o exploración estética. Al centrarse en la vida del pueblo (campesinos y obreros), y al resaltar las luchas populares en la construcción del Estado comunista, el realismo socialista contrastaba con la producción artística pre-revolucionaria que ilustraba la vida de la aristocracia y los lujos zaristas. Pero algunas de sus expresiones fueron también un arte laudatorio. El pintor Alexander Gerasimov, por ejemplo, se convirtió en un paradigma del arte soviético, particularmente a raíz de sus obras elogiosas sobre Stalin (al realismo socialista pertenecieron los escritores Mijaíl Shólojov y Fiódor Gladkov, y en pintura Boris Kustódiev y Alexander Deyneka). En contraste, autores imprescindibles como Mijaíl Bajtín, vivieron el acoso y la sanción sobre su obra crítica, por considerarse, bajo una u otra óptica, como contraria al Estado revolucionario (expulsado de su trabajo en 1923 por sospecha de práctica religiosa, acusado en 1929 de ser parte de movimientos clandestinos, condenado por Stalin al exilio a Siberia permitiéndosele llevar, por razones de salud, un exilio en Kazajistán, y huyendo nuevamente en 1937 por la purga stalinista).

tuvieron respecto al arte. Pero más allá de eso, resulta equivocada la apreciación que reduce la complejidad y profundidad de la mirada de Benjamin a una suerte de adhesión acrítica a los modelos de la política del arte soviético o a una inocencia producto de un “mesianismo político de una época de crisis”.<sup>45</sup> La *politización del arte* que a la vez añora y augura Benjamin nada tiene que ver con el establecimiento de un sistema de reglas de gobierno sobre la producción artística para impedir, extirpar o excluir poéticas no admisibles en el proyecto político del comunismo. Es equívoco visualizar una suerte de compromiso de Benjamin con las estéticas normativas, frente a las cuales tuvo siempre una actitud impugnadora y deconstructiva. En la *politización del arte* lo que se despliega es la valencia utópica del arte, como fuerza capaz de desfruncir una vigorosa y necesaria *experiencia crítica*. Esta experiencia se distiende en dos grandes dimensiones y en dos frentes: en la dimensión del sentido, del decir de la obra, y también, y especialmente, en la de la forma. De ahí el interés de Benjamin por las vanguardias y su capacidad de rebasar las formas establecidas, los medios, las técnicas y los mecanismos de relación con su público, y especialmente el cine, con su reorganización de la experiencia y su rebasamiento del aura. Esta experiencia crítica del arte se realizaría, no sólo en el frente de la creación poética, sino que, especialmente, se desplegaría en la inteligencia sensible e intelectual de un espectador que no sólo aprehendería y elaboraría el magma de sentido potencialmente deconstructivo de la obra, sino que lo viviría como una experiencia placentera y de disipación. Esa *politización del arte*, significa que se trata de una producción no realizada en el logoi de un “valor para el culto” (lo que constituiría el eje de la producción planeada y administrada bajo propósitos propagandísticos en cualquier totalitarismo), que no

<sup>45</sup> A. Romero, *Benjamin: estética y nazismo*, op. cit., p. 4.

haría más que repetir la forma tradicional y religiosa de veneración artística, sino que se realizaría en la forma de su “valor para la exhibición”, es decir, una obra no gravitante en torno a la mística de su producción y de la ocultación de un supuesto valor metafísico, sino abierta, expuesta a la fruición de un público que en ella, desplegaría una experiencia estética irreductible y propia. Ahí se encuentra el probable destino de la obra, el futuro que Benjamin avizora con expectativa, como una figura del arte emancipado de sus sujeciones arcaicas y su reducción ideológica.

En otros términos, el significado de la *politización del arte* no debe buscarse tanto en el enigma de lo no dicho por Benjamin, como en lo que expone a lo largo de su ensayo. Ahí se formula una suerte de polaridad, de tensión interna en la obra de arte a través de los siglos, y desde su constitución: una tensión entre los polos del “culto” y de la “exhibición”, uno en el orden de la ritualística, la magia y la inmanencia sustancial; el otro en el orden-orbe de la apertura, la experiencia de la fruición y la *desauratización*:

[...] ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes de la “cella”. Ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas, y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador que pisa el santo suelo. A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo [...] Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> W. Benjamin, “La obra de arte en la época de...”, *op. cit.*, pp. 29-30.

Ese cambio cualitativo en su naturaleza, consistiría, precisamente, en esta reconfiguración de la obra ya no como objeto de culto, sino *de experiencia*, como fuente de una movilidad crítica, heurística y a la vez irreductiblemente disipadora y placentera. El potencial politizador del arte, se juega así, en la compenetración entre la aprehensión lúdica y experiencial de la obra, y la potencia crítica y reflexiva que esa misma experiencia hace posible.

Un soporte externo a la interpretación que aquí realizo del concepto de la “politización del arte” radica en la reserva que Benjamin tiene ante la concepción de los artistas e intelectuales comunistas exiliados en París. El partido comunista visualizó la relación entre la producción artística y la revolución en términos, prácticamente, de propaganda. En 1935 Benjamin advierte con claridad esta visión simplificadora en el *Congreso de los escritores antifascistas para el rescate de la cultura*, donde la creación poética casi llegó a ponerse al servicio de la política de los partidos. Nada de esto es validado ni aceptado por Benjamin, lejos estaba de creer que el arte debía convertirse en un instrumento de la estrategia política por más revolucionaria y esperanzadora que pareciera. La *politización del arte* refiere, en cambio, a este arte que ha superado su edad aural y que deja atrás su enajenación mágica (suponiendo la excepcionalidad absoluta y esencial de su creación y el inevitable recogimiento, restaurativo e iniciático de su expectación) para alcanzar su potencia renovadora, recreadora y política. Potencialidad política en dos sentidos: en el que clarifica Marcuse cuando indica que ello radica no en ser instrumento para la manipulación de una voluntad de dominación política, sino como revolución estética que destella como iluminación de lo propiamente revolucionario, aquello que logra configurar, digámoslo así, una nueva forma en el mundo. Pero también en un segundo sentido, más propiamente político: un arte capaz de producir una develación de la forma-mundo en su peculiaridad estética: una intuición completa y a la vez singular que

nos muestra los límites de la forma social, de la forma humana y de la forma-historia.

Este arte es una tentativa, una aspiración en el tiempo, apenas indicada en una historia en la que, ante los ojos de Benjamin, se perfila tanto la posibilidad de fructificación de dicho camino, como su colapso, su cancelación a manos de un nuevo proceso de reencantamiento.

Benjamin no conoció el desenlace de su anunciación, y en su artículo es visible cierto anhelo de florecimiento de un arte renovador, propicio en esa nueva realidad social a la que aspiraba: un arte reconfigurado en una era nueva de la inteligencia y la sensibilidad humanas, y una realidad humana realimentada por un arte nuevo. Aspiración que no parece haberse realizado históricamente, y de la cual subsisten, precariamente, sólo algunas de sus hebras. En voz de sus colegas sobrevivientes de la Escuela de Frankfurt, particularmente en la palabra de Adorno y Horkheimer, que vivieron la modalidad de la modernidad americana, la auratización regresaba, casi irónicamente, en los instrumentos nuevos de la expresión del sentido, en la extensión, intensificación y masificación sin precedentes que el cine y la radio alcanzaron en el orbe del capitalismo norteamericano. Posibilidad histórica de la emancipación malograda en una industria cultural que administra, ya no la producción artística, sino la pura diversión de los grandes colectivos sociales a través de la seducción, de la hierofanía de las estrellas, en una degradación del sentido y en una extirpación de la potencia renovadora del arte por el efecto de la simplificación, el sometimiento de la creación al éxito comercial y a la efectividad política. Reacomodo del aura en un arte de élite que subsiste en su exclusividad excluyente como propia de iniciados dotados de las competencias simbólicas y de las ventajas económicas que les permiten acceder a una producción que conserva, a su modo, el orden de la excepcionalidad, garantizada por la propia modernidad como la figura de la creación extraordinaria dotada de un valor

no sólo estético, sino de un precio económico sin precedentes que tasa en millones de dólares pinturas, esculturas y manuscritos originales.<sup>47</sup> Pero sin duda también, dicha posibilidad de emancipación estética se halla presente como latencia y como facticidad en diversos procesos, fragmentarios y contingentes, pero efectivos, de re-significación y reelaboración social del sentido ante los *mass media*, en una realidad comunicativa que Adorno y Horkheimer no alcanzaron a visibilizar. Este es el sentido en el que Benjamin atina, porque creyó en la inexorabilidad de un arte popular capaz de hallar su vía en el contexto de una sociedad tecnificada (del que tenía sus pistas en el teatro de Brecht y en el constructivismo ruso), pero especialmente en la posibilidad de nuevos públicos, capaces de una fruición nueva, a la vez crítica y lúdica, frente incluso a la narrativa estandarizada y alienante que la Escuela de Frankfurt diseccionó. La politización del arte ha logrado también hallar algún camino en cierta producción artística que busca sus vías de autonomía estética y a la vez de elaboración del tiempo que habita o que visibiliza como sonda en el porvenir. Una de sus facetas, es la de su capacidad de abrir hilos en las tramas de la legalidad de lo real, particularmente en su encare de la violencia.

### El arte como carnaval ante la forma legalizada

La octava tesis “Sobre el concepto de historia” de Benjamin comienza con una sentencia capital: “La tradición de los oprimidos nos enseña que ‘el estado de excepción’ en el que vivimos es la

<sup>47</sup> El aura pervive en el capitalismo como valuación económica inusitada: *Desnudo, hojas verdes y busto* de Picasso (106 millones de dólares), *El hombre que camina* de Giacometti (104 millones de dólares), *Retrato de Adele Bloch-Bauer II* de Klimt (88 millones de dólares), *Tríptico* de Francis Bacon (86 millones de dólares), *Retrato del doctor Gachet* de Van Gogh (83 millones de dólares)...

regla”.<sup>48</sup> Con ello Benjamin evidencia que la condición excepcional del “estado de excepción”, es decir, su falta de derecho, no es algo provisional. No lo es, en dos sentidos: porque, como hemos señalado a partir de la lectura de “Para una crítica de la violencia” el derecho es, simultáneamente, emanación de una violencia y preservación de ésta. Y en un segundo sentido, porque ese derecho que se despliega sobre el mundo social, lo es, sólo para quienes lo imponen y se sirven de él. Para quienes no tienen el poder de establecerlo o usufructarlo, es, o bien una fuerza que se les aplica para oprimirlos, o bien una ausencia. Así, la octava tesis es complementaria de “Para una crítica de la violencia”, con ella el concepto se completa: el derecho es, simultáneamente, violencia y excepción (ausencia).<sup>49</sup> Pero hay un fondo en esta tesis que suele pasar desapercibido (incluso por el efecto de cercenamiento del resto de la tesis en el citado común que se realiza de la primera sentencia): la develación de Benjamin no es sólo reacción ante el “estado de excepción” impuesto por Hitler a su llegada al poder en 1933, se orienta a visibilizar la excepcionalidad rutinaria, la omisión estructural propia del progresismo del que se vanagloria la civilización europea. En otras palabras: dicha anomalía sistémica del derecho resulta una dinámica interna, una fuerza telúrica de la propia modernidad. Así, el resto de la tesis dice:

Debemos llegar a un concepto de historia que se corresponda con esta situación. Nuestra tarea histórica consistirá entonces en suscitar la venida del verdadero estado de excepción, mejorando así nuestra posición en la lucha contra el fascismo. El que sus adversarios se enfrenten a él en nombre del progreso, tomado éste por ley histórica, no es precisamente la menor de las fortunas

<sup>48</sup> W. Benjamin, en M. Reyes, *Medianoche en la historia... op. cit.*, p. 143.

<sup>49</sup> Podríamos decir que esto significa: para los oprimidos el derecho es violencia cuando está, y legalidad cuando no está.

del fascismo. No tiene nada de filosófico asombrarse de que las cosas que estamos viviendo sean “todavía” posibles en pleno siglo XX. Es un asombro que no nace de un conocimiento, conocimiento que de serlo tendría que ser éste: la idea de historia que provoca ese asombro no se sostiene.<sup>50</sup>

La sorpresa ante la emergencia de la barbarie y el anacronismo fascista que los contemporáneos civilizados y modernos expresan, especialmente por el triunfo y avasalle que alcanza progresivamente en Europa, es, para Benjamin, un equívoco y una señal: equívoco porque supone de un lado que el progreso moderno nada tiene que ver con la barbarie fascista, cuando esa violencia forma parte constitutiva de ella (ya lo señalé); y supone que el avance del progreso es “ley histórica” que por tanto superará al fascismo dejándolo atrás. Por eso para Benjamin este equívoco (esta incompreensión de la historia) es una fortuna para el fascismo. Pero también se trata de una señal. ¿Qué indica? La pertenencia de los críticos y de los adversarios a esa misma barbarie que ven con extrañeza en el rostro de la política fascista. Benjamin encuentra en esas naciones escandalizadas de la civilizada Europa, la condición de excepción del derecho en que mantienen a sus propios pueblos oprimidos, porque el asenso hacia el progreso, al desarrollo y la modernidad de la que se vanagloria occidente, lo es, sobre las espaldas de los pueblos excluidos de sus logros: “No hay un documento de cultura que no lo sea también de barbarie”.

La *politización del arte* no apela a la reducción de la complejidad estética al panfleto de la rebelión, ni a su sujeción sin más, como instrumento de lucha política. Se despliega en un horizonte irizado en el que la excepcionalidad es la regla y el derecho como vio-

<sup>50</sup>W. Benjamin, en M. Reyes, *Medianoche en la historia...*, op. cit., p. 143.

lencia es la ley. El arte se abre ante esta excepcionalidad, como posibilidad de contraponer *otra excepción*. Mi interpretación es que la valencia del arte, como experiencia estética genuina y post-aural, forma parte de la potencia de una excepción de otro cuño, la del “verdadero estado de excepción” que en la misma tesis Benjamin identifica como tarea histórica (por cierto no es una tarea que se limite a confrontar el fascismo, es una tarea vasta de construcción de un mundo más allá de la barbarie).

El *estado de excepción* tiene dos modelos: el de la extinción del derecho por la decisión de un poder soberano que conquista, destruye o impone (como en la situación del invasor, del vencedor en la guerra o del soberano que asciende al poder –es el caso de Hitler cuando lo decreta y con ello se suspenden todas las libertades individuales de la Constitución de Weimar) creando un vacío en el que el derecho es su propia acción. La excepcionalidad aquí es peculiar: porque se ha extinguido el derecho previo por la fuerza de la violencia soberana, pero no con ello se libera la sociedad de sus sujeciones, porque es la pura decisión y la acción del soberano la nueva ley, aunque ella no se demarque ni decrete. El otro modelo es el del *carnaval*, clarificado también por Benjamin, como el tiempo excepcional en que la sociedad se disuelve como regla, y se permite fluir en su naturaleza. La excepción que impone el poder soberano es antípoda de la excepción del carnaval, porque su esencia es la de hacer ley la voluntad del soberano, no liberar la sociedad de toda norma como sucede en el carnaval. Así, el soberano confronta el carnaval, porque amenaza con el caos y la pérdida del control. El carnaval es riesgo a su poder.

La genuina fuerza poética del arte tiene la forma de la producción de su excepcionalidad en dos grandes sentidos: como confrontación estética con la regla que el sistema artístico impone, como búsqueda y productividad de una poiesis para la cual la norma es obstrucción o indiferencia, y como cuestionamiento de la regla

social con que la forma histórica se presenta. En otros términos: en dos frentes se confronta esta fuerza poética: en el de la estética y en el de lo histórico-social. En el primero el eje tiende a ser interno al devenir del arte, en el segundo tiende a ser propicio para el devenir político. Pero los frentes se hallan estrechamente vinculados, porque la elaboración-acción estética se ejercita sobre la percepción y la sensibilidad, y al hacerlo, trae consecuencias históricas, que en el fondo son también políticas, y porque la acometida de lo histórico-social, del mundo humano en su irreducible urdimbre política, es la apertura del arte a su condición y a su mundo.

La excepción como carnaval aparece en el frente artístico cuando el arte se libera al movimiento estético, es decir, cuando la producción artística se halla ocupada por la valencia estética como predominante sobre las consideraciones reglamentarias e institucionales que gobiernan al arte, especialmente en la modernidad. Podríamos pensarlo como una suerte de intensificación de su naturaleza estética, con sus formas inéditas y su producción de objetos propios, con su potenciación de percepciones y sensibilidades irregulares; como su fuerza irruptora sobre las doxas, sobre cualquier sujeción, sobre cualquier institucionalización, sobre cualquier categorización, normalización, incluso cualquier valuación económica que impone el sistema del arte (reticulado en lenguajes legitimados, en semiosis sancionadas y encomiadas, en precios fijados por las triangulaciones de galerías, mecenas, coleccionistas y *mass media*). Digamos que aquí el carnaval es el rompimiento de todo este sistema por la preservación y potenciación del devenir estético, corazón insurrecto del arte, capaz de sobrevivir, más allá incluso del modelado del sistema del arte. Esta sistematicidad que impone la lógica de su producción, su circulación y su consumo, se configura finalmente como una suerte de *legalidad artística*, cada vez más cerrada, cada

vez más reticulada gracias al poder económico y simbólico crecientes en el desarrollo del capitalismo moderno.<sup>51</sup>

En la vigencia y el poder de su magma estético se halla la posibilidad del arte de irrumpir sobre el sistema legal de institucionalización y tasación mercantil, es decir, de abrirse a su carnalización. *Politización del arte* significa, en este punto, el juego por la energía estética propicia (compartida por sus creadores y sus públicos) para liberar al arte, rehén de la legalidad moderna, de la violencia hecha norma de su sojuzgamiento en la urdimbre de los poderes económicos y simbólicos en que se sanciona, se valúa y se usufructa.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> La relación del arte con su valor económico es conflictiva. Si, por un lado, la norma capitalista moderna parece haber producido la condición generalizada de la imposibilidad de un arte sin precio (el arte resulta así atravesado transversal y casi íntegramente por su tasación económica), del otro lado, el arte es miseria, inanidad, si sólo se reduce a su intercambio poético/económico. En principio el capitalismo ha producido una imposibilidad: hacer precio una productividad de forma, de sentido, de símbolo. Pero la incompatibilidad se muestra al invertir la fórmula: un valor económico no logra, por sí, producir forma ni sentido estético alguno. Es justo esta inconmensurabilidad de lo estético con lo económico, la valencia que hace la naturaleza del arte frente a todo el sistema de su penetración económica. Así vistas las cosas, este sistema económico, que valora lo artístico en la medida que resulta aprehensible, mensurable y disponible gracias a ciertos procesos de institucionalización, constituye quizás la mayor violencia sobre el arte... la mayor violencia sobre la naturaleza intrínseca del arte: su energía estética. Pero esa energía estética, es la fuente principal para confrontar el sistema regulatorio que lo gobierna y para poner en evidencia, precisamente, ese fondo histórico de toma del arte por la urdimbre económico-simbólica moderna.

<sup>52</sup> En todo caso la pregunta histórica que queda después de la clarificación de Benjamin, es qué zonas del arte han logrado desplegar esta energía y qué ha quedado prensado, histórica-

En el frente histórico-social, la politización del arte (su carnavalización) radica en el trabajo estético del arte como la producción posible de sentidos, de figuras e imágenes que confrontan la violencia constitutiva del mundo social, que visibilizan en diversas profundidades y superficies la violencia del poder como regularidad, norma, estado, o voluntad del soberano, del poderoso, de dos maneras: en retrospectiva, porque moviliza una memoria a partir de una elaboración poética, donde la palabra y la existencia extirpada y borroneada del otro por la fuerza de ese poder que lo ha aniquilado, regresa, transfigurada en una nueva forma: una forma que reúne dos extremos imposibles: el de la aspiración de universalidad, porque la semiosis poética alcanza un lenguaje comunicable más allá del acontecimiento específico y más allá del tiempo particular (tanto el tiempo del que ha sido silenciado, como el tiempo de la génesis poética en que su voz retorna); pero a la vez, también, en el extremo de la aspiración existencial: el otro que la poética dibuja ante nosotros en la fruición, es otro concreto, singular, una existencia borroneada que vuelve a verse. La segunda forma en que el arte confronta la violencia del poderoso es en la articulación del presente-porvenir: porque logra visibilizar, elaborar y anticipar. Su cualidad es la de hacer visible una violencia tácita, encubierta y soterrada. A veces, una violencia definida como cultura, como ley o normalidad. Esa es quizás la más aguda y sutil función de la escritura. Devolvemos, al mostrarnos con una nueva luz, la normalidad extraña, la cotidianidad enrarecida y bárbara que puede llegar a constituirnos.

---

mente, en la legalidad sistémica. Benjamin tenía una amplia expectativa en que el arte podría abrirse en dicha ruta. Los acontecimientos posteriores, no sólo el del fascismo, sino más ampliamente el del capitalismo reinante, ponen esa expectativa en el campo de lo incierto.

## La politización del arte como inervación colectiva

Pero hay en la *politización del arte* de Benjamin una visión mucho más abarcadora, al punto de ser una consideración global del espíritu de la modernidad occidental. La esencia de esta mirada se encuentra en la iluminación del proceso de fantasmagoría que la construcción socio-técnica del mundo moderno establece. El arte representa, en ese horizonte, una vía de salida a la vigilia (justo en el sentido contrario del arte aural, alienado en la inmanencia).

En el *Libro de los pasajes*<sup>53</sup> la preponderancia tecnológica del mundo moderno implica su transfiguración plena y radical. Con ello se distiende una nueva experiencia de la realidad, definida por un proceso monumental de reencantamiento. La tecnología como base de la dinámica de extensión y reedificación ubicua del mundo como fetichización total.

Marx planteó que en la sociedad capitalista el proceso por el cual el valor de uso de la cosa se transmuta en valor de cambio, constituye la base de su fetichización. Las relaciones entre los productores sólo se da como intercambio mercantil, y los principios de regulación de tales intercambios están definidos por los valores de las mercancías, de tal manera que las mercancías adquieren el estatuto de entes del intercambio y no los sujetos productores ahora desdibujados. El objeto generado por la fuerza de trabajo resulta desprendido de su origen, de la dinámica y la fuerza de su producción, para figurar como ente autónomo en el puro espacio de sustituciones del sistema de valores de cambio al que ahora pertenece.<sup>54</sup> La fetichización radica, en otros términos, en el efecto de neutralización y borrado de la realidad humana y social que ha producido el objeto y que lo convierte

<sup>53</sup> W. Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999.

<sup>54</sup> K. Marx, *El capital*, tomo 1, México, Siglo XXI Editores, 1998.

en ente flotante (como autoproducido) en relación con los demás objetos, igualmente abstractos, como si las relaciones sociales que los producen fuesen inexistentes. La mercancía flota por sí misma. Benjamin observa la intensificación de esta condición en el mundo urbano moderno, como una suerte de embrujo de la mercancía sobre las masas que deambulan por las ciudades absortas en los anaqueles y exhibidores (como en la relación contemplativa ante los objetos de culto), desplegando un manto de ilusiones, de “promesas de felicidad”. Se extiende así una *fantasmagoría* de las cosas que ocupa el espacio social redefiniendo la imagen que la sociedad tiene de sí misma, como en la extensión de un velo de sueños. En su *Libro de los pasajes*, París ya no es el recinto donde el fantasma de la revolución francesa deambularía por las calles, sino el horizonte donde el nuevo fantasma, el de la ciudad moderna capitalista, se extiende: la ciudad-escaparate, la ciudad-mercancía-fetiché, el topos donde lo sacro es ahora la mercancía como dispositivo de las ilusiones de ser y de las ficciones de la representación. La fantasmagoría de la mercancía impregnándolo todo, penetrando el espacio y el tiempo, refigurando las personas y los vínculos. De ahí que Benjamin lea la modernidad como *imagen onírica*, como mundo histórico capacitado por la técnica para envolverse en su propia ensoñación. Así, Benjamin ilumina una visión *histórica del sueño*. Si el sueño es histórico, cambia; si es histórico puede mutar en pesadilla o concluir. Pero su condición onírica lo pliega como inconsciente: en tanto el soñante se halla embelesado en su sueño, y en tanto el que sueña lo asume como íntimo, completamente singular y anónimo.<sup>55</sup> Pero el sueño es colectivo, como el que despliega la modernidad capitalista.

<sup>55</sup> W. Benjamin, “Poesía y capitalismo”, en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972.

El sueño moderno exige su develación, y también pone en juego una tarea de disipación de las brumas. Por eso Benjamin no comparte la fascinación surrealista ante el sueño. Con ella se yacerá en su fondo de encantamiento, y seguiremos atrapados en el sustrato mítico que en cambio habrá de cruzarse mediante la transformación de las imágenes oníricas en dialécticas. Frente a la absorción en la imagen onírica, la imagen dialéctica es despertadora. La primera hunde en el letargo, la segunda despunta el amanecer. El despertar del sueño moderno se alcanza mediante la “iluminación profana” que dan las “imágenes dialécticas”. La clarificación de los infinitos tramos de vida, de las imágenes encantadas que el capitalismo profiere continuamente. La imagen dialéctica es aquella imagen, producida por el pensamiento y la creatividad crítica que “expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche”.<sup>56</sup> La imagen dialéctica es así una imagen develadora, y la fuerza de su develación radica en el conocimiento histórico que la constituye. La imagen dialéctica es imagen histórica. En palabras de Buck-Morss:

El objetivo de Benjamin no era representar el sueño, sino disiparlo: las imágenes dialécticas dibujarían imágenes de ensueño en estado de vigilia, el despertar era sinónimo de conocimiento histórico.<sup>57</sup>

En “El surrealismo: última instantánea de la inteligencia europea”, la salida de la ensoñación del capitalismo moderno habrá de producirse a través de una *inervación colectiva*. La inervación es así, el proceso del despertar consistente en religar una relación difuminada, extraviada por el encantamiento. La inervación es

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>57</sup> S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 287..

el restablecimiento del vínculo entre el “cuerpo” y la “imagen”, el regreso, digámoslo así, de la imagen a la instancia de su cuerpo. En esto radica el proceso revolucionario, porque “toda tensión revolucionaria se hace inervación corporal colectiva y todas las inervaciones corporales de lo colectivo se hacen descargas revolucionarias”.<sup>58</sup> ¿Qué expresa esto? En primer lugar que el retorno al cuerpo, no sólo su rememoración, sino su activación, constituye un proceso liberador que permite el reajuste de las imágenes con sus cuerpos, lo que significa deshacer la fantasmagoría. Significa que esta reconciliación, al hacerse colectiva, constituye un acto revolucionario, un rasgo de salida del encantamiento. Pero significa también que la ensoñación que la tecnología produce sobre el mundo, es decir, el efecto de anestesia de mundo que extiende,<sup>59</sup> puede desactivarse a través de un proceso colectivo de inervación. En este proceso el arte desempeña un papel clave, porque permite irradiar la desmitificación crítica del ensueño moderno. La inervación constituye el recurso para despejar la condición absorta que la industria cultural produce entre sus espectadores. La inervación se convierte en la clave para propiciar la retoma de la realidad por el espectador alienado y, a la vez, para sustanciar la disposición corporal del individuo a encarar la fantasmagoría que lo vela. Ahí radica la activación política del arte, imposible sin una intervención técnica. La fantasmagoría

<sup>58</sup> W. Benjamin, “El surrealismo: última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 61-62.

<sup>59</sup> La ensoñación tecnológica que suaviza la malla de lo real, acolchona la relación con las cosas, media el vínculo con la naturaleza (borroneando el fondo de crisis de subsistencia misma de la naturaleza), ilusiona la condición material de los individuos, enajena la orientación de las masas, anestesia y oculta la violencia matriz que sistematiza las relaciones sociales.

que opera como dispositivo tecno-estético, ha de afrontarse con el proceso de inervación colectiva. Pero esta inervación ante la técnica, no es una acción, una praxis, antitécnica. Es una *poiesis* que reclama *otra técnica*.

Como ha mostrado Espinosa, en una versión anterior de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,<sup>60</sup> Benjamin establece una distinción entre dos concepciones de la técnica, presentes en la orientación del arte tradicional y el arte actual.<sup>61</sup> El punto nodal de la distinción radica en el carácter de la intersección, de la imbricación (ahora diríamos del *interface*) entre los seres humanos y el dispositivo. No por el principio de mayor o menor compenetración, sino de mayor o menor usufructo humano que la técnica implica. En la primera técnica, dicha imbricación implica un *uso* máximo del ser humano, en la segunda una utilización mínima. La segunda técnica permite una mayor liberación, una mayor holgura humana ante la máquina. Con ello Benjamin propone una concepción original de la técnica que podría identificarse por tres rasgos: a) la “segunda técnica” no sería sinónimo de sojuzgamiento humano o de la naturaleza; b) se desplegaría en una dinámica progresiva de liberación humana y de reducción de su usufructo –menos energía humana sería extractada por el dispositivo; y c) se despliega en el modelo no de la dominación

<sup>60</sup> *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* tuvo varias versiones. La primera se escribió en alemán, pero no se publicó. La segunda versión resultó modificada a partir de la discusión con Adorno y Horkheimer y se publicó, traducida al francés por Pierre Klossowski. La tercera versión la publicó Theodor Adorno en 1955, y se constituyó en la base de prácticamente todas las traducciones e impresiones conocidas desde entonces.

<sup>61</sup> M.L. Espinosa, “El hombre en juego. Una lectura sobre la politización del arte en Walter Benjamin”, *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 11, abril de 2012.

sobre la naturaleza, sino del “juego”. Con este último rasgo lo que Benjamin clarifica es que si bien toda la técnica (tanto la primera como la segunda) implica una toma de distancia ante la naturaleza, la modalidad de la segunda es la de establecer un vínculo con ella, en la forma de un interjuego: “la primera tecnología consistía en el dominio de la naturaleza, la segunda se orienta a establecer el interjuego entre la naturaleza y la humanidad”.<sup>62</sup> La noción de juego resulta planteada por Benjamin en el campo de una diferenciación de orden estético: se formula para oponerla a la “bella apariencia”. En el origen de la mimesis, en el proceso arcaico de brote artístico, la mimesis podría proyectarse como gestación de la apariencia bella o como juego con la cosa. Ambos elementos están presentes, potencial e inherentemente en la mimesis. Podríamos decir que desde los orígenes míticos de la tradición artística, la “bella apariencia” ha dominado la representación, hasta que, con la desarticulación del aura, se ha liberado la posibilidad del juego. La “bella apariencia” triunfa en la concepción aural y autónoma de la obra, porque exige una contemplación devota, una admiración casi religiosa de la perfección distante, aérea, de su forma. El espectador está allí para contemplarla, para disponerse a ella. Así, resulta compatible con la concepción primera de la técnica, donde el ser humano habría de disponer todo en torno suyo: el centro es la obra, el ser humano es la periferia que la contempla. El juego en cambio implica una relación de liberación, y a la vez un vínculo co-productivo. En el horizonte de las tecnologías estéticas a su vista, el cine constituye el campo más fértil para ese juego. Ahí está precisamente el sentido principal del arte en la época de su reproductibilidad técnica, y en ello consiste su politización: disponer a los seres humanos el horizonte para jugar esta experiencia, para cultivar esta libertad en un entorno crecientemente técnico.

<sup>62</sup> W. Benjamin, en *ibid.*, p. 8.

Así, es posible concluir que la respuesta a la interrogación primaria que aquí ha sido planteada acerca de la figura del arte no presente en “Para una crítica de la violencia”, resulta afirmativa a la capacidad estética, para resquebrajar y poner en transparencia, la condición violenta del régimen de derecho. La invisibilidad de la violencia inherente al derecho es elemento constitutivo de la fantasmagoría de los regímenes modernos, de tal manera que la potencia fantasmagórica del sistema tecno-estético que la modernidad tecnológica impone, plantea la politización del arte como inervación colectiva en el juego de sensibilidad, percepción e inteligencia que habría de extenderse, como condición humana no en la negación o el recogimiento sobre la esfera técnica, sino en la retoma lúdico-productiva sobre una segunda tecnología.



## LOS AUTORES

### **Enrique Dussel Ambrosini**

Profesor del Departamento de Filosofía en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, y del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, doctor en Historia en La Sorbona de París, con licencia en teología en París y Münster. Ha obtenido doctorados *honoris causa* en Friburgo (Suiza) y en la Universidad de San Andrés (La Paz, Bolivia). Fundador del movimiento Filosofía de la liberación, trabaja especialmente el campo de la ética y la filosofía política. Ha mantenido diálogo con filósofos como Apel, Vattimo, Habermas, Rorty y Lévinas. Entre sus libros: *Para una ética de la liberación latinoamericana* (1973), *Introducción a la filosofía de la liberación* (1977), *Posmodernidad y transmodernidad* (1999), *Ética del discurso y ética de la liberación* (con Karl-Otto Apel, 2005) y *Política de la liberación* (2009).

### **Raymundo Mier Garza**

Lingüista por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México; doctor en Filosofía por la Universidad de Londres. Profesor titular en las licenciaturas de Etnología y Lingüística, y profesor en el Doctorado en Antropología Social y en el Doctorado de Ciencias del Lenguaje, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Profesor de la Maestría en Comunicación y Política y en el Doctorado de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Entre sus libros: *El desierto de espejos* (2002); *Identidades en movimiento* (2004); *Introducción al análisis de textos* (1984).

### **Pablo Lazo Briones**

Licenciado en Filosofía (Universidad Iberoamericana), maestro en Filosofía (Universidad Nacional Autónoma de México) y doctor en Filosofía (Universidad de Deusto, Bilbao, España). Es profesor-investigador de tiempo completo y director de la *Revista de Filosofía* en la Universidad Iberoamericana. Sus áreas de investigación giran alrededor del pensamiento contemporáneo, en lo que toca a la filosofía política y a los límites entre filosofía y literatura. Autor de los libros: *Crítica del multiculturalismo, resemantización de la multiculturalidad. Argumentación imaginaria sobre la diversidad cultural* (2010); *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre literatura y filosofía* (2006); *Interpretación y acción. El sentido hermenéutico del pensamiento ético-político de Charles Taylor* (2007).

### **Francisco Castro Merrifield**

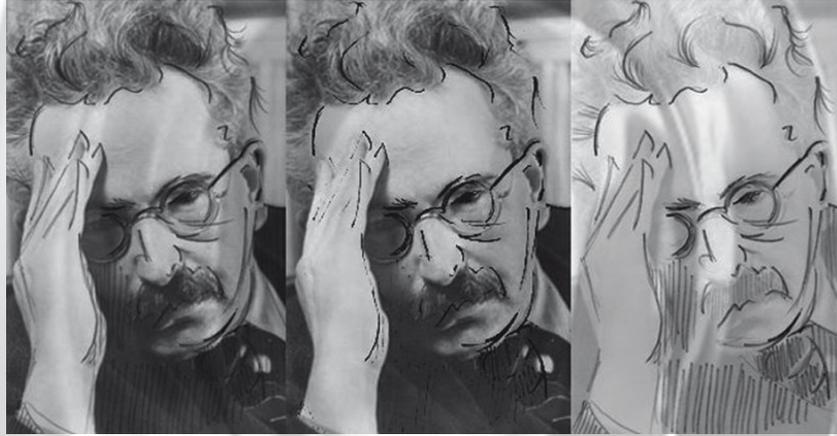
Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Realizó la especialización “Hermenéutica: interpretación de las culturas” de la Universidad de Deusto (Bilbao, España). Coordinador del Posgrado en Filosofía, es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Es autor de varios artículos en libros y revistas especializadas, así como de la obra *Habitar en la época técnica. Heidegger y su recepción contemporánea*; coordinador y coautor de los libros *Comunicación, tecnología y subjetividad* y *Slavoj Žižek. Filosofía y crítica de la ideología*, entre otros. Ha traducido obras de Charles Taylor y Dermot Moran.

### **Diego Lizarazo Arias**

Maestro y doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México, Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana. Entre sus reconocimientos destacan: “Premio 2008 a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades” y “Premio 2007 a las Áreas de Investigación Educación y Comunicación Alternativa” de la Universidad Autónoma Metropolitana; “Premio Orlando Fals Borda 2005 por Investigación y Trayectoria Académica en Sociedad y Cultura”, del Instituto de Comunicación y Cultura Iconos, Bogotá, Colombia. Fue director del seminario *Fronteras de la interpretación* del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad

Autónoma Metropolitana. Miembro del Consejo Editorial de Siglo XXI Editores. Autor de más de 50 artículos sobre hermenéutica de la cultura, teoría de la imagen y filosofía de la comunicación, publicados en revistas especializadas de México y el extranjero. Entre sus libros: *Los anillos sígnicos. Fuerzas, signos y juegos* (1997); *La reconstrucción del significado* (1998); *Un rastro en la nieve* (2002); *La fruición fílmica* (2004); *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004); *El espacio lúdico* (2006); *La dislocación del sentido* (2008) y *La sociedad eléctrica* (2008). Así como coordinador de *Sociedades icónicas* (2007); *Interpretaciones icónicas* (2007); *Ícónicas mediáticas* (2007) y *Semántica de las imágenes* (2007).







Cada año *Versión académica* publica en su página electrónica un *e-book* que tiene como propósito abordar, desde las interpretaciones actuales de diversos intelectuales, la obra de algún autor transversal para los temas ejes correspondientes. En *Versión media*, se hace lo pertinente bajo la forma de un *book*. En 2012 los autores abordados fueron Walter Benjamin (en el *e-book*) y Marshall McLuhan (en el *book*). La expectativa de estas publicaciones es la de visitar, cuestionar, y releer a la luz de nuestro tiempo, la aportación de dichos autores. La presente publicación constituye el primer número especial de *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. Su objetivo es publicar en el medio impreso, una vez por año, la ampliación, el desarrollo minucioso y la profundización del *e-book* y del *book*. El número especial de *Versión* es, desde ahora, una aportación al campo académico y humanista para el despliegue de un diálogo abierto y una re-exégesis crítica de la palabra seminal de autores capitales. Este es el caso de Benjamin y McLuhan. Miradas distintas que permiten iluminar, en zonas y registros heteróclitos, el horizonte de la comunicación y la política.

<http://version.xoc.uam.mx>

@RevistaVersión

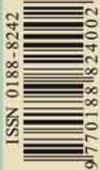
[versión@correo.xoc.uam.mx](mailto:versión@correo.xoc.uam.mx)

[revistaversionmedia@gmail.com](mailto:revistaversionmedia@gmail.com)

# MCL

## DIBUJAR A MCLUHAN Visualsonointerficialidades

COORDINADORES: *Diego Lizarazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez*



# versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

NÚMERO ESPECIAL 2012



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación

# MCL

## DIBUJAR A MCLUHAN Visualsonointerficialidades

COORDINADORES: *Diego Lizarazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez*



# versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

NÚMERO ESPECIAL 2012



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación

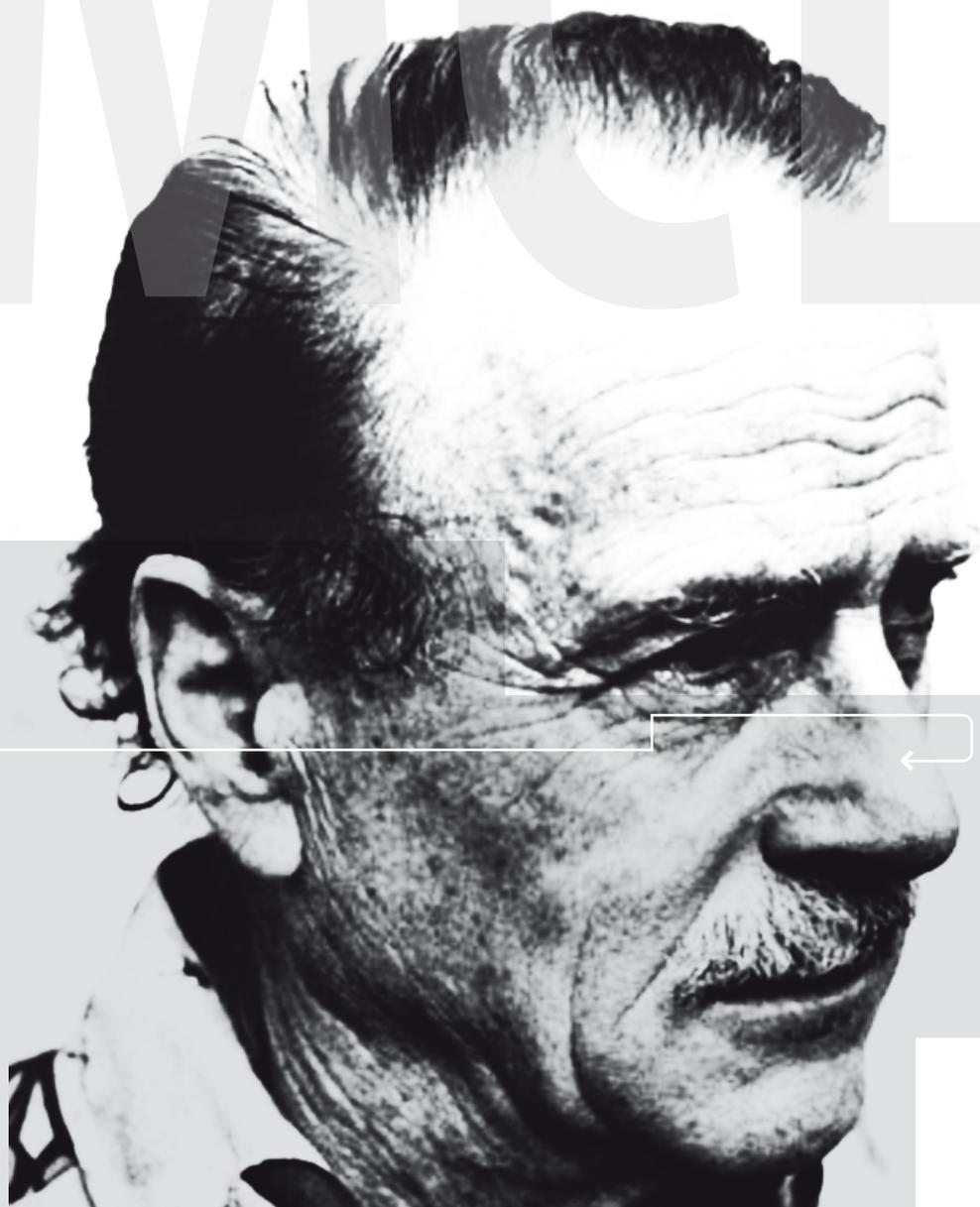
## Coda en inverso

### ***Versión. Estudios de Comunicación y Política***

es una hiperrevista, es decir, una ecología mediática que articula superficies diversas en términos de tipos de información, lenguajes, soportes y dispositivos de relación con sus usuarios. Es, simultáneamente, revista académica, programa de radio y serie de televisión. Al cumplir 20 años como revista impresa, se transformó en publicación electrónica, lo que le permitió adquirir mayor ductilidad y diversificar los registros de su producción de contenidos. En web se articulan dos dimensiones: *Versión académica*, arbitrada e indexada, provee artículos de investigación en la intersección de la comunicación, la cultura y la política; *Versión media*, por su parte, es un proyecto orientado a la esfera de las artes y las humanidades que publica ensayos, artículos y materiales icónicos (videoarte, fotografía-postfotografía, ilustración, infoimagen), así como materiales sonoros (radio y arte acústico) e hipertextos. La hiperrevista se despliega en un diálogo complejo entre la mirada académica, argumentativa y analítica de las ciencias sociales, y la mirada heurística, poética y sensible que proveen las artes y las humanidades. Al mismo tiempo, *Versión* es también un proyecto mediático en dos superficies: radio y televisión. *Versión radio* es un programa semanal que se transmite los jueves de 9 a 10 a.m. por UAM Radio en el 94.1 de FM y cuyos podcast pueden bajarse de la página electrónica; *Versión televisión* es un programa de 30 minutos en un formato innovador que desarrolla a partir de la perspectiva de especialistas de alto nivel los temas ejes de los números temáticos de la revista académica.

**versión**  
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

# MCL



# DIBUJAR A MCLUHAN

## Visualsonointerficialidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
Rector general, Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht  
Secretaria general, Iris Edith Santacruz Fabila

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO  
Rector, Salvador Vega y León  
Secretaria de la Unidad, Patricia E. Alfaro Moctezuma

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
Director, Jorge Alsina Valdés y Capote  
Secretario académico, Carlos Alfonso Hernández Gómez  
Jefe del Departamento de Educación y Comunicación, Guillermo Joaquín Jiménez Mercado  
Producción editorial, Virginia Méndez Aldana



Director, Diego Lizarazo Arias

#### Comité editorial

Rafael Castro Lluria, Josefa Erreguerena Albaitero, Javier Esteinou Madrid  
Elías Barón Levín Rojo, Beatriz Solís Leree, Gabriel Sosa Plata, Rosalía Winocur Iparraguirre

#### Comité internacional de asesores

Birgit Scharlau (Alemania); Noé Jitrik, Héctor Schmucler (Argentina); Robert Hodge (Australia);  
Teun A. van Dijk (Barcelona); Jesús Martín Barbero (Colombia); Armand Mattelard, Michèle Mattelard  
(Francia); Amalia Signorelli (Italia); Néstor García Canclini (México); Graham Murdock (Reino Unido)

Coordinadores edición especial 2012, Diego Lizarazo Arias y José Alberto Sánchez Martínez

*Versión, Estudios de Comunicación y Política*, año 22, número especial 2012, diciembre de 2012, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D.F., y Calzada del Hueso 1100, Edificio de Profesores, Primer Piso, Sala 3 (Producción Editorial), Col. Villa Quietud, Delegación Coyoacán, C.P. 04960, México, D.F., Tel. 54837444. Página electrónica de la revista: <http://version.xoc.uam.mx> y dirección electrónica: [version@correo.xoc.uam.mx](mailto:version@correo.xoc.uam.mx). Editor Responsable: Lic. José Joaquín Jiménez Mercado. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2000-041112415100-102, ISSN: 0188-8242, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Certificado de Licitud de Título No. 6618 y Certificado de Licitud de Contenido No. 6927, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Distribuida por la Librería de la UAM-Xochimilco, Edificio Central, planta baja, Tel. 54837328 y 29. Edición e impresión: *mc editores*, Selva 53-204, Col. Insurgentes Cuicuilco, Delegación Coyoacán, C.P. 04530, México, D.F., Tel. 56657163, [mceditores@hotmail.com](mailto:mceditores@hotmail.com). Este número se terminó de imprimir el 3 de abril de 2013, con un tiraje de 1,000 ejemplares.

*Versión. Estudios de Comunicación y Política* aparece en el índice del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

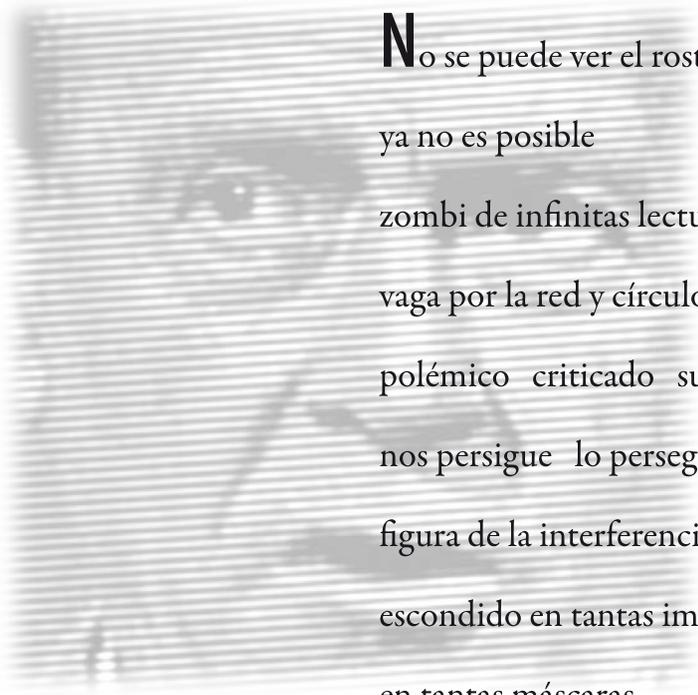
Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana. Las imágenes y fotografías que aparecen en este volumen son utilizadas con fines educativos.

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| Proemio   | 7   |
| Devaneos en torno a McLuhan, o formas<br>para proseguir un festejo<br><i>Tanius Karam</i>   | 9   |
| Espacio acústico y territorios transfronterizos:<br>el arte como herramienta que salva vidas<br><i>Jesús O. Elizondo, Carolyn Guertin</i> | 37  |
| Interfaz y comunicación: la compleja red<br>de las multimediaciones en la era digital<br><i>Jorge Alberto Hidalgo Toledo</i>              | 63  |
| McLuhan noche<br><i>Giovanni Nieto Juárez</i>   | 85  |
| McLuhan y traslapamientos tecnológicos<br><i>Tatiana Sorókina</i>   | 87  |
| Televisión fría, video táctil. La pantalla translúcida<br>de McLuhan<br><i>Pablo Gaytán Santiago</i>                                      | 115 |
| McLuhan performance<br><i>José Alberto Sánchez Martínez</i>   | 131 |
| Los autores   | 149 |



P R O E M I O



**N**o se puede ver el rostro de McLuhan  
ya no es posible  
zombi de infinitas lecturas  
vaga por la red y círculos de estudio  
polémico criticado superado amado  
nos persigue lo perseguimos  
figura de la interferencia electrónica  
escondido en tantas imágenes  
en tantas máscaras.

*José Alberto Sánchez Martínez*



De: Cabaret Voltaire en Zürich  
Para: Marshall McLuhan

0A PENGUIN BOOK

The Medium is Dada



# The Medium is the Message



Admirado Marshy,  
El mensaje, mis cojones.  
Suyo, dilectísimo,  
C.V

## DEVANEOS EN TORNO A MCLUHAN, O FORMAS PARA PROSEGUIR UN FESTEJO

*Tanius Karam*

### Polémica sobre el sentido de McLuhan como clásico de la comunicación académica

**L**os festejos por el centenario de McLuhan a partir de 2011 justifican el debate sobre varios aspectos: en primer lugar lo que conlleva la idea de “clásico” dentro de los estudios académicos de la comunicación. En ese sentido, es importante diferenciar lo que para Fuentes Navarro es esta comunidad, a la que gusta llamar –desde su labor como cronista de un campo académico, el mexicano– “apercibida”, una de cuyas características es su desorganización conceptual. No es el propósito de esta entrada analizar los porqués y las razones de dicho rasgo, incluso en su relación con McLuhan, lo cual ya hemos abordado en otro trabajo. Lo que ahora nos interesa es subrayar algunos indicadores que nos permitan aquilatar –en la medida, dentro de ese justo medio que tiene de un extremo el anatema y del otro la idolatría– el valor que McLuhan tiene como clásico de ese mismo pensamiento académico que sólo recientemente comienza a estudiarlo de una manera un poco más objetiva, lo que siempre supone tomar en

cuenta el contexto y sobre todo una lectura acuciosa del autor, que no estamos seguros se haya hecho en el pasado.

Otra discusión vinculada a lo anterior, es reflexionar sobre la dificultad implícita para marcar o reconocer el valor de “clásico” (comillas, más que obligadas) a autores dentro de los estudios académicos de la comunicación, y aquí es importante subrayar que lo clásico remite sobre todo a una tradición universitaria, académica que dista por ejemplo del valor que ese término puede tener en otros espacios de producción de conocimiento en comunicación (pensamos en áreas específicas, publicidad, relaciones públicas). Una primera razón de esta dificultad radica, entre otras, a la parcial juventud de los estudios de comunicación, a la relativa desorganización de la comunidad académica para decidir –aun en el ámbito preciso de los estudios sobre medios– dichos autores, esquemas, modelos o premisas fundamentales que faciliten el establecimiento de esos saberes compartidos en manuales, programas, currículo, etcétera. Una manera de comprobar este efecto, es preguntar a cualquier estudiante de licenciatura en comunicación (o afines, porque hay varias decenas para denominar al profesional de esta “área”) por los autores, libros que determinan eso que regula los saberes comunes dentro de la comunicación. Pensemos en oposición lo que podría responder cualquier estudiante de ciencia política o sociología, que quizá no tendría duda alguna en señalarlo. Ahora bien, no significa que no existan en comunicación o estudios académicos de medios, sino que su valor como saber compartido es muy distinto al que por ejemplo puede concitar *El capital* de Marx, *El suicidio* de Durkheim para un sociólogo; o el *Leviatán* de Hobbes, *El Príncipe* de Maquiavelo, para un politólogo.

En un primer momento, la idea de “clásico” en comunicación puede parecer problemática que podríamos incluir –de acuerdo con el referente de comunicación que se tenga– algún texto de Walter Lippman sobre la opinión pública o de Georg

Simmel sobre la socialización. Más cercano al campo de estudio de los medios en Estados Unidos y América Latina, podemos reconocer la teoría de la información de Shannon y Weaver, que las célebres investigaciones –de quien es sin duda uno de los indiscutibles *founding fathers* de los estudios de medios– de Paul Lazarsfeld. Por otra parte, libros que podrían ser clásicos como *Cibernética* de Wiener, o *Pasos hacia una ecología de la mente* de Bateson, no lo son, y ni siquiera son vistos en parte en las bibliografías de nuestros cursos de teoría en licenciatura.

En cuanto al tipo de libros, también podemos introducir una discusión. Si bien la acepción de “clásicos” no operaría para divulgadores, como el caso de los manuales de De Fleur y Ball-Rokeach<sup>1</sup> y Dennis McQuail<sup>2</sup> que a tantas generaciones de estudiantes han formado, son manuales cercanos a la difusión, porque sus propios autores han introducido visiones propias y particulares. En el caso de Iberoamérica, sin duda un texto en esta dirección son los recuentos que hizo Miquel de Moragas, como manual y en su revisión historiográfica.

En lo que se refiere a los objetos, si bien esa idea de clásico se construye principalmente desde la *comunicación de masas*, hay que señalar las diferencias entre los campos académicos: por ejemplo el anglosajón del hispanoamericano, el primero integró a la comunicación interpersonal (*speech communication*), en ese sentido la pertinencia de la Escuela de Palo Alto es central. Ahora bien, dónde ubicar obras por ejemplo como la de Régis Debray<sup>3</sup> –no muy alejada de la obra de McLuhan, aunque él no lo cite– como

<sup>1</sup> M.L. De Fleur y S.J. Ball-Rokeach, *Teorías de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1985.

<sup>2</sup> Dennis McQuail, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>3</sup> Régis Debray, *Introducción a la mediología*, Barcelona, Paidós, 2001.

obra teórica importante dentro del campo europeo, la única que conocemos que propone pensar la historia desde la *mediología*, una disciplina que nos parece importante como fuente posible, aún por desarrollar, de la comunicología. No aparece referido ni mencionado. Entre otras razones porque sólo recientemente se ha introducido esta postura que analiza las implicaciones socio-culturales, históricas en los procesos de transmisión-difusión en lo que refiere al “medio” mismo en tanto vector que modela las dinámicas de comunicación.

Finalmente, un criterio más para discutir la cuestión de los clásicos, es por fuente de pensamiento. Si bien reconocemos que es casi imposible establecer una genealogía rígida como la única detentadora de la verdad en comunicación, podemos reconocer varias fuentes del pensamiento, cada una con su propia constelación de autores clásicos, fundantes del pensamiento o formuladoras en cada tradición o genealogía; es el caso del valor que podrían tener los *Ensayos de lingüística general* de Jakobson o *La estructura ausente* de Eco para la fuente semiolingüística; o bien *La gente elige* de Lazarsfeld o *Los medios de comunicación* de Wright, para el caso de la sociología funcionalista. Aquí por cierto cabe subrayar la originalidad de McLuhan, en cuanto que resiste una clasificación acartonada, y llevó en la historia de la difusión de su pensamiento dentro de las escuelas de comunicación en absurdos apenas concebibles, como la de alguien que ubicaría al autor canadiense dentro de cierta interpretación del funcionalismo norteamericano en comunicación, seguramente porque escribía en inglés y sobre tecnologías, en una época en la que imperaba dicha interpretación en la naciente academia latinoamericana.

No resulta descabellado proponer a McLuhan, si en cuanto criterio de originalidad refiere, como un clásico, ya que al menos dentro de las siete fuentes del pensamiento que propuso en su

momento el grupo de Comunicación Posible<sup>4</sup> no aparece una donde claramente podamos incluir a McLuhan. Ello no significa que sea inclasificable, sino que resiste a estereotipos o caracterizaciones fáciles. Pensamos que nadie puede restar méritos al autor canadiense para considerarlo un clásico en comunicación, al menos en sus dos libros más emblemáticos editados a principios de la década de 1960,<sup>5</sup> que revisten fenómenos en sí mismos de una originalidad irrenunciables y que quizá por ello fueron objeto de vituperios, burlas y parodias como se puede leer en las innumerables críticas que recibió. No significa que no existieran en sí mismos aspectos criticables o cuestionables, ni tampoco que todo lo escrito tenga el mismo valor admonitorio o profético, pero no puede restársele originalidad y anticipación, a lo que se suma el carácter de McLuhan como gran polemista, acaso más que infalibilidad como gurú tecnológico. El autor fue un ensayista y conferencista con una gran sensibilidad para describir los nuevos fenómenos de medios y tecnologías en estilos y formas infrecuentes dentro de su década, cuando de hecho el discurso dominante en las comunidades académicas –al menos en las latinoamericanas– era de corte sociocrítico y una perspectiva después bautizada de “apocalíptico”, con fuerte sentido crítico de las consecuencias sociales hacia las tecnologías, acaso mejor sentenciada por Herbert Marcuse en su célebre *Ensayo sobre la emancipación*, donde anatemiza contra la tecnología por considerarla alienante, muy distante de las disquisiciones macluhianas sobre

<sup>4</sup> Cf. Jesús Galindo, Tanius Karam y Marta Rizo, *100 libros. Hacia una comunicología posible*, México, UACM, 2005.

<sup>5</sup> Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964.

el espacio, el tiempo, la cognición y la manera en que las tecnologías modelan nuestro sentido de la percepción y las relaciones sociales, con las implicaciones que ello tiene para la economía y el trabajo, la política y la vida cultural.

McLuhan es un clásico de los estudios de comunicación, en muchos sentidos. En los primeros años de su difusión y presencia, mucho más criticado y estereotipado que leído o analizado, a lo cual sin duda contribuía su polémica personalidad, su forma provocadora de hablar y poner ejemplos con tono categórico y enfático. Neil Postman dice en un testimonio, que con McLuhan no se podía conversar, sino solamente escucharlo. Por ello, como lo compartiremos en el siguiente apartado, las formas de acercamiento me parece que salvo excepciones pasaban primero por un aprendizaje tardío, por una recepción paulatina que podía llegar a tener (o no) momentos de fascinación cuando no idolatría, para luego regresar a un punto medio donde quizá muchos nos encontramos. Esta trayectoria, que al menos con no pocos colegas hemos compartido, lo cual refleja un rasgo de la obra y la persona, del complejo acoplamiento entre la personalidad, los supuestos y la puesta en escena por lo general radical y polémica.

Por más que el término “clásico” es una entidad, como hemos mostrado, sujeta a varias interpretaciones a partir de los criterios que se sigan, queremos subrayar algunos aspectos que se aplican al pensamiento del autor canadiense: en primer lugar abre un espacio conceptual o tiene la habilidad de reformular aspectos procedentes de la literatura y la ingeniería, de la poesía y la física al estudio cultural de las tecnologías. No es el primero en señalar los aspectos y consecuencias cognitivas de las tecnologías y cómo éstas impactan el desarrollo de las culturas, pero sí es el primero en hacerlo mediante aforismos, y quien busca relaciones que fuera de contexto pueden parecer extravagantes. De la misma manera tiene un estilo que frecuentemente puede ser crítico: leamos por ejemplo las primeras decenas de páginas de

*La Galaxia Gutenberg*, donde fácilmente podemos caer en la tentación de abandonar un libro que parece ofrecernos algo distinto al título, un ensayo que nos da la impresión de un foco alejado, extraño, poco centrado al estudio de lo literario o propiamente lo comunicativo. El resultado es una obra que parece extraña en el sentido que dista del ensayo literario o filosófico, y no podemos concederle siquiera un atisbo antropológico. Así, McLuhan también heredó no solamente unos conceptos, sino un estilo particular en su escritura y en su “puesta en escena” como conferencia, curso, entrevista periodística en diversos espacios públicos. Difícil decir “única”, pero no podemos restarle ese carácter provocador que ha funcionado como arma de doble filo: mientras ha alejado a muchos de su obra y figura; para otros ha sido un elemento encantador de atracción y clarividencia al grado que frecuentemente se le confieren atributos que no tuvo. McLuhan fue un autor de su tiempo en tanto que supo hablar de cosas sabidas en nuevos odres, y aventurar algunas de sus implicaciones. Si algo podemos festejar, dentro de los posfestejos a cien años de su nacimiento, es justamente esa posibilidad de encontrarnos con McLuhan como quizá nadie pudo hacerlo mientras vivía, de releerlo a la luz de ese mundo fascinante aunque no carente de perturbación; ahí radica quizá el interés de McLuhan, que es capaz de ofrecernos una mirada actual, aforismos y metáforas para reflexionar sobre los medios.

### A guisa de confesión y formas de un arribo

Muchos llegamos “tarde” a McLuhan, además después de un proceso no carente de altibajos y prejuicios. Resulta, en algún sentido, entendible cómo en las décadas de 1960 y 1970 el pensamiento de este autor fuera el campeón de la “mala reputación” prácticamente en todo el campo académico de la comunicación

de nuestra región, al grado que salvo algunos círculos, no es posible encontrar visos laudatorios o reconocimientos anticipados a su contribución. Desde mis primeras clases en la licenciatura en la década de 1980, me llamó la atención la referencia a McLuhan como esa especie de “malo-de-la-película”, que muchos aprendimos a citar como una especie de vacuna, y también para ubicarnos dentro de los discursos funcionales de la academia; siempre su nombre se introducía en medio de guiños irónicos o sarcásticos para resaltar algún otro aspecto de los medios. También algunos de mis profesores lo citaban como una especie de moda —aunque no vi a alguien que lo dominara o citara correctamente—, pero sin ningún tipo de vínculo. McLuhan representaba una especie de anti-pensamiento, algo así como el ejemplo de las consecuencias de un imperialismo que le daba un valor en sí mismo a la tecnología y que en sí mismas representaban —según querían reflejar estos dilectos divulgadores o aletargados académicos—, las formas erróneas para concebir a la comunicación y los medios.

Por lo anterior, podemos suponer que prácticamente hasta la muerte de McLuhan, la crítica del pensamiento académico latinoamericano fue total. El listado de críticas abarca de hecho varios campos y áreas, e incluye por ejemplo a nuestro Nobel Octavio Paz, quien en su ensayo sobre Lévi-Strauss en pleno auge del estructuralismo francófono, no limita juicios contra McLuhan: “la idea de Marshall McLuhan, que atribuye a la imprenta la transformación de Occidente, es infantil”;<sup>6</sup> o Carlos Monsiváis, quien desde su primer libro de crónicas-ensayos<sup>7</sup> parodia a McLuhan

<sup>6</sup> Octavio Paz, “Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo”, en *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos. Obras completas*, edición del autor, tomo 10, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 541 [primera edición: Barcelona, Seix Barral, 1967].

<sup>7</sup> Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, México, Era, 1970.

y su estilo fragmentado; o incluso el gran columnista mexicano Manuel Buendía,<sup>8</sup> quien más que su pensamiento, relata una anécdota un tanto incómoda al señalar cómo McLuhan habría repetido una conferencia, “refrito a su vez de otra presentación y por la que habría cobrado diez mil dólares”.

Quizá la primera imagen no necesariamente peyorativa, es la de un viejo video –mucho tiempo después de haber cursado la licenciatura– que, luego sólo de manera casual y sin estar preparado (como para grabarlo), he visto en la televisión, en la que se muestra la participación del autor canadiense (en 1974), dialogando con otros *highlights* internacionales de la comunicación en el “Primer Seminario Internacional de Comunicología”, realizado en el puerto de Acapulco, organizado por Miguel Sabido y Eulalio Ferrer, y producido por Televisa. En ese debate aparecen Umberto Eco, Abraham Moles y otros, y siempre se le observa combativo y polémico, en extensas explicaciones. Ahora que podemos ver varias entrevistas (imposible encontrar la referida de Acapulco por más que hemos invertido tiempo en el fascinante YouTube) podemos entender esa cierta animadversión de una figura original y sin parangón tanto en su época como muchos años después.

Otro video, o más propiamente fragmento de película, también asociado a 1977, lo muestra en la película *Annie Hall* de Woody Allen, donde el director neoyorquino lo usa para debatir con un académico petulante que impresiona a su acompañante sobre aspectos de la televisión. En una fila del cine para ver una película de Bergman, el personaje que interpreta Allen comienza a

<sup>8</sup> Citado por Octavio Islas, “Marshall McLuhan: 40 años después”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 86, Quito, 2004 [<http://chasqui.comunica.org/content/view/105/59/>], fecha de consulta: marzo de 2011.

quejarse del académico, Keaton le pide no prestar atención. Después de un rato, y para callar finalmente al autoelogioso profesor, Allen saca de una mampara al propio McLuhan quien denuesta contra el académico autocomplacido en su interpretación del autor canadiense. La escena es impecable, de lo que es sin duda una de las mejores películas de Allen, donde vemos la doble autoridad de McLuhan como la figura central para referir las cuestiones sobre televisión, y para corregir a quien por otra parte citaba al autor canadiense presumiendo conocerlo. McLuhan aparece aquí como una personificación del estado anímico del personaje de la cinta (actuado por Allen) quien, por otra parte y en algo, constituye también lo deseable de la vida.

Con el tiempo se fue mostrando otro lado del péndulo. En mi caso arribó no sé cuántos años después la lectura y análisis real de las obras mcluhanianas, ya fuera del fervor o fobia, lo han ubicado en un autor ciertamente visionario, pero pensador de su tiempo, con sus propias limitaciones en medio de sus increíbles intuiciones. En algún sentido, estamos viviendo la mejor época para releer al autor, y en ese sentido su centenario ayudó. No podemos atribuirle todo lo que pasa en las tecnologías, ni pensar que lo predijo todo. Con frecuencia autores como él, necesitan del tiempo y la distancia para apreciar su contribución. Por ello, leerlo hoy confiere un placer particular, como el que me imagino ha tenido cada generación para denostarlo o alabarlo, como se hizo a partir de la popularización de la internet.

### McLuhan, entre sus influencias e interlocutores

Una de las estrategias para conocer a nuestro autor, es indagar en sus influencias y en sus interlocuciones. Imposible hacer juicio sobre autor alguno, sin antes –al margen de interpretaciones ya hechas– revisar con cierto cuidado eso que Foucault llamaría

“condiciones de posibilidad” que permiten entender el discurso que vehicula, algo sobre sus interlocutores y trifulcas propias que restan inteligibilidad a un discurso.

McLuhan había comenzado estudios de ingeniería y luego ingresó a la Universidad de Manitoba para estudiar literatura inglesa, antes de obtener una beca que le permitiera continuar sus estudios en la prestigiada Universidad de Cambridge en el Reino Unido. En su tesis doctoral analizó la obra del dramaturgo inglés Thomas Nashe, miembro del famoso grupo de escritores ingleses del siglo XVI conocido como “University Wits”. De este grupo cabe recordar un ilimitado entusiasmo por los aforismos y juegos de palabras que influiría en la generación de tantos eslóganes del tipo “el medio es el mensaje” o “el medio es el masaje”. La lectura de Nashe le hizo interesarse por la retórica, por figuras como la hipérbole y paradoja y lo citará de hecho en varios aforismos de *La Galaxia Gutenberg*, como “la polifonía de la prosa de Nashe peca contra el decoro lineal y literario”.

En el Reino Unido prosiguió el estudio de autores como William Butler Yeats, T.S. Eliot y Ezra Pound —a quien visitó en el manicomio de St. Elizabeth—, y especialmente James Joyce, a quien de hecho aplicaba en sus estudios sobre medios. Junto con el autor de *Ulyses*, su otro gran autor favorito fue el también católico, Chesterton, creador del lúcido personaje el padre Brown, y fue a este autor a quien dedicó su primer texto académico en 1936. Para Lozano<sup>9</sup> fue quizá Joyce quien más fascinaría a McLuhan, sobre todo por su capacidad de crear mundo llenos de visiones y sonidos discontinuos que requerían del lector una participación

<sup>9</sup> Jorge Lozano, “¿Quién teme a Marshall McLuhan?”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 18, julio-octubre, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mcluhan.html>], fecha de consulta: marzo de 2011.

activa; de esa consideración –sigue Lozano– surgiría probablemente su constante recurso a los aforismos, siempre incompletos y que requieren por ello una particular participación del lector. Así, en sus escritos son frecuentes los saltos de un párrafo al sucesivo sin un nexó lógico evidente; deja un espacio, un intervalo que permite al lector completar el razonamiento por su propia cuenta.

La paradoja inunda el estilo de McLuhan así como los aspectos aforísticos en medio de referencias cruzadas entre el mundo literario, el ingenieril y el propiamente cultural mediados –estos campos del saber– por la preocupación de la tecnología como sentido múltiple, y de manera particular como esa metáfora –tomada de la antropología– de verla como extensión de los sentidos, para que luego afirme que dependiendo del tipo de tecnología de comunicación que se utilice con mayor difusión, o en mejores términos, variarán las culturas. El aparato filosófico y argumentativo es particular, muy distinto a lo que frecuentaba el ensayo dentro de las humanidades y ciencias sociales, por eso Jordi Berrio<sup>10</sup> señala que resulta inútil querer evaluar los textos de McLuhan desde los estándares convencionales que usan estas disciplinas, así como dar coherencia textual y lógica a una obra como la del autor que nos ocupa. McLuhan jugaba así con la definición literaria del ensayo al decir que él no explicaba nada, sino simplemente exploraba, es decir, una decantación más cercana al ensayo literario que a la indagación “científica”, todo ello en una época dominada por los enfoques conductistas en psicología, cibernéticos o informacionales en la comunicación, que aunque

<sup>10</sup> Jordi Berrio, “La obra de McLuhan o el trabajo intelectual como provocación”, *Aula abierta. Lección del Portal*, Barcelona, INCOM-Universidad Autónoma de Barcelona [<http://www.portalcomunicacio.es/download/19.pdf>], fecha de consulta: abril de 2011.

no le eran lejanos, los consideraba incompletos. A todas luces es así McLuhan un escritor incómodo, efigie que él mismo reforzaba en sus presentaciones, en su construcción como “gurú” y a tono con expresiones colocadas en las solapas o contraportadas de algunas ediciones que lo declaraban como el más importante autor desde Newton, Darwin, Pavlov y Einstein.

Con toda la originalidad que puede reconocérsele, McLuhan es también deudor de sus interlocuciones y cercanías intelectuales; una de las más notables y evidentes fue la que recibió del economista canadiense Harold Adams Innis (1894-1952), de quien siempre aceptó sus tesis centrales sobre los cambios aparejados existentes en la cultura, la sociedad y la civilización, vinculados a los cambios de los medios de comunicación. Innis deja ver tanto en *Empire and communication* como en *The bias of communication*<sup>11</sup> que el sistema de comunicación dominante en una civilización determina su organización política. En su obra, este economista hace un recorrido histórico desde el antiguo Egipto hasta nuestros días para conocer la relación existente entre poder, expansión económico-política y el desarrollo de las vías y sistemas de comunicación e información, incluida la lengua como elemento vertebrador y de fijación de las marcas expansivas. Innis establece una doble división de los medios: los que están ligados al tiempo (manuscritos, comunicación oral) y al espacio, esto es, a la diseminación espacial que proporcionan los soportes tecnológicos (desde la imprenta a los medios electrónicos). En *The bias of communication*, Innis relaciona la forma de comunicación con la organización política, interacción que le autorizaba a sugerir, por ejemplo, que si la invención del alfabeto fónico –y por tanto el

<sup>11</sup> Harold Adams Innis: *Empire and communication*, Toronto, Universidad de Toronto, Clásicos Voyageur, 1950; *The bias of communication*, Universidad de Toronto, 1951.

uso de la imprenta y del papel— había permitido el desarrollo de los imperios, la cultura oral, como en la antigua Grecia, favorecía un tipo de sociedad con un alto grado de participación e imaginación. La influencia de este autor en la división tripartida de las etapas de evolución cultural con base en las tecnologías de información (pre-alfabética o sociedad oral; alfabética o cultura escrita; era electrónica o aldea global) es clara.

McLuhan refería con frecuencia a Innis como su maestro. Si bien fueron contemporáneos en la Universidad de Toronto, apenas se conocieron personalmente. Por ejemplo en una carta de finales de 1948, McLuhan escribe de manera incorrecta el nombre de Innis y es hasta 1951 que comienza a leer su trabajo, al dar cuenta que Innis había incluido la ficha bibliográfica de *The Mechanical Bride* en su libro. McLuhan reconoció que debía saber más sobre Innis, por lo que leyó el artículo “Minerva’s Owl”, el cual le impresionó tanto que en *La Galaxia Gutenberg* diría que todo su libro es una nota al pie de página de las observaciones de Innis. A McLuhan siempre le llamó la atención el estilo de Innis, lo vio como una especie de artista exponiendo sus ideas —aforismos que formaban patrones— del tal modo que parecían conformar un mosaico en el que el lector hilaba descubrimientos a partir de la exploración y la meditación; de la misma manera, le llamó mucho la atención su método: desde el punto de vista de Innis no estudiaba el contenido de las estructuras —por ejemplo, los tipos de libros en las viejas bibliotecas—, sino más bien la existencia de bibliotecas. Babe sugiere incluso que el célebre aforismo “el medio es el mensaje” se formuló mientras McLuhan leía la introducción de *Empire and communication*. En ese sentido queda pendiente explorar, aún más, los nexos e intertextualidades en el pensamiento y en el estilo: al parecer McLuhan apreció invaluablemente los catálogos que Innis trazaba donde extrae conclusiones basadas en la repentina realización de una estructura, de aquí que más adelante McLuhan recomiende un “patrón

de reconocimiento” como estrategia para abrirse camino en una era saturada de información.<sup>12</sup>

Junto con Innis, es quizá Eric Alfred Havelock (1903-1988) otro interlocutor que abordaba preocupaciones muy cercanas. Este autor de origen inglés, quien pasó la mayor parte de su vida en Canadá y Estados Unidos, rompió con sus maestros y propuso un método nuevo en la comprensión del mundo clásico, basado en la división entre la literatura de los siglos VI y V a.C., por un lado y la del siglo IV a.C. por el otro. Su libro más conocido, y que de hecho el propio McLuhan consideraba como el más importante del autor, era *Preface to Plato*<sup>13</sup> –publicado un año después de *La Galaxia Gutenberg*–, donde analiza los cuestionamientos del filósofo contra la poesía; McLuhan consideraba que éste había sido el primer estudio de letras clásicas en realizar una investigación cuidadosa sobre la manera en que el alfabeto fonético había creado un desequilibrio en el mundo antiguo.<sup>14</sup> Para Elizondo, la mayor parte del trabajo de Havelock consiste en desarrollar una sola tesis: el pensamiento occidental nace gracias a un profundo cambio en la forma de organizar las ideas por parte de la mente humana al transformarse la filosofía griega, desde un punto inicial oral, a ser escrita y leída. Por su parte, Havelock explicaba su vínculo con McLuhan de la siguiente manera: si el autor de *La Galaxia Gutenberg* había llamado la atención sobre los

<sup>12</sup> Cf. Robert E. Babe, *Canadian communication thought*, citado por Jesús Octavio Elizondo Martínez, *La Escuela de Comunicación de Toronto. Comprendiendo los efectos de los cambios tecnológicos*, México, Siglo XXI Editores (Col. Diseño y Comunicación), 2009, p. 36.

<sup>13</sup> Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, 1963.

<sup>14</sup> Robert E. Babe, citado por Jesús Octavio Elizondo Martínez, *La Escuela de Comunicación de Toronto...*, op. cit., p. 29.

efectos psicológicos e intelectuales de la imprenta, él se estaba preparando para seguir el hilo hacia atrás.<sup>15</sup>

A Havelock, Innis y McLuhan les preocupó centralmente la evolución de las transiciones tecnológicas desde la Antigüedad, pasando por la industrialización hasta llegar a los medios electrónicos, es por ello que sus afirmaciones son pioneras en la manera como hoy concebimos las llamadas nuevas tecnologías. Havelock definía este enfoque (conocido como “mediológico” o “ecológico”) a partir de la insuficiencia de la historia griega y lo necesario de incorporar a la comunicación como un componente que permita comprender la naturaleza de los cambios culturales, de manera particular en las grandes transformaciones que son mucho más una cuestión de ideas, y atraviesan formas de sensibilidad y percepción, reforzadas inequívocamente por las tecnologías de información, que determinan las características de esa percepción y sensibilidad. Havelock comenzó en ese sentido abordando el problema de la oralidad desde varios puntos de vista; en su dimensión histórica se pregunta acerca del significado del pasado y sus relaciones culturales para las sociedades, cómo transitaron de medios de comunicación orales hacia varias modalidades de medios escritos.

Aparte de estos autores, distintos estudios han querido añadir otras influencias centrales al pensamiento mcluhiano, por ejemplo Robert Babe suma a los mencionados la influencia que habría tenido en primer lugar la obra de Lewis Mumford (1895-1990),<sup>16</sup> quien inició como arquitecto y más tarde se introdujo a la “cultura de las máquinas”; su trabajo, abundante y exhaustivo, es vasto en información histórica y pone en relación a diversas

<sup>15</sup> Cf. Eric A. Havelock, *La musa aprende a escribir...*, citado por Jesús Octavio Elizondo Martínez, *ibid.*, p. 33.

<sup>16</sup> Lewis Mumford, *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1961.

civilizaciones; de manera particular se ocupó de cómo determinadas invenciones transformaron a la sociedad (el caso del reloj y el sentido del tiempo); su trabajo *Technics and Civilization*<sup>17</sup> propone la que es quizá su noción más célebre, la “mega-máquina”, en la que describe cómo en el antiguo Egipto la construcción de las grandes pirámides supuso poner en marcha aparte de las habilidades constructivas, una completa burocracia organizativa; al final de su trabajo, Mumford tiene una visión un poco pesimista de las máquinas, con respecto a la imposibilidad del control total sobre ellas. Junto con Mumford, Babe menciona también a Sigfried Giedion (1888-1968), historiador de la arquitectura, profesor de la Universidad de Zúrich hasta poco antes del inicio de la guerra mundial; las conferencias impartidas durante 1938 y 1939 serían la base de su libro *Space, time & architecture: the growth of a new tradition*,<sup>18</sup> donde elabora una historia canónica de la arquitectura moderna, otra obra central; regresó a Europa en 1947, y un año después publicó *Mechanization takes command*,<sup>19</sup> con el que inauguró un nuevo género historiográfico sobre la técnica.

A nivel de sus contemporáneos, y de esa agrupación que suele hacerse de la “Escuela de Toronto”,<sup>20</sup> hay que subrayar la obra de Walter Ong, creador del famoso *Oralidad y escritura*,<sup>21</sup> sobre quien

<sup>17</sup> Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, Nueva York, Harcourt, Brace & Company, Inc., 1934.

<sup>18</sup> Sigfried Giedion, *Space, time & architecture: the growth of a new tradition*, Harvard University Press, 1941.

<sup>19</sup> Sigfried Giedion, *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*, Oxford University Press, 1948.

<sup>20</sup> Cf. Jesús Octavio Elizondo Martínez, *La Escuela de Comunicación de Toronto...*, op. cit.

<sup>21</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (primera edición en inglés, 1982; título original: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Primera edición en español, Fondo de Cultura Económica, México, 1987).

ejerció reconocida influencia. No tenemos espacio para detallar los vínculos entre estos autores, sirva sólo la mención que tanto en los libros del jesuita Ong como en los de McLuhan hay referencias al otro. Lozano<sup>22</sup> nos recuerda que Ong le dedicó un libro a McLuhan sobre Ramus<sup>23</sup> en el que aborda el papel de la visualización en la lógica y la filosofía del Alto Medioevo, mismo que fue utilizado por McLuhan en *La Galaxia Gutenberg*.

### ¿McLuhan como medio frío o caliente?

El estilo de McLuhan muestra aspectos particulares que facilitaron la “ideologización” y por otra parte una marginación fortalecida por su tendencia aforística, y por ello fácilmente reduccionista de su pensamiento. Releer *La Galaxia Gutenberg* y *La comprensión de los medios...* desde esos rasgos de estilo y sus procedimientos retóricos nos permite identificar una formación particular, casi oscura, de presentar algunas ideas. Leamos por ejemplo las primeras diez páginas de *La Galaxia Gutenberg*; resulta difícil a un lector poco o nada familiarizado con la idea general del libro, decodificar la idea precisa de este ensayo, con esa extensa explicación de la obra de Shakespeare (*Lear King*), donde el autor desde la literatura ejemplifica las transformaciones de la subjetividad, las tensiones existentes de la Edad Media al Renacimiento europeo. Leer en lo general el índice de *La Galaxia Gutenberg*, muestra un principio de agrupación particular que se infiere por los más de cien extensísimos subtítulos, organizados más como epígrafes y que paradójicamente nos ofrece más información sobre lo que de forma convencional un título suele ofrecer. La sola revisión del

<sup>22</sup> Jorge Lozano, “¿Quién teme a Marshall McLuhan?”, *op. cit.*

<sup>23</sup> Walter J. Ong (1958), *Ramus: Method and the decay of dialogue. From the art of discourse to the art of reason*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

índice supone un amplio repertorio de lo que se leerá en el texto. A simple vista, no queda claro si el texto es un ensayo literario, antropológico o sociológico, además con una extrema fragmentación en agrupaciones donde intercala afirmaciones procedentes de distintos campos, o más precisamente relación percepción, ingeniería, antropología y literatura, extraña combinación, si tomamos en cuenta, al menos dentro de los estudios sociológicos y literarios en Estados Unidos, lo aparentemente distante al *mainstream* de las ideas angloamericanas en medio de la efervescencia de los movimientos de emancipación, la revolución cultural en Estados Unidos.

Por su parte, en *La comprensión de los medios...* observamos un conjunto de varios artículos, con un índice que parece menos fragmentado: 33 textos en dos grandes unidades, de la cual la segunda es orgánicamente menos compleja: se pasa revista a observaciones de McLuhan a varios medios de información o actividades comunicativas, pero al mismo tiempo se incorpora un punto de vista que podríamos llamar *mediológico* sobre la ropa, el número, el dinero, los relojes, los cómics, el coche y hasta el armamento.

Finalmente, ¿es posible con un ejercicio lúdico y literario al mismo tiempo meta-caracterizar al propio McLuhan como un *vector* informativo e inscribirlo dentro de sus propias categorías de *hot medium* y *cold medium*? Recordemos rápidamente esta celebrísima dicotomía mediológica y hagámoslo en los términos del propio autor. En el capítulo 2 de *La comprensión de los medios* señala: el medio caliente es aquel que extiende en “alta definición” un único sentido. Una fotografía es de alta definición; la historieta es de baja definición simplemente porque aporta poca información visual; el teléfono es “frío” o de baja definición, porque el oído sólo recibe una pequeña cantidad de información; el habla también, debido a la poca cantidad de información que da y por lo mucho que debe completar el oyente. Un medio caliente, en cambio, no deja que su público complete tanto. Esto lleva a que

los medios calientes sean bajos en participación y los fríos, altos en ésta. Para el usuario de un medio caliente, como la radio, tiene efectos diferentes de un medio frío como el teléfono.

Concluamos nuestro trabajo con este devaneo. Aceptemos la hipótesis de ver en un escritor como McLuhan una modalidad de *medium* que establece tipos de vínculo entre sus preocupaciones y el efecto que ha tenido en sus comunidades de lectores u oyentes. Escritor con frecuencia “oscuro”, interlocutor polémico y figura por lo general ataviada de su traje, que lo mismo repetía una conferencia –como la anécdota de Buendía– que ensaya intuiciones originales, podemos hablar entonces de una especie de “escritura fría” que demanda particulares competencias en sus lectores; empero su concepto y al parecer su orientación general, era proclive a una visión participativa (“cálida”) en donde de hecho podemos clasificar a uno de sus conceptos más celebrados *global village*.

Al cerrar el texto, quedan pocas semanas antes del esperado centenario. Como todo autor controvertido, que incluso en sus época de difusión genera una lectura dominante, creemos hay espacios abiertos aún para la crítica, como profundizar en las formas estilísticas, el estudio comparado –que ya se realiza– y la relectura de algunas de sus categorías a la luz de lo que obviamente no podíamos pedirle al autor en la década de 1960 pero, en cambio, nos ha dado con creces en una obra que no renuncia a lo polémico de su dimensión cálida, así como la provocación del vector más frío, devaneos propios de un autor cuyo propósito explícito era explorar, no explicar.

### Para completar el devaneo: McLuhan en YouTube

Esa gran vitrina de la *video-esfera* en la que se ha convertido YouTube, nos presenta la posibilidad de iniciar un flaneo por los materiales accesibles que permiten reconocer la multiplasticidad de

nuestro polémico autor. YouTube es una especie de enciclopedia audiovisual, que permite también las funciones de “redes sociales” (*networking media*). Es sin duda la *Red* más consultada, de acuerdo con algunas encuestas de consumo, porque permite una modalidad de autoacceso a una dinámica particular de entretenimiento donde *video-blogger*, aficionados, o profesores-en-línea, suben lo mismo tutoriales de autoaprendizaje, que periódicas referencias a cualquier tema de actualidad. YouTube no es un canal de televisión, pero cumplir esas funciones, igualmente una especie de red, donde principalmente sus usuarios intercambian opiniones sobre los videos que suben, generando una especie de microcomunidad interpretativa que hace un nuevo flujo e interpreta por lo general mediante algún comentario breve lo que la imagen –que varía en calidad, duración y formato– muestra. Es cierto que esas microcomunidades se expanden a la manera de un rizoma, en varios laberintos, lo que de alguna forma imposibilita –como falsa aspiración de cualquier investigador analógico– el acceso a la totalidad, más aún cuando ésta se abre en temas, géneros y espacios muy distintos entre sí.

Cualquiera puede hacer el siguiente ejercicio. Digitemos en una búsqueda en YouTube la entrada “Marshall McLuhan” y veamos las primeras cinco entradas. Este nuevo devaneo tiene un valor exploratorio, o quizá sintomático de lo que se refleja inicialmente en esta red social sobre nuestro autor. En primer lugar aparece una animación de PPT,<sup>24</sup> sorprendentemente para nosotros en español, en la que una voz explica el concepto de “aldea global”, lo que es sin duda uno de los grandes condensadores para referir a McLuhan, y también lo fue, como lo hemos señalado,

<sup>24</sup>“La aldea global-Marshall McLuhan” [<http://www.youtube.com/watch?v=jSV81e4AEus>], fecha de consulta: 5 de enero de 2012.

centro de sus críticos. Más interesante: viene una entrevista titulada “El medio es el mensaje”,<sup>25</sup> grabada por la *ABC Radio National Network* el 27 de junio de 1979 en Australia, pero subida por un usuario hasta 2011; dentro de las cualidades que nos permite YouTube es identificar una primera reacción rápida como esquivada de a quién “le gusta” o “disgusta” mediante un icono tan gráfico como confuso (pulgar arriba = me gusta; pulgar abajo = no me gusta); la síntesis tiene su costo: de 353 usuarios de los más de 40 mil que han visto este video, a 350 les agrada y solamente tres señalan el pulgar hacia abajo. Imposible darle un valor a este indicador, más allá de su mismidad. En esta entrevista, hecha tres años antes de su muerte (1980), el presentador realiza una buena introducción, que resume parte de lo que hemos mencionado; señala que si bien en apariencia la formulación de algunas de sus ideas es simple, su pensamiento es siempre provocador. Ahí podemos reconocer el carácter siempre polémico de su autor, la habilidad de responder en extenso, salir del paso, u orientar sus fuerzas contra su interlocutor.

Como tercera entrada de nuestro ejercicio encontramos un fragmento de la película de Woody Allen que ya hemos comentado. Luego encontramos un nuevo video,<sup>26</sup> que se trata del programa de televisión *Explorations*, transmitido el 18 de mayo de 1960, que tiene como invitado a McLuhan y sus presentadores son Alan Millar y John O’Leary. El presentador hace una introducción a todas luces “optimista” de la tecnología no sólo de los medios; atrás del mismo no aparece una cámara de televisión,

<sup>25</sup> “Marshall McLuhan Full lecture: The medium is the message” (1977 part 1 v 3) [<http://www.youtube.com/watch?v=ImaH51F4HBw>], fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

<sup>26</sup> “Marshall McLuhan - The World is a Global Village (CBC TV)” [<http://www.youtube.com/watch?v=HeDnPP6ntic>].

sino un teléfono, lo que quizá le lleva a decir que el mundo está más disponible, más “a la mano”. Este video ha sido visto por más de 50 mil personas, y nuevamente la abrumadora mayoría (264 contra 13) han marcado que les gusta, un video que lleva un poco más de tiempo en esta Red, subido en 2009. Aparece una vez como concepto central *Global Village*, Aldea Global, como si esta metáfora pudiera concentrar un conjunto de ilusiones sobre los medios mismos, que al menos en el discurso referido de periodistas y presentadores es central para caracterizar a McLuhan; en la primera mitad de la entrevista McLuhan distingue entre el ser humano de la “Galaxia Gutenberg”, de hombre inmerso en los medios electrónicos, ese hombre tribu (*tribal man*) creado por los medios que lo distingue de ese sentido de lo privado y lo propio generado por los medios impresos (básicamente, el libro); por eso el autor habla de una especie de re-tribalización involuntaria. No deja de llamar la atención que se hable en el contexto de la entrevista de “nuevos medios” a la televisión, justo lo que ahora estamos haciendo con internet no más de 50 años después. Detrás de este concepto había el prejuicio sobre el hecho de que los medios pueden generar sensaciones, representaciones compartidas que permiten más fácilmente la construcción de un conocimiento, un gusto y una sensibilidad compartida. McLuhan menciona cómo el papel de los libros, sin dejar de ser importante, cambia, porque su papel configurador en la cultura será otro. Los “nuevos medios” (televisión), los llama *teaching machine*, pero naturalmente no en el sentido de una formación escolarizada sino muchos tipos de saberes. Claramente señala el autor, que lo primero que afectan los medios son los sentidos, con todo lo que eso supone: nuevas formas de escuchar, ver, sentir, etcétera.

La quinta entrada, un video cuyo título es sugerente (“Marshall McLuhan on YouTube”), da la impresión de un ejercicio realizado por los usuarios. Como todos los anteriores –salvo el primero– es en inglés; también es el que más visitas tiene (más de

130 mil). Nuestro último video, subido en 2007, es otra entrevista hecha por Tom Brokaw y Edwin Newman la mañana siguiente al debate entre los candidatos Carter y Ford en septiembre de 1976. El video tiene más de 82 mil visitas, nuevamente con una abrumadora marca “I like”. En la presentación, se señala que McLuhan llega a Toronto (donde vivía) después de haber visto este debate, no desde lo político, sino “desde el punto de vista televisivo”; así lo que marca inicialmente es la diferencia que al autor ha encontrado entre las dos cadenas que lo transmitieron (ABC y NBC). Entre sus primeros conceptos sobre la televisión, señala cómo este medio no es para debates (*debated media*), de hecho señala que lo que vio la gente fueron imágenes y sonidos, y no tanto lo que los candidatos dijeron en realidad; esta entrevista puede revestir el interés de una aplicación a la comunicación política,<sup>27</sup> donde justamente hace una crítica feroz contra ese debate por acartonado y ficticio, que no tiene que ver con el lenguaje propio de la televisión.

Conforme uno prosigue viendo videos sobre McLuhan (con entradas diversas que pueden ir variando) aparecen otro tipo de materiales. Este primer vistazo nos ha mostrado cómo el nombre del autor se asocia a “entrevistas”, principalmente en inglés, hechas para la televisión angloparlante en su conjunto. También reconocemos la aceptación que entre los usuarios tienen los videos, y si bien no son cientos de miles las visitas, tenemos un conjunto amplio. Para otro devaneo queda el análisis de flujo

<sup>27</sup> Sin duda una de las referencias clásicas para el tema de imagen, televisión y política fue el texto escrito por Giovanni Sartori (*Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, primera edición en italiano y español 1997; segunda edición revisada, 2001), quien polemiza el concepto de aldea global de McLuhan, básicamente por decir que esta supuesta idea de apertura es muy reducida en países sin libertades.

lineal de comentarios y reacciones, a su vez también marcas sobre “gustar/no gustar”, y que ofrecen la posibilidad de un primer ejercicio sobre la recepción de esos materiales, que hoy día podemos ver y que, seguramente, de haber podido verlos en la década de 1980, nuestra percepción de las tecnologías sería otra; pero tuvieron que llegar los ahora re-bautizados nuevos medios, a la luz de lo cual –sin que siempre se esté de acuerdo con McLuhan, y no creemos que cualquier honesto lo estuviera– es fascinante visitar o visitar materiales que muchos vemos por primera vez. Si bien algunos de estos materiales se repiten, o presentan otros aspectos (por ejemplo el caso de la ya mencionada escena de *Annie Hall* de la que es posible encontrar varias versiones, con distinta duración), hay otras joyas que debemos estudiar detenidamente, como por ejemplo un sugerente debate que sostiene McLuhan con el escritor Norman Mailer en 1968<sup>28</sup> sobre el tema de la violencia y la envoltura que esconden los medios; o bien una conferencia de Paul Levinson, a cien años de McLuhan,<sup>29</sup> donde al inicio de su conferencia hace mención a la escena de Allen que hemos señalado, porque aunque lo que dice el profesor petulante es cierto, la escena es encantadora.

Hemos querido mostrar la pertinencia de ver a McLuhan con ojos nuevos, desestereotiparlo por segunda vez, si antes se le vio con los ojos del “integrado” y visión acrítica de las tecnologías, no

<sup>28</sup> “Norman Mailer and Marshall McLuhan expound on violence, alienation and the electronic envelope. The clash of two great minds”, publicado el 16 de junio de 2012 [<http://www.youtube.com/watch?v=PtzxWR-jixY>], fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

<sup>29</sup> “Marshall McLuhan at 100: Media Expert Paul Levinson”, conferencia del 23 de febrero de 2011 en St. Francis College’s [<http://www.youtube.com/watch?v=FVX5m7PoZsg>], fecha de consulta: 5 de enero de 2013.

quererlo recuperar como la panacea. McLuhan no predijo todo, pero su estilo y forma de hablar hacían creer esa disposición, en el origen de la televisión, para repensarlo todo y estar abierto a reconocer las más fascinantes de las transformaciones tecnológicas y culturales. Es cierto que no podemos conceder aplicación de lo dicho, en nuestros países, siempre más complejos por las variables a considerar en sus procesos de poscolonización, y donde por ejemplo la retribalización que McLuhan veía en el habitante promedio de la sociedad altamente industrializada, tiene que matizarse a la hora de referir nuestras culturas regionales, o reconocer esa especie de impacto contrahecho que tuvo la televisión, al menos en el caso de la cultura mexicana.

### Bibliografía

- Andrade, Gabriel, “La estética en Marshall McLuhan: percepción y tecnología”, *Enl@ce. Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, año 2, núm 2, mayo-agosto, 2005, pp. 11-26 [<http://www.portalcomunicacio.es/download/19.pdf>], fecha de consulta: abril de 2011.
- Galindo, Jesús, “La generación McLuhan en el campo académico de la comunicación en México: una historia con antecedentes y consecuentes”, *Hacia una comunicología posible*, San Luis Potosí, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005, pp. 119-126.
- Elizondo Martínez, Jesús Octavio, *La Escuela de Comunicación de Toronto. Comprendiendo los efectos de los cambios tecnológicos*, México, Siglo XXI Editores (Col. Diseño y Comunicación), 2009.
- Islas, Octavio, “La era McLuhan”, *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 88, México, Fundación Manuel Buendía, 2004, pp. 50-52 [<http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc88/era.html>], fecha de consulta: diciembre de 2004.

Islas, Octavio, "Mc Luhan es el mensaje", *Global Media Journal. Edición Iberoamericana*, vol. 2 núm. 3, primavera, Monterrey, ITESM-Monterrey, 2005 [[http://gmje.mty.itesm.mx/articulos3/articulo\\_8.html](http://gmje.mty.itesm.mx/articulos3/articulo_8.html)], fecha de consulta: marzo de 2011.

Mcluhan, Marshall y Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.

Paz, Octavio, *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.



# ESPACIO ACÚSTICO Y TERRITORIOS TRANSFRONTERIZOS: EL ARTE COMO HERRAMIENTA QUE SALVA VIDAS

*Jesús O. Elizondo  
Carolyn Guertin*

## Introducción

**U**no de los acercamientos más innovadores y coherentes propuestos recientemente en el estudio de la obra de McLuhan tiene que ver con el concepto de espacio, el cual aparece en el pensamiento de McLuhan desde el comienzo de su obra y evoluciona mientras que su trabajo se amplía en temas y complejidad, superando los límites naturales de la literatura por un lado y la teoría de la comunicación por el otro. El concepto establece un puente entre la teoría del espacio visual, que caracteriza la primera etapa de su investigación y la teoría del espacio auditivo (*audio-táctil*) de su última fase. Representa una de las contribuciones menos analizadas, aun cuando se encuentra entre los aspectos más reveladores del trabajo del profesor canadiense.

Nuestro punto de partida es la hipótesis de que el espacio es la categoría conceptual más consistente en el trabajo de McLuhan y que es el espacio, la noción que enlaza una multiplicidad de elementos propuestos a lo largo de su pensamiento. El interés inicial de McLuhan por el alfabeto —concebido como una tecnología que

entre otros efectos tuvo el de haber transformado la concepción de espacio— fue complementado por el hallazgo de la idea de espacio abierto —como en arquitectura— y espacio acústico —como lo usan los invidentes—, así como por los conceptos de tendencias o sesgos espaciales y temporales propuestos por el economista canadiense Harold Adams Innis (1894-1952) para el estudio de los medios de comunicación. Esto deja ver el interés que el canadiense mostró por los problemas espaciales —manifestado incluso durante eventos traumáticos de su vida— y en su carrera intelectual. En cuanto a la naturaleza del espacio acústico en particular, es esencial entender que estamos tratando aquí con un concepto híbrido, resultado de lo oral y literario —modos de ser alfabéticos—, y además que la noción es más material que abstracta. Esta visión materialista es resultado de la influencia que Innis tuvo sobre McLuhan. No obstante, veremos una separación entre las dos, originada desde la naturaleza misma de la relación entre espacio y tiempo. Sin embargo, si consideramos a McLuhan un “teórico del espacio”, como lo hace Cavell,<sup>1</sup> puede ser éste un enfoque innovador, pero sobre todo creativo. Desde que McLuhan descubriera las ideas de Siegfried Giedion sobre arquitectura —como la distinción entre espacio abierto y cerrado—, asumiría que el espacio visual era sólo una de las múltiples formas del espacio; tal es el caso de la experiencia sensorial que una persona invidente experimenta en espacios abiertos. Tomando como ejemplo este caso, McLuhan desarrollaría más tarde el concepto de espacio acústico. Y es que había encontrado al fin la forma de incorporar el tiempo en un modo relacional, dentro de la configuración espacial a partir de las dinámicas de lo acústico. Si el espacio es considerado como “el mundo creado por el sonido”, entonces

<sup>1</sup> R. Cavell, *McLuhan in Space. A Cultural Geography*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 4.

tenemos que ser conscientes de que sus características serán totalmente diferentes de aquellas del espacio visual. Este espacio no tendrá límites fijos o centro, ni un limitado sentido de la orientación. Además, estará más eficientemente conectado al sistema nervioso central que cualquier otro estímulo visual: la imagen nunca es tan fuerte como lo es la sensación espacial directa.

En una segunda etapa de este trabajo discutiremos acerca de la forma en que un proyecto artístico desarrollado en el espacio abierto –territorio y mapa– ayuda a la orientación espacial en contextos dramáticos de supervivencia. Abundaremos en el estudio de los efectos que las tecnologías locativas tienen en la construcción de nuevas concepciones culturales en el contexto de la frontera México-Estados Unidos. Nos referimos específicamente al caso de la llamada *Herramienta para el inmigrante transfronterizo* (*Transborder Immigrant Tool*) desarrollada por el profesor y artista Ricardo Domínguez y su equipo de la Universidad de California en San Diego, quienes habían trabajado ya sobre la idea de orientación en el territorio. Domínguez había encontrado inspiración en el proyecto de Brett Stalbaum llamado *Excursionista virtual* (*Virtual Hiker*), mismo que consiste en un aparato portátil basado en tecnología GPS (*Geographic Positioning System*) del tamaño de un reloj de pulsera, que tiene la capacidad de “leer” el terreno para luego proponer una ruta a seguir sobre la topografía de la zona en cuestión. Considerando lo anterior, Domínguez se preguntó si podría adaptar esta herramienta GPS para ayudar a los migrantes a cruzar la frontera entre México y Estados Unidos. Así, desarrolló su propia versión. La herramienta debía ser lo más sencilla posible como para poder ser empleada por cualquier tipo de usuario (letrado o no, hablante de la lengua inglesa o no). La interface fue diseñada de tal manera que se parece a una brújula, pues la manera en que despliega la información en su pantalla es más pictórica o icónica que textual. La herramienta también funciona como detector de zonas de peligro (o elemento localizador), ya que se activa –vibra– cuando

el usuario se acerca a pozos de agua o carreteras. La orientación es ciertamente un problema real y un reto permanente para los sujetos que se encuentran en la frontera entre dos países, lugar donde las autoridades llevan a cabo un monitoreo constante de los movimientos y conductas de los individuos con videovigilancia y otras técnicas similares. La herramienta para inmigrantes transfronterizos deja ver algo importante: que conocer la propia ubicación dentro del espacio es de vital importancia, y también subraya la relevancia que adquiere la capacidad para elaborar un mapa mental de la propia ubicación y la ruta a seguir en el espacio abierto. Mientras Domínguez y su equipo definen y defienden el proyecto como una herramienta de carácter humanitario que ayuda a salvar vidas, no es de sorprender que la extrema derecha estadounidense lo haya interpretado como una declaración de guerra y haya gestionado acciones legales y mediática contra él. Por ello, su nombre saltó a los medios de comunicación cuando fuera nombrado como una de las personas “más interesantes” en 2009 por la cadena de noticias CNN. Como resultado del proyecto él no sólo ha tenido que enfrentar la amenaza de un juicio legal y ser objeto de investigación por parte del *Federal Bureau of Investigation* (FBI), sino que también ha sido víctima de amenazas contra su vida. Más adelante volveremos sobre este tema.

### Estado del arte

El cuento de Jorge Luis Borges, *Sobre el rigor de la ciencia*, narra la historia de un mapa increíblemente detallado y de tamaño real que “eventualmente se rasgó en jirones a lo largo de todo del territorio que cubría”. Corner –especialista en cartografía–, dice al respecto que esta historia es citada frecuentemente en ensayos científicos de cartografía y mapeo. El cuento no solamente captura bellamente la imaginación cartográfica, sino que va hasta el

corazón de la tensión que se establece entre realidad y representación. Esta premisa deja ver otro punto que Corner expone claramente en su ensayo *El quehacer de la cartografía*:

La realidad, entonces, en conceptos tales como “paisaje” o “espacio”, no es algo externo y “dado” para nuestra comprensión; más bien está constituido, o “formado”, a través de nuestra participación con cosas: objetos materiales, imágenes, valores, códigos culturales, lugares, esquemas cognitivos, eventos o mapas.<sup>2</sup>

Esta *cosa* que ha sido “formada” constituye *el mapeo* y la cartografía. Desde el punto de vista de los estudios culturales podemos decir que estamos ante nuevas relaciones entre culturas y tecnologías; entre el concepto de lo nacional y lo transnacional, territorios y migraciones. Este contexto demanda un nuevo acercamiento a nuevos fenómenos; son necesarias nuevas herramientas para pensar nuevos problemas. A menudo el problema de la migración aparece en discusiones políticas, económicas y artísticas. Como García Canclini lo expresa, “es difícil explicar lo que está pasando con migraciones o con naciones, sin tomar en cuenta los procesos culturales”.<sup>3</sup> Ciencia, tecnologías, territorios, mapas, arte, gente: vivimos en medio de tensiones entre la concepción territorial de nación y otros conceptos de nación que no son ya territoriales. ¿Dónde están los nuevos límites?, ¿existe alguno entre arte y política? Por ejemplo, ¿cómo emergen estas tensiones cuando se crea arte usando realidad aumentada (*Augmented reality*) y la aplicación de la ley? Éstas son algunas de las preguntas que nos interesan.

<sup>2</sup> J. Corner, “The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention”, en Cosgrove, D. (ed.), *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999.

<sup>3</sup> Néstor García Canclini, “El modo rizomático: cultura, sociedad y tecnología”, en *Transitio\_02*, Conaculta, Mexico, 2009.

## Más allá de los límites: del espacio visual al espacio acústico

McLuhan y su trabajo han sido estudiados –y criticados implacablemente– desde muchas perspectivas, pero sólo algunos de sus críticos y estudiosos han puesto énfasis en la importancia que la noción del espacio ha tenido en la totalidad de su trabajo. Lo atractivo acerca de la idea del “espacio acústico” es que describe la dinámica del espacio abierto y, por lo tanto, permite discutir la cuestión de la medición y el movimiento a través de “espacio-tiempo” y la velocidad. La noción de espacio acústico desarrollada por McLuhan se deriva de la descripción del “espacio auditivo” de la psicología conductista de E.A. Bott en la Universidad de Toronto. La idea que Bott concibió deja ver un espacio auditivo que no tiene centro o márgenes, de manera similar a cuando escuchamos sonidos que provienen de todas direcciones al mismo tiempo. Esta idea atrajo inmediatamente la atención de McLuhan, quien estaba trabajando con las ideas de Sigfried Giedion sobre el tema. Como veremos más adelante, McLuhan desarrolló primero la idea de “espacio auditivo” hasta conformar la noción de “espacio acústico”, con el fin de hacer su naturaleza abstracta más “dramática”, tal como Theall<sup>4</sup> lo sugiere.

*McLuhan in Space: A cultural Geography* es el título del libro escrito por Richard Cavell,<sup>5</sup> en el que plantea la hipótesis de que el espacio es la categoría conceptual más consistente a lo largo de todo el trabajo de McLuhan y que es, además, la noción que mejor entrelaza una multiplicidad de elementos a lo largo de toda su obra. Nosotros estamos de acuerdo con esta idea y la usamos en este trabajo como premisa básica. Para comenzar la búsqueda de

<sup>4</sup> D. Theall, “McLuhan and the Toronto School of Communications”, en *Understanding 1984*, Occasional Paper 48, Ottawa, Canadian Commission for UNESCO, 1984.

<sup>5</sup> R. Cavell, *McLuhan in Space...*, *op. cit.*

los orígenes de esta idea debemos echar un vistazo al influyente libro del escritor, artista y crítico cultural Wyndham Lewis, *Time and Western Man*.<sup>6</sup> Cabe mencionar que el pensamiento de Lewis estaba alejado de la filosofía analítica de la época con Alfred N. Whitehead y Bertrand Russell a la cabeza, así como del pragmatismo psicologista del estadounidense William James. Durante sus estudios de posgrado, McLuhan conoció las ideas poseinsteinianas acerca del espacio, el tiempo y la energía, que comenzaban a revolucionar la física moderna. También se familiarizó con el trabajo del historiador y arquitecto suizo Sigfried Giedion, particularmente con el concepto de “espacio cerrado”.<sup>7</sup> El entusiasmo por estos estudios se vio reforzado con la lectura de la obra de Harold A. Innis, quien impulsó la idea de “tendencias” o sesgos tanto espaciales como temporales en los medios de comunicación, atrayendo así la atención de McLuhan al campo del transporte y las tecnologías de la comunicación.

Cavell sugiere que se llevó a cabo algún tipo de colaboración entre McLuhan y Edmund Carpenter –quien entonces estudiaba el sentido de espacio en comunidades inuit de Canadá. Theall señala la importancia de esta colaboración para las artes, la poesía, la geometría y la física:

Carpenter contribuyó con las concepciones que los indígenas inuit tenían sobre el espacio acústico; McLuhan elaboró su visión sobre la relación de las artes contemporáneas y la poesía, con la geometría cuatridimensional y la nueva física.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, Boston, Beacon Press, 1957/1927.

<sup>7</sup> Véase J.O. Elizondo, *La escuela de comunicación de Toronto. Comprendiendo los efectos del cambio tecnológico*, México, Siglo XXI Editores, 2009.

<sup>8</sup> D. Theall, “McLuhan and the Toronto School of Communications”, *op. cit.*

Creemos que la colaboración con Carpenter fue esencial para McLuhan, pues lo puso en contacto con grupos indígenas y su modo de vida –en donde el espacio acústico adquiere una dimensión esencial– y detonó la visión idealizada de la vida tribal (oral), que se convirtió en una referencia constante en toda su obra.

Sobre la naturaleza del espacio acústico, Cavell enfatiza que se trata de un concepto híbrido entre los modos orales y letrados –o literarios–, y que es una noción más material que abstracta.<sup>9</sup> Este argumento difiere de la percepción general que eruditos tienen sobre este tema. El punto de vista materialista de Cavell se debe a la influencia de Harold A. Innis. De cualquier modo, una ruptura entre los dos emerge debido a las diferencias en la naturaleza de espacio-tiempo. Incluso así, tratando las obras de McLuhan y considerándolo como un “teórico del espacio” como lo hace Cavell,<sup>10</sup> provee un acercamiento fresco y especialmente creativo, dado por el hecho de que el trabajo de McLuhan ha sido estudiado casi exclusivamente dentro del marco de las ciencias de la comunicación y los medios masivos, muy lejos del campo propio de la geografía. El interés inicial de McLuhan en el efecto del alfabeto como tecnología que transformó el concepto de espacio, vino a ser complementado con el descubrimiento de la noción de espacio acústico. Además, los conceptos de sesgos o tendencias a lo espacial o temporal expuestas por Innis, nos deja ver el amplio interés de McLuhan por los problemas del espacio en particular. Cavell dice:

[...] la evolución de estos intereses hacia una preocupación más amplia por la *especialización* [sic] es coherente con la trayectoria total de su carrera intelectual, así como con las más amplias corrientes culturales de su tiempo.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Cavell, R., *McLuhan in Space...*, op. cit., p. xiv.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>11</sup> *Idem.*

En el campo de la literatura, McLuhan puntualizó que el movimiento modernista representaba la transición desde una cultura orientada por lo visual y la palabra escrita, hacia una cultura electrónica con una tendencia a lo acústico. De manera similar, el Renacimiento significó el paso de transición entre la palabra hablada –característica de las sociedades tribales–, al nacimiento de una cultura alfabetizada en la que el ojo sería llamado a dominar. Ahí hay una tendencia a enfatizar la simultaneidad en textos lineales, como en las obras de James Joyce (*Ulysses*, 1922; *Finnegans Wake*, 1939) y Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897). Estos autores y sus escritos son una referencia constante en el trabajo de McLuhan.

De acuerdo con Cavell, McLuhan tuvo una “revelación” cuando entró en contacto con las ideas de Giedion en arquitectura, espacio abierto y el espacio cerrado. Después de esto, asumió que *el espacio visual es sólo una forma de espacio*. Por lo tanto, la experiencia sensorial experimentada por una persona invidente en espacios abiertos, como por ejemplo en estadios, es una en la que un espacio auditivo no tiene límites físicos y es además, multilíneal. Desde esta idea, McLuhan desarrollará el concepto de espacio acústico, mismo que será después ajustado en *La aldea global* al concepto de *espacio audio-táctil*. Si observamos el espacio como “el mundo creado por el sonido”, entonces debe quedar claro que sus características son completamente diferentes al espacio visual. Carece de límites fijos, no hay centro y hay un limitado sentido de dirección. Adicionalmente, el espacio visual está más directamente conectado con el sistema nervioso central que cualquier otro estímulo visual: la imagen no es tan poderosa como la directa sensación espacial. Cuando en el contexto de las tecnologías electrónicas McLuhan dice que la fuerza auditiva aniquila el espacio, en realidad se está refiriendo al espacio visual. Esta perspectiva se aproxima a la concepción poseinsteiniana del espacio-tiempo (donde ambas colapsan). Para Cavell, la obra de McLuhan

*Comprendiendo a los medios*, es la afirmación de que tiempo y espacio desaparecen en la era electrónica de información instantánea. Así, “el espacio acústico encapsula al tiempo en una dinámica de flujo constante”.<sup>12</sup>

Ambos, McLuhan e Innis, fueron críticos de la modernidad y para sostener esta crítica inventaron una versión particular de teoría crítica con un fuerte rasgo canadiense: la fusión de la política económica y algunos de los críticos racionales de la Escuela de Frankfurt. McLuhan, sin embargo, no abogó por el retorno de valores de la palabra hablada/temporalidad como Innis hubiese deseado. Al contrario, trató de difundir la idea *inniana* de que la característica de la sociedad contemporánea es el espacio; se trata entonces de reconfigurar el espacio (visual) en términos de lo acústico, el cual es el efecto de la tecnología electrónica en la cultura visual. De hecho, Cavell cita un enunciado de *Comprendiendo los medios* donde McLuhan dice que el efecto de la tecnología contemporánea es dejarnos sin habla, mudos.<sup>13</sup>

La crítica marxista a la teoría del espacio resalta el argumento de que el estudio del espacio deja el concepto de tiempo –que organiza el trabajo humano– en segundo plano, McLuhan estaría superponiendo el entorno material a la evolución histórica.

Este énfasis en el entorno material (espacial) es lo esencial para la producción social y cultural contemporáneas.<sup>14</sup> El entorno no es otra cosa más que el contexto creado por los medios electrónicos que aparentemente no percibimos. Parece que McLuhan fuese criticado porque su idea de espacio puede sonar estática y sólo el trabajo, el dinero y la acción social pueden ser procesos dinámicos. Pero esta crítica –argumenta Cavell– revela que la

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 24.

naturaleza dinámica del espacio planteada por McLuhan no ha sido comprendida adecuadamente.

Era espacio *visual*, por consiguiente, lo que McLuhan criticaba. Era el espacio visual el que era estático, no *per se* el espacial [...] él se vio a sí mismo trabajando *dentro* de las tendencias espaciales, pero *en contra* del espacio visual.<sup>15</sup>

McLuhan desarrolló su crítica desde las cualidades espaciales del sonido; un espacio que incorpora lo temporal como una de sus dimensiones. Para él, la aldea global estaba constituida por una paradoja fundamental: está situada en una dinámica simultánea y en un lugar espacial, lo que implica concebir un concepto cosificado y situado en un espacio y tiempo. De este modo, si el espacio en la modernidad era sincrónico, en el posmodernismo el espacio es diacrónico, debido a que la yuxtaposición de historias será su característica principal. A partir de aquí podemos decir que la naturaleza pasa a pertenecer a la cultura, por lo que ya no es posible hablar de ambas como fenómenos separados. Esta será la dinámica de la aldea global. McLuhan buscó analizar no sólo la forma en que la sociedad produce espacios sino también cómo las tecnologías espaciales producen a la sociedad misma.

### **Territorios y fronteras: arte como medio locativo que salva vidas**

Si la pregunta básica que McLuhan hizo fue “¿qué efectos tiene cualquier medio, como tal, en nuestra vida sensorial?”,<sup>16</sup> la respuesta se encuentra en los cambios que se generan en la percepción

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>16</sup> B. Nevitt y M. McLuhan, *Who Was Marshall McLuhan?*, Toronto, Stoddart, 1995, p. 143.

del espacio y en la idea de que el espacio es el medio en el que la comunicación se realiza. Las relaciones espaciales son más que simplemente relaciones perceptuales entre objetos, pues además implican la noción de perspectiva. McLuhan afirma que los efectos de la tecnología no se producen a un nivel de opiniones o conceptos, sino que “modifican las relaciones de sentido o patrones de percepción constantemente y sin ninguna resistencia”.<sup>17</sup> Los artistas, a diferencia de otras personas, ven esto claramente. De acuerdo con él, ellos son la única gente que domina las transiciones tecnológicas porque tienen un entendimiento innato de la mecánica de la percepción sensorial.<sup>18</sup> Para McLuhan, fue la imprenta –no el contenido impreso– la que produjo una división entre el sentido auditivo y las experiencias visuales. Este medio produjo un sentido de individuación y un sentido de continuidad entre espacio y tiempo.<sup>19</sup> Para otra persona interesada en la teoría cultural sobre el espacio y el tiempo, la novelista Gertrude Stein, el único aspecto que ella creía que cambia de una generación a otra, es nuestra percepción sensorial, o lo que ella llamó nuestro “sentido del tiempo” (*time-sense*). Ella definió “visión” como lo dinámico en el sistema creativo que transformó nuestro sentido del tiempo y que produjo nuevas escuelas de pensamiento y arte.<sup>20</sup> McLuhan también atribuye un lugar especial al papel del artista en la transgresión y subversión del orden establecido: “Es posible relacionarnos con el entorno como una obra de arte”, escribió. ¿Cómo es que la función del artista atenta contra el orden espacial? En el Renacimiento, el arte, la arquitectura y

<sup>17</sup> M. McLuhan, *Understanding Media: Extensions of Man*, Nueva York, Signet, 1964, p. 33.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>20</sup> Gertrude Stein, “Composition as Explanation”, *Selections: Writings 1903-1932*, Nueva York, The Library of America, 1926, p. 513.

la horticultura usaron un punto focal único como medio para representar la perspectiva, pero este único punto de vista anula el movimiento. Las tecnologías más recientes tienen un efecto continuo en nuestras nociones de perspectiva como algo dinámico y a la vez localizado. La ciencia del cuerpo en movimiento en los espacios del mundo crea múltiples, cambiantes puntos de vista, y trayectorias del sujeto, el cual, por definición, no puede quedar fijo excepto en un lugar y un tiempo; ese lugar particular es “ahora”. Por esto los nuevos medios no usan la perspectiva como elemento para la orientación, sino que eligen en su lugar la desorientación y la desvinculación. Un punto de vista, por definición, ha sido siempre fijado en un tiempo dado, pero la dinámica de la naturaleza de la desorientación implica dimensiones transformadoras espaciales a momentos ilimitados en el espacio. El movimiento es una forma de perspectiva desorientada en los nuevos medios de comunicación.

En un mundo rico en información, el dominio del espacio geográfico a través de sus datos es algo que damos por hecho y que incluso celebramos. La historia nos ha enseñado, sin embargo, que la “sistematización de la información geográfica resulta común en una centralización del control y en la pérdida de autodeterminación local”.<sup>21</sup> Michel Foucault le dio en el clavo cuando propuso que el panóptico contemporáneo operaba desde dentro de nosotros. Vivimos ahora en la cada vez más omnipresente “cultura de la cámara de vigilancia”, donde casi todo es observado, monitoreado, grabado, supervisado y controlado. Entre 1989 y 1993 militares estadounidenses lanzaron 24 satélites a órbita alrededor de la Tierra para establecer un sistema global

<sup>21</sup> Danny Butt, Jon Bywater y Nova Paul (eds.), *Place: Local Knowledge and New Media Practice*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 30.

posicional o GPS; un sistema de mapeo ahora aparentemente considerado inocuo por la mayoría de las personas y felizmente abrazado por los nuevos nómadas –con tecnologías móviles– alrededor del mundo. En mayo de 2010 el primer sustituto de esa red fue enviado al espacio exterior. Si los satélites originales lograban una fidelidad cartográfica tridimensional exacta hasta 6 096 metros (20 pies), con las nuevas y mejoradas versiones se incrementará nuestra habilidad para ver de forma precisa hasta 0.091 metros (3 pies) (*Google Earth Blog*). No es fortuito que esta última tecnología cartográfica fuese un dispositivo militar. Las experiencias de “ser encontrado” o “ser seguido” son diferentes a la de orientarse uno mismo en el espacio geográfico.

### *The Transborder Immigrant Tool*

El artista Ricardo Domínguez y su equipo en la ciudad de San Diego, California, se interesaban por el desplazamiento y la orientación como aspectos del trabajo artístico. Inspirado en el proyecto *Excursionista virtual* de Brett Stalbaum, que lee el terreno de un área –vía satélite– y genera una propuesta de camino a seguir en la topografía, Domínguez se preguntaba si podría adaptar esta herramienta móvil para ayudar a los migrantes que cruzan diariamente la frontera que divide –y une– a México con Estados Unidos. Lo que crearon lo bautizaron con el nombre de *Herramienta para el inmigrante transfronterizo*. Domínguez seleccionó un teléfono celular barato que tuviera la función GPS sin una base de datos incluida. Adaptó el Motorola i455 y lo usó para interferir el sistema GPS. La herramienta debía ser tan universal que cualquier usuario –letrado o analfabeta, mexicano o chicano, hispanohablante o no– pudiera usarla. Tenía una interface icónica visual que se asemeja a una brújula desplegada en la pantalla. La herramienta también actúa como detector de agua, que vibra cuando se acerca

a recipientes con agua, riachuelos o a refugios, y alerta al usuario cuando está cerca de una carretera. El grupo contaba con fondos para ensamblar 500 unidades y estuvo trabajando con una conocida organización no gubernamental de apoyo a migrantes llamada Ángeles de la frontera (*Border Angels*) y otras organizaciones humanitarias que proveían de agua y otros enseres necesarios a los caminantes en el desierto, además de informarles de la existencia de esta herramienta de navegación.

La herramienta cuenta con múltiples usos y funciones que han sido desarrolladas una por una por el grupo de Domínguez. Ellos adquieren datos geográficos de la zona que les permitirá mapear la frontera mexicano-estadounidense para que el GPS los pueda usar; investigan la ubicación de las redes de apoyo e infraestructuras actuales de vigilancia transfronteriza; ubican los lugares con alimentos y pozos de agua comunitarios; escriben el código y prueban la precisión de los mapas y unidades; crean interfaces duales en inglés y en español; prueban la herramienta, y la distribuyen a las comunidades más susceptibles a cruzar la frontera.<sup>22</sup> Interfiriendo datos de satélites y robando esa información (*hacking*) y haciéndolos disponibles, la *Herramienta para el inmigrante transfronterizo*

[...] añade una nueva capa de recursos a esta geografía virtual que permitirá a segmentos de la sociedad global, que habitualmente están fuera de este emergente enrejado de poder *hiper-poder-geográfico de mapeo* alcanzar un rápido y simple acceso con el sistema GPS. [La] *Herramienta del inmigrante transfronterizo* no sólo ofrece acceso a este emergente segmento de la economía del mapeo sino que añadirá un nuevo elemento, un “algoritmo inteligente” que podrá analizar las mejores rutas y senderos de ese día y hora para

<sup>22</sup> S. Ho, “Locative Media As War”, *post.thing.net*, 2008 [http://post.thing.net/node/2201], fecha de consulta: 27 de octubre de 2010.

inmigrantes a cruzar este accidentado paisaje, de la forma más segura posible.<sup>23</sup>

La orientación, el movimiento en el espacio, es un problema permanente en esta zona fronteriza entre los dos países donde la vigilancia es el *modus operandi*. Todos los movimientos son vigilados y el movimiento es monitoreado. La *Herramienta para el inmigrante transfronterizo* revela que “simplemente conocer el lugar donde uno mismo se ubica es un privilegio” y demuestra lo realmente importante y peligroso que es hacerse cargo uno mismo de su ruta a seguir y de su ubicación. Mientras Domínguez y su equipo definen el aparato en específico y al proyecto en general como una herramienta humanitaria diseñada para ayudar a salvar vidas, no es de sorprender que ha sido interpretada por la extrema derecha como una afrenta a seguridad nacional. Domínguez, quien es profesor invitado de artes visuales en la Universidad de California, en San Diego, ha recibido amenazas de muerte y está en peligro de que su posición en la Universidad sea revocada debido a este asunto y a otros proyectos similares. Esta herramienta, no obstante, es completamente legal. Se basa en los siguientes argumentos y premisas:

Una larga historia en el arte de caminar, disturbios fronterizos y medios locativos de comunicación. El tema aquí es un interesante vínculo formado entre valores humanitarios y valores artísticos. Mientras Domínguez declara que “Todos los inmigrantes que de algún modo pudieran participar en este proyecto, de cierta manera contribuirían a crear un vasto paisaje de naturaleza estética” dadas las múltiples capas de comunicación (icónicas, sonoras, vibratorias) y la forma en que el algoritmo de la herramienta puede ayudar al usuario a encontrar “una ruta más estética” [él dice], yo sugeriría que el valor artístico emergiera desde su más

<sup>23</sup> [<http://www.thing.net/>].

profundo vínculo con el aspecto humanitario. La *Herramienta del inmigrante transfronterizo* subvierte los modismos habituales de los medios locativos e interactivos (tales como “realidad virtual”) para revelar lo virtual virtual –en el sentido deleuziano (el cual es bastante diferente)– de los medios locativos de comunicación. Y lo virtual, aquí, es guerra.<sup>24</sup>

Actualmente en muchas ciudades, artistas de medios digitales investigan sobre el sentido del espacio (los lugares, sitios, espacio público y urbano, etcétera) y este entramado, constituido no solamente por los dispositivos que compran, reescriben, reinventan, acoplan, dividen y reasignan información sobre personas y su ubicación, desplazamientos y trayectos. Algunas ciudades tienen un pasado tan complejo que mapear su historia se ha vuelto el tema de obras de medios digitales, de medios locativos de comunicación y del arte *in situ*. Los medios digitales poseen habilidades únicas para “trascender los límites de tiempo, espacio y hasta de lenguaje... para mediar rupturas producidas históricamente que vinculan pasado y presente”.<sup>25</sup>

### Prácticas geo-espaciales

El estudio del espacio se está volviendo cada vez más importante para el arte, los negocios y el pensamiento contemporáneo. Conforme nuestro entorno urbano se vuelve cada vez más complejo, debido en parte a que nuevas capas de información se sobreponen en nuestro ambiente cotidiano, los medios locativos pueden servir como nuevas estrategias para nuestra re inserción

<sup>24</sup> S. Ho, “Locative Media As War”, *op. cit.*

<sup>25</sup> Faye Ginsburg, citado en A. Meek, “Indigenous Virtualities”, en *Place: Local Knowledge and New Media Practice*, Danny Butt, Jon Bywater y Nova Paul (eds.), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 21.

en el paisaje citadino. McLuhan sitúa el nacimiento de la ciudad a la par que la escritura;<sup>26</sup> Bruno Latour ve los mapas como una forma de anotar el mundo. No obstante, en el nuevo espacio de la información los mapas basados en texto e imagen se han fusionado ya para dar origen a un nuevo tipo de coordinación: un sujeto en movimiento que va escribiendo en el espacio. Si bien la cartografía buscó fijar la ciudad sobre un soporte físico, ahora mediante encuentros urbanos se explora más bien los flujos, su fluidez. Los movimientos contraculturales característicos de los espacios urbanos desde el graffiti hasta los juegos de “geocaching” y el movimiento contracultural a favor de los peatones llamado “psychogeographic wanderings” hasta el Parkour (arte de trepar por objetos y mobiliario urbano) han hecho del espacio público una forma radicalmente nueva para pensar la vinculación creativa y activa entre cuerpos, tecnologías y relaciones dinámicas.

A pesar de la mala reputación de los medios digitales como una forma que niega el cuerpo y valora la dispersión de la información en la Red, ahora hay “una tendencia hacia repensar la importancia del lugar y el hogar, ambos como parámetros geoimaginarios y socioculturales”.<sup>27</sup> Los medios locativos de comunicación son la antítesis de la filosofía “Vive sin límites” —eslogan publicitario de LG— y otras compañías multinacionales que nos quieren hacer creer que deseamos. Los medios locativos se han erguido en la última década como una respuesta a la inmaterialidad del net.art basado en códigos y la desregulación del mundo bajo la globalización. Abundantes datos geo-espaciales y tecnologías móviles manufacturadas de forma barata han hecho de la información cartográfica un bien accesible de forma gratuita. Durante mucho tiempo,

<sup>26</sup> M. McLuhan, M., *Understanding Media...*, op. cit., p. 99.

<sup>27</sup> Tristan Thielmann, “Locative Media and Mediated Localities: An Introduction to Media Geography”, *Aether: The Journal of Media Geography*, vol. V.A., 2010, p. 5.

una de las palabras de moda era la llamada realidad virtual, de la cual la gente acuñó el concepto de simulación y de la creación de mundos alternativos. Ahora la moda es todo lo que tenga que ver con realidad aumentada (*augmented reality*); un mundo real pero con información adicional desplegada sobre la pantalla del dispositivo móvil de forma sincrónica. Este es un mundo en el que nos podemos inscribir nosotros mismos. De forma opuesta a la *World Wide Web*, el centro aquí está localizado espacialmente, y centrado en cada usuario individual; “una cartografía colaborativa del espacio y las mentes individuales, los lugares y las conexiones entre ellos”.<sup>28</sup> De hecho, en algunos círculos, la red geoespacial ha sido anunciada como el próximo gran espacio tecnológico, espacio donde los artistas de medios locativos fungirán como los grandes detonadores de la nueva tercera ola de las tecnologías de internet.<sup>29</sup> Los medios locativos usan tres formas diferentes de mapeo: 1. La anotación, que añade algo al mundo. 2. La fenomenológica, que ubica algo en el espacio identificando el movimiento de un objeto o sujeto en el mundo. 3. El movimiento o desempeño en medios locativos puede ser claramente conectado a la práctica situacionista de vagar hasta perderse, un acto psicogeográfico. Marc Tuterts y Kazys Varnelis equiparan los dos primeros tipos de mapeo –anotación y fenomenología– con las otras “prácticas situacionistas de *détournement* y la *derive*”.<sup>30</sup> Los “situacionistas” fueron un grupo de artistas radicales y filósofos que vivieron en y cerca de París durante las décadas de 1950 y 1970. Su líder pensador Guy Debord definió el movimiento como “un proyecto efímero: antiestético, no-objeto, basado en lo no-artefacto, de creación colectiva con un nuevo énfasis en el *ego*. Su finalidad es la creación

<sup>28</sup> Marc Tuterts y Kazys Varnelis, “Beyond Locative Media”, *Leonardo*, vol. 39, Issue 4, 2006, p. 357.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 359.

de un nuevo ‘tú’ politizado”.<sup>31</sup> En su manifiesto *Sociedad del espectáculo*, Debord llama a un arte participativo que liberará las masas del entumecimiento que los medios masivos de comunicación les han impuesto. Debido a que la meta del situacionismo era romper el *cuarto muro* (el público) de la cultura del espectáculo, sus ideas están en boga como cultura participativa y a la par de la cultura web 2.0 (*user-generated*).

Si bien estas tres prácticas geoespaciales no necesariamente se ajustan perfectamente a la definición de actividades *mediático-locativas*, al menos nos liberan de la lógica cartesiana (cartografía clásica) y permiten que nos familiaricemos más con la lógica que implica pensar en *mapas dinámicos*. Los mapas estáticos del pasado privilegiaron al espacio (visual) en detrimento del tiempo. Los nuevos mapas de datos, sin embargo, plantean también problemas específicos, como Coco Fusco ha observado en una crítica sobre los peligros de los medios locativos de comunicación, “el acto mismo de mirar el mundo como un mapa ‘elimina el tiempo, se enfoca desproporcionalmente en el espacio y deshumaniza la vida’”.<sup>32</sup> Los medios locativos pueden permitirnos recorrer un camino donde podamos volver a poner la atención en su sitio adecuado, es decir, en la información, los datos. De tal suerte que podamos abrir un intervalo temporal (*time-lag*) entre la geografía real y nuestras interacciones con el espacio de información; un intervalo donde podríamos insertar estrategias contraculturales en forma de “contramapeos” (*countermappings*) frente a las narraciones oficiales e historias fijas tradicionales. Es en este contexto de apertura que podríamos volvernos no sólo

<sup>31</sup> Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Donald Nicholson-Smith, trans., Nueva York, Zone Books, 1995, p. 99.

<sup>32</sup> T. Mitew, “Repopulating the Map: Why Subjects and Things are Never Alone”, *Fibreculture*, núm. 13, Caroline Bassett, Maren Hartmann, Kate O’Riordan (eds.), 2004, p. 5.

simples participantes, sino *autores de nuestro propio espacio*. Bruno Latour y otros teóricos dan un paso más allá al preguntarse si no será más bien que los mapas preceden al territorio que “representan” o bien ¿lo producen? Ellos argumentan que las tecnologías digitales han reconfigurado la experiencia del mapeo en una “plataforma de navegación”. Todas las interfaces digitales, que incluyen bases de datos, pantallas táctiles y teléfonos móviles, actúan como “tablero[s] de mando” permitiéndonos *navegar* a través de grupos de información totalmente heterogéneos que son *actualizados* en tiempo real y *localizados* de acuerdo con nuestras consultas específicas. Algunos de estos argumentos resultan convincentes y hay que considerar que han sido elaborados para dar cuenta de los aspectos fuera de la web, demostrando esto la capacidad de funcionar como lo hace el viejo graffiti en espacios urbanos. Un tipo de arte público, contracultural, crudo, indisciplinado políticamente y situado:

Los intercambios entre el graffiti contemporáneo y los nuevos medios de comunicación abarcan un amplio rango de tecnologías (fotografía digital y video, sitios web, teléfonos móviles, medios locativos, juegos digitales) [...] Como práctica cultural, el graffiti también permite una reasignación del espacio urbano, abasteciendo los nuevos medios de comunicación con fructíferos modelos para la negociación de los actuales espacios urbanos y redes de información descentralizadas.<sup>33</sup>

### Conclusiones

Los días en que el arte público consistía en un monumento descuidado o en una fuente solitaria en una plaza se han ido desde hace tiempo. La escultura social, los medios locativos de comu-

<sup>33</sup> L. MacDowall, “The Graffiti Archive and the Digital City”, *Place: Local Knowledge and New Media Practice*, Danny Butt, Jon Bywater y Nova Paul (eds.), 2008, p. 138.

nicación y el arte público, rompen los límites tradicionales entre el arte-objeto, su uso y sus nuevas propiedades, de modo tal que nacen nuevas estéticas relacionales. Es reconfortante saber lo que Domínguez publicó el 12 de noviembre de 2010 en la página de internet *laboratorio b.a.n.g* (Bits.Atoms.Neurons.Genes):

Estimadas comunidades de apoyo, nosotros (EDT/b.a.n.g. lab/yo) nos complacemos en reportar que la Cyber-división del FBI ha terminado su “investigación” el 4 de marzo de 2010 *VR Sit-In performance* [...] Ciertamente [es] algo que nosotros en las comunidades de la UC [Universidad de California] debemos tomar en cuenta la próxima vez que creemos cualquier arte que haga una crítica al orden institucional en la forma de crítica-como-acción-directa (al menos en los mundos de las realidades aumentadas). Una vez más agradecemos a todas las comunidades por su apoyo en la UCSD/UC y alrededor del mundo. Muchas gracias, EDT/b.a.n.g. lab y yo. P.D. ¡La lucha sigue! [Ciertamente].

La información nos rodea todos los días en cada aspecto de nuestra vida de forma dinámica. La videovigilancia, los medios locativos o medios inalámbricos así como las pantallas de computadora y el video son ya fenómenos ubicuos. Al mismo tiempo que los entornos urbanos son cada vez más ricos en información, también están conectados en red, contienen múltiples historias que cruzan a lo largo de ámbitos identitarios: raciales, de género, geopolíticos y culturales. Estas son las redes de información que constituyen el espacio psicogeográfico. ¿Cómo puede esta riqueza informacional del espacio urbano relacionarse con el individuo urbanita para crear posibles estrategias para salvar vidas? Debord vio en las psicogeografías el potencial para la contra-acción de los efectos antiestéticos de los medios masivos de comunicación porque son “el punto en el que la psicología y la geografía colindan, [proveyendo] el instrumento para explorar el impacto que el espacio urbano tiene en la conducta

humana”.<sup>34</sup> En términos contemporáneos, el compromiso psicogeográfico no es diferente a la cultura participativa –una cultura que elimina la noción y condición de audiencia (a la Alan Kaprow) y nos reinserta en los espacios de la historia como autores y sujetos interactuantes. En su obra de 1966 titulada “Notas sobre la eliminación de la audiencia”, Kaprow explora su invención de los *happenings*, eventos artísticos en los que la audiencia participa.<sup>35</sup> Estos eventos fueron propuestos para crear una experiencia intensa, “incrementada”, donde los interactuantes pudieran fusionarse con el espacio-tiempo del *performance*. Él abogaba porque todas las audiencias deberían ser completamente eliminadas y los individuos deberían volverse participantes. Para no confundirse con el teatro o el *performance*, los *happenings* de Kaprow eran improvisados en el momento, como los niños imaginativamente juegan al tiempo que siguen los parámetros de un guión predefinido. Las tecnologías digitales podrían permitir este tipo de vinculación con un lugar o evento de forma personal y virtual.

Las tecnologías móviles que han surgido desde 2008 están ahora posibilitando que los medios locativos, el mapeo de realidad aumentada así como las herramientas de las redes sociales queden al alcance de cada individuo conectado en red. Su potencial como un vehículo para navegación espacial es importante.

[Los medios locativos nos dotan con la capacidad de] formar y organizar el mundo real y el espacio real [...] Las fronteras reales, los límites y el espacio se vuelven flexibles y maleables, la fuerza del Estado se vuelve fragmentada y global; la geografía se vuelve interesante [atractiva]; los teléfonos celulares tiene cada vez

<sup>34</sup> G. Debord, G., *Society of the Spectacle*, op. cit.

<sup>35</sup> A. Kaprow, “Untitled Guidelines for Happenings”, *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, Randall Packer y Ken Jordan (eds.), Nueva York, W.W. Norton & Co., 2001, pp. 307-314.

mayor conexión a internet y a los sistemas localizadores; todo en el mundo real puede ser seguido, etiquetado, codificado en barras y asignado.<sup>36</sup>

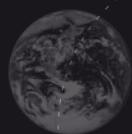
El novelista Peter Ackroyd habla de la “resonancia cronológica” de las ciudades, el espacio donde lugar, historia e identidad convergen. Mediante la mezcla de información, la identificación de historias en lugares geo-etiquetados, la creación de diarios personales, la creación de historias interconectadas en espacio real continuará acumulándose en formas múltiples y podrá ser legible y a la vez reescrito para todo aquel que se proponga navegar en un espacio rico en información. “El artista es una persona experta en el entrenamiento de la percepción”, escribió McLuhan. La definición es probablemente adecuada para Domínguez y Lozano-Hemmer y muchos otros quienes, como ellos, han transformado las formas en que concebimos el entorno, el territorio y las relaciones espaciales que los individuos construyen en su tránsito constante a través de diversas formas de fronteras y límites, físicas o culturales.

## Bibliografía

- Bourriaud, Nicolas, “Relational Aesthetics”, en *Participation: Documents of Contemporary Art*, Claire Bishop (ed.), Londres / Nueva York, Whitechapel/MIT, 2006.
- Cárdenas, M., R. Domínguez et al., *The Transborder Immigrant Tool: Violence, Solidarity and Hope in Post-NAFTA Circuits of Bodies Electr(on)ic*, Germany, University of Siegen, 2003.
- Dominguez, R. y B. Stalbaum, “Transborder Immigrant Tool” [<http://post.thing.net/node/1642>], fecha de consulta: 11 de abril de 2011.

<sup>36</sup> Ben Russell citado en Marc Tuters y Kazys Varnelis, “Beyond Locative Media”, *op. cit.*, p. 357.

- Google Earth Blog [<http://www.earthblog.com/>].
- Guertin, C., "Beyond the Threshold: The Dynamic Interface as Permeable Technology", *Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen*, CCIS (Communications in Computer and Communication Science), Series, Randy Adams, Steve Gibson & Stefan Muller Arisona (eds.), Germany, Springer Publishers, 2008, pp. 313-325.
- Latour, B., "From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public", *In Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MIT Press, 2005 (From an excerpt published in Timen, Tjerk. "Dingpolitik and an internet of things" *Masters of Media: University of Amsterdam* [<http://mastersofmedia.hum.uva.nl/2008/09/11/dingpolitik-and-an-internet-of-things/>], fecha de consulta: 20 de septiembre de 2010.
- Lozano-Hammer, R. video [<http://www.lozano-hemmer.com/video/body-movies.html>].
- Lozano-Hemmer, R., "Project Alpha: Alpha Blend", "Platforms for Alien Participation", 2011 [<http://www.lozano-hemmer.com/>].
- Lozano-Hemmer, R., *Body Movies*, Rotterdam, Installation, 2001.
- Massey, D., *For Space*, Londres, SAGE Publications, 2005.
- Mumford, L., *Technics and Civilization*, Nueva York, Harcourt Brace, 1934.
- November, V., Camacho-Hübner, E. y Latou, B., "Entering A Risky Territory: Space in the Age of Digital Navigation" *Environment and Planning D* [<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/117-MAP-FINAL.pdf>], fecha de consulta: 3 de agosto de 2010.
- Peuquet, D.J., *Representations of Space and Time*, Nueva York, The Guilford Press, 2002.
- Ramey, C., "Artivists and Mobile Phones: The Transborder Immigrant Project", 2007 [<http://va-grad.ucsd.edu/~drupal/node/388>], fecha de consulta: 14 de abril de 2011.
- Stalbaum, B. "On the Edge of the Internal Fringe: Virtual Hiker Project" [<http://video.google.com/videoplay?docid=-1909033690060374290&hl=en#>], fecha de consulta: 14 de abril de 2011.
- The Institute for Comparative Modernities, "Participants: Rafael Lozano-Hemmer" [[http://www.icm.arts.cornell.edu/conference\\_2011/participants.html#](http://www.icm.arts.cornell.edu/conference_2011/participants.html#)].



# INTERFAZ Y COMUNICACIÓN: LA COMPLEJA RED DE LAS MULTIMEDIACIONES EN LA ERA DIGITAL

*Jorge Alberto Hidalgo Toledo*

Los nuevos medios no son nexos entre el hombre y la naturaleza: son la naturaleza.

M. MCLUHAN<sup>1</sup>

## La triple evangelización

**E**n 1923 Harold Innis escribe su tesis doctoral “A History of the Canadian Pacific Railway”; en ella identifica la entrada de Canadá a la era moderna gracias a la implementación del ferrocarril transcontinental en 1885. Su tesis, posteriormente publicada como libro, deja ver no sólo la importancia del tren en la economía canadiense. En su análisis de las rutas comerciales y de transporte de las redes ferroviarias da cuenta de la tecnología como medio de comunicación; del poder del ferrocarril para in-

<sup>1</sup> M. McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México, Diana, 1989.

fluir en los procesos culturales, políticos, económicos y de organización social.

El ferrocarril, como toda interfaz y medio a su vez, expande y conecta; lleva materias primas y personas; transporta acero y el mundo industrial; incrementa las relaciones entre el centro y la periferia. Con el tren llegó la civilización europea a Canadá.<sup>2</sup>

El ferrocarril generó mensajeros y mensajes; transportó, por un lado, a los migrantes, sus objetos y costumbres; por el otro, los nativos les dejaron llevar sus lenguajes, artefactos y tradiciones.

A la luz de Innis, las innovaciones tecnológicas son la causa de los cambios en las instituciones culturales y sociales. Así, las tecnologías como medios de comunicación pueden determinar conocimiento y crear civilización.<sup>3</sup>

Hoy, al igual que con el ferrocarril, estamos viendo cómo los nuevos medios, particularmente internet, permiten que migrantes y nativos confronten y compartan sus civilizaciones, su mundo, sus lenguajes. Sin lugar a dudas, el sesgo de la comunicación digital es de una doble evangelización: la de los migrantes hacia los nativos digitales y viceversa.

En los hipermedios fluyen los lenguajes, se mezclan y surgen nuevos; se resignifica el mundo; se construyen nuevos mitos fundacionales; se adaptan artefactos; se construyen monumentos, templos... se alzan civilizaciones.

Estudiar las rutas de los medios e hipermedios permite identificar: 1) la grandeza del intercambio entre nativos y migrantes; 2) las migraciones robadas y obligadas; 3) el modo en que el mundo se ha expandido y los que perecieron montando los “durmientes”;

<sup>2</sup> H. Innis, *Empire and Communication*, Canadá, Dundurn Press, 2007.

<sup>3</sup> C. Fernández Collado y R. Hernández Sampieri, *Marshall McLuhan, De la torre de marfil a la torre de control*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2004.

4) a los sobrevivientes y a las resistencias digitales; 5) las materias primas que transportan los “viajeros”; 6) el desplazamiento del espacio; y 7) la conquista del tiempo.

Mediante una netnografía profunda se pueden establecer cartografías; identificar nuevas identidades (hipermediales); analizar el “control” que ejercen sobre las conciencias de los habitantes del continente digital las nuevas instituciones hegemónicas.

No hay que olvidar que los medios e hipermedios, al igual que la escritura, impregnaron los mensajes de un carácter de intemporalidad alentando, como señala Innis,<sup>4</sup> la institucionalización y desarrollando el imperio.

En la sociedad digital también se teje un nuevo imperio (llámese Facebook, Twitter, MySpace, Google...) que, en su expansionismo, está llevando al dogmatismo y al monopolio. Extender su control del mundo físico al virtual conlleva, como señalaba Innis, la imposición de la uniformidad cultural bajo la ilusión de civilización, cultura cívica, solidaridad y democracia. Así, se pasa ya no sólo de una doble sino a una triple evangelización, lo que implica un gran desafío y una responsabilidad personal mayor.

Una identificación de las nuevas identidades y derivado de ello una alfabetización hipermedial podría dotar a los viajeros digitales de conciencia crítica y ayudarles a convertirse en productores de sentido, y hacer del intercambio entre nativos y migrantes un territorio de alumbramiento más pleno.

Los cambios tecnológicos seguirán afectando todos los aspectos de la existencia humana, como lo señalara en su momento Marshall McLuhan. Sin embargo, una formación de la conciencia crítica, activa y propositiva, permitiría eliminar todo punto de vista único, pues sólo un público sonámbulo podría aceptar que

<sup>4</sup> H. Innis, *Empire and Communication*, op. cit.

de esa triple evangelización resultaran mensajes que destruyeran la dignidad humana.

En la década de 1960 Marshall McLuhan publicó el libro *La Galaxia de Gutenberg*,<sup>5</sup> en el que muestra la transición del pensamiento lineal a una visión global producto de las imágenes de la televisión y otros dispositivos electrónicos como la aparición de la computadora. Ello implicaba, a su juicio, el declive de la alfabetización y la construcción del imperio de la imagen. Un imperio que requería construir a su alrededor nuevos templos, pero también nuevas escuelas, nuevos centros de socialización y alfabetización.

Según McLuhan, el concepto de alfabetización desbordaba al libro y la palabra impresa y se extendía a todos los medios. La comunicación escrita busca su equilibrio con la comunicación visual y ahora con la digital. La imagen transformó el entorno, la red hizo global y omnipresente el nuevo imperio mediático.

Umberto Eco profundizó en la visión mcluhiana en la conferencia impartida a la Academia Italiana para Estudios Avanzados en América,<sup>6</sup> dejando ver que, producto de esta transición cultural (del texto hacia la imagen), brotan dos clases de ciudadanos: los que reciben las imágenes prefabricadas del mundo por medio de la televisión sin posibilidad alguna de elegir críticamente la información recibida, y los que a través de una computadora desarrollan habilidades para seleccionar, procesar y generar información. Sin embargo, habría que hacer notar que usar y apropiarse de un programa de cómputo, leer y escribir en la red no necesariamente significa volverse productores de sentido.

<sup>5</sup> M. McLuhan, *La Galaxia Gutenberg*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

<sup>6</sup> U. Eco, "De la internet a Gutenberg", en A.I. Avanzati (ed.), Conferencia pronunciada el 12 de noviembre de 1996 en la Academia Italiana degli Studi Avanzati, 1996.

Como señala Roxana Morduchowicz,<sup>7</sup> hoy la cultura popular es entendida por los jóvenes como la cultura audiovisual y mediática. En la intersección entre el texto escrito, la imagen electrónica, la digitalización de contenidos y la cultura popular se construyen nuevas formas de percibir, sentir, escuchar, ver, dialogar, socializar, entender, nombrar, explorar y definir la propia existencia. Siendo los medios e hipermedios los que aportan elementos clave para dar sentido a la identidad de los jóvenes.

Sin lugar a dudas, los jóvenes son cada vez más *superusuarios* de los medios que consumen. La interacción con nuevos dispositivos y tecnologías de información y comunicación satisface su curiosidad y, en cierta medida, estimula las necesidades intelectuales de unos tantos. No obstante, hacer de cada “lector” un “autor” implica un proceso que va más allá de la simple interacción de los jóvenes con los medios. Las nuevas formas de recepción y las grandes transformaciones hipermediáticas obligan a establecer un diagnóstico profundo para identificar la manera en que la interacción jóvenes-medios-hipermedios impacta en la construcción de la identidad.

La comprensión de los nuevos usos, consumos y apropiaciones conlleva algo más que conocer los nuevos contextos mediáticos, de recepción y de las nuevas prácticas comunicativas; asimismo implica un análisis de las multimediasiones que se producen desde los medios e hipermedios en la cultura popular, en los contextos sociales y familiares y en la identidad de los mismos usuarios.

La era electrónica [...] angeliza al hombre, lo descarna. Lo convierte en *Software* (Marshall McLuhan).

<sup>7</sup> R. Morduchowicz, *La generación multimedia: significados, consumos y prácticas culturales de los jóvenes*, Buenos Aires, Paidós, 2008; *Los jóvenes y las pantallas: nuevas formas de sociabilidad*, Buenos Aires, Gedisa, 2008.

*El médium y el fantasma*

En pleno siglo de la ciencia, un año antes de la explosión de la Revolución Industrial, en el corazón de un país que se sacudía al tenor del gigantismo industrial, en el seno de una granja americana de Hydesville, Nueva York, la familia Fox fue testigo del desplazamiento de objetos (sin que hayan tenido contacto con persona alguna) y de golpes misteriosos en muebles y paredes. La noche del 2 de diciembre de 1847, las hijas del pastor metodista John Fox escucharon por primera vez una serie de ruidos con cierta periodicidad y sin causa aparente. El 31 de marzo de 1848, treinta minutos antes de la media noche, los golpes se manifestaron con una intensidad tenebrosa prolongándose hasta las primeras horas de la madrugada. En medio del estruendo, Margaret y Kate Fox desafiaron a las fuerzas que provocaban el aterrador repiqueteo e irrumpieron una frontera hasta entonces infranqueable. Valiéndose de un código preciso (un golpe para el “Sí”, dos para el “No” y un golpe correspondiente a cada letra del alfabeto latino) entraron en comunicación con un mundo oscuro e intangible.

Con ese nuevo alfabeto de carácter telegráfico nació el espiritismo en Estados Unidos. Eran los grandes días del ferrocarril, el barco de vapor, el auge de las mentes científicas y el querer explicar el mundo ya no sólo con la razón sino con la ayuda de la lógica y el método. Esa tendencia, convertida en moda, fascinó al físico William Crookes, fundador de la revista de divulgación *Chemical News*, editor del *Quarterly Journal for Science*, miembro de la Royal Society, descubridor del elemento químico Talio (1861), inventor del radiómetro, investigador de los rayos catódicos –mismos que hicieron posible la televisión– y autor del artículo “Spiritualism Viewed by the Light of

Modern Science”.<sup>8</sup> Los estudios de Crookes registran con particular pasión el caso de Florence Cook y la materialización del fantasma de Katie King,<sup>9</sup> de quien obtuvo una estremecedora serie de fotografías que conmovieron a la comunidad científica de la época y trastornaron la imaginación popular.

Allan Kardec, fundador de *La Revue Spirite*, la Société Parisienne d’Etudes Spiritiques y autor de *Le Livre Des Esprits*,<sup>10</sup> fue quien se encargó de teorizar sobre estos seres humanos despojados de su cuerpo físico. En su texto, Kardec da cuenta de un nuevo sujeto, el intermediario: el *médium*, “el ser, el individuo que sirve de lazo para que los espíritus puedan comunicarse con los hombres. Sin *médium* no hay comunicación tangible, mental y física [...] de ninguna clase”.<sup>11</sup>

El hombre descarnado, la evocación de los ausentes, el contacto como un fin en sí, la necesidad de probar la existencia de un más allá en el que subsiste la personalidad, la búsqueda de un mundo en el que los espíritus conservan todos los rasgos de los humanos: el cuerpo, el sexo e incluso los vestidos. La encarnación de la imagen como reflejo de la sincera esperanza de obtener un contacto directo con los ausentes. La lógica de la imagen y los trabajos de Crookes, no eran otra cosa más que la demostración experimental de la esencia de la comunicación: hacer tangible, lo intangible; hacer presente a los ausentes.

<sup>8</sup> Encyclopædia Britannica, *Florence Cook & The enigmatic Katie King*, 2011 [http://www.britannica.com/EBchecked/topic/143944/Sir-William-Crookes], fecha de consulta: 15 de abril de 2011.

<sup>9</sup> T. Taylor, *Sir William Crookes* [http://www.prairieghosts.com/florence.html], fecha de consulta: 15 de abril de 2011.

<sup>10</sup> Allan Kardec, *Le Livre Des Esprits*, París, 1857.

<sup>11</sup> S. Hutin, “El espiritismo y la sociedad teosófica”, en H.C. Puech, *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes II*, Historia de las religiones, México, Siglo XXI Editores, 2001, p. 377.

## La encarnación del sujeto en la palabra

Thot, dios de la escritura, de las bibliotecas y de la lengua, era reconocido como el escriba divino que tomaba nota del peso de las almas cuando entraban en los infiernos. Como dios de la escritura inventó todas las palabras y codificó las ceremonias que transforman a los muertos en espíritus. Él era el señor de las palabras, según el *Fedro* de Platón. Thot, buscaba hacer más sabios a los hombres; de extender su memoria, y es que la palabra ayuda a aprender y retener.

El nacimiento de la escritura está ligado a la necesidad de atrapar y retener el pensamiento; de tender una telaraña con los ojos y hacer comprensible el mundo. La escritura aceleró el proceso de la experiencia y la civilización. Sincronizó la vista, la voz, el oído y la imaginación. La escritura re-semantizó los procesos de socialización, pluralizó la continuidad de la cultura. La palabra hizo presente al mundo, dio nombre a la existencia, concretizó la individuación. La escritura encarnó al significado, le dio forma y articulación. El significante, al igual que el fantasma, requirió de un *médium* para dar señales de vida, después de la vida sígnica. Esa es la lógica seriada de la mediación y la interfaz según Pierre Lévy: la pluma-el alfabeto-el papel; hoy día, la mente-el ordenador-y la mano.

El progreso de la alfabetización y la educación escolar, afirma Alain Corbin,<sup>12</sup> tejió una nueva relación entre el individuo, su nombre propio y su patronímico. Así, el hombre grabó su nombre en servilletas, cuadernos, en bordados, en las actas matrimoniales. La escritura favoreció al individualismo y el retrato satisfizo el

<sup>12</sup> A. Corbin, "Entre bastidores", en P. Riès y G. Duby, *Historia de la vida privada: 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, España, Taurus Minor, 2001.

anhelo de igualdad. La imagen de uno mismo como instrumento de presencia, de poder.

La fotografía como la nueva escritura, como concreción de la fijación, de la posesión, del poder comunicar la propia imagen y avivar el sentimiento de la importancia de uno mismo. Representación y posesión, teatralización, extensión de la memoria.

William Crookes aisló las señas de la memoria y posibilitó algo más que la posesión simbólica del otro. Al emplear la imagen como testigo mediático de la acción del *médium*, canalizó los flujos sentimentales, resignificó la esencia orgánica de la persona, modificó “las condiciones psicológicas de la ausencia”<sup>13</sup> y “dio permanencia a los sentimientos cotidianos”.<sup>14</sup>

Angustia, remordimiento, pérdida, desaparición, deseo, invocación, permanencia y recuerdo. El *médium*, como el medio, manifiesta la voluntad de perpetuar, de imprimir en el mundo la propia huella. Ya lo decía Marshall McLuhan, la fotografía fue decisiva para el paso del *Hombre Tipográfico* al *Hombre Gráfico*.

Imagen frente a palabra, ambas ilusión y fantasía: usurpadoras del corazón, del núcleo y la sustancia de los seres; registro de gestos y sonidos, de experiencias reveladoras de secretos.

El *médium* delinea y afirma; declara, verbaliza, hace presente el mundo interior. Ante la metáfora de las hermanas Fox y la invasión del panorama interior se afirma una nueva sintaxis: la del intermediario, de la interfaz; la de la mente que hace presente los gestos y posturas de los ausentes.

La convergencia de la escritura y la imagen han detonado lenguajes inimaginables. El *médium*, el fantasma y la fotografía convergieron, los nuevos medios se contaminaron con las viejas

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>14</sup> M. McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, op. cit., p. 238.

prácticas. Así como nos recuerda Carlos Scolari<sup>15</sup> al más puro estilo McLuhaniano, un medio se representó dentro de otro. He ahí la remedación (*remediation*) de Bolter y Grusin: la transparencia del fantasma y la opacidad de la imagen fotográfica; la nueva realidad ocultando su dispositivo.<sup>16</sup> Unos que se quedan con la experiencia fantasmal y otros con la fascinación mediática de la fotografía. El *médium* como interfaz desaparece y la interacción espectral se vuelve un proceso natural. El *médium* como constructor de significados, como articulador de complejos signos y significaciones.

### La interacción digital de los fantasmas

El *médium* como interfaz ha establecido una compleja red de interacciones simbólicas. Hoy, dichas interacciones fluyen entre hombre y hombre, entre el hombre y las máquinas digitales. Cada conexión de interacciones reconfigura semánticamente el contexto donde se da la recepción. La interfaz, el *médium* de la era digital, es una prótesis metacomunicacional, una extensión artificial del cuerpo y el intelecto<sup>17</sup> diseñada para satisfacer en modo transparente la necesidad de percepción, conexión, socialización, reconocimiento, representación, cognición e interpretación entre el enunciatario y el enunciatario; entre el diseñador y el usuario.

La interfaz busca la empatía semántica y discursiva entre el emisor y el receptor. Su naturaleza perceptiva, conversacional e interpretativa expande los códigos de transmisión y comunicación,

<sup>15</sup> C. Scolari, *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*, España, Gedisa, 2008.

<sup>16</sup> J.D. Bolter y R. Grusin, *Remediation: understanding New media*, Estados Unidos, MIT Press, 2000.

<sup>17</sup> C. Scolari, *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, España, Gedisa, 2004.

contrae la distancia entre los interlocutores y establece nuevas conexiones, nuevas redes de comunicación.

El intercambio al que apela la interfaz no se limita a la conexión conversacional del *hardware*; por el contrario, poner en sintonía a los interactuantes es la síntesis simbólica de procesos, reglas, convenciones, identidades y valores en común. Ello la convierte, como señala Pierre Lévy,<sup>18</sup> en una dinámica y compleja red cognitiva de interacciones capaz de modelar nuestra percepción, pensamientos y acciones.

Existen pues, diversas categorías para la comprensión de las interfaces:<sup>19</sup>

- I. *Orgánicas o instrumentales*. De naturaleza adaptativa, evolutiva y que operan como extensión del hombre y sus sentidos.<sup>20</sup> Ejemplo, el lápiz como extensión de la mente; la radio como extensión de la voz. Esta antropomorfización emplea códigos afines al sujeto volviendo el proceso totalmente transparente actuando como prótesis simbólica.

<sup>18</sup> P. Lévy, *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Barcelona/México, Antrophos/UAM, 2007.

<sup>19</sup> Carlos Scolari identifica cuatro: "1) la interfaz como diálogo persona-ordenador (*metáfora conversacional*); 2) interfaz como extensión o prótesis del cuerpo del usuario (*metáfora instrumental*); 3) interfaz como superficie osmótica que separa/permite el intercambio hombre-computadora (*metáfora superficial*); 4) interfaz como entorno de interacción hombre-computadora (*metáfora espacial*)" (C. Scolari, *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, op. cit., p. 83); mientras que Lev Manovich agrega la noción de *interfaz cultural* y la interfaz entre el hombre y el ordenador o *interfaz de usuario*. L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2005.

<sup>20</sup> M. McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, op. cit.

2. *Sociocultural o conversacionales*. Que expanden las prácticas sociales y culturales de comunicación y significación. La interacción misma es diálogo e intercambio simbólico. Ejemplo: el libro como amplificador de la cultura; la imagen como práctica expansiva de la religión en la Edad Media. Estas interfaces multiplican los medios y borran cualquier evidencia de mediación.<sup>21</sup>
3. *Espaciales u objetuales*. Referidas como espacio y soporte de la interacción. La interfaz traduce e interconecta al sujeto enunciador y al sujeto enunciatario. Ejemplo: el teléfono celular o el ordenador. Este tipo de interfaz son un programa de relación comunicativa; el lugar de los encuentros.<sup>22</sup>

La interfaz es el eje de la producción simbólica de la era digital. Es el modo de extensión de nuestros órganos sensoriales; de nuestros modos de captar el mundo, interpretarlo y semantizarlo. El usuario (emisor y receptor) se vuelve parte de la interfaz al usarla. Esa es la condición del *médium*.

Particularmente, los nuevos medios intentan conjugar la triada ontológica de la interfaz: son un espacio instrumental de conversación y significación. Y es que toda interfaz se ha convertido en la síntesis de: 1) las competencias científicas de su tiempo; 2) los valores, tradiciones y preocupaciones de la esfera social; 3) las ideaciones o fuerzas mentales (creatividad, intuición, imaginación, voluntad); 4) las fuerzas o coacciones que impulsan o inhiben el desarrollo de las tecnologías; 5) los prototipos; 6) los aceleradores o necesidades sociales supervenientes; 7)

<sup>21</sup> J.D. Bolter y R. Grusin, *Remediation: understanding new media*, op. cit.

<sup>22</sup> B. Winston, *Media technology and Society: a history: from the telegraph to the internet*, Estados Unidos, Routledge, 1998.



hace cognoscible lo simbólico y permite controlarlo; que facilita la correspondencia simbólica.

La interacción con la interfaz, al darse en el terreno de lo simbólico, impulsa relaciones existenciales en las que se implican nuestras creencias y nuestro destino. El espacio en el que se da la interacción hace evidente la noción heideggeriana de *estar en el mundo*, por permitir la experiencia del mundo. Vivimos y entendemos el mundo desde la mediación que permite la interfaz.

La interfaz da la impresión de establecer relaciones encarnadas con aquello que nos vincula; amplifica el camino de percepción; extiende la experiencia y reduce las presencias. La interfaz posibilita la relación hermenéutica en la que toda interacción se vuelve sujeta de interpretaciones.<sup>25</sup>

¿Existen experiencias sin mediación? Don Ihde diría que no, que en la tecnosfera en la que nos encontramos, toda experiencia y vía de autoexpresión está mediada. Esos son los terrenos de la interacción, pues la interfaz, parafraseando a Emmanuel Mounier,<sup>26</sup> más que una extensión de nuestro cuerpo es la evolución de nuestro lenguaje. Y si el lenguaje, como decía Heidegger, es un modo de *ser y estar en el mundo*, las nuevas generaciones viven y están en el mundo desde la realidad mediatizada.

Así pues, las imágenes de Crookes dejaron entrever a la interfaz como un metaprograma que hizo transparente, nítido, exacto y objetivo lo representado; en pocas palabras, exorcizó lo imaginado. Lo trajo a la luz, lo automatizó, le dio noción de reproductibilidad, control, fiabilidad y racionalidad. La mecánica de la interfaz, como señala Laura González Flores más que dejar huella de la realidad, es testimonio de un concepto.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> D. Ihde, *Technics and praxis*, Boston, Palla, 1979.

<sup>26</sup> Citado en *Idem*.

<sup>27</sup> L. González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, *op. cit.*

En síntesis, la interfaz es un metacódigo, una superficie significativa que hace que “algo” se vuelva fenómeno y conceptos imaginables para nosotros; lo registra, lo abstrae, lo reduce, lo vuelve susceptible de interpretación. Su magia está en transformar nuestros conceptos respecto del mundo exterior.<sup>28</sup> Como prolongación de los órganos humanos, la interfaz es una simulación que no sólo capta al mundo sino que pretende cambiar nuestro significado del mundo. Por ende, su intención es meramente simbólica.

### La interfaz y las representaciones

La lógica de la interfaz es la mediación: el contar con una concepción previa a la mediación (premediación);<sup>29</sup> el establecer un punto de contacto entre lo que se percibe y lo representado (inmediación);<sup>30</sup> el transferir la experiencia de una persona a otra (mediación); la actualización de un mensaje previamente mediado

<sup>28</sup> V. Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990.

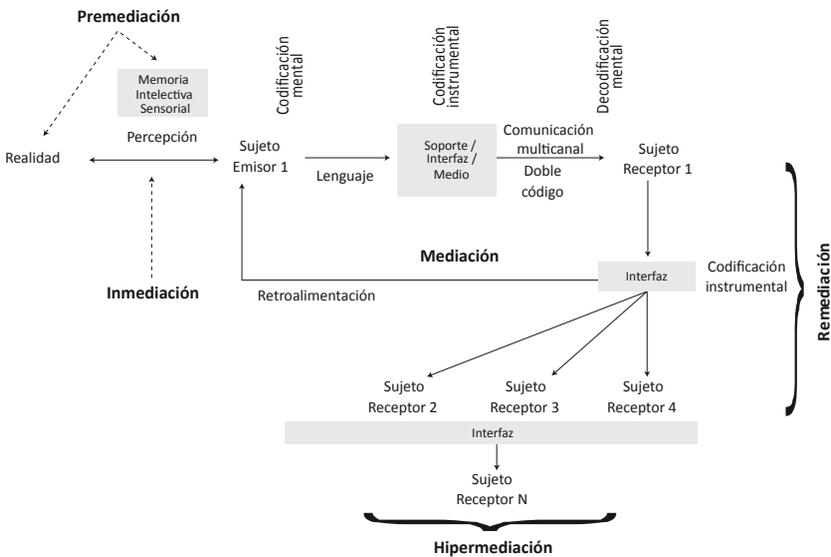
<sup>29</sup> Entiéndase por *pre-mediación* la construcción mental previa con la que el sujeto se aproxima a una realidad, objeto o concepto que habrá de ser mediado.

<sup>30</sup> Léase el proceso de *inmediación* como la ilusión de representación realista; de sentido de presencia. Esta percepción se logra por la sincronía de los sentidos que de modo automático, interactivo y transparente eliminan el acto de representación. Bolter y Grusin la definen como “la familia de creencias y prácticas que se expresan de manera diferente en distintos momentos entre los diversos grupos y nuestra rápida percepción que no puede hacer justicia a esta variedad” (J.D. Bolter y R. Grusin, *Remediation: understanding new media*, *op. cit.*, p. 30.) La *inmediación* implica llenar el campo de visión del receptor de forma natural sin generar ruptura; tal como ocurre en la experiencia visual diaria.

(re-mediación);<sup>31</sup> la fragmentación de un mensaje mediado y su multirepresentación (hipermediación)<sup>32</sup> (Gráfico 2).

La interfaz en la era digital opera en una lógica de las multimediaciones estableciendo una red cognitiva de interacciones simbólicas con agentes axiológicos perceptivos, semantizadores y socializadores (Sujetos). Los sentidos, el lenguaje y los nuevos

Gráfico 2  
La multimediación o mediaciones múltiples



Fuente: elaboración propia.

<sup>31</sup> Se retoma la noción de *re-mediación* como la actualización de una representación; el objeto percibido se revitaliza, se refresca, se remodela, se re-embellece. Se busca completar el proceso de mediación generando nuevos nodos de continuidad.

<sup>32</sup> Se entiende por *hipermediación* la multi-representación de textos, gráficos, sonidos, animaciones, videos... dentro de una misma interfaz en modo fragmentado, indeterminado, heterogéneo y dando mayor énfasis al proceso o a la acción más que al objeto terminado.

soportes son, a su vez, instrumentos semantizadores expresivos, conversacionales explicativos y expansivos. La interfaz como *metamédium*, prótesis simbólica actúa en modo transparente, bajo la ilusión perceptiva, con autonomía, autosuficiencia, extensionismo y narcosis (Gráfico 2).

El hombre en su vital necesidad de comunicarse ha establecido mediaciones múltiples para la representación de la realidad. Los medios han cumplido con esa necesidad por transferir las experiencias psicosenoriales a los otros. Las interfaces han encarnado ese deseo de mediación. Las actuales tecnologías de información y comunicación han extendido esa condición de poder y ubicuidad. Entre más pueda dotar de sentido y de realidad una interfaz, más potente será su grado de adopción. Su grado de verosimilitud y eficacia está en teletransportar al usuario ante lo representado y desvanecerse en el acto de representación.

Los nuevos medios no sólo han venido a re-actualizar y remodelar los mensajes previamente mediados, sino que además ofrecen la posibilidad de que un mismo sujeto receptor se torne en emisor a través de soportes múltiples empleando códigos diversos modificando en sí mismo el proceso de la comunicación. Este acto de hipermediación se torna en sí mismo un desafío perceptivo/cognitivo y en una redefinición del proceso de mediación producto del poder inmersivo de estos nuevos medios. Señalan Bolter y Grusin:

[...] lo que realmente es nuevo en los nuevos medios son los modos particulares con los que remodelan los viejos medios y el modo en que los viejos medios se remodelan a sí mismos para responder al desafío de los nuevos medios.<sup>33</sup>

Los hipermedios no buscan en sí mismos imitar la realidad sino la experiencia creada por los antiguos medios. Buscan dar la

<sup>33</sup> J.D. Bolter y R. Grusin, *Remediation: understanding new media*, op. cit., p. 15.

sensación de inmersión e interacción no con el objeto sino con el sujeto dialógico. Entre el *médium* y lo representado se establece una nueva lógica discursiva. El sujeto busca como el *médium* disolver por completo la interfaz y ser él quien resignifique la realidad. La interacción hipermediada articula los espacios múltiples entre múltiples usuarios y múltiples plataformas. Así, las nuevas interfaces, traducen, transforman, articulan varios sistemas narrativos, estéticos y transfieren permitiendo un intercambio multidireccional de cualquier tipo de mensajes.

La interfaz deja entrever que el fin último de los interactuantes no es la puesta en escena sino la hiperconexión y, como señala Lev Manovich, vivir el “presente permanente”.<sup>34</sup> El meta-objetivo es la interacción. El saberse nodos para la comprensión de la realidad. En esa realidad los usuarios perciben, actúan, responden, crean nuevas experiencias, cohabitan. La interfaz permite, como el lenguaje, habitar dentro de él. Es el *no lugar* por excelencia en la era digital. Es el espacio simbólico en el que se realizan las interacciones del hombre con el hombre y no con la máquina como se creía. “Las interfaces son formas diferenciadas de registrar la memoria y la experiencia humana, mecanismos para el intercambio cultural y social de información”.<sup>35</sup>

El contenido, la interfaz y el individuo se funden en una sola entidad.<sup>36</sup> La interfaz permite vivir las experiencias como si se estuviera en el mundo real; expande la experiencia de realidad y multiplica la acción comunicativa. Como señala Carlos Scolari: “La interfaz es simultáneamente lugar, prótesis y comunicación”.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, op. cit., p. III.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 123

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>37</sup> C. Scolari, *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, op. cit., p. 81.

La interfaz como procesador de símbolos, permite hoy la manipulación de múltiples formatos, pero sobre todo filtra la cultura y mediatiza toda producción artística, comunicativa y cultural. La interfaz actúa como “código que transporta mensajes culturales en una diversidad de soportes”;<sup>38</sup> por tanto no es neutral, afecta todo mensaje que en ella se transmite suministrando un modelo del mundo, un sistema lógico e ideología. La interfaz es transparente pero su código no. Un triple código se oculta en la interfaz: el del que desarrolla la interfaz, el que la usa para emitir y el que decodifica lo que recibe. Los nuevos medios son máquinas mediáticas universales que almacenan, distribuyen y permiten acceder a todos los medios; interactuar con ellos es “interactuar con la cultura codificada en forma digital”.<sup>39</sup>

### ¿Es el *médium* el mensaje?

La red hoy transporta átomos y los vuelve bits, píxeles, fantasmas, representaciones digitales de personas, mundos, sentimientos y palabras. El ser físico hoy se reproduce en el ser digital;<sup>40</sup> nace de la tierra, se extiende por el éter, intercambia de lugares y se traslada por la red. ¿El *médium* es el mensaje? Es el que condensa la información, redefine la presentación, la vuelve concreta, la muestra a los ojos y la expande por la cabeza. Sin embargo, la red como un conjunto de *médiums* interconectados, reordena los fragmentos del fantasma.

Nicholas Negroponte afirma: “en un mundo digital el medio no es el mensaje, sino una encarnación de éste”.<sup>41</sup> El *médium* es

<sup>38</sup> L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, op. cit., p. 113.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>40</sup> N. Negroponte, *El mundo digital*, España, Ediciones B, 1997.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 93.

el fantasma, el *médium* es el espectador. El *médium* es *hardware* y el fantasma simple *software*.

Facebook como interfaz vuelve redundante al *médium* y al fantasma. Como las fotografías de Crookes. En esa ouija digital interactúan los espectros y los mediadores. En ese tablero digitalizador todo se vuelve presente. Uno invoca y ante el llamado alguien en concreto se hace presente: frases de mensaje se encuentran con frases de respuesta. Viajeros perdidos regresan con los años, los recuerdos de la infancia de pronto aparecen y se tornan fotografía que nadie recuerda haber tomado pero que materializan la memoria. De la nada regresan los desaparecidos. La arquitectura de lo real pareciera no tener cabida; de pronto, de la nada la interfaz nos pone en comunicación con los incomunicados, con los ausentes, con los que el tiempo había desaparecido, incluso de la memoria.

En la red todos son descarnados y la comunicación se vuelve extrasensorial; banquete de la memoria. Facebook ha hecho que parezcan tan reales los propios fantasmas, o incluso más que la propia realidad. Así como la materialización del fantasma de Katie King, Facebook provoca la sensación de estar ahí: telepresencia humana digital en tiempo real; invocación y posibilidad de dar forma real, de manifestar a los desencarnados.

En Facebook la simbiosis imagen-palabra; sujeto-interactores; *médium*-fantasma, deja ver que la vieja gramática está muriendo,<sup>42</sup> que el amigo imaginario es producto de la batalla de los sentidos tecnológicamente prolongados, que la supuesta percepción extrasensorial es producto de la articulación de la vista y la voz.

Facebook es hoy la síntesis de las interfaces; en ella se concretizan las múltiples mediaciones, las vías de organización de

<sup>42</sup>P. Levinson, *New new media*, Estados Unidos, Penguin Academics, 2010.

la información, presentarla al usuario, relacionarla en tiempo, espacio y estructura con otras experiencias humanas; con variadas formas de acceder a la información; con complejos procesos de socialización; con sistemas de control; con tradiciones culturales y mecanismos para el intercambio cultural y social de información. Permite, como el *médium*, tener contacto con el fantasma y comunicar todo lo que parecía estar destinado a callarse.

Melville Bell, padre de Alexander Graham Bell, pasó toda su vida tratando de hacer visible el habla, Facebook sacó a la luz a los que estaban ocultos y nos puso en sintonía con los desconocidos. En ese espacio virtual se ha hecho visible el habla. Mirar y casi tocar es posible. El protocolo de la invocación es tan sencillo como dar un *click* con los nudillos digitales en el muro y escribir “estoy aquí”. El fantasma como parásito del *médium* exige de su relación una nueva mediación. Una hipermediación que en Facebook se ha materializado como co-evolución entre usuario y tecnología, como simbiosis entre lo interior y lo exterior; entre lo real y lo ficticio, entre el tiempo y el espacio, entre la proximidad y la presencia, entre el habla y el hablante, entre la creación y lo creado, entre lo comunicable y lo comunicado, entre el *médium* y el fantasma.

El terreno de las apariciones ya no es el cementerio, el sepulcrero se ha ido; el fantasma fluye por la red en busca de su *médium*.

## Bibliografía

- Morduchowicz, R., “The Meanings of Television for Underprivileged Children in Argentina”, en Cecilia von Feilitzen y Ulla Carlsson (eds.), *Children, Young People and Media Globalisation, Yearbook 2002*, Gothenburg, Nordicom, 2002.
- Russell Neuman, W., “Theories of media evolution”, en Russell Neuman, W. (ed.), *Media, technology and society: theories of media evolution*, Draft Manuscript, Michigan, University of Michigan Press, 2010.



THE BLACK LEVEL

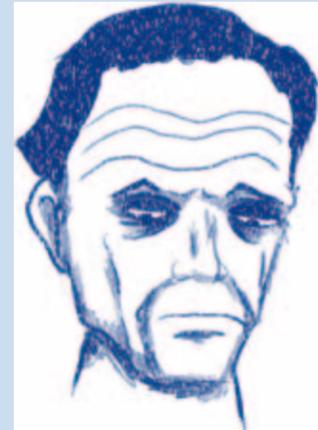


M C L U H A N N O C H E

Giovanni Nieto Juárez



la noche cae  
deseo oscura soledad global palabra  
a palabra



entorno humano



futuro

besarte en la pantalla

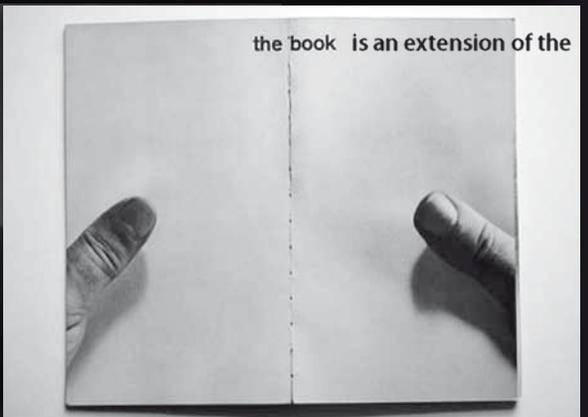


el rostro es el mensaje  
eléctrica oscuridad

sueño hasta relámpago  
ser imagen eléctrizante  
de la televisión

imagen nocturna de los tiempos







is an extension of the eye...



... the medium is the message?



# The Medium is the Massage

With **Marshall McLuhan**

Written by **Marshall McLuhan**  
**Quentin Fiore**  
**Jerome Agel**

## MCLUHAN Y TRASLAPAMIENTOS TECNOLÓGICOS

Tatiana Sorókina

### Preámbulo

**E**n estas páginas presento unas observaciones sobre algunos postulados de McLuhan y mi lectura de éstos. De forma paralela apunto mis propias reflexiones relacionadas con las permutaciones tecnológicas que se observan en distintas épocas. El propósito es concretar ciertos puntos relacionados con la escritura fonético-alfabética y, a partir de éstos, formular un par de preguntas en relación con la palabra escrita y el medio cibernético. Quiero dejar patente que en mis razonamientos me ajusté principalmente a *La Galaxia Gutenberg*, donde McLuhan se pronuncia con detalle sobre la problemática en torno al alfabeto, aunque también recurrí a otras tres obras importantes para el tema de este artículo: *Comprender los medios de comunicación*, *La aldea global* y *McLuhan. Escritos esenciales*.

McLuhan es conocido como fundador de la teoría de los medios o, más preciso, de la *ecología de los medios*. A los ojos del público en general, expertos en la materia o no, su objeto predilecto de investigación es la tecnología y, además, se asevera que McLuhan la convierte en una panacea de índole romántica. Su máxima “el medio es el mensaje” fue antepuesta a las demás (entre tantas que se hicieron del uso común), como si fuera su lema predilecto

o un símbolo de toda su teoría; asimismo, le trajo la reputación de ser un determinista tecnológico.

Sobre este último punto se ha escrito bastante, y el presente ensayo no se ocupará de ello. Sin embargo, me gustaría acentuar que el interés de McLuhan por la tecnología va en dirección de una compleja relación entre los sentidos y sus funciones, y no como una cosa *in se ni per se*. No es necesario ser determinista tecnológico para afirmar que la especie humana depende de su entorno tecnológico, el cual, a su vez, interviene en la vida intelectual y sensorial del hombre. McLuhan no fue el primero en declararlo (de hecho, lo desarrolla a partir de la noción de *noosfera* de T. de Chardin, quien recoge el concepto original de V.I. Vernadski). La tecnología no está separada del hombre, quien la inventa y la construye; no tiene existencia, autonomía, pero tampoco la tiene el hombre, quien utiliza y goza de la tecnología. Esta visión prescinde del problema de origen –latente en la mentalidad contemporánea– y se centra en la interrelación que se establece entre el hombre y la tecnología. Sin duda alguna, McLuhan adoptó precisamente este enfoque para su *ecología de los medios*.

El investigador canadiense vislumbra la idea de tecnología de manera extensa –diría, ambiciosamente extensa– implicando espacios que anteriormente eran vistos como sistemas divergentes y desarticulados. Reitera constantemente que su definición de la tecnología o de los medios es general e incluye cualquier tecnología que considera extensiones del cuerpo y de los sentidos humanos, desde la rueda hasta el ordenador. Probablemente, la formación como humanista y su predilección por la interacción entre campos y disciplinas diversas determinaron la proyección de su pensamiento, donde la tecnología se comprendió como espejo, pauta y criterio, mediante los cuales se registran, se analizan y se justifican los estados o periodos históricos de la humanidad.

Uno de los acontecimientos tecnológicos de gran trascendencia es la escritura fonético-alfabética, constituida por una

cantidad mínima de signos gráfico-visuales ordenados linealmente. McLuhan considera la creación del alfabeto (esta forma metonímica es más frecuentada que el término *escritura alfabética*) como el único camino hacia la libertad e independencia del hombre destrabado o civilizado. Al mismo tiempo, la hegemonía que el alfabeto establece, le obliga a advertir sobre sus efectos de escisión respecto al equilibrio de los sentidos y de las emociones que el hombre requiere y aspira en cualquier situación tecnológica.

Me parece que hay que buscar la clave de la obra mcluhiana en el propio ser humano, sus sentidos, sentimientos y la conciencia. La tecnología, ya sea ésta electricidad, *mass media* (con toda la rica combinación de palabras que surge en español), ropa, dinero, lenguaje hablado y escrito, juegos, arte o maquinaria electrónica, esta tecnología se encuentra en un movimiento constante y progresivo; sin embargo, el hombre debe salir de su entumecimiento causado por los narcotizantes fulgores tecnológicos. McLuhan se proyecta hacia el futuro electrónico, diciendo que —en lugar del sometimiento a la tecnología impresa que cultivó los valores de separación, fragmentación, individualismo y aislamiento— las nuevas tecnologías eléctricas impulsarán una necesidad de interdependencia humana a escala global y también inspirarán nuevas formas de sentir y percibir. Probablemente aquí el pensamiento complejo de McLuhan lo revela como un humanista romántico, pero ello definitivamente está muy lejos del determinismo tecnológico, todavía más con su reflexión:

A medida que el hombre tecnológico corre hacia su totalidad y carácter inclusivo, en la primera época, ya no tendría una experiencia de la naturaleza, como “la naturaleza al natural”. Habrá perdido el tacto y para entonces se habrá dado cuenta de que el tacto no es sólo una presión en la piel, sino la capacitación de todos los sentidos al mismo tiempo, una especie de “tactilidad”. Cuando perdemos la naturaleza como una experiencia directa

perdemos una rueda de equilibrio, la piedra fundamental de la ley natural.<sup>1</sup>

### Pensamiento lineal

La escritura alfabética (o fonética) es una de las escrituras relativamente recientes y hasta el momento se considera más eficiente hasta nuestros días. La etapa final de la constitución de su principio fundamental: sonido-letra,<sup>2</sup> la llegada que fue un proceso extendido en tiempo y con la participación de múltiples culturas, se considera la época clásica de la Antigüedad. Mientras Platón todavía se expresa enérgicamente en contra de la escritura, su discípulo Aristóteles se convierte en un verdadero escritor depositando sus ideas en el papiro de los *codex*.

Con la escritura alfabética, los griegos obtuvieron una forma de pensar lógica, es decir, lineal, ordenada y especulativa. Los romanos –sin seguir esta herencia griega pero sí explotando y aprovechando a su manera la escritura fonética– organizaron las instituciones civiles y militares también al mismo estilo. El mundo contemporáneo hereda la escritura lineal greco-romana, aunque se la tiene en una situación histórica muy distinta. Entre todas las maneras de fijación del lenguaje (verbal), la escritura alfabética obtuvo un valor especial para todas las culturas contemporáneas. Se trata de la palabra semántica y sintácticamente organizada y plasmada en un material, sea éste de papel o de pantalla, mediante los instrumentos elaborados precisamente para esta meta. Marshall McLuhan hizo un gran tributo

<sup>1</sup> Marshall McLuhan y B.R. Powers (1989), *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 101.

<sup>2</sup> No me refiero a los elementos gráficos que aparecen, desaparecen o se modifican constantemente, incluso en nuestros días junto con las reformas de escritura, sino al propio principio.

a este tema y lo puso en el centro de sus tesis y reflexiones fundamentales.

El gran aporte teórico de McLuhan reside en darle una dimensión conceptual totalmente nueva al acontecimiento alfabético y a la escritura lineal fonética en general. No descubrió la vinculación ni la influencia de la escritura sobre el pensamiento,<sup>3</sup> pero sí insertó la escritura —particularmente, alfabética— en el campo de la tecnología. Me parece de significado trascendental su postulado, donde afirma que la escritura y el pensamiento alfabético forman parte de la condición tecnológica del hombre y lo tomo prestado para revelar la lógica que pudo haber sostenido tal idea, que, a propósito, fue una de tantas otras que provocó mucha crítica sobre su supuesto determinismo tecnológico. Apropiándome de la postura de McLuhan, me gustaría presentar una interpretación de la tecnología alfabética o del pensamiento alfabetizado, dos nociones que considero equiparables.

McLuhan enlaza la tecnología con las extensiones (o los artefactos) del cuerpo humano (o de la naturaleza). No obstante, el pensamiento no puede ser una tecnología propiamente dicho, puesto que McLuhan habla sobre éstas aludiendo a los sentidos

<sup>3</sup> Es fácil evidenciar que McLuhan siempre fundamenta sus ideas en el conocimiento y los descubrimientos previos, además de autores de distintas áreas, algo que paradójicamente le inculparon muchos críticos como apropiación. Pienso que la escritura de McLuhan es un ejemplo perfecto de la apropiación en términos de la interpretación, como “el parto de sentido en el texto” (Paul Ricœur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 147). McLuhan asumió el papel creador del lector: “hasta la imprenta, el lector o consumidor estaba literalmente implicado como productor” (M. McLuhan, *La Galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1998, p. 142).

corporales: el lenguaje (“como un almacén de percepción y como transmisor de las percepciones”),<sup>4</sup> las armas (“los dientes y el puño y termina en la bomba atómica”),<sup>5</sup> el vestido y la casa (“son extensiones del mecanismo biológico para la regulación de la temperatura”)<sup>6</sup> o el coche (“una prenda de vestir sin la cual nos sentimos inseguros, desnudos e incompletos en el conjunto urbano”).<sup>7</sup> El pensamiento no pertenece directamente a los sentidos, es un campo intelectual y no perceptivo.

Por el contrario, el alfabeto puede ser visto como una extensión tecnológica debido a que emerge como resultado *tangible* del pensamiento que es incorpóreo. La escritura exterioriza y materializa el pensamiento, lo transforma en una realidad sensorial (visual) prolongable y extensible siendo ella misma (la escritura alfabética) un artefacto, instrumento o una tecnología para la actividad mental. De esta manera, con la invención del instrumento escritural alfabético, el pensamiento empezó a disponer de una tecnología específica.

Aquí falta complementar el tema con unas conjeturas. La propia noción del pensamiento alfabetizado (lineal) presupone la existencia de otros tipos de pensar: prealfabético, o preescritural, o jeroglífico, entre otros. Asimismo, se puede afirmar que los modos de pensar se relacionan directamente con sus extensiones específicas, es decir, relativas a los medios escriturales. Este supuesto conduce a una inferencia. Me refiero al problema de la reciprocidad entre las formas de pensar y las formas discursivas (verbales, antes que nada), conceptualizadas todas como tecnologías específicas.

<sup>4</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 155.

<sup>5</sup> M. McLuhan, *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 12.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., p. 227.

A pesar de que esta inferencia tiene ciertas debilidades (¿la tecnología –alfabética o impresa– determina la sustancia?), me parece que vista desde el horizonte del pensamiento McLuhaniano, no provocaría críticas severas. De hecho, McLuhan se mostró un experto en ofrecer a su público muchas provocaciones intelectuales que fueron producidas por su *estilo*<sup>8</sup> de escritura. Pienso que quiso ser congruente consigo mismo y trató de *tribalizar* o quitar las tensiones entre los sentidos y sus funciones en su propia obra, la cual no pudo haber sido elaborada sino con la tecnología alfabético-impresa. Así, en el intento de acercarse a la cultura oral escribió como si narrara los mitos o pronunciara discursos llenos de aforismos, máximas, alusiones (aunque siempre con la mención de autores-fuente) y proverbios.

Todo indica que este estilo de su pensar artístico (literario) le permitió crear un espacio con menores tensiones y rupturas entre los sentidos y las funciones. La complejidad (de la que algunos lo acusan) de su lenguaje y de la estructura (aforística y proverbial) de sus obras aparentemente desconcertada y caótica, le permitió salir de la homogeneidad y la monotonía de la mente civilizada y ordenada linealmente, la que, parece, menospreciaba bastante.

### Tiranía del oído y hegemonía del orden alfabético

La tecnología o, más bien, las tecnologías acompañan al hombre a lo largo de su historia, lo rodean e incluso influyen en su vida. ¿Cuál es la razón o qué finalidad tiene su existencia? En otras palabras: ¿por qué el hombre ha inventado una inmensa cantidad de instrumentos, de los cuales gran parte sirve como herramienta

<sup>8</sup> Muchos autores se refieren a un método mosaico, aunque considero que en realidad se trata de un estilo discursivo, puesto que su método se acerca mucho a la forma de pensar compleja, es decir, al pensamiento complejo.

para los siguientes instrumentos, es decir, resulta ser la tecnología para sí misma?

La respuesta más inmediata sería: la función de la tecnología es facilitar y simplificar el trabajo (de todo tipo), asimismo –y en consecuencia– hacer la existencia humana más comfortable y placentera, sobre todo, en el sentido sensorial. De hecho, uno de los criterios más significativos del nivel de la vida es precisamente el hábito del uso de las tecnologías en la vida cotidiana; tal vez, McLuhan hablaría en este caso del grado de narcisismo o entumecimiento frente a los artefactos. El cometido de la tecnología, entonces, puede ser interpretado como elevación del nivel de dependencia, estimación o preferencia de las ejecuciones rápidas, fáciles y simples.

La tecnología produce el afecto y la devoción al ahorro del esfuerzo físico-mental y eficiencia en un nivel tan alto que la vida contemporánea no puede ser imaginada sin los soportes materiales de todo tipo. Dice McLuhan:

Los efectos de la tecnología no se producen al nivel de las opiniones o de los conceptos, sino que modifican los índices sensoriales o pautas de percepción, regularmente sin encontrar resistencia.<sup>9</sup>

Sin embargo, el fenómeno tecnológico como tal no se asocia –y menos todavía, de manera directa– con los efectos que produce. La esencia pragmática de la tecnología puede ser traducida en sus dos cualidades: la uniformidad y la repetitividad. Es decir, los efectos de la satisfacción por la herramienta utilizada, de bienestar o de demanda son resultado de la organización uniforme y repetitiva lograda por la tecnología.

Las sociedades equilibradas –una imperiosa aspiración política, económica, social o cultural– residen en cofradías uniformadas

<sup>9</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, *op. cit.*, p. 39.

y repetidas. Las reglas, normas y leyes y los elementos homogeneizantes, al repetirse o clonarse una y otra vez, permiten la construcción de las formaciones estables, no conflictivas, armónicas. Es obvio que tal sueño es posible sólo en las mentes lineales y alfabéticamente tecnologizadas en cualquiera de los niveles de la sociedad, aunque no siempre sean conscientes de esto. Es el mundo ideal, iniciado por los griegos con su “estereotipado modelo del pensamiento repetitivo”,<sup>10</sup> el mundo alfabético.

La escritura alfabética resultó ser una tecnología especial y, además, omnipresente. Lo que hizo fue igualar y uniformar las diversas maneras de expresarse y comunicarse (gesto, sonido verbal o musical, tacto, entre otros) confinándolas únicamente a un solo modelo semiótico, pero el más circulado después de la imprenta: a la codificación lingüística fonético-alfabética. Ésta resultó ser económica y por tanto fácilmente aplicable en diferentes espacios verbales. La reducción de los sonidos a una cantidad limitada de letras-grafías condujo a la expansión general de la escritura “occidental”, ya que “el alfabeto fonético, con solamente una pocas letras, podía abarcar todos los lenguajes [...] Ningún otro sistema de escritura logró esta hazaña”.<sup>11</sup> Pese a los impresionantes logros, la tecnología de alfabeto, sobre todo de la imprenta, produce un efecto indiscutible de “la repetición que es la hipnosis<sup>12</sup> u obsesión”.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 43.

<sup>11</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., pp. 104-105.

<sup>12</sup> McLuhan recurre a la imagen de jardín muerto precisando la hipnosis. “Los psicólogos definen la hipnosis como el estado en el cual uno solo de los sentidos ocupa el campo de la atención. En tal momento el jardín se marchita. Esto es, el jardín significa la interacción de los sentidos en háptica [táctil] armonía” (Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 29).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 55.

El estado hipnótico, o el entumecimiento, surge como reacción a un ritmo constante y monótono de la tecnología que “tiene el poder de entumecer la conciencia humana durante el periodo de su primera interiorización”.<sup>14</sup> Pero este reflejo es inconsciente, porque la atención se presta a contenidos, dice McLuhan, y no a la elaboración ni a la realización de éstos:

El evidente carácter de exactamente repetible, inherente a la tipografía, escapa al hombre civilizado. Concede escasa significación a este aspecto meramente tecnológico y se concentra en el contenido, como si estuviese escuchando al autor.<sup>15</sup>

La repetibilidad discursivo-verbal, extendida por la imprenta, se convierte en principio o método (“el aspecto meramente tecnológico”), el que permea y, de esta manera, interviene en todas las áreas configurando el pensamiento, la ciencia, las artes.

Por el contrario, la uniformidad repetitiva no es un rasgo característico para el mundo oral. El espacio hablado es tribal o, más bien, artesanal y no está apegado a la linealidad y exactitud; es diversificado e inestable. Los discursos mitológicos no se fijan y, pronunciados, varían de boca a boca. Las utilidades siempre son únicas como los manuscritos en los comienzos de la escritura fonética. Los estereotipos son locales y alrededor de éstos se organiza la vida tribal; son utilizados para modelar lo parecido, lo análogo y lo aproximado en vez de perseguir las formas y medidas precisas, afinaciones perfectas, armonías y asertos puntuales. A su vez, las concatenaciones del tiempo se extienden a periodos largos, lo que impide distinguir fácilmente los elementos repetidos. La sucesión de las cosas aparece trastornada y caótica, porque depende totalmente del compás (secreto) de la naturaleza con sus

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 116.

periodos rítmicos extendidos. En la percepción del hombre tribal, que “vivía en una máquina cósmica mucho más tiránica que cualquiera que haya inventado el alfabetizado occidental”,<sup>16</sup> su vida nunca es monótona, repetida ni uniformemente llana.

La tiranía cósmica provee otro tipo de dominación. Dice McLuhan que las culturas orales “sufren una tiranía tan abrumadora del oído sobre la vista”.<sup>17</sup> Tal apreciación parece contradictoria a su estima por las mismas sociedades orales, donde existe “la relación directa e intuitiva entre los hombres y lo que los rodea”.<sup>18</sup> A pesar de la *tiranía del oído*, las culturas tribales viven cierta armonía y donde la noción de identidad no se ha roto, porque la proporción entre los sentidos<sup>19</sup> compensa la fuerza predominante de uno solo de ellos.<sup>20</sup>

Aquí es importante subrayar que el espacio acústico,<sup>21</sup> en comparación con el visual, se vislumbra como un “espacio natural de la naturaleza desnuda”,<sup>22</sup> por lo tanto, un espacio más complejo, ya que “el hablar es una exteriorización (expresión) de todos nuestros sentidos al mismo tiempo”.<sup>23</sup> El medio sonoro presenta

<sup>16</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., p. 169.

<sup>17</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 45.

<sup>18</sup> Eric McLuhan y Frank Zingrone (comps.) (1995), *McLuhan. Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 367.

<sup>19</sup> McLuhan traza una equivalencia entre los sentidos, por un lado, y las facultades, personas y funciones, por otro (Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 23).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>21</sup> “El espacio acústico es una proyección del hemisferio derecho del cerebro humano, una postura mental que aborrece el dar prioridades y rótulos y enfatiza las cualidades tipo norma del pensamiento cualitativo” (Marshall McLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*, op. cit., p. 15).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 67.

una fuerza dinámica y alerta; mágica, resonante y emocional; con elementos personales y dirigidos;<sup>24</sup> como residente de la naturaleza y de relaciones simultáneas.<sup>25</sup> Asimismo, destaca que en las sociedades orales, la interdependencia de los medios de expresión “es la consecuencia de una interacción instantánea de causa y efecto en la estructura total”,<sup>26</sup> y es lo distintivo de una aldea.

Hace más de medio siglo, el grabado y posteriormente la imprenta condicionaron la emergencia de un hombre escindido y regularizado por “un solo plano de conciencia narrativa”: visual.<sup>27</sup> También perdió la capacidad mimética, porque la imprenta deterioró y suspendió su memoria. Igualmente, su lenguaje fue denudado<sup>28</sup> o desintegrado, mediante la gramaticalización –uniformadora– de la escritura alfabética, donde el orden lineal y las definiciones lingüísticas exigieron las operaciones exactamente repetibles; las palabras resultaron ser “una mera colección de abstracciones”<sup>29</sup> con su exagerado atributo conceptual y con una mínima presencia de la realidad. El lenguaje amplía y extiende al individuo, es una *herramienta* de acumulación y transmisión de la práctica humana,<sup>30</sup> pero ¿qué experiencias se guardan, se extienden o se comunican mediante la palabra impresa que proviene de “la tecnología de la repetibilidad exacta”?<sup>31</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>26</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>30</sup> Eric McLuhan y Frank Zingrone (comps.) (1995), *McLuhan. Escritos esenciales*, p. 128. La traducción de los fragmentos de *La Galaxia Gutenberg* (y del citado, en particular) que se encuentran en libro de E. McLuhan y F. Zingrone, me parece más cercana aquí al estilo de McLuhan.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 117.

Los medios eléctricos, asienta McLuhan, absorben la fábrica impresa visual trastornando el medio destrabado, individualista y ordenado linealmente; el medio del hombre civilizado y ajustado a “un estereotipado modelo del pensamiento repetitivo”,<sup>32</sup> del pensamiento verbal dotado de la razón y matemático que “se convirtió en la única verdad, y todo el mundo de los sentidos vino a ser considerado como ilusorio”.<sup>33</sup> La tecnología electrónica regresa la noción de la aldea prealfabética bajo el nombre de la *aldea global*, que implica todos los sentidos. Los efectos de los nuevos medios inspiran a McLuhan a “colocar por primera vez todo el estudio de la tecnología y los artefactos sobre una base humanística y lingüística, con valor y no carente de él”<sup>34</sup> optando por la representación y no por la réplica.

### Vista: el texto y la imagen

¿Se equivocó McLuhan cuando, hace 50 años, anunció que el mundo se convertiría en un mundo primordialmente acústico? El asunto es que en la actualidad –después de haber pasado estos 50 años– está muy popularizada una opinión totalmente contraria, principalmente cuando se trata de las generaciones más recientes. Se afirma que el hombre contemporáneo no sólo es mucho más visual que antes sino que *es* visual. En realidad, es un convencimiento típico del sentido común que –por ser voluble y volátil– resiste a las sutilezas de un saber difícil o más elaborado. Sin embargo, el sentir trivial de las cosas es muy eficaz, por lo que no se le puede pasar por alto. De este modo, tenemos una contraposición, ¿cuál afirmación está equivocada y cuál es verdadera?

<sup>32</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 43.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>34</sup> Marshall McLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*, op. cit., p. 48.

Dudo mucho que el criterio de McLuhan y el juicio común generalizado realmente sean tan contrarios. Es cierto que en la superficie lingüístico-verbal aparece un dilema meramente léxico: el mundo es auditivo o visual. Sin embargo, el espacio discursivo, que es más dilatado y complejo, admite profundidades interpretativas. A nivel de discurso, es decir, puesta en acción la palabra, *esta* contraposición se disipa.

Cada una de estas enunciaciones responde a tareas disímiles y a realidades propias. Vistas desde la perspectiva pragmático-funcional, requieren comparaciones de fondo para que se revele el lugar de sus discordancias. En lugar de limitar el problema a la búsqueda de quién realmente tiene la razón, me parece más apropiado pensar en los conceptos y los valores que se encuentra detrás de los dos puntos de vista. De esta manera, es necesario reformularlos para encontrar los elementos enunciativos compartidos, ya que los elementos contrarios se anuncian de antemano en la oposición entre lo acústico y visual.

En primer lugar hay que aclarar a qué se refiere McLuhan al afirmar que los nuevos medios convierten el mundo visual en un mundo acústico. La segunda interrogante, a su vez, podría ser presentada en la siguiente forma: ¿cómo se entiende la visualidad desde el sentido común y, en realidad, a qué se opone este último?

No será posible contestar la primera pregunta sin dilucidar varios momentos conceptuales de McLuhan. Uno es sobre las culturas visuales: ¿cómo las define? Otro es sobre las características particulares de la tecnología electrónica, las que le permiten tender un camino diferente para la cultura contemporánea. Además, estos momentos tampoco podrán ser aclarados si no comprendemos su tesis central sobre los cambios que experimentan las relaciones entre diferentes sentidos corporales; al respecto McLuhan es enfático: no se trata de los sentidos como tal, sino de las relaciones entre éstos.

Para desentrañar la dinámica de estos cambios, McLuhan distingue cuatro épocas<sup>35</sup> cruciales, sobre todo, los momentos de su encuentro y su paulatina transformación. La primera abarca la cultura oral, donde “la palabra hablada implica dramáticamente todos los sentidos”<sup>36</sup> y “no permite la extensión y amplificación del poder visual necesario para crear hábitos de individualismo e intimidad”.<sup>37</sup>

La segunda etapa corresponde a la manufactura alfabética, que paulatinamente sustituyó la cultura sonora. “El dar al hombre un ojo por un oído con la alfabetización fonética es, social y políticamente, la explosión más radical que pueda darse en cualquier estructura social”.<sup>38</sup>

Después viene el periodo de grabado –una repetición exacta de representaciones pictóricas– que “ha tenido efectos incalculables sobre el conocimiento y el pensamiento, sobre la ciencia y las tecnologías de toda clase”.<sup>39</sup> Un poco posterior a la grabación pictórica, el libro impreso formó un tercer mundo, la modernidad, “al inducir la fusión [...] de los mundos antiguo y medieval”.<sup>40</sup> El ojo fue sustituido por el oído, por lo que unas facultades fueron reemplazadas por otras:

El mundo del oído es mucho más inclusivo y abarca mucho más que el del ojo. El oído es hipersensible. El ojo es frío y objetivo. El oído entrega al hombre al pánico universal mientras que el ojo,

<sup>35</sup> Probablemente no estaría conforme el propio McLuhan con el ordenamiento de épocas propuesto por presentárselo de una manera clasificatoria que siempre es reduccionista.

<sup>36</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., p. 96.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>39</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 116.

<sup>40</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., p. 184.

extendido por la escritura y el tiempo mecánicos, deja huecos e islas exentos de presión y reverberación acústicas.<sup>41</sup>

Finalmente, deviene la fase de ingeniería electro-magnética que, a su vez, modifica la tipográfica y la convierte en la fase electrónica, donde “encontramos nuevas formas y estructuras de interdependencia humana y expresión ‘oral’”,<sup>42</sup> es decir, donde se crean las condiciones para que la cultura visual, la del alfabeto y del libro impreso, torne de nuevo la cultura fónica, de la voz o del sonido.

Las épocas son inconfundibles y son representadas, desde la perspectiva que propone McLuhan, por las relaciones o jerarquías entre los sentidos corporales. McLuhan hace que estas épocas, tan disímiles, se articulen entre sí: “Debido a que el presente es siempre un periodo de penoso cambio, cada generación tiene una visión del mundo del pasado”.<sup>43</sup> La tensión entre los cinco sentidos (visual, táctil, acústico, olfativo y gustativo) en la que el hombre siempre se encuentra sumergido, se desplaza de un escenario tecnológico a otro con supremacías sensoriales cambiantes. Sin embargo, el cambio tecnológico –es el que está en la mira– se hace tangible sólo cuando éstas se establecen definitivamente y el presente (el periodo de cambios) se avista como pasado (ahora *ayer* se siente diferente, aunque sigue siendo *ahora*).

Es normal que la matriz intelectual, cultural, religiosa u otra siga aferrada al medio anterior durante tiempo incalculable. “La gente se pasa la vida imitando en forma razonable lo que se hizo en la era anterior”.<sup>44</sup> La naturaleza humana es compleja, y el hombre creador e innovador al mismo tiempo es conservador o, en términos menos negativos, tradicionalista. El *animal que construye instrumentos* nuevos y remodela perfeccionando los

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>42</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>43</sup> Marshall McLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>44</sup> *Idem.*

viejos, al mismo tiempo se apega fuertemente a su pasado, inmediato o lejano. Sospecho que si está consciente de ello, su apego se tiñe de lo simbólico y repercute en su actuar moral, político o profesional. Si no se repara en este arraigo suyo, su proceder en la vida se asemeja con el *copy-paste*, pero de los patrones y moldes del pasado, reciente o remoto.<sup>45</sup> ¿Será esto semejante a lo que sucedió con Platón quien “pasó su vida como un amanuense de Sócrates, convirtiendo la oralidad en una forma de arte como para poder arreglárselas con el nuevo alfabetismo escrito”?<sup>46</sup> Sin duda alguna, el caso del genio griego es típico para muchas personas de todas las épocas y culturas, y es la raíz de lo difícil que es aprehender *in vivere* y valorar las mutaciones importantes en los lapsos de tiempo relativamente cortos.

Aquí viene a la mente el papel del artista, cuya capacidad y tarea de advenimiento siempre destaca McLuhan. A pesar de que no hay suficiente espacio en este artículo para ocuparse del tema, no puedo prescindir de unos pronunciamientos aforísticos aunque sin comentarios o interpretaciones:

La tarea del artista ha sido la de informar sobre la naturaleza del fondo al explorar las formas de sensibilidad que cada nuevo fondo o modo de cultura ponen disponibles mucho antes de que el hombre corriente sospeche que algo ha cambiado.<sup>47</sup>

Los artistas en diversos campos son siempre los primeros en descubrir cómo capacitar un medio para que emplee o libere la energía del otro.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> El copiar-pegar inocente por parte de los alumnos “tecnologizados” y a veces ignorantes es contra lo que los docentes tanto arremeten calificándolo como el plagio.

<sup>46</sup> Marshall McLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*, op. cit., p. 14.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>48</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, op. cit., p. 74.

Hoy en día, los artistas son capaces de mezclar su dieta de medios tan fácilmente como su régimen de libros.<sup>49</sup>

“El artista siempre se encuentra escribiendo una detallada historia del futuro, porque es el único consciente de la naturaleza del presente”. Ahora para la supervivencia del hombre es necesario el conocimiento de este simple hecho.<sup>50</sup>

El artista es aquel que, en cualquier campo, científico o humanístico, capta las implicaciones de sus acciones y de nuevos conocimientos de su tiempo. Es un hombre de conciencia integral.<sup>51</sup>

Siento curiosidad por saber qué pasaría si el arte fuese reconocido de repente por lo que es, es decir, una información exacta acerca de cómo reorganizar nuestra psique para adelantarnos al próximo golpe de nuestras facultades extendidas.<sup>52</sup>

Me parece que se puede convertir la última cita en el planteamiento de un problema y una investigación, por supuesto, desde una perspectiva compleja,<sup>53</sup> propia para las exploraciones de McLuhan.

En lo que respecta a las cuatro épocas mencionadas, su distinción parte de los vínculos o rupturas que muestran los sentidos y las funciones del cuerpo. La conexión entre las épocas,

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> Pese a que esta perspectiva compleja nunca es definida en estos términos ni por él mismo, ni por sus sucesores, ni por sus adversarios. Se prefiere denominar su forma de pensar, reitero, como el método mosaico que el mismo McLuhan recogió de Békésy. La teoría del hipertexto permitió trazar un paralelo entre este campo-mosaico y la estructura hipertextual, un término que podría ser concebido como una actualización de aquél.

acorde a la teoría de McLuhan, no es histórico-cronológica, por lo que el tiempo, como se espera en un análisis tradicional, no es un factor primario. Más aún, el tiempo inalterablemente lineal—la flecha de tiempo— se presenta como una abstracción perecedera de índole cultural. Los cinco sentidos pertenecen a un conjunto de relaciones simultáneas y, además, éstas se repiten en épocas históricas distantes. Por último, las asimetrías en la proporción de los sentidos y sus funciones surgen en los mismos periodos<sup>54</sup> aunque en espacios culturales distintos. Resumiendo, las relaciones laberínticas y difusas entre los sentidos no pueden ser desenredadas por medio de la noción de tiempo, pero, como se mencionó en páginas anteriores, McLuhan sí lo hace desde el horizonte tecnológico. Por consiguiente, los conceptos *tecnología* y *extensiones* surgen como denominadores comunes para observar la transformación de los sentidos corporales en cada una de las cuatro épocas. Reitero que se trata de un cuadro comparativo de diferentes tipos (o tecnologías) del discurso: pronunciado, escrito alfabéticamente, impreso y electrónico.

McLuhan llega a la conclusión de que el medio electrónico da un paso hacia la recuperación de cierta armonía entre los sentidos, que distingue la época oral de las dos siguientes. La tecnología escritural alfabética y, además, proliferada por la tecnología impresa, si bien no eliminó, sí separó y exaltó el sentido visual, sobreponiéndolo a los demás.

Solamente el alfabeto fonético produce la ruptura entre el ojo y el oído, entre el significado semántico y el código visual; y así, sólo la escritura fonética tiene el poder de trasladar al hombre desde un ámbito tribal a otro civilizado, de darlo el ojo por el oído.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Aquí me refiero a la noción de tiempo occidental.

<sup>55</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 43.

McLuhan reafirma una y otra vez la esencia visual de la escritura alfabética, puesto que los efectos del lenguaje codificado fonéticamente resultaron ser mayúsculos y envolvieron todos los aspectos de la vida. Señala que la función visual de la escritura adquirió “extensión y poder extraordinarios”<sup>56</sup> e interviene no sólo en la palabra hablada, sino también en uso social.<sup>57</sup> El paradigma que el alfabeto, asistido por la imprenta, establece por muchos siglos debe entenderse como la linealidad y el orden del pensamiento (racional), como la jerarquizaciones y fragmentaciones dentro de la estructura político-social, asimismo como la homogeneización y la uniformidad de la cultura y conducta.

Respecto a la tajante exaltación del atributo visual de la escritura alfabética quiero destacar (hacer visible:-) su otro aspecto sensorial. A semejanza con la escritura jeroglífica (no lineal), que McLuhan utiliza para contrastarla con la alfabética (lineal), esta última también hace actuar el sentido táctil (aunque tampoco de manera consciente para el hombre). La pluma de ganso sobre el pergamino, el gis sobre el pizarrón, el dedo sobre la arena o la palma de la mano, los diez dedos sobre el teclado mecánico o eléctrico y dos-tres sobre la pantalla electrónica sensible (*touch screen*), en todas estas técnicas e instrumentos diferentes de escribir varios sentidos se conectan y se estimulan las diferentes sensaciones táctil-mentales. Al mismo tiempo, sería inconsistente olvidar lo que el propio McLuhan expone: primero, que es la proporción entre los sentidos la que distingue una cultura de la otra; segundo, que todos los sentidos tienen presencia simultánea en cualquier época y, tercero, que el hombre siempre busca un equilibrio (una relación proporcional) entre éstos.

Resumiendo, cuando McLuhan habla de la vista, uno de los sentidos corporales, se refiere a un *mundo*, donde lo visual posee

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 56.

la hegemonía, llevada a tal grado que se manifiesta su ruptura o escisión de los demás sentidos. A su vez, muestra que la supremacía visual se debe a la invención del alfabeto (la escritura fonética o alfabética) y su inserción en la cultura occidental, iniciada de manera sistemática por los greco-romanos. En el Medievo, con las técnicas de grabado y de imprenta, la escritura alfabética –que sólo es un código convencional– se convierte en un instrumento, un medio o una tecnología. Logra formar los principios de organización ordenada linealmente y con el tiempo se instaura en todas las esferas sociales e intelectuales.

A finales del siglo XIX apenas se podían adivinar las rutas<sup>58</sup> de un cambio irrevocable de la proporción entre los sentidos. En nuestros días, desde la teoría mcluhaniana, ya parece obvio este viraje de rumbo, pausado y con fricciones, de la cultura sensorial alfabético-impresa visual a la cultura sensorial oralizada.

El oído, un medio mucho más inclusivo que la vista, tuvo un papel predominante para el hombre tribal. Durante la formación y la propagación de la cultura occidental fue sustituido por el orden visual alfabetizado produciendo como efecto al hombre letrado y civilizado. Desde mediados del siglo XX, el oído, un sentido dinámico y democratizador “que invita a la participación, antes que la palabra escrita y especializada”,<sup>59</sup> vuelve a ocupar un lugar importante, pero ahora, en el mundo digitalizado y cibernético.

La tecnología eléctrica, que extiende el sistema nervioso, ampara a la palabra hablada, por lo que “nuestro mundo va cam-

<sup>58</sup> Relaciono estos pasos, en aquellos tiempos todavía muy ligeros, con la música, especialmente con el revolucionario dodecafonismo de Arnold Schönberg (1874-1951) y con el arte cubista, al que McLuhan manifiesta su interés. Es lógico que el arte verbal (la literatura) todavía no había mostrado cambios que, en mi opinión, llegarán más tarde con la literatura latinoamericana.

<sup>59</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit., p. 100.

biando su orientación visual por la orientación auditiva”.<sup>60</sup> La extensión acústico-oral realmente está destinada a equilibrar la proporción de los sentidos que el orden visual de la escritura alfabética en su extensión impresa instauró en la modernidad. Esta es la noción que McLuhan tiene sobre la emergencia de la oralidad en los tiempos posmodernos (posalfabéticos).

Ahora me referiré al sentido común de acuerdo con el cual el mundo de hoy es un mundo visual, opositor de la idea acústica. Antes que nada quiero puntualizar que este artículo no tiene la tarea de discurrir sobre el *problema* del sentido común, sino únicamente presentar una opinión generalizada sobre el aspecto visual de nuestros días.

A grandes rasgos, el sentido común se relaciona con la percepción colectiva. Es imposible definir la cantidad de personas que deben compartirla, tampoco el porcentaje de las personas que se expresan en términos del sentido común y de las demás que no entran en esta categoría. Sólo se sabe bien que deben ser muchas y no pertenecen a los grupos del saber.<sup>61</sup> De hecho, en nuestro caso, la expresión *el sentido común* puede ser empleada indistintamente con otras como: *la percepción común*, *el conocimiento común* o *el pensamiento común*. En fin, vivimos en una época diferente, en la posmoderna, cuando se cuestiona seriamente los lemas como

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>61</sup> Es sorprendente cómo McLuhan, congruente con su teoría, despliega la idea del sentido común. Parte de la semántica del vocablo sentir como percibir y desarrolla –acudiendo a los griegos antiguos y otras fuentes– la expresión como “aquella peculiar capacidad humana de verter la experiencia de un solo sentido en todos los sentidos, presentando continuamente a la mente el resultado en forma de imagen unificada” (Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación...*, *op. cit.*, p. 81). Esta imagen unificada, puesta en el terreno de la tecnología electrónica se convierte en “un consenso a escala mundial” (*ibid.*, p. 125), que conduce a “una única conciencia” de la familia humana (*ibid.*, p. 81).

*tertium non datur* y cuando las sensaciones y el mundo perceptivo-sensorial adquieren los mismos valores que los pensamientos y la razón.

El sentido común, al que me remito, proviene de mi práctica docente y de un vasto contacto con los alumnos (gente joven). También proviene de internet, un espacio del sentido común por antonomasia y, dicho sea de paso, de las repeticiones (respecto a la idea de repetitividad,<sup>62</sup> comparada con el medio impreso, la considero aún más proliferante en el espacio cibernético, que propicia el muy utilizado procedimiento de copiar-pegar prácticamente sin límites).

Tal parece que en una apreciación espontáneamente formulada, la noción de objetos visuales no guarda ninguna relación con el texto impreso y, ninguno de ellos, con la tecnología, esto es, ni los objetos visuales ni los textos. El texto se escribe o se lee, pero no se considera parte del mundo de los sentidos, del mundo visual particularmente. La vista sólo capta los íconos y las imágenes, estáticas o dinámicas o, en otras palabras, aquello que se guarda como archivo de tipo *jpg*, *gif*, *tiff*, *iff*, *bmp*, *png*, *eps*, etcétera. Según esta comprensión de lo visual, los textos de diferentes géneros (las novelas, los poemas, los tratados científicos o los documentos oficiales) que se guardan como archivos *txt* o *doc* no son equiparables con los anteriores. El oído (o la oralidad) tampoco participa en las imágenes-*jpg*, así que la visualidad-sonoridad de McLuhan difícilmente encontrará eco en el sentido común (joven) de la imagen. De tal suerte es imposible entablar un diálogo entre estos dos juicios: se encuentran en territorios paralelos y autónomos.

A pesar de tal disparidad, la que ni siquiera puede ser entendida como oposición, existe un punto compartido. La conciliación no está en la superficie enunciativa, la que resalta en primer

<sup>62</sup>Definitivamente a McLuhan se le escapó esta característica, de hecho primaria, del medio computacional.

lugar; se encuentra en la conciencia histórica. Las dos opiniones entienden la situación posmoderna de manera semejante. La de McLuhan, un versado, se basa en conjeturas y conocimientos de naturaleza primordialmente teórica; en cambio, la otra se origina en la experiencia vivida.

Creo que en este paso de una cultura a la otra, la definición —que no es sino una enunciación lingüística— de los fenómenos sensoriales (los sentidos) ha de ser modificada. El lenguaje y las extensiones se corresponden entre sí: las perturbaciones en un medio conducen a las alteraciones del otro, claro está que no de manera mecánica. La condición originaria de la tecnología (las extensiones) es ser innovada, sustituida o perfeccionada constantemente de acuerdo con los entornos concretos. El lenguaje no sólo está en contacto con las extensiones —manifestándolas y haciéndolas realidad discursiva—, al mismo tiempo *es* un medio tecnológico, porque construye el espacio mental. Como toda clase de artilugios es funcional y depende de los ambientes, por consiguiente también obedece al mismo patrón de movimiento, está sujeto a modificaciones permanentes.

Entonces, en el escenario actual, sería lógico suponer que el vocablo *sentido* adquiriera un apelativo que incluya este aspecto relacional entre los sentidos corporales, del que habla McLuhan. En otras palabras, sería deseable que se ingenie<sup>63</sup> un solo término con una imagen de todos los sentidos interactuando entre sí (*gustativotáctilsonoroolfativovisual*) y no en forma *escindida* o *amputada* (el tacto, la vista, etcétera).

Mediante este ejercicio se podrá redefinir el estado sensorial del mundo. Nada de oposiciones (acústico-oral o visual), ni definiciones tajantes. La propia tecnología electrónica, una herramienta o extensión mucho más compleja, es capaz de unir y

<sup>63</sup> Inventar e introducir palabras nuevas es sumamente difícil y poco frecuente.

articular en su cuerpo artificial todos los sentidos naturales y sus funciones, todos los medios y, además, el lenguaje, una tecnología *sui generis*.

Con lo anterior se puede concluir que la visión mcluhaniana está muy cercana a la realidad actual, la que rige la herramienta eléctrico-electrónica. El desarrollo de ésta generó condiciones para que las tecnologías de los sentidos se concentren e interactúen en un mismo espacio, por analogía con el cuerpo humano. Al mismo tiempo, esta herramienta abre muchas más oportunidades, diversas y heterogéneas, que cualquier otra tecnología anterior. Posibilita mayor cantidad de combinaciones entre los sentidos agregando un “sentido” nuevo, el de la realidad virtual, y cambia las proporciones entre ellos en tiempo real.

En el espacio hipertextual cibernético, los sentidos conviven y no compiten entre sí, como en tiempos pasados. La *tiranía* del oído y de la voz en la época tribal o la *tiranía* de la vista en la época civilizada (destrribalizada) parecen anticuadas para la historia actual (posalfabética). La vista sigue siendo un sentido muy importante, y parece controvertible la idea que cede frente a la oralidad. El mundo de hoy sigue siendo visual, pero no más que hace unas décadas. Sin embargo, su alcance será distinto, incluyente y participativo, como el de la oralidad. Seguramente el McLuhan del siglo XXI no limitará su concepto de vista a una sola, civilizada y alfabética. Las dos opiniones aparentemente contrarias comparten una saludable imperfección en sus definiciones.

### Digresión final

Las deducciones del apartado precedente estarían incompletas si no nos preguntamos sobre esta *no*-asociación del texto impreso con la vista. ¿Por qué al libro se lo priva de su carácter visual? Asimismo, ¿esta privación es deliberada o no?

El sentido común, que fue mencionado en páginas anteriores, puede ejercer el papel de síntoma. Me parece que justamente la situación con el texto impreso es una clara señal de cambio en la sucesión de los estados sensoriales, el punto clave de la teoría mcluhaniana (de hecho, yo denominaría la teoría de McLuhan precisamente como *teoría de los cambios sensoriales* o mejor, *filosofía de los cambios sensoriales*).

McLuhan hizo ostensible este paso trascendental del oído a la vista, de la tribalidad a la civilización, del mundo complejo al mundo lineal y racionalmente ordenado. Asimismo, explicitó cómo desde Platón –el adepto de la oralidad totalmente desconfiado del *logos* escrito (el manuscrito)– hasta las generaciones actuales, el alfabeto (concluido en el formato impreso) resultó estar implicado en la escisión y la dominación de la vista sobre el anterior sentido “principal” del oído y repercutió en los sentidos y su funciones en el conjunto. En otras palabras, en nuestros días, la autenticidad y la credibilidad de lo que se ve (para McLuhan, se lee) sigue siendo incomparablemente mayor a la de lo que se escucha.

Sin embargo, en comparación con Platón, quien ambicionó en preservar el pensamiento oral que tanto apreciaba, los posmodernos no parecen estar aferrados al secular medio impreso, todavía prestigioso y privilegiado. Lo conciben, sobre todo los jóvenes, como arcaico y ajeno a *su* mundo,<sup>64</sup> lo que, en realidad, no sorprende mucho: nacen, viven e interactúan con los medios eléctrico-electrónicos. Con todo, el rechazo del medio (impreso) en general produjo un rebote a su vez: el rechazo del libro, que no es sino el *contenido* de este medio, en palabras de McLuhan.

Según entiendo la lógica de esta renuncia, son las imágenes que se consideran el *contenido* de la tecnología electrónica. En con-

<sup>64</sup>Es lógico que tal consideración varía de grado en las diferentes culturas: donde se lee más, la enajenación de los libros y el cambio de los medios se percibe menos.

traste con las letras, aquellas sí se *ven* y corresponden al mundo visual. Entonces, el texto impreso no implica la vista y sólo puede ser leído o escrito. No obstante, surgen muchas interrogantes al respecto. La que sobresalta es acerca de un problema que enfrentan las escuelas contemporáneas, a saber: la lectura y la escritura.

Sin profundizar esbozo un dilema. Por una parte, ¿es preferente motivar a que los jóvenes conozcan el medio libresco para que estén conscientes de éste y de su negación de la palabra impresa? O, en vista de que “el individualismo alfabetizado, fragmentado y visual ha dejado de ser posible en una sociedad con patrones eléctricos y en plena implosión”,<sup>65</sup> nos preguntamos: ¿no sería más oportuno tomar el rumbo de la tecnología electrónica y hacer de esta última una herramienta cultural básica? Especialmente tomando en cuenta que las culturas y sus valores no cambian de un momento para el otro:

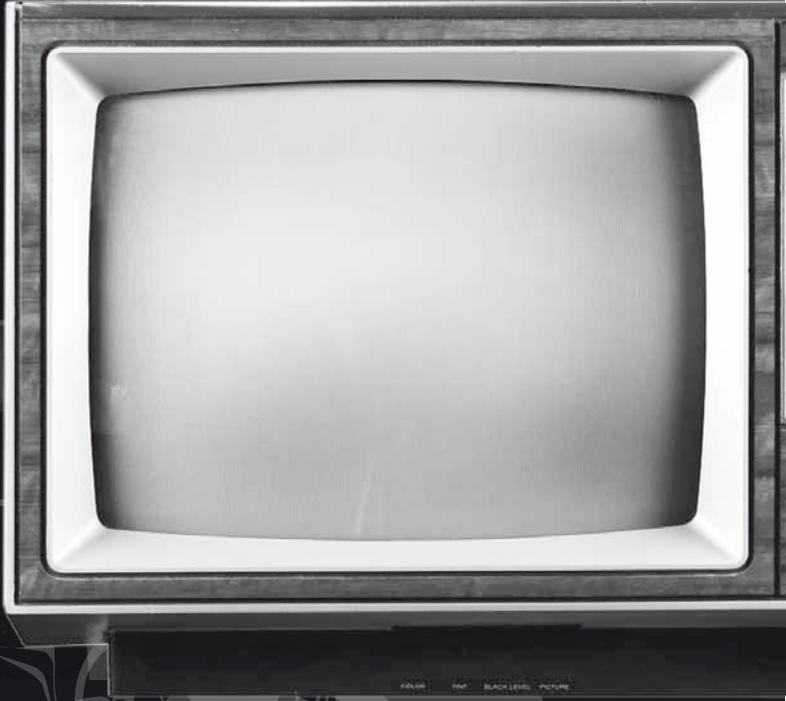
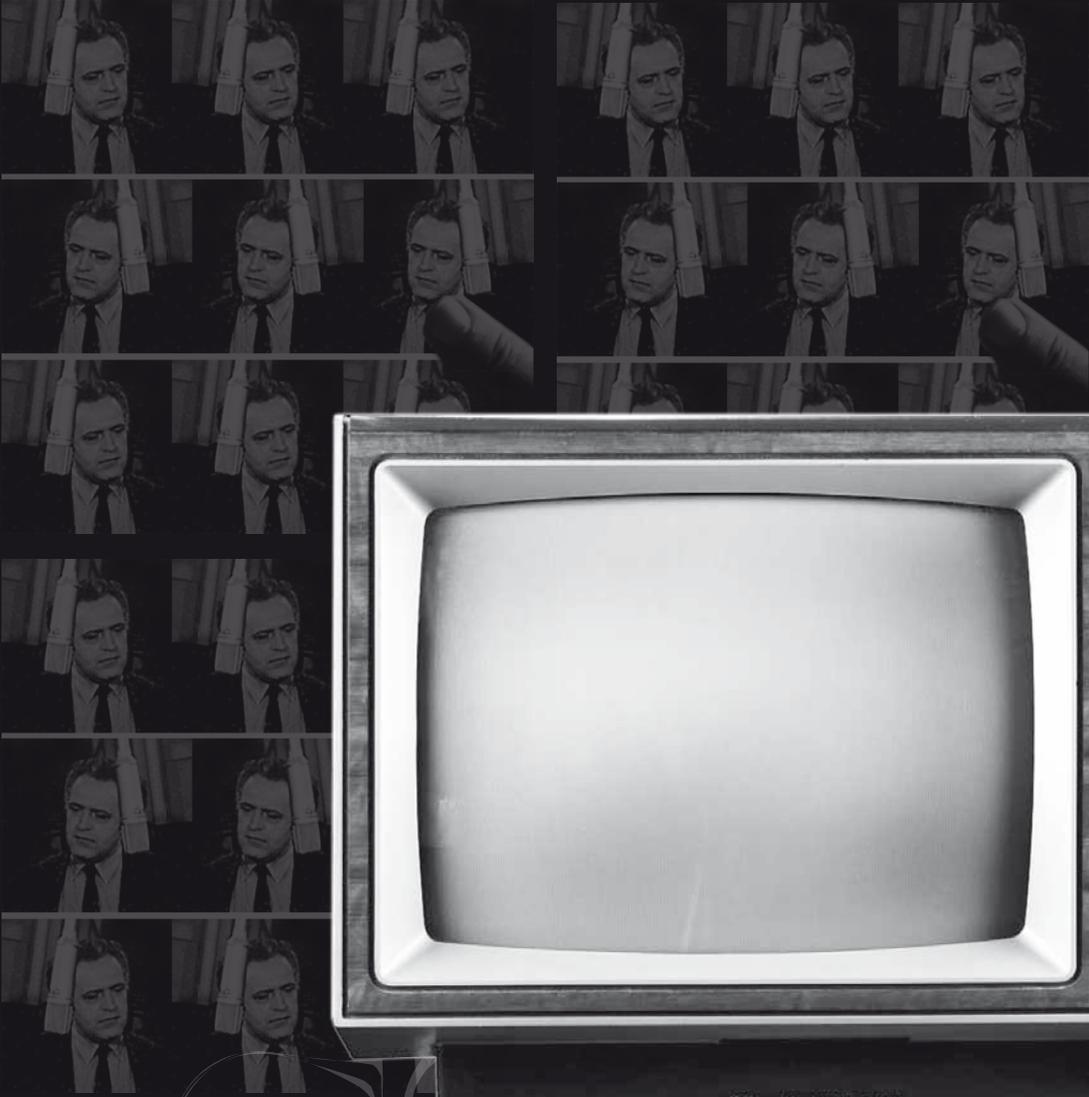
Dos culturas o tecnologías pueden pasar una a través de la otra como las galaxias astronómicas, sin colisión, pero no sin cambios en su configuración. En la física moderna existe también el concepto de “superficie interfacial” o encuentro y metamorfosis de dos estructuras. Tal “interfacialidad” es la verdadera clave de Renacimiento, como lo es de nuestro siglo XX.<sup>66</sup>

### Bibliografía

- Horrocks, Christopher (2000), *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Los cien rostros de McLuhan*, 2011 [[http://version.xoc.uam.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=234&Itemid=56](http://version.xoc.uam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=234&Itemid=56)].
- Strate, Lance, “La tecnología, extensión y amputación del ser humano. El medio y el mensaje de McLuhan”, *Infoamérica*, núms. 7-8, 2012, pp. 61-80.

<sup>65</sup> Marshall McLuhan (1964), *Comprender los medios de comunicación...*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>66</sup> Marshall McLuhan (1962), *La Galaxia Gutenberg...*, *op. cit.*, pp. 215-216.



## TELEVISIÓN FRÍA, VIDEO TÁCTIL. LA PANTALLA TRANSLÚCIDA DE MCLUHAN

Pablo Gaytán Santiago



¡Yo no explico, exploro!

**E**n *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*<sup>1</sup> Marshall McLuhan afirma que el funeral de J.F. Kennedy, transmitido el 24 de noviembre de 1964 en directo por las televisiones estadounidenses a los rincones más apartados del mundo constreñido en “aldea global”, demostró el poder de la televisión como *medio frío*, ya que ésta confirió al acontecimiento el carácter de participación corporativa, es decir, sumergió a la audiencia global en un ritual necrófilo en la edad electrónica. Ahí mismo McLuhan concluye, a contrapelo de las mentes reduccionistas de la época –los “especialistas” definían a la televisión como “caja idiota”–, que la pantalla de cristal fomenta las estructuras profundas del individuo. Para el fundador del Centro de Cultura y Tecnología de la Universidad de Toronto, los actores de los programas de entretenimiento y la difusión de contenidos de las

<sup>1</sup> Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1994.

diversas disciplinas artísticas en la televisión crean inmersiones simbólicas y afectivas de la audiencia. Digamos que la televisión altera las mentes televidentes al igual que el arte a sus creadores o las sustancias psico-activas a los individuos que caen bajo su influencia.

Aquella secuencia histórica del *drama electrónico* la vivimos millones de aldeanos a través de la radio, las imágenes fijas y en movimiento o pasmados frente a la extensión de nuestra vista...

El barrido de los espectrales recuerdos me encuadra sentado al aire libre junto a decenas de niños, adolescentes y adultos en algún barrio al sur de la Ciudad de México aquél 24 de noviembre. Conectado electrónicamente a la pantalla de cristal mis sentidos perciben a toda aquella masa de dolientes como auténticos fantasmas translúcidos; frente a mis ojos pasa la carroza-ataúd, al mismo tiempo que escucho la rapsodia silenciosamente estridente tanto al interior de la caja como en el exterior, tañida por el lamento de un locutor fuera de campo. El monocroma acentúa el duelo universal en memoria del presidente-actor del país más poderoso de la villa global, siento participar de aquel ritual incomprensible para mi infantil mente. Nieve. *Shshshshshsh*.

Espectral recuerdo McLuhaniano. Tal vez esa secuencia electrónica sea para millones de hombres y mujeres de mi generación el *phantasma* configurado con impulsos luminosos, una especie de “cargada de la brigada luminosa” que tatúa en nuestra piel-alma colonizadoras impresiones subconscientes que desearíamos exorcizar de una vez y para siempre. Para lograr tal propósito, tal vez no es necesario el auxilio de un sacerdote o un psicoanalista lacaniano, sino más bien implica retomar el método McLuhan de la “observación (-) ideas”, el cual consiste en descartar las estructuras mentales (el racionalismo) que pueden inferir en la intuición pura. Es el método PROBE (sondeo o exploración); es

decir el absurdo, el humor, la paradoja y la yuxtaposición como recursos para crear conocimientos. Aquí el sondeo trata de hacer visible el impacto de la tecnología.

Según McLuhan, para que el sondeo sea eficaz debe ser afirmativo categórica, extremada y violentamente, como solía hacerlo él mismo con respecto a sus puntos de vista sobre los medios. Este ejercicio intelectual significa utilizar la mente de la misma manera que el censor de una cámara de video, que operada como extensión de la vista humana explora la temperatura de color del ambiente, de los objetos o la naturaleza para configurar una imagen. Es, finalmente, el juego libre de la mente frente al racionalismo tecnocrático del arquetípico intelectual u hombre de ciencia. McLuhan tenía de alguna manera integrado el circuito videográfico en su cabeza, de ahí su máxima: ¡Yo no explico, exploro!

### Pantalla McLuhan

Podríamos decir que en ese primer gran plano el censor mcluhaniano se interesó por los lenguajes, los significados y las percepciones derivadas de los medios de comunicación de masas, en particular de la televisión. Lo cual obligaba a sus interlocutores a leerlo, y pocos lo hacen actualmente, de manera no secuencial ni lineal, ya que la forma más efectiva de leerlo tenía que ser táctilmente, como si se interactuara conscientemente con el televisor; a 525 líneas de baja resolución o en pantalla HD, con poca información digerida para escuchar, observar y descubrir las yuxtaposiciones en la información de todo tipo. Leer a McLuhan implica conversar con su pantalla mental, hay que esforzarse para percibir imágenes en movimiento; son datos e información en barrido interminable. En él no hay conclusión, siempre hay un



*Pantalla McLuhan*, Pablo Gaytán Santiago, 2012.

proceso no secuencial de conocimiento. *La Galaxia Gutemberg*<sup>2</sup> es una demostración intelectual e hipertextual que tiene diferentes entradas y salidas, fluye, es laberíntica, cada uno de sus *links* lleva a sus lectores a uno y otro lugar; así, cada uno de ellos crea su propia versión de la galaxia mcluhaniana. Marshall es el arquetipo intelectual-dispositivo de información y comunicación.

La televisión de Marshall contiene ella misma a los medios *telégrafos* anteriores; en el mueble o la pantalla plana escuchamos los ecos del éter radiofónico, a tal grado, que hoy día se siguen ofreciendo programas radiofónicos por televisión e internet; si no, véanse las barras de divulgación universitaria por televisión.

<sup>2</sup> Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutemberg*, Barcelona, Origen/Planeta, 1985.

Desde aquella época la televisión difunde películas transferidas al soporte del *videotape* y digital para ser vistas y percibidas como telenovelas. Más allá o más acá del tiempo real, hoy día, el televidente-internauta se sumerge en internet como si fuera decodificado en datos, en información para configurarse en imágenes 3D, expuestas de manera privada/pública o a través de la televisión ambiental en los espacios del agora pública –la postelevisión, según algunos comunicólogos.<sup>3</sup> La televisión, al menos hasta el día de hoy, es el receptáculo de los otros medios, tal vez por ese motivo McLuhan lo consideró como el medio frío (*cool medium*) por excelencia; extiende todos los sentidos, su baja definición (*low definition*) caracteriza sus mensajes, los cuales se comunican más como procesos, que como productos acabados, y de forma simultánea y plural antes que lineal. Esta lógica comunicativa podemos verla como una des-realización del proyecto estético Dadá; las 24 horas se produce un interminable cadáver exquisito.

La tesis de la televisión como medio frío de McLuhan planteaba en su tiempo que aquella producía un espíritu antitético al del alfabetismo:

[...] los jóvenes que han visto televisión durante un decenio han absorbido automáticamente de ella una tendencia a la implicación profunda que hace que todos los objetivos lejanos, visualizados por la cultura dominante, le parezcan no sólo irreales sino insignificantes, y no sólo insignificantes sino anémicos.<sup>4</sup>

Así, contrario al distanciamiento y potenciación de una conciencia individual que produce el libro –medio caliente– la televisión implica todos los sentidos en una especie de simultaneidad

<sup>3</sup> Gérard Imbert, *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra, 2008.

<sup>4</sup> Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutemberg*, *op. cit.*

que tiene algo de alucinatorio y que presenta siempre intersticios y configuraciones escasamente definidas; la televisión es, visualmente, pobre en datos pero sensorialmente múltiple.

### La pantalla táctil del videoarte

Obviamente no todos los niños y adolescentes de la generación del *baby boom* en Estados Unidos transitarían del fantasma del barrido televisivo a la intuición y de ahí a la elaboración creativa de lenguajes y obras comunicacionales derivadas de su formación táctil al interior de la *Galaxia Mcdonalds*, ¡no!, mientras la inmensa mayoría fluía sólo como información y dispositivo comunicacional de la institución imaginaria del consumo y la tecnocracia, sólo una minoría de desapegados al orden social,



*La pantalla táctil del videoarte*, Pablo Gaytán Santiago, 2012.



**El medio es el mensaje es un diálogo in-directo con los videoartistas, ya que es un inventario de efectos, una exposición de profecías sobre la era electrónica, en un formato envolvente.**

**M**ás allá de considerarlo un profeta, lo que habría que recuperar de McLuhan es su mística intelectual, fundada en la imaginación, la creación y re-creación de los efectos preceptuales de los hipermedios, en tiempos en que precisamente el ejercicio intelectual no es una actividad respetable.



Galaxia Mc, Pablo Gaytán Santiago, 2012.



Paradiso McLuhan, Pablo Gaytán Santiago, 2012.

**¡Yo no explico, exploro!**



Televisión fría, video táctil, Pablo Gaytán Santiago, 2012.



Negro infinito retinal, Pablo Gaytán Santiago, 2012.

**TELEVISIÓN FRÍA,  
VIDEO TÁCTIL  
LA PANTALLA TRANSLÚCIDA  
DE McLuhan**

*Pablo Gaytán Santiago*

harían de la televisión una caja de resonancias estéticas y comunicación *underground*. De entre todos esos jóvenes a los que se refiere McLuhan, emergen algunas individualidades y grupos de artistas *telectrónicos*; se trata de video-artistas y grupos de contrainformación adscritos a los movimientos contraculturales norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX, quienes asistieron a la convocatoria del *Turn On-Tune In-Drop Out* (conéctate-sintoniza-abandona) realizada por Timothy Leary, ex profesor de psicología de la Universidad de Harvard, apóstol del LSD (dietilamida de ácido lisérgico) y militante del éxtasis sensorial, para protagonizar sobre el terreno del arte y la comunidad el eslogan de la semántica ambiental. Así, Nam June Paik (1932-2006), artista surcoreano nacionalizado estadounidense, o el alemán Wolf Vostell (1932-1998), quienes pertenecieron al movimiento Fluxus, dialogaron, de-construyeron y evidenciaron a la televisión como medio caliente, además de dar origen al hoy arqueológico videoarte.

Estos creadores, auténticos radares de la televisión, como bien proponía McLuhan crearon arte sobre el objeto, la tecnología y los significados de la televisión. Fueron más allá de los especialistas en medios de comunicación quienes atrapados en el reduccionismo de la “caja idiota” no comprendieron sus paradójicas posibilidades estéticas y cognitivas; Vostell creó la técnica *Dé-coll/age*, mediante ésta distorsionaba imágenes televisivas, instalaba o intervenía de diversas maneras los objeto televisión, alteraba las transmisiones en directo, destruía, intervenía pantallas, alguna vez, en 1963 en el “Yam fluxus festival”, en Nueva York, realizó el performance sobre el sepelio de la televisión, en esa ocasión envolvió el objeto con un alambre de púas.

Por su parte, June Paik contribuyó al nacimiento del nuevo arte, combinando poesía, música, pintura, diseño, escultura, ingeniería y tecnología; en 1965, a raíz de la comercialización de los equipos portátiles de video (cámara portapack), graba un viaje

en taxi por la ciudad de Nueva York, el día mismo en que el papa Paulo VI visita la ciudad, por la noche reproduciría su viaje en una galería. Presenta la primera pieza de videoarte a 525 líneas de resolución. Incluso la mente exploradora de Paik lo llevó a crear un sintonizador generador de ruidos sonoros e imágenes. De esas primeras experiencias lúdicas, táctiles, sinestésicas, nacerán tres modalidades videográficas: video-instalación, video monocal y video-multimedia; así como sus múltiples derivaciones: video escultura, video objeto, video retrato, poesía visual, video concepto, video *happening*. En sus diferentes modalidades el video depende de lo que suceda al interior de la caja, los videoartistas alteran lo que los altera, es decir, el objeto-caja-la imagen, manipulan las imágenes retornantes, ellos mismos se convierten en imagen retornante; así como aparecen son desaparecidos por obra y magia del barrido videográfico. Es más, se vuelven exploradores al igual que el maestro McLuhan, sin que necesariamente lo hayan leído. Marshall y los videoartistas son dos dispositivos comunicacionales que se cruzan en el tiempo para marcar una mutación desde los medios mismos; el medio es el mensaje, el masaje es el mensaje, un nuevo modo de ver y hacer.

*El medio es el mensaje*<sup>5</sup> es un diálogo in-directo con los videoartistas, ya que es un inventario de efectos, una exposición de profecías sobre la era *telectrónica*, en un formato frío y envolvente. Los diferentes ensayos del libro mezclan fotografías, anuncios publicitarios, caricaturas y textos en diferentes presentaciones y arreglos de forma contenida e ingeniosa, con la finalidad de lograr un “efecto de mosaico”, de “simultaneidad” electrónica... en un mundo donde el “drama electrónico es el nuevo ambiente”. Los

<sup>5</sup> Marshall McLuhan y Quentin Fiore (1967), *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, coordinado por Jerome Agel, Paidós, 1997.

anti-ambientes, o las contra-situaciones creadas por los artistas, proporcionan recursos de atención directa y nos permiten ver con mayor claridad.<sup>6</sup> Es finalmente el diálogo con el video táctil, el autoproclamado videoarte, radar necesario de la era *teléctrica*.

### Fuga y bifurcación mcluhaniana: de la pantalla mosaico a la digital

Como si la historia de los medios, el arte y la tecnología reprodujera la trama de las líneas de resolución del barrido televisivo, en algún momento de la década de 1960, McLuhan y los desertores de la televisión de masas se cruzaron para proponer una estética que encuentra sus referentes en las vanguardias estéticas de la modernidad, particularmente entre los pintores impresionistas. *La Galaxia Gutemberg* fue escrita por Marshall con el método del *mosaico*, con el cual abandona la exposición lineal o lógica en favor de una presentación simultánea de los acontecimientos, en dicha obra vinculó esta forma de escribir con la tecnología de la televisión. Por cierto es una idea que proviene de Mallarmé, el poeta simbolista, quien la expuso en su obra. A la par de sus exploraciones literarias y plásticas, McLuhan encontrará en la pintura *cromoluminosa* de Georges Pierre Seurat (1859-1891) una especie de “mosaico” hecho con puntos de color que, al igual que la televisión, requiere participación y compromiso profundos, como hace el sentido del tacto. Su sensor cromático le hizo sentir las vibraciones sensoriales que configuran *Una tarde de domingo en la Isla de la Gande Jatte* (1884-1886) del pintor impre-

<sup>6</sup> Carlos Fernández Collado y Roberto Hernández Sampieri, *Marshall Mcluhan, el explorador solitario*, México, Grijalbo/Universidad Iberoamericana, 1995.



*Fuga y bifurcación mcluhaniana*, Pablo Gaytán Santiago, 2012.

sionista. Esa percepción táctil fue resultado del puntillismo de Seurat, quien al organizar los puntos en representaciones similares a mosaicos configuró barridos fantasmales de los objetos y personas representados en sus obras. Con ello, el pintor impresionista cuestionó el régimen del arte figurativo para dar paso a una matriz de “sensaciones vibrantes” (Cézanne, *dixit*), es decir, al régimen de la imagen táctil en el arte, desde donde McLuhan comprendería a la televisión como un medio frío, pero además, desde donde los comunicólogos y artistas contemporáneos podríamos comprender y criticar la edad de los actuales medios y *gadgets* hiperfríos.

En la década de 1950 se origina la era de la pantalla táctil, la estudiada por McLuhan, en donde el videoarte fustigó y colonizó la televisión de masas, para después cederle ese papel al arte

digital, a partir del cual, hoy día, sus creadores configuran las estéticas hipercalientes, las que *hackean*, se distancian, influyen, dialogan o colonizan a los medios calientes y fríos, mediante la utilización conceptual del ordenador.

[Con ello] la digitalización pone de manifiesto en términos matemáticos la matriz de sensaciones que informa y sustenta la representación. Es un híbrido; en la experiencia perceptiva real lo táctil-gestual y lo óptico-visual –supuestamente los modos de experiencia más primitivo y más sofisticado respectivamente– están codeterminados. La digitalización de las sensaciones óptico-táctiles, confirma que aparecen en conjuntos, y que la representación implica la integración de esos conjuntos, lo cual provoca un constante movimiento óptico, generador de intimidad e intensidad.<sup>7</sup>

Si es cierto que hoy día estamos frente a la (des)realización de la estética impresionista de las sensaciones vibrantes vivida de manera relacional y cotidiana en las pantallas de la televisión ambiental, la tele-instalación global integrada por las redes mediáticas, internet y los museos virtuales, entonces habría que explorar intelectualmente –un ejercicio que no es muy regular en estos días– la inmediatez presentacional de las hipermediaciones hiperfrías o hipercalientes. Desde las pantallas televisivas y de los ordenadores, auténticas retículas de píxeles, bits electrónicos, que configuran a la imagen como matriz de sensaciones uniforme.

Ya sea convencionalmente abstracta o realista, la imagen digital se muestra inmediatamente como una “representación” codificada de bits de información. La imagen es dual: por un lado, es un código en proceso de cristalización en una imagen y, por otro, una matriz autorregulativa de sensaciones electrizantes. Así, la

<sup>7</sup> Donald Kuspit (ed.), *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid, Ediciones Pensamiento, 2005.

vibración electrónica impide sistemáticamente que la imagen digital se convierta en una reificación de la matriz y el código.<sup>8</sup>

Un acontecimiento más en la historia no secuencial e hipertextual de los medios de comunicación análogos y digitales; Donald Kuspit, profesor de historia del arte y filosofía en la State University of New York, coincide cuatro décadas más tarde con McLuhan en reconocer al puntillismo de Seurat y la teoría del campo electromagnético de Maxwell, como las creaciones que apuntaron las primeras líneas de resolución y las primeras pixeladas electrónicas que darían cauce al actual régimen comunicacional y estético; la era de la pantalla táctil, relacional y colaborativa. Pantalla esférica e intermitente, envolvente cada vez más fría.

### Galaxia Mc

McLuhan, el explorador solitario, también tuvo algunas pixeladas de futurología, al igual que los novelistas y cineastas de ciencia-ficción. En sus analogías cinematográficas, observó a la mitad de la década prodigiosa de 1960, las derivas del cine. Afirmaba:

[...] el cine todavía está en su fase manuscrita, por decirlo así; muy pronto, y bajo la presión de la televisión, entrará en su fase de libro impreso portátil y accesible [...] muy pronto, todo el mundo tendrá en casa un proyector de cine económico que producirá un cartucho sonoro de 8 mm en una especie de pantalla de televisión [y ahora a través de una tableta móvil que permite hacer películas cotidianas].<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación...*, *op. cit.*



*Galaxia Mc*, Pablo Gaytán Santiago, 2012.

El fin de la espera cede el paso al régimen de una historicidad en tiempo real, en donde todos potencialmente “somos artistas” y comunicadores.

En las cinco décadas que separan el año de su proyección a la fecha, las distintas generaciones de aldeanos hemos visto la desaparición y vuelta a la moda del formato de cine en super 8 mm, la digitalización del cine, la miniaturización de los formatos de los magnetoscopios, la emergencia de internet, la masificación

de los ordenadores, la miniaturización de las pantallas, en suma, una especie de nano-trans-mediatización, en donde las innovaciones nos parecen cosa de la semana anterior. A McLuhan no le tocó vivir el tránsito masivo del mundo analógico al digital, o mejor dicho, a la *Galaxia Mc* (McLuhan+McDonald's+McIntosh), donde podemos leer las grandes obras literarias en tabletas, así como la transmisión de películas vía teléfono celular, las cuales demuestran la proliferación de nuevos lenguajes, tal y como lo había anticipado su mente exploratoria. Más allá de considerarlo un profeta, lo que habría que recuperar de McLuhan es su mística intelectual, fundada en la imaginación, la creación y re-creación de los efectos preceptuales de los hipermedios, en tiempos en que precisamente el ejercicio intelectual no es una actividad respetable.

Tampoco podemos considerarlo un despistado sin rigor intelectual, aun así, ante todo lo que queda de su imagen fantasmal, es su ejemplar mística que se sobreponía a la trivialidad impuesta por las significaciones imaginarias dominantes de la sociedad tecnocrática; obtuvo fama instantánea y olvido, finalmente fue víctima de la ley de la imagen retornante que imponen los medios; su imagen apareció instantáneamente para desaparecer ante la llegada de Abraham Moles, para que éste desapareciera ante la llegada de Umberto Eco, sucedido inmediatamente por Noam Chomsky, y los que vienen.

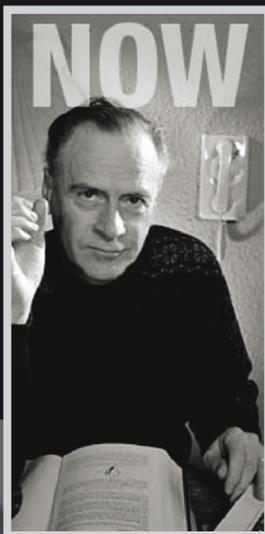
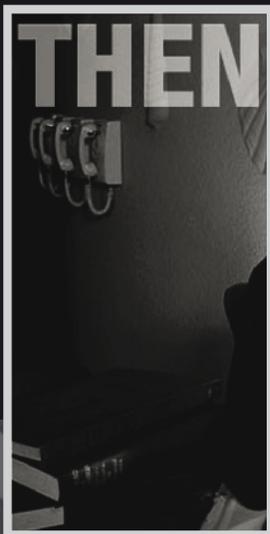
En ese efecto de invisibilización táctil, de repente los neologismos mcluhanianos aparecen en nuestras pantallas mentales como auténticos *drop-out* que interrumpen el eterno *on-line* intelectual impuesto por los medios hipercalientes e hiperfríos, los cuales rompen estridentemente el confort intelectual de las atmósferas maternas de infantilización, como ha dicho Peter Sloterdijk, el filósofo de las esferas. Y así, en el nuevo amontonamiento que imponen las esferas digitales, podemos decir que la televisión fría de McLuhan puede seguir existiendo como *spons* (fuente en el sentido fuerte del término) conceptual que nos lleve

a reflexionar no sólo en términos teóricos o históricos sino como pretexto para hacerlo a partir de la imagen digital, mediante la creación y experimentación que rompa por los límites impuestos de la nueva edad de la pantalla virtual.

### Negro infinito retinal



*Negro infinito retinal*, Pablo Gaytán Santiago, 2012.



## MCLUHAN PERFORMANCE

*José Alberto Sánchez Martínez*

El pensamiento ya no puede sostenerse en un equilibrio crítico. Hay que descuartizarlo entre nostalgias violentas y anticipaciones violentas.

JEAN BAUDRILLARD

**E**l trabajo de McLuhan está marcado por la interpretación adivinatoria de un mundo que en su tiempo aparecía en el horizonte como un acto de la ficción: internet como metáfora y los recursos digitales al servicio de una aldea global. Hablar de ficción en el caso de McLuhan es complicado, ya que se trata de una forma que envuelve la historia y el acontecimiento de un posible devenir. Los libros de McLuhan recuperan la historia de la tecnología y a partir de ahí establecen lecturas análogas sobre lo que está por suceder en el terreno de la vida electrónica.

Sobre la base de esas consideraciones, su obra ha sido tomada como una lectura del futuro en su acontecer de medios electrónicos. Elevado a gurú de la antesala de nuestro actual paisaje tecnológico-digital, McLuhan ha dejado un legado de conceptos que no siempre son propios ni apropiados de la ciencia para explicar lo digital, es más, la lectura de la tecnología digital en nuestros

tiempos a través de McLuhan, sólo es posible si se entiende por medio de complicadas analogías, nunca directamente. Pensemos en la “aldea global”, ¿hablaba de internet, de las redes sociales, de un universo tecnológico digital? Es improbable que se refiriera a estos allegados, en todo caso se trataba de la intuición de un nuevo estado que alcanzaría la tecnología. Lo importante de McLuhan está precisamente en su proceder, propio de las ciencias especulativas. Es ahí donde este pequeño trabajo intenta centrarse.

Pero al mismo tiempo, su propio trabajo aparece ligado a la instauración de un modelo de persona (el propio McLuhan) dedicada al pensamiento como figura *pop* (popular). Ya más de una vez, en diversos trabajos dedicados a su obra, se suele aludir a McLuhan como una estrella de los medios, su infinidad de apariciones en revistas de época, sus actos en conferencias, la música, el cine, el arte, construyeron de él una imagen pública que relaciona el espectáculo con el pensamiento y el análisis de los nuevos medios de comunicación. Basta hacer un recuento de conmemoraciones a sus 100 años de nacimiento ocurridas durante el 2011 para dar cuenta de su influencia en el proceso especulativo de lo que acontece con internet.

Las dos directrices, tanto la de analizar metaforizando-especulando, como la de ser imaginado como figura *pop*, permiten entrever una noción de *performance*. Se trata de una construcción de sí peculiar, de un imaginario de ruptura, proyectivo, escaso en su época pero muy elocuente en nuestros tiempos. Por un lado porque la tercera edad de internet se encuentra en plena función con este dilema que se erige a través de las redes sociales, donde cada individuo esgrime la construcción de sí a partir de un imaginario particular; por otro, porque esa imagen busca en algún fondo, habilitar la información en su máxima dimensión colaborativa, no se trata de información definida por una cultura de instrucción, como aquella de finales del siglo XVIII, sino de una cultura de socialización de la experiencia, sea culta o

literal. Igualmente performance entendiendo que su modelo de pensar oscila entre lo histórico y la especulación, un poco en el entredicho de sobrellevar el presente a un estado de provenir.

Hay entonces muchos elementos en la obra de McLuhan que pueden servir para hablar de una ecología de performances, para utilizar un postulado de su propia cosecha, al respecto se pueden ubicar tres: 1) la imagen: su propia figura como ecología de intereses y los procesos de composición visual que se dan en algunos de sus libros; 2) el aforismo: la escritura y el mosaico como modelos de entendimiento fragmentario; 3) internet: la especulación como estatuto de verdad en el conocimiento. Si bien estos tres momentos no agotan el tema, parecen cimentar todo el esqueleto de su trabajo que además, vale la pena señalar, han sido recuperados sobremanera en el decurso de su reivindicación en estudios sobre su figura.

### Noción performance

En años recientes ha habido un renacimiento del pensamiento ligado al performance, aunque no se trata de algo nuevo. Actividad polisémica, ya que lo mismo ha servido para dar cuenta de un arte derivado de las vanguardias anclado a la estética en acción, como también a las teorías contemporáneas de la filosofía social, donde el performance queda establecido como modelo social de conductas y comportamientos basados en la teatralidad de la experiencia dentro de prácticas culturales, más recientemente también como modelo social de comportamientos y conductas sugeridos por el mundo del espectáculo capitalista, donde sugiere una liberación de las prácticas estéticas de simulación social anclado a los medios y formas del consumo colectivo.

Contemporáneamente la perspectiva antropológica ha sido la que más influencia ha tenido para comprender los procesos del performance en su condición social, en la que la cultura se realiza y se cumple por la ritualización de la experiencia: bailes, danzas, simulacros, formas de juego, festividades. En plena discusión con la sociología teatral o las teorías microsociales de interpretación simbólica de la experiencia, la teoría del performance se sitúa en una frontera que colinda con el modelo mediático y artístico (algo que no se contemplaba en lo teatral y el interaccionismo simbólico) proveniente de la estética contemporánea, un diálogo complicado de imbricaciones donde el individuo queda abrazado por lo colectivo pero ejerce una autonomía en su construcción imaginaria.

En un sentido general, todas estas nociones coinciden en algo: el performance remite a una teatralidad de las acciones, modo por el que permite acceder a la experiencia, simbolizarla, producir sentido. Derivado de ello, el performance construye un espacio simbólico de acción, que puede estar determinado por la delimitación de un entorno visual y por un conjunto de prácticas que permiten accionarlo, dotarlo de sentido. Se trata, desde el punto de vista de la comunicación, de un lugar de significado alterno, dado por una intensa práctica de juego. El performance también es una intensa práctica de juego en la que se enlazan formas mediáticas y de consumo con estándares propios de la cultura no-mediática.

El performance disfraza la significación, segrega el mensaje directo a un nivel de ocultamiento, no necesariamente de anonimato. Mientras en el arte el performance es un acto programado, instado a causar ese efecto; en el mundo de la cultura, desde una perspectiva antropológica, obedece a formas rituales, constante repetición de la acción con vías a garantizar la transmisión de la experiencia y los valores colectivos. A menudo el performance artístico busca desprogramar las formas repetitivas del

performance cultural, se erige como un juego del juego, como una actuación de la actuación. Cuando esta última forma del performance como desprogramación se inserta en la escena mediática (analógica, digital) se cae en una sobreproducción de sentido que induce a una desagregación de la información, insertando mareos mediáticos de comunicación. Muchos ejemplos hay al respecto, la sobre-información en internet, las reseñas de las noticias en los medios de comunicación, diarios, blogs, redes sociales. ¿Cómo se establece la comunicación en un entorno de performance? ¿Qué leer, ver, cómo saber ver, leer? La comunicación gregaria queda entonces diluida en un sinnúmero de mensajes, y como decía McLuhan (El medio es el mensaje), en un sinnúmero de medios.

Muchas de estas características que he mencionado sobre el performance están ya en McLuhan. Particularmente las que tienen que ver con el análisis de los medios electrónicos, pero sobre todo con el modelo propio de ser de McLuhan en tanto investigador-figura pública.

### McLuhan y las imágenes

Hay en McLuhan dos maneras de entender la imagen: como construcción argumentativa de conocimiento y como construcción de sí mismo. El primer modelo se encuentra muy relacionado con el arte, muchos de sus libros establecieron ese diálogo con la inserción de la imagen no como un espacio estético, sino como un documento de argumentación, la imagen como portadora de significado social. Las fuentes tal vez las haya encontrado en trabajos como los de Aby Warburg. Más adelante hablaré de esta peculiaridad de la imagen. De momento me centraré en la segunda forma de la imagen, propia del performance personal actual.

Como parte del centenario del nacimiento de McLuhan, su imagen ha servido para construir un sinnúmero de performances, también de un sinfín de lecturas motivadas por su obra, mismas que van desde Facebook, hasta el cruce con The Beatles. Google aloja cantidades de fotografías donde aparece retocado, mixeado, alterado, igualmente la blogosfera contiene comentarios múltiples sobre él. En Toronto, para cerrar este episodio de ejemplos, hay una avenida que lleva su nombre, Marshall McLuhan Way. Quién hubiera sospechado que McLuhan iba a ser una representación icónica de acontecimientos mediáticos estrechamente ligados a sus profecías mediáticas. En vida McLuhan fue en sí mismo una figura polémica, no siempre un autor de libros, sino un falsificador, un especulador y nada más. Pero a esa avalancha de denostadores había otros que leían casi en secreto sus trabajos. Como siempre la muerte y las circunstancias llevaron a recomponer su imagen para elevarla a un mesías de los nuevos medios, entendiendo siempre y nuevamente esos nuevos medios en la íntima relación con el despunte de la era internet, por no hablar de lo digital. Fueron las circunstancias y el proceder histórico del rumbo de las tecnologías de comunicación digital, las que sin duda han permitido promover una elevación de la imagen de McLuhan, una recuperación y un ahondamiento rizomático y múltiple de sus trabajos.

Se trata en todo caso de un destino personal en el que coincide también con un periodo histórico en el que la identidad ha entrado en juego con otros actores: los medios y la disolución de los grandes relatos (como lo anunciaba Lyotard, pero antes Locke). McLuhan es sin duda una de las primeras figuras de lo intelectual que sobrepasa lo intelectual y se inserta en el espectáculo, permitiéndole con ello construir una imagen que deviene ya una interpretación de la identidad personal en un ecosistema público. A este tipo de proceder, que después muchos seguirán (y hoy en un sistema de redes sociales en internet cobra mucha vigencia), es lo que podemos llamar performance visual de sí mismo.

El performance visual de sí mismo tiene muchas características significativas para entender una época histórica donde la cualidad del Yo ya no permite leer al individuo en su faceta de veracidad, sino de juego, o más precisamente de modulaciones del yo, sentidos del yo. Remo Bodei ha anotado con un profundo ahondamiento, que hay en algunas épocas un proceso en el que se da una convergencia de saberes, y esta convergencia impide que el yo de las personas pueda acceder a un *continuum*, es por ello que se ve obligado bajo las prerrogativas que esto conlleva, a expandirse en su acontecer.<sup>1</sup> Es probable que aquí se ubique el momento en el que la noción de individuo pasa a una de dividido. Podríamos pensar que se trata de un sistema embrionario en el que se da un lento proceso de discontinuidad de la identidad personal, que ya no dependerá únicamente de las fauces privadas, sino de acontecimientos públicos determinados por agentes nuevos. Estos agentes pueden ser de tipo político, económico, publicitario, mediático, cultural, etcétera. Sin duda McLuhan representa una figura embrionaria de esta identidad plural, propia de la deslocalización y de la disolución de identidades rígidas que hasta antes de la era de los medios pertenecía a otros derroteros como a los artistas. El arte, hasta antes de la era de los medios, permitía congregar figuras, estetas, que representaban la locura, que en su modalidad de lectura más abierta significa entrar en un proceso de discontinuidad de la identidad personal. Si vemos la obra de McLuhan, ésta contiene un grado muy alto de infidelidad a las formas preponderantes de su tiempo, lo que permite acentuar ya una de estas características deslizantes de la identidad personal.

Si bien Remo Bodei adjudica este tipo de cambios a la transformación que se gesta por convergencia de saberes, en las

<sup>1</sup> Cfr. Remo Bodei, *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2006, pp. 17-31.

condiciones de los nuevos medios, en el caso de McLuhan, y más tarde por extensión a los medios digitales, los saberes han quedado integrados a medios que son los que van a permitir la convergencia, no de disciplinas sino de medios. Las disciplinas dejaron de ser el lugar donde se llevaba a cabo la convergencia para dar paso a los medios. Al elevarse los medios como promotores de la convergencia de saberes ha ocurrido otro cambio radical, el ascenso de la imagen como medio, que en McLuhan sería mensaje: McLuhan era en sí mismo el promotor de su mensaje.

La imagen comienza a ser el espacio a partir del cual se va a estructurar esa identidad personal, una especie de proyección de la persona y de las cosas, e incluso de las situaciones. En este contexto los medios de comunicación, primero, y luego los dispositivos tecnológicos tienen un papel singular, ya que a través de ellos se establecerán las condiciones de lo visual. Se convierten en filtros para ver, para establecer patrones de consumo y procesos de diferenciación sobre lo que se mira y debe ser mirado, hasta de cómo debe ser mirado. Aquí podemos distinguir un tipo particular de performance visual, que consiste en establecer una identidad mediática sólo para aquellos que pueden obtener una diferencia benéfica de dicha exposición, personajes famosos, sobresalientes, talentosos, ejemplares, etcétera. Queda establecida la estirpe del estereotipo como figura visual que ejerce un acto de atracción mimético hacia la colectividad.

Alain Ehrenberg ha señalado, con respecto al performance social, que éste contiene una característica singular: el establecimiento de un modelo de competitividad generalizada. Ese modelo es una sugerencia siempre de tipo visual, ya que tiene como base el consumo, puesto que el consumo permite llegar a concretar una realización personal. Una variabilidad de eventos sociales que son parte de esta conducción performática: los deportes, los sucesos de tipo internacional, la política, la economía, modelos de salud. Todos ellos establecen un reto de competitividad

basado en un consumo visual, y son dispositivos de un performance. A través de los medios y de dispositivos tecnológicos, el performance de sí queda condicionado por este principio de competencia. McLuhan representa uno de esos modelos al nivel intelectual, pensemos en cuántos intelectuales (que también forma parte de la conducta de las academias) pasan su vida viajando, generando relaciones sociales, estableciendo nuevas direcciones de investigación, con el fin de destacar competitivamente.

McLuhan representa un estilo de vida construido bajo las condiciones de ruptura en el proceso de contaminación de saberes y de medios, pero también el ejemplo del acenso de la persona como florecimiento diferencial en masa. Para que esto ocurriera la imagen es necesaria en tanto ella se disgrega en varias direcciones, emite distintos significados de acuerdo con su espacio de proyección. Así, hay un McLuhan en el cine, otro en el arte, otro más en la televisión, y otro más en el ámbito de internet. Todos ellos son McLuhan.

Hay entonces en McLuhan un performance visual: la imagen de sí filtrada por medios, construida. Esta condición es significativa para entender una de las modalidades del funcionamiento actual de la imagen personal, liberada ya a estándares públicos. La imagen personal alude a un tipo de visualidad social que proyecta el sujeto en un entorno colectivo. Para una veta del interaccionismo simbólico esa imagen respondía a mecanismos teatrales, procesos de planeación, diálogos, escenarios culturales. Pero en la teoría del performance social la imagen es asumida como el resultado de interacciones con algún entorno mediático: la imagen es el resultado de un filtro. La exaltación de la experiencia se establece por la filtración de una pantalla. Este es un cambio radial en las formas de entender la construcción de sí como producción visual. Porque un entorno mediático, a diferencia de un entorno cultural *offline*, posee la fuerza de establecer reglas de distancia-ción sobre uno mismo, no de reiteración como puede ocurrir en

una festividad o en un ritual. Por entorno mediático debemos entender, como lo entendió McLuhan, medios de comunicación y tecnología en redes de información. Lo cual delimita muy bien un periodo en el que la tecnología de información aparece, hasta nuestros días con internet y la comunicación digital.

En un entorno mediático el sujeto va a distanciarse de sí mismo, pero este distanciamiento no significa que la persona deja de ser ella misma, sino que transfiere lo que es a un espacio de proyección donde es y no es. Una aporía de la identidad. En este proceso la creación de imágenes de sí es importante, para ello los dispositivos permiten registrar acontecimientos de la vida cotidiana y compartirlos, esta sería una de las condiciones del performance, a la vez que otro sería ser registrado por terceros y aparecer luego en distintos espacios de información, sean éstos medios analógicos o digitales, como en las redes sociales. Este último caso es el que le corresponde a McLuhan. El performance visual queda constituido por un conjunto de imágenes, no por una sola imagen, ahí en ese mosaico de imágenes se establece la identidad, una identidad que ya no puede ser controlada por mecanismos de verdad, sino que entra en juego la construcción discursiva de la veracidad de sí. Verdad por veracidad. La veracidad implica que deben construirse las condiciones de persuasión y narratividad para transmitir un mensaje, este mensaje ya no es falso ni verdadero, sino que es eficaz para un entorno y condiciones específicas.

El performance visual permite distanciar a la persona de sí misma para elaborarla como algo desconocido para ella misma, para el efecto de la comunicación. Esta característica es propia de nuestro tiempo y sus efectos pueden verse en la política, en la economía, en la mercadotecnia, en el espectáculo, en la construcción de las agendas mediáticas, pero igualmente en las redes sociales como Facebook, o Twitter.

## McLuhan performance

Si bien la imagen como una de las condicionantes del performance es representativa en McLuhan, hay otra que se enreda en su propia obra, se trata del fragmento ubicado en la idea de mosaico. En el trabajo de McLuhan esta idea contiene dos vertientes. En un primer momento el mosaico apela a una deslocalización del texto, de la figura y de la significación, se trata de una manera de fragmentación. El fragmento establece una nueva relación de los contenidos, muchas veces sin aparente vinculación. No se trata de una forma surrealista, porque su fin no consiste en oponer dos o más contenidos, en propiciar su encuentro para encontrar “vasos comunicantes” relativos al asombro estético. En McLuhan el mosaico tiende al encuentro de relaciones de asociación que dan la pauta para formar analogías de sentido.

En segundo lugar, el mosaico de McLuhan implica textualidades literarias y textualidades visuales, el juego entre texto e imagen, un formato apegado a la performance publicitaria, ráfagas de texto tocadas por imágenes. Sin embargo, la imagen no es sólo un marco referencial de ornamento, sino que ejerce la fuerza de llamar al texto a otro sentido. Muchas veces esta forma de escritura-visual parece tener consonancias con los caligramas surrealistas, como se ve en la Imagen 1.

El libro *Contraexplosión* es sin duda un trabajo caligramático compuesto por la estructura poema y visualidad letrista, a partir de esa composición el texto tiene un efecto, reflexionar sobre el fenómeno cultural inverso: de la estética al pensamiento. La época que va de la posguerra en Europa hasta finales del siglo XX, estuvo marcada por una lenta inversión de los roles y lugares donde operaba lo estético, el pensamiento dejó de ser el espacio para el pensamiento y el arte el lugar sólo de la belleza. Sobran ejemplos de este acontecimiento, puede pensarse en Apollinaire, pero igualmente en Walter Benjamin, que en *El libro de los pasajes*

Imagen 1



Apollinaire-Caligrama Torre Eiffel - McLuhan-Contraexplosión

emite una epistemología de lo inconcluso, pero también la instalación de la palabra como signo visual, en tanto no se dirige ya como discurso hacia una continuidad. Se trata de rupturas compuestas de visualidad y escritura. Podemos también citar tal vez a uno de los padres de esta dinámica escribir-ver, se trata de Mallarmé, quien en un juego de imagen y escritura marcó un escenario significativo para hablar de las relaciones entre pensamiento y estética.

Ese intercambio de roles entre imagen y palabra permitió un cambio en las maneras de entender las humanidades, la filosofía, la historia, la literatura. La primera gran transformación consistió en introducir la musicalidad como característica desplazante de sentidos fijos a significados móviles, a modalidades que exigían ahondamiento en la interpretación, cosa que coincide con el giro hermenéutico, pero también con el involucramiento de la poesía como fuente estética de relaciones entre pensar y estetizar. Muchas de las condiciones del posestructuralismo tienen

esta base, deconstrucción, desterritorialización, collage, montaje y performance.

McLuhan comprendía bien no sólo la dimensión de los medios electrónicos de su época con prospectiva, sino también el valor de la poesía, la literatura, el arte, la música, en la reconfiguración del pensamiento. Es decir, elaboró un performance especulativo que deslocalizó las maneras de su época, por ello las asociaciones interpretativas de su obra dan saltos distantes entre un dato y otro, mezcla de tiempos, de imágenes, de autores. *Guerra y paz en la aldea global*, es un libro que junto con Quentin Fiore<sup>2</sup> elabora basándose en Joyce, el texto refleja esa combinatoria de datos cruzados que buscan articular una lectura de la guerra sobre una base literaria, imagen y texto discuten y lanzan ráfagas interpretativas-especulativas. Lo mismo se puede decir de *El medio es el mensaje*, libro clave en la desestructuración de la seriedad analítica.

El aforismo tiene la facultad de proveer concentración de contenido, pero sobre todo la cultura aforística establece una lúdica paradójica. Desde Lichtenberg el aforismo es un pensamiento disruptivo, disfrazado de totalidad nunca llega a congregar todo lo que quiere decir, se trata de un inacabamiento total. Así, las formas aforísticas han estado relacionadas con la ruptura de la frontera entre pensar y crear, se trata de un acontecimiento literario en el que lo que es pensado también es des-pensado. Probablemente el aforismo sea la primera gran manifestación de lo inconcluso, teniendo en cuenta que no concluir no conlleva a la falta de compromiso, por el contrario, el aforismo es un compromiso con lo otro, reconociendo que eso otro no puede concluirse, igual que el poema, leer aforismos

<sup>2</sup> Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *Guerra y paz en la aldea global*, España, Martínez Roca, 1971.

o escribir aforismos es aprender a congregar la continuidad a partir de lo inconcluso.

Así, el aforismo tiene todas las cualidades del performance, en primer lugar es insostenible en una continuidad permanente, ya que niega las formas literarias extensas, la continuidad de sentido depende a veces de asociaciones de sentido fortuitas, azarosas, aunque puede ser tematizado; en segundo lugar, en la forma del performance artístico, basado en el arte acción o la instalación, de las cuales es parentela, el performance no exige repetición, sino una forma de ritualidad cambiante, adaptativa, es decir, su estructura es repetitiva, pero su acontecer es variable. De ahí su ruptura con respecto a la teatralidad, mientras en las formas teatrales existen tres niveles narrativos (preámbulo, catarsis y desenlace), en el performance sólo la ejecución catártica se hace presente. Se trata de contenidos presentados sin apego al desenlace, de ahí su proceder como obra inconclusa, con infinidad de saltos al momento de ejecutarse. El proceder literario de McLuhan es muy elocuente con esta modalidad de expresión, nos llama a pensar que sus trabajos no terminan, basados en las analógicas metafóricas establecen un pensamiento especulativo propio de relaciones casuales entre lo que se piensa y lo que se muestra (escribir-ver). Hoy esas formas de proceder no son excepcionales, particularmente porque como lo apunta García Canclini, el arte pasa por un estado de pos-autonomía al establecer relaciones contaminantes con otros espacios de expresión. Pero en la época McLuhan esto era una transgresión.

Sin embargo, a pesar de ese *remix* disciplinario, la pregunta sigue vigente, ¿en qué medida el análisis social a través del pensamiento debe deslindarse del trabajo estético? Tal vez este suceder de las composiciones que contemplan ya el fenómeno estético se deba a la enorme contaminación de distintos órdenes propios de nuestro tiempo, como he señalado anteriormente, donde el lugar del arte no queda definido, además del reconocimiento paulatino

de esgrimir el arte como espacio propicio para interpretar con hondura rubros del conocimiento. Así, McLuhan trabajó temas como la aldea global, partiendo de Joyce, o la realidad virtual y el humanismo electrónico.

La enorme mezcla de temas que pueblan su obra van de problemas lingüísticos a problemas industriales, lo mismo se encuentran referencias de literatura (un marco muy presente) hasta medios de comunicación, procesos industriales, entre más. Es un tipo de *performance remix*, pastiche de colores varios, collage de ideas, montajes, además de una fuerte noción de futuro ligada a la ficción sociológica, no por nada sus trabajos tienen como base algunos desarrollos de la cultura *cyberpunk*.

¿Cómo comprender este dilema del *performance* en McLuhan? Sidney Finkelstein buscó demostrar en *El antihumanismo de McLuhan* (1975),<sup>3</sup> la manera peculiar de comentar la historia por parte de McLuhan. En un análisis meticuloso, al que le dedica la primera parte del libro, desmonta cómo McLuhan descontextualiza la historia, a partir de saltos mortales pasa de la historia egipcia a la historia industrial, motivo que le sirvió para dar con el tema de ambientes (escritura, imprenta, electrónica), en McLuhan el ambiente es medio, el medio es mensaje, la historia de medios es en sí misma la historia de mensajes. En McLuhan, para que los medios sean comprendidos como factor de cambio, son descontextualizados socialmente, alterados, mezclados, remixeados. Para Finkelstein, la historia de McLuhan es una historia falsa. En realidad se trata de una historia futurizada, dialogada en mosaico.

McLuhan, también es pionero en hacer sociología de la ficción, entendida como la forma particular de entender la realidad

<sup>3</sup> Sidney Finkelstein, *El antihumanismo de McLuhan*, España, Akal, 1975.

a partir de la especulación, para ello debe hacer un collage de ideas que conduzcan a la creación de un performance analítico. Ahora bien, podría parecer forzado hablar de performance, una manera deliberada de enmarcar su trabajo, sin embargo, la idea de performance tiene aquí una discusión pertinente. ¿En qué medida el dato real-empírico está relacionado con la veracidad? ¿No son también las modalidades estéticas formas de acceder a la veracidad?

Valdría la pena diferenciar entre objetividad y veracidad. Hay dos tipos de performances contemporáneos, aquellos que buscan la objetividad, como los modelos de la ciencia social que a toda costa quieren formular el registro de la realidad fidedignamente, perdiendo de vista que se trata también de una lectura discursiva, de la creación de un discurso. El agotamiento de este tipo de performance es evidente, pero paradójicamente se ha transferido a otros espacios de funcionamiento social, como la publicidad, la mercadotecnia, los espectáculos en tiempo real de la televisión (lo que siente, piensa, sueña, duele, en el sujeto), modelo de participación mediática: la participación del espectador como empírica objetiva de exhumación de la experiencia. Insiste este performance en la vida ordinaria, identidades de papel, credenciales para ser, identificaciones de pertenencia, formas de calificar socialmente a los sujetos, boletas, cartillas de vacunación.

Por otro lado, se relaciona con un funcionamiento específico de la imagen, siempre al servicio del mostrarse, las redes sociales son el ejemplo más adecuado, de un ambiente electrónico que a McLuhan le hubiera fascinado. Por ejemplo sobre este aspecto Marc Augé establece en su noción de futuro que la conversación cotidiana es una forma de atrapar el futuro, se trata de una conversación salteada, aquella que tiene necesidad de la presencia de los otros y que tiene nociones de revelación previsible, “y no tiene la pretensión de revelar la personalidad profunda de quienes las

hacen”.<sup>4</sup> Las redes sociales establecen a partir de este criterio una modalidad de performance que busca veracidad, la construcción de marco veritables.

Este performance de objetivación, es un modelo programado (aunque todo performance lo es, ya que siempre es construido para un efecto), pero se trata de un programa al servicio de cuatro rubros: el performance político, el económico, el cultural y el mediático. En este tipo de performance la actuación es tomada como real, la que permite ejercer un efecto de imagen.

McLuhan entendía bien esto, al grado de que supo exponer su imagen desde este modelo. Pero su obra obedece a un tipo diferente de performance. El performance de veracidad, no busca establecer el dato real como objetivo, sino de mostrar juegos de verdad, se trata de distanciar a la verdad de su objetivo, llevarla a otros derroteros y desde ahí hacerla aparecer. Todo performance busca ausentar o aparecer: ausencia y presencia se dan la mano. Estar presente implica formar imagen actuada, experiencia escénica, jugar con la imagen implica hallar modalidades de la presencia, hacer ausencias.

Así, la obra de McLuhan hace presente realidades posibles (virtuales) alterando las verdades, jugando con ellas, extrayendo de ellas datos que le permiten intuir comportamientos futuros. La aldea global es un juego con el espacio y con condiciones de medios: todo es pequeño, está a la mano. El medio es el mensaje es una transferencia del contenido a la estructura. Los medios como extensiones del hombre significan la individualización corporal de la experiencia del hombre en el acontecimiento tecno-electrónico contemporáneo, fruto de la evolución de lo industrial. El ecosistema es una contaminación de medios, un remix de presencias y ausencias, pero también la delimitación del espacio como

<sup>4</sup> Marc Augé, *Futuro*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2012.

dispositivo simbólico. McLuhan permite entender, no comprobar. Provocador de realidades y de polémicas, se erige aún, en su tiempo y desde su época, como un explorador solitario, como lo han llamado Carlos Fernández y Roberto Hernández Sampieri.

### Bibliografía

- Aguirre, J., *McLuhan: 25 años después*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- Horrocks, Christopher, *Marshall McLuhan y la realidad virtual*, España, Gedisa, 2004.
- Fernández Collado, Carlos y Roberto Hernández Sampieri, *Marshall McLuhan: el explorador solitario*, México, Grijalbo, 1995.
- Sempere, Pedro, *McLuhan en la era de Google*, México, Popular, 2008.

## LOS AUTORES

### **Tanius Karam**

Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor-investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y en la Universidad Anáhuac. Es autor, entre otros libros, de *Veinte formas de nombrar a los medios* (2010) y compilador de la antología *Ciudades y heterodoxias. Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis* (2012); colaborador de las revistas *Zócalo*, *Revista Mexicana de Comunicación* y *Variopinto*.

### **Jorge Alberto Hidalgo Toledo**

Licenciado en Comunicación y maestro en Humanidades, estudiante del Doctorado en Comunicación Aplicada en la Universidad Anáhuac. Presidente del Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación, titular de la Cátedra Televisa en Innovación en Contenidos y titular de la Cátedra FISAC-Anáhuac en comunicación para la responsabilidad ante el consumo, investigador titular del Centro de Investigación para la Comunicación Aplicada de la Escuela de Comunicación de la Universidad Anáhuac, director de Medios de Global Content, actualmente es coordinador de la Licenciatura en Comunicación de la Universidad Anáhuac y coautor de los libros: *Signo vital: Comunicación estratégica para la promoción de la salud* (2011) y *Comunicación masiva en hispanoamérica: cultura y literatura mediática* (2005).

**Jesús Octavio Elizondo Martínez**

Profesor-investigador en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa, es doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Reconocido como “Senior McLuhan Fellow” del Programa McLuhan en cultura y tecnología por la Universidad de Toronto, es miembro de la *Charles S. Peirce Society* (Estados Unidos). Es autor de *La escuela de comunicación de Toronto. Comprendiendo los efectos del cambio tecnológico* (2009), y *Signo en acción el origen común de la semiótica y el pragmatismo* (2012).

**Carolyn Guertin**

Es profesora en la División de Idiomas y Comunicaciones de la Universidad de North Texas en Dallas, Estados Unidos, y miembro de la Facultad en los programas de maestría y doctorado en *Transart Institute* en Berlín, Alemania. Es “Senior McLuhan Fellow” del programa McLuhan en cultura y tecnología de la Universidad de Toronto. Su más reciente libro, *Digital Prohibition. Piracy and Authorship in New Media Art* (2012).

**Giovanni Nieto Juárez**

Maestro en Diseño creativo digital por el Centro Universitario de Comunicación, y licenciado en Artes visuales por la UNAM. Ha participado en diversas exposiciones como diseñador: *Estética de lo siniestro*, ENAP-UNAM; *Trabajos colectivos*, Casa del Lago-UNAM; *Al desnudo: colectiva de dibujo*, Sistema de Transporte Colectivo Metro Ciudad de México.

**Tatiana N. Sorókina B.**

Profesora-investigadora de la UAM-Xochimilco, es licenciada y maestra en Filología (Lingüística y Literatura) por la Universidad Estatal de Moscú, Lomonósov, y doctora en Antropología con especialización en Lingüística discursiva por la Universidad Nacional Autónoma de México.

**Pablo Gaytán Santiago**

Profesor-investigador en el Departamento de Relaciones Sociales de la UAM-Xochimilco, es aspirante a doctor en Ciencias Sociales por la misma casa de estudios. Colaborador de la revista *Metapolítica*, actualmente transita de videoasta a yutuasta.

**José Alberto Sánchez Martínez**

Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, es doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Comunicación y Política por la UAM-Xochimilco, y maestro en Comunicación con especialidad en nuevas tecnologías por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.



Cada año *Versión académica* publica en su página electrónica un *e-book* que tiene como propósito abordar, desde las interpretaciones actuales de diversos intelectuales, la obra de algún autor transversal para los temas ejes correspondientes. En *Versión media*, se hace lo pertinente bajo la forma de un *book*. En 2012 los autores abordados fueron Walter Benjamin (en el *e-book*) y Marshall McLuhan (en el *book*). La expectativa de estas publicaciones es la de visitar, cuestionar, y releer a la luz de nuestro tiempo, la aportación de dichos autores. La presente publicación constituye el primer número especial de *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. Su objetivo es publicar en el medio impreso, una vez por año, la ampliación, el desarrollo minucioso y la profundización del *e-book* y del *book*. El número especial de *Versión* es, desde ahora, una aportación al campo académico y humanista para el despliegue de un diálogo abierto y una re-exégesis crítica de la palabra seminal de autores capitales. Este es el caso de Benjamin y McLuhan. Miradas distintas que permiten iluminar, en zonas y registros heteróclitos, el horizonte de la comunicación y la política.

<http://version.xoc.uam.mx>

@RevistaVersión

[versión@correo.xoc.uam.mx](mailto:versión@correo.xoc.uam.mx)

[revistaversionmedia@gmail.com](mailto:revistaversionmedia@gmail.com)

# WWR

## BENJAMIN y las **encrucijadas** de la violencia

COORDINADORES: *Diego Lizarazo Arias / José Alberto Sánchez Martínez*

# versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

NÚMERO ESPECIAL 2012



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Educación y Comunicación