



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS
Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**CRÍTICA A LA ESTÉTICA DEL PODER:
WALTER BENJAMIN Y SU LECTURA ESTÉTICA
DEL FASCISMO**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

PRESENTA
LIC. CARLOS JARED GUERRA ROJAS

TUTOR: DR. FERNANDO AYALA BLANCO
FCPYS

MÉXICO, D.F. JUNIO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta Tesis recibió el apoyo de becas del CONACYT.
Realizada en el marco del Seminario del Proyecto PAPIIT
ID400312-3 “El pensamiento crítico de Walter Benjamin.
Afinidades en tiempos de oscuridad“ Agradezco a la Dra. Esther
Cohen Dabbah, responsable del proyecto ante la Dirección
General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), por la
beca de apoyo a la titulación para este proyecto.

Agradezco el apoyo y la atención del proyecto del Seminario del
Proyecto PAPIIT IN302912 “El estudio de la relación arte y poder
a la luz de la hermenéutica”, coordinado por el Dr. Fernando Ayala
Blanco Proyecto que fue financiado por la Dirección General
de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), por brindarme los
espacios en los que se desarrolló la investigación y la mayor parte
de las reflexiones de esta tesis

A Zaira, mi amiga y cómplice, quien me dio las fuerzas cuando
estaba vencido y la inspiración para seguir adelante, porque si el
corazón es suficientemente fuerte, el alma puede renacer...
even in the darkness nighth, the sun will rise again

CRÍTICA A LA ESTÉTICA DEL PODER:
WALTER BENJAMIN Y SU LECTURA
ESTÉTICA DEL FASCISMO

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y
SOCIALES

UNAM F.C.Y S.

SUSTENTA LIC. CARLOS JARED GUERRA ROJAS

ASESOR

DR. FERNANDO AYALA BLANCO

INDICE

ESTUDIO INTRODUCTORIO	6
EL PLANTEAMIENTO	6
PRIMERA PARTE	20
RAÍCES O UNA REFLEXIÓN DEL AURA DE LAS IMÁGENES SEGÚN WALTER BENJAMIN	20
<i>PREÁMBULO</i>	21
I.-IMAGEN, MITO Y RELIGIÓN: LA TEOLOGÍA DE LA IMAGEN EN EL MUNDO ANTIGUO	25
II.-TRADICIÓN, LENGUAJE Y RITO DE LAS IMÁGENES	32
III.-IMAGEN Y MEMORIA	39
IV.-ENTRE TERRITORIOS: CRISTIANISMO Y CULTURA GRIEGA DE LA IMAGEN	45
V. - LA REDENCIÓN EN IMAGEN O CÓMO UNA SENSIBILIDAD ES PLASMADA EN UNA VISUALIDAD ESPACIO-TEMPORAL: LA PROFECÍA DE JOAQUIN DE FIORE	60
SEGUNDA PARTE	75
EL FUSTE TORCIDO O UNA REFLEXIÓN POLÍTICO-ESTÉTICA DE LA HISTORIA	75
<i>PREÁMBULO</i>	76
I.-LA HISTORIA COMO ESTÉTICA DEL PODER: LA TRAGEDIA DE LA LIBERTAD	80
II.- EL HUMANISMO RENACENTISTA O LA DIMENSIÓN POLÍTICO-ESTÉTICA DEL CUERPO EN UNA COMUNIDAD SECULAR UNIVERSAL	86
III.- LA ESCENA BARROCA O LA SOBERANÍA ESCINDIDA DE LA RELIGIÓN	97
IV. - LA MELANCOLÍA DEL PRINCIPE O EL PROBLEMA BARROCO DEL ESTADO DE EXCEPCIÓN Y LA SOBERANÍA SECULAR	104
V.- EL SEGUNDO RENACIMIENTO	117
VI. - LA EXPERIENCIA DE UN MIRAR FRAGMENTADO	124
VII.-LA CATÁSTROFE COMO LA EXCEPCIÓN MODERNA Y SECULAR DE LOS SENTIDOS	129

TERCERA PARTE	138
LA RAMA ROTA O UNA REFLEXIÓN ESTÉTICO POLÍTICA DEL FASCISMO	138
<i>PREÁMBULO</i>	139
I. - NATURALEZA Y TÉCNICA: LA APORÍA DE LA REALIDAD EN LA HISTORIA DEL ARTE	148
II.- LAS NUEVAS FORMAS ESTÉTICAS DE LA POLÍTICA MODERNA Y SECULAR	166
III.- LA ESTÉTICA DE LA POLÍTICA EN EL FASCISMO ITALIANO	181
ANEXO A	221
<i>MARCO PERCEPTIVO</i>	221
<i>1.-ASEDIO</i>	221
<i>2.-MONTAJE</i>	222
<i>3.-FRAGMENTO</i>	223
<i>4.-MOSAICO</i>	225
<i>5.-CONSTELACIÓN</i>	226
ANEXO B	227
ANEXO C	229
ANEXO D	232
BIBLIOGRAFIA	233

Estudio introductorio

El planteamiento

La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su auto enajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite en su propia aniquilación un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo.
Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*

La reflexión de este trabajo toma como base el ensayo de Walter Benjamin titulado, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El punto de partida es la frase final del ensayo que me sirve de epígrafe a este texto. ¿Qué quiso decir Benjamín con *estetización de la política*? Pero sobre todo ¿cuál es el papel del fascismo? Estas preguntas son las preocupaciones que me impulsaron en esta investigación.

No cabe duda que este ensayo ha sido considerado como uno de los trabajos más notables sobre los fenómenos estéticos del cine y de la fotografía, en conexión con reflexiones puntuales en torno al arte. Ahora bien, sus apuntes acerca del problema del fascismo, aunque no son tan evidentes, suelen tener una profundidad notable para lo que respecta a la noción de la *política* de la época.

En varias ocasiones esos apuntes perspectivas determinaron la forma de una relación “emergente” entre el arte y la política. Acostumbramos pensar en esos campos como terrenos separados, en ocasiones unidos, vinculados o divorciados. E incluso podemos llegar a imaginar los zurcidos de sus entrelazamientos, pero no en sus posibilidades dialécticas. Es decir, al pensar críticamente en el pliegue de ambos. Ahí podemos entender la maneras en cómo el arte puede ser constitutivamente un medio y un vehículo para la transmisión de ciertos valores culturales o incluso religiosos y sagrados, que sistemáticamente se reproducen en el tiempo. Pero también en ese pliegue se invierten los términos y los elementos de esa relación. En primer lugar en formas de legitimación de una autoridad política, a través de elementos técnicos, simbólicos y culturales que impactan en la sociedad. En un segundo momento, en el reverso de esa relación se nos permite ver de qué manera el arte se convierte en elemento de crítica o de subversión a un orden establecido, al desafiar sus jerarquías, sus posiciones y sus valores. Ambas son la tarea de la

hermenéutica que, como instrumento y herramienta de pensamiento, nos permiten observar las constituciones históricas de su sentido.

Independientemente de la condición de legitimidad o de subversión de un poder, la relación arte y política –que se esboza en el trabajo de Benjamín– invita a replantear la reflexión con una dirección más atenta en las formas de la producción estética y sensible de los objetos en el tiempo y no tanto en la comprensión de su sentido. Esto es el motivo principal de mi reflexión fragmentada en ensayos. Lo que quiero proponer es pensar desde el factor del poder de las obras artísticas, muchas veces no exenta de violencia y de un grado de barbarie; mientras que a su vez, pensar el carácter artístico del ejercicio del poder, no es más que en otras tantas ocasiones, tal como ilustra la historia, un montaje estético y retórico del ejercicio de la violencia. En este caso se trata de una forma de montaje retórico de la fuerza dispuesta en una forma de administración de la violencia sobre el cuerpo de los hombres que en su *caso extremo* es la experiencia del fascismo, como un poder soberano de decisión para la vida y la muerte.

Pero para poder dimensionar el trazo de lo que el mismo Benjamin aspiraba a pensar tanto políticamente como estéticamente, es necesario destacar la advertencia –presente en el prólogo de su texto– que dice: *los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo*¹. Es decir, son conceptos acuñados desde una perspectiva que los vuelve inútiles a la asimilación y cooptación de un poder de ambiciones totales. Para los nuevos conceptos se requiere un nuevo enfoque, también una reflexión que los integre en su forma de exposición; de ahí que el interés de este trabajo comience con el montaje y la exposición de distintos elementos de la tradición

Ciertamente, el montaje será el esquema y el enfoque de esta investigación, pensada más desde la Teoría Crítica que desde la Hermenéutica. Por lo tanto, el objeto es el de producir una relación de lectura crítica, en términos de su condición de posibilidad sobre la dominación política del cuerpo por la fuerza, la violencia y la entregada voluntad. Dicho con otras palabras, una apertura a las condiciones de posibilidad de entender el fenómeno de lo político a través de sus resonancias estéticas. Así pues, el objetivo principal de este trabajo no consiste en comprobar o verificar al fenómeno histórico del fascismo tal y como Benjamin lo describe en su texto, más bien, trataré de mostrar la interconexión de fenómenos culturales de los que Benjamin habla en su texto al abordar la dimensión estética del fascismo.

¹ Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, p. 38.

En un primer acercamiento, me valgo de la hermenéutica para entender cómo la historia codificó al cuerpo y la sensibilidad en las formas del arte a través del ícono y su canon de imágenes. Pero sobre todo, visto mediante el filtro de la oposición radical de figuras de lo informe, lo indeterminado, lo grotesco y su medio en la experiencia en una situación de riesgo y peligro ante la disolución y la fragmentación del cuerpo y la vida, sobre todo si la condición de ese riesgo parte de una decisión políticamente soberana, como en el Estado de Excepción política.

Todo esto con el fin de mostrar la relación de la fuerza de un poder político sobre el cuerpo. Se trata de la exposición de fragmentos montados que hagan visible las condiciones en las que el Estado de sitio o excepción estética y sensible permitió la configuración de estados normales y normativos con una violencia extrema sobre la naturaleza. Es decir, sobre el cuadro de un inimaginable estético volver visible una constelación de fuerza y poder como la del fascismo sobre la vida corporal de los hombres —una posible tarea crítica acerca del fenómeno del poder.

El motivo de la elección del montaje de conceptos y referentes es debido a su carácter de singularidad. Pues en ellos se contienen una forma de resistencia, misma que les permite escapar al espíritu de homogenización y estandarización que define a los sistemas sociales del fascismo. Por su condición de trozo, pedazo y despojo, el fragmento trasciende el límite entre lo real y lo retórico de la ideología fascista y sus resortes culturales expresados en prácticas religiosas de la política.² Al exhibirlo, pone en evidencia la organización de una religión política secular, como una construcción ficticia de un poder, se demuestra la fuerza y la violencia con la que fue pretendida un control sobre la naturaleza, al grado de producirla en un ideal de vida que no tolera diferencia alguna.

En lo anterior recae el principal valor teórico, epistémico, cultural y social del fragmento, ya que en sí mismo, en su condición de totalidad escindida, se es capaz de hacer frente y constituir una resistencia a la avasalladora voluntad de unidad y fuerza que buscaba el fascismo. Por eso la razón principal de mi reflexión está en pensar desde lo fragmentario en tres niveles: en lo enunciativo, en lo metodológico y en lo epistémico. Y estos niveles de reflexión develan la relación inherente entre el discurso y el montaje, produciendo una constelación de conceptos —imagen, poder, violencia, por ejemplo— que impactan sobre la naturaleza sensible del cuerpo.

Lo cierto es que la presente investigación es un ejercicio del intelecto para conducirnos a formas desacostumbradas de pensar lo familiar, lo más cercano y próximo; es un esbozo de lo

² Ver Anexo A-3.

excepcional de la norma que está constituido como un tejido de fragmentos, mosaico de piezas pérdidas y caídas de las que casi no se intuye relación alguna ni posible con todo aquello que, por culpa propia o ajena, nos hemos habituado al pensar, al escuchar y al utilizar el simple término de *fascismo*.

La hoja de ruta de esa lectura debe darse bajo la constelación de conceptos de imagen, fuerza, cuerpo. No obstante el amplio universo que ello implica, el *leitmotiv* será el de la violenta fuerza que configura la historia codificada en los objetos culturales, sus cuerpos materiales en imágenes, leídos desde la perspectiva estética de su marco cultural, su contexto en relación con las nociones de su producción y reproducción social.

En un intento por entender lo que Walter Benjamin intuyó del aspecto estético del fascismo debemos tomar posición con respecto a su texto. El primer paso será comprender que toda la discusión sobre el problema estético-político que nos presenta Benjamin tendría que asumir una dimensión crítica al problema, es decir, sólo podemos presumir lo que hay en esa fórmula de *la estetización de la política operada por el fascismo*, al establecer las condiciones de su lectura crítica en un sentido kantiano que dimensione las condiciones de su posibilidad, independientemente de su existencia. Por lo tanto, de producir un esbozo expositivo de la situación de las relaciones político-estéticas en una forma que, más que definir y determinar, muestre la con-figuración de un poder de violencia extrema sobre la vida.

Debido a eso, a lo largo de estas páginas he tratado de producir —en forma de exposición montada— las relaciones de fuerza de las que el fascismo toma parte. No he tratado de seguir una reflexión metódica para comprobar una aseveración o sentencia que funcione como definición o determinación, al contrario, he tratado de montar los fragmentos, las piezas y las pistas que nos ayuden a entender el verdadero sentido estético y sensible de la política fascista. Al hacer visible el desarrollo de las ideas de fuerza, violencia y control sobre la naturaleza del cuerpo en la historia, como el ejercicio de una forma de violencia política específicamente radical y excepcional, podemos establecer más condiciones y diferenciales de preguntas al observar la constelación de conceptos como fuerza y poder que el fascismo hizo propios—una posible tarea crítica sobre los poderes políticos de pretensiones totales.

En una lectura no experta del texto donde aparece la fórmula propuesta por Benjamin de *estetización de la política puesta en práctica por el fascismo*, el ensayo de *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, comienzo con una lectura dividida en tres partes a las que corresponde cada una de los apartados de este estudio. Iniciando con el primer marco del texto,

este trabajo encuadra las cualidades de la imagen de las que habla Benjamin, como la capacidad técnica para su reproducción, el problema de la autenticidad ante la repetición, su valor de exhibición y su orientación para las prácticas rituales y de culto. Dichas cualidades son el material del primer enfoque del montaje correspondiente al primer apartado llamado *Raíces*, mismo que busca exponer la estructura operativa del famoso concepto benjaminiano del *Aura* de las imágenes. Una vez más, mi intención aquí no es la de circunscribir el término bajo estricto análisis compositivo, sino de tratar de exponer los elementos y cualidades que lo componen para observar cuál es su funcionamiento político y social de ciertas imágenes, capaces de construir una indentificación y unidad social alrededor suyo.

Por ello es importante preguntarse: *¿Qué es el Aura?* Benjamín la define como *un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento de una lejanía, por más cercana que pueda estar.*³ Si nos limitamos a observar lo que el aura hace y no nos esforzamos por tratar de entender lo que es, podemos ver que se trata sobre todo de un fenómeno perceptivo. Una distensión sensible del espacio y el tiempo en la consciencia, presente en la memoria y en la tradición. Para comprender mejor lo que Benjamin habla, antes habría que poner atención en la manera en cómo introduce su concepto. El apartado “La destrucción del aura” del ensayo *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*, abre con las siguiente líneas: *Dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana – el medio en que ella tiene su lugar- está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica.*⁴

Si reflexionamos sensiblemente sobre la manera en cómo se organiza la percepción, determinada de forma social y además histórica, podemos pensar que los productos estéticos –en tanto obras de arte inscritas en la tradición– se encuentran condensadas las formas de un poder político que organiza y da forma a la sensibilidad de su contemplación, es decir, la jerarquiza. De ahí se puede observar que su significado y sentido siempre estén enmarcados dentro del contexto histórico en las que la obra tuvo lugar como su aparición única e irrepetible. El fundamento de su poder sensible o aurático consiste en el fundamento de su autenticidad en el tiempo.

El lugar que ocupa una obra de arte determinada dentro de la transmisión de elementos culturales de la tradición inscritos en el tiempo es el espacio donde el espectro, el aura (el

³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, pp. 46-47.

⁴ *Ib.*, p. 46.

fenómeno perceptivo que despierta la obra o imagen), se despliega. De tal forma que se alterna la sensibilidad de la percepción de tiempo y espacio en la manera de una distensión de su forma. El fundamento es la autenticidad de la aparición de la obra como única, excepcional en el tiempo, que marca un antes y un después de ella, una pre-historia y post-historia de la tradición. Justamente su singularidad es lo que vincula a la obra con las condiciones de un contexto histórico, es decir, con las situaciones políticas y sociales en las que pudo tener lugar su existencia como producción única y que puede y debe ser transmitida y conservada.

De acuerdo a esta lectura de las imágenes, resalta el problema de la disolución y pérdida en el tiempo ante ciertas situaciones de riesgo; mismas que han sido introducidas por condiciones políticas extremas. Surge entonces el problema de la conservación de obras culturales y el tipo de sensibilidad que contienen dentro de sí bajo el Estado de Excepción política. Una situación donde todo, incluso la vida misma, se encuentra en riesgo de ser destruida.

A partir de ese punto, la matriz del pensamiento que me permitió hacer el montaje de formas excepcionales ante situaciones de completa anormalidad en el transcurso del tiempo, fue la dialéctica de figuras opuestas de destrucción: la idea del apocalipsis dentro de la tradición religiosa y la idea de la catástrofe en la tradición secular. Es decir, la normalidad de la regla y constancia de la ley con su consecuente salvaguarda a la seguridad del hombre pensada a partir de contextos opuestos. Su contraste hace brotar el tipo de una experiencia de fascinación y temor, en donde el tiempo y el mundo están en riesgo de ser destruidos *totalmente*.

Ante una situación de ese tipo, salta a la vista la imposibilidad de salvar todas las obras de la destrucción. Las que puedan sobrevivir y ser salvadas forman parte de una nueva forma de la tradición. Una nueva forma de poder legitimado por ellas y por las prácticas que ellas circunscriben. Ahí, se vuelve evidente que en las causas de su trascendencia ante la catástrofe, tanto religiosa como secular, existen ciertas perspectivas sociales importantes. Por ejemplo, Benjamin nos habla que en su origen: *Las obras de arte más antiguas surgieron (...) al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso.*⁵

Si la producción de objetos artísticos más antiguos comienza con imágenes vinculadas con la magia, como Benjamin señala, podemos presumir que el motivo de su supervivencia en el tiempo consiste en el valor social de la práctica ritual de su culto que, en tanto basado en imágenes, necesita *que la obra de arte sea mantenida en lo oculto.*⁶ Por lo tanto, lo importante

⁵ *ib.*, p. 49.

⁶ *ib.*, p.53.

para el rito en esas imágenes no es que sean socialmente vistas o percibidas, sino que existan ocultas, en la lejanía, legitimando una nueva forma de organización sensible reproducible a partir del poder emanado de ellas. De ahí que el *valor de culto* de las imágenes sagradas se distinga del *valor de exhibición* de las obras de arte, como los dos polos que oscilan dentro de la historia del arte.⁷

La clave para la lectura del primer apartado radica en pensar la imagen como el fundamento de una autoridad en la tradición, su transmisión y las mutaciones del valor de su culto y sus ritos, como un ejercicio de pensar la dimensión aurática de las obras de arte y de las imágenes. El apartado en sí funciona como un gran dispositivo narrativo de exposición ejemplar, es decir, busca responder a la reflexión sobre la manera en cómo las imágenes pueden fundar una unidad social, una identidad tanto individual y atomizada, como colectiva y socializable a partir de casos ejemplares. En efecto, es una manera de ver cómo las imágenes son capaces de fundar una serie de hábitos y costumbres sociales y, en consecuencia, configurar un sentir en común; una sensibilidad compartida en la manera en la que las imágenes definen la textura de lo real al configurar el tiempo y el espacio reproducibles en su exposición y exhibición reglamentada socialmente.

La segunda parte de nuestra lectura de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* comienza justo en este punto, el de la exhibición de las obras y de la experiencia ante ellas. Este ensayo se desarrolla al paralelo con otro texto de Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*. Las razones de esta adhesión residen en que precisamente en ese texto se encuentra desplegada la noción de una estética de la política. Es decir, la lectura de una condición histórico-política a partir de objetos y productos culturales.

Ahí Benjamin arguye que las condiciones sociales que produjeron la guerra de Reforma tuvieron un eco en un tipo específico de teatro en Alemania: el *trauerspiele*. La particularidad de esa lectura consiste en que se trata de obras que surgieron durante un momento histórico que también nutrió al imaginario jurídico acerca de la noción del Estado de Excepción, un periodo de decadencia duradera del orden y la normatividad más básica.

Según Benjamin, en los montajes de ese tipo de teatro se percibe una específica forma de representación de un problema que la época vivió intensamente. Ese problema es el de la posibilidad de un poder soberano que fuese secular, dividido y separado de los cultos rituales y los soportes de legitimidad otorgados por la religión cristiana. Los hombres al abandono de Dios

⁷ Ib., p.52.

tienen problemas para figurarse el final del mundo conocido sin el elemento teológico, ante eso, no se puede más que oponerle el poder que la técnica le provee a la humanidad secular, lo que significa un problema para el concepto de soberanía.

En esas formas de teatro, el soberano es representante de la historia, pues sostiene el devenir histórico *como un cetro*.⁸ Durante el siglo XVIII se forjó un nuevo concepto de soberanía, en gran medida, producto de las doctrinas jurídicas de la alta Edad Media.

El viejo problema ejemplar del tiranicidio se convirtió en el punto focal de esta polémica. (...) La iglesia había renunciado a defenderlo, pero el debate se centraba en la cuestión de si la señal para eliminarlo debía partir del pueblo, del rey rival o de la curial exclusivamente. La posición de la iglesia no había perdido actualidad, pues precisamente en un siglo de luchas religiosas el clero se aferraba a una doctrina que le proporcionaba armas contra los príncipes hostiles. (...) A pesar de las distintas posiciones asumidas por las facciones en pugna, esta doctrina radical del poder del príncipe se remonta a la Contrarreforma, y resulta más ingeniosa y profunda en sus orígenes que en su versión moderna. Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo. Quien manda esta ya predestinado a detentar poderes dictatoriales, si es que la guerra, la rebelión u otras catástrofes provocan el estado de excepción. Esta actitud es característica de la Contrarreforma.⁹

Bajo la noción de un impacto sensible y de su experiencia, el problema radical que ocupa la atención de Benjamin es el de Estado de Excepción. Situación extrema que deja al corpus del medio sensorial estético en una permante sujeción del individuo a las condiciones primarias de su supervivencia. En términos del sentido estético, quedaba subyugado al imperio de la necesidad, provocando en la experiencia, un *shock* a los sentidos. A partir de aquí la figura de estetización política cobra sentido. Frente a la completa a-normalidad y excepcionalidad, se construyen nuevas formas de organizar la percepción con respecto al medio que proporciona los estímulos sensibles.

Formas que sistematizan la experiencia del *shock* de los sentidos ante una experiencia de riesgo que el fascismo pone en escena pública como montaje de una forma de violencia rétrica, que es revestida por el instinto de un poder de dominación total. Ciertamente es el intento para administrar esas experiencias de *shock* y de otorgarles un sentido en la unidad y la fuerza disciplinada del pueblo. En pocas palabras, crear la gran nación. El despliegue del fascismo

⁸ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, pp. 50.

⁹ *Ib.*, p. 51.

representa justo una propuesta política –mediada por la técnica y su poder sobre la naturaleza– que se traduce en un programa de nación para sortear las situaciones de peligro.¹⁰

Por último, la tercera parte de nuestra lectura del texto *sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* corresponde al papel que ocupa la técnica y la tecnología para la reproducción de imágenes, su impacto social y su rol en la organización de la percepción. Pero sobre todo, en los medios inusitados para un control que se presenta a la manera de un poder sobre la naturaleza. Una forma de violencia que –sustentada en la técnica– asedia el mundo natural, dispuesto a su sometimiento *total*.¹¹ Más aún, los lineamientos que dan orden y sentido a la experiencia del mundo quedan sujetos a formas representativas de un poder excepcional que asedia a la percepción al configurar las maneras en las que la vida, la historia y el poder deben y pueden desenvolverse.

A partir de aquí, este trabajo toma como punto de anclaje la noción del montaje, pues el fascismo accedió al poder mediante un montaje de la puesta en escena de una posible práctica de violencia pública.¹² Sólo es posible pensarlo en términos críticos, es decir, de las condiciones de su posibilidad montando los fragmentos que, como tales, se resisten al asedio de un espíritu de construir *lo homogéneo incluso en aquello que es único*¹³, de acercarlo y aproximarlos.

El motivo que dominó la investigación fue el de crear un montaje que hiciese visible la relación de fuerza entre conceptos, ideas y temas diversos concernientes a una constelación de aspectos que el fascismo designaba como sus elementos fundamentales para alcanzar su finalidad, propuestos con el ánimo de crear un nuevo tipo de hombres que habitan bajo un nuevo orden nacional. Si *las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas*, es decir, el fundamento de su ordenación sensible, visible e inteligible, entonces el montaje que pretendo construir debe exhibir la constelación de dominación entre los elementos de fuerza, imagen y el ejercicio de una violencia sobre la vida –expuesta sobre el cuerpo– y no la de construir la línea de una lectura de relación entre ellos.¹⁴

El primer apartado de mi investigación titulado *Raíces*, tiene como objeto mostrar las condiciones y formas históricas en las que una imagen (pensando sobre todo en aquello que podría intuirse como su cualidad aurática) puede inferir en las formas políticas de representación

¹⁰ Ver Anexo A, 2

¹¹ Ver Anexo A, 1

¹² Ver Anexo A, 2

¹³ Walter Benjamín, *La obra de... op. Cit.*, p. 48.

¹⁴ Ver Anexo A, 1

de un orden en el mundo. El proceso de esta investigación, quizá por ingenuidad o por una perspicacia torpe, comienza con la imagen de Cristo, como el ejemplo de un referente inobjetable de la estructura de la relación entre imágenes y poder político, como una forma de dominación sensible en la historia. Una pedagogía que fundamenta su doctrina en imágenes.

A partir de esto comienza el verdadero reto de colocar los fragmentos de manera tal que pudiesen exhibir la potencia de ciertas imágenes para la configuración de ritos y cultos. Estas imágenes privilegiadas en la tradición también son capaces de construir nociones de tiempo y espacio, configurando las coordenadas de la realidad sensible que una época histórica se figuró para sí misma.

Más allá de dotar a la realidad con una textura temporal y espacial, en el caso de la imagen de Cristo y su iconología abordada en el primer apartado, tienen como objeto pensar la inscripción de una sensibilidad colectiva cifrada en una imagen, sus desplazamientos históricos en el tiempo bajo los cuales es capaz de dibujar una noción de tiempo futuro por el cual esperar. Es decir, configurar la concepción religiosa de la redención por imágenes codificadas, donde la relación con la violencia es visible en la tensión temporal y espacial entre progreso y redención.

¿Cómo es que una imagen como la de Cristo puede conformar un orden social de costumbres y hábitos colectivos? ¿Cuál fue el proceso histórico en el que este orden tuvo lugar? ¿Cuál es su relación con una economía de la violencia sobre el cuerpo? ¿Es capaz de configurar un *pathos* colectivo? Estas preguntas fueron lo que me condujeron a considerar las maneras en las que el cristianismo se convirtió en una doctrina con imágenes.

Siguiendo esa línea de cuestionamientos, el siguiente paso consistió en constatar si existe en la historia del cristianismo algún antecedente en el que las imágenes fuesen utilizadas como punta de lanza en la movilización política de una población, a partir de una pedagogía en la imagen. La imagen que brotó de esa reflexión está profundamente anclada a la noción de destrucción apocalíptica. Por lo tanto vinculada con la idea de excepcionalidad, misma que en su sentido filosófico secular, se encuentra enclavada —al paralelo— en la figura kantiana de lo sublime, como una forma de ver el fin de los tiempos.

El fin de los tiempos es un estado de total excepcionalidad, anormalidad extrema. Al ser un pensamiento sobre el *fin*, se trata de una filosofía de la historia que constituye las formas de una teología política. En ese sentido, la idea del apocalipsis teológico aparece en las delimitaciones de la profecía de Joaquín de Fiore. Donde se esboza una noción del progreso, esa misma noción a la que Walter Benjamin tanto se opuso al tratar de descifrar el peso de su influencia teológica en el

mundo moderno, y que, según él, condujeron a la construcción de sistemas políticos de aspiraciones de dominación total, como la del fascismo.

En este punto, la segunda parte del apartado incurrió en las profecías medievales del milenarismo acerca de la escatología. Proceso que fue ilustrativo de la problemática de una dominación sensible, pues no sólo se trataba de organizar una práctica subversiva a un poder a partir de las imágenes, sino que con ellas, como en el caso de las profecías de Joaquín de Fiore, se configuraba un sentido del tiempo futuro y conformaban una especie de estructura progresiva que trazaba el destino común como redención.

Si la base del argumento político de Benjamin depende de la disolución de la forma de ordenar la percepción en un estado de completa excepcionalidad para ser sustituido por otro que controle y le de sentido a la experiencia mutilada de los sentidos a partir del *shock*, entonces lo que aparece es un sistema de compensación de experiencia. Compensaciones sensoriales que se construyen a partir de esa condición, para darle una forma de sentido diferente. En esas compensaciones se contienen inscritas, bajo las formas idealizadas del canon de lo bello y de su contrario, lo informe; las figuras de la disolución del cuerpo. Es decir, los principios sensibles extremos que una sociedad histórica pensó, vivió y se figuró.

Cuando la vida humana se encuentra al borde del precipicio y vive en extremo riesgo, surge la pregunta: ¿cuál es la forma en que deben ser salvados los objetos culturales ante los procesos de crisis y decadencia política? Por lo tanto, se trata la forma y manera en cómo se da una transmisión cultural en el tiempo. Desde esa perspectiva, la de la transmisión de valores culturales a partir de objetos artísticos, comienza la reflexión del segundo apartado, titulado de acuerdo a una cita de Kant: *El fuste torcido*.

Esta sección busca reflexionar acerca de las condiciones de una lectura política de la estética en el canon, entendida como un vehículo de transmisión político-estética de los valores de la tradición en el tiempo.

A partir de ahí, debemos considerar que si pensamos la historia humana como la tragedia de la libertad, convendría dimensionarla en sus términos correspondientes para comprender el fundamento sensible de la dinámica presente en la noción de experiencia y su desarrollo en el tiempo.

Si el concepto de lo sublime en Kant funciona como un borde de racionalidad ilustrada que no puede explicar los comportamientos irracionales del cuerpo desbordado ante una experiencia de peligro excepcional —en la salvaguarda de su integridad y unidad—, entonces la razón produce

un *shock* a los sentidos que protege al cuerpo de la experiencia. Lo cierto es que hay que ver al fascismo como sistema político, que sólo administra y da sentido a la total excepcionalidad y su experiencia a través de figuras estéticas de unidad y fuerza centradas en la idea del Estado Nación a partir de una atmósfera en la que el estado de shock, como experiencia, se normaliza y se transmite como un valor cultural a partir de objetos, imágenes y obras artísticas.

De ahí, pues, que a partir de lo inimaginable como medio (ya sea como fuerza o cantidad), la excepcionalidad se convierta en el patrón de medida de todas las demás experiencias posibles, incluidas la del orden disciplinado de la fuerza de la ley en un mundo secular. Todo lo que surga de su superación, se volverá crucial para la supervivencia más básica del cuerpo tanto en lo individual como en lo colectivo y social.

Si lo inimaginable y lo informe, inscritos en el concepto de lo sublime, ya sea en su forma matemática de cantidad o su forma dinámica de movimiento y fuerza, se conforman bajo la superficie de la imaginación esquemática —el tejido donde la creación de toda forma como imagen es imaginable y posible—,¹⁵ entonces la superación de la crisis sensible que introduce la experiencia de lo sublime se vuelve de vital importancia para su seguridad y supervivencia posterior. Dicho con otras palabras, se normaliza el estado de excepción sensible como una regla constante al darle una función y sentido, proceso del cual se encargó el fascismo histórico.

Las figuras que Kant utiliza para pensar la respuesta al problema de este desbordamiento de lo indeterminado conducen a la apología de la técnica como el medio y soporte para hacer frente a la completa urgencia de la excepcionalidad. De ahí que el concepto de lo colosal —lo casi tan grande que exceda su representación— se convierte en el modelo de la trascendencia por excelencia en la forma del estado que se auto glorifica; y la figura de lo monstruoso —aquello que va en contra naturaleza del principio de su representación—, sea el tipo único y fragmentado, que atenta contra la unidad homogénea por la fuerza pretendida por el fascismo.

En este orden de ideas, las coordenadas para dimensionar la historia de los hombres caen en una lectura sensible, bajo la forma de la tragedia de no poder rescatar y salvar todo lo existente de su inevitable caída y disolución. Tragedia de la libertad, como la constante en la historia de los hombres. Lo que significa que si decidimos jugar con la metáfora de la historia como tragedia,

¹⁵ La imaginación funciona con imágenes, entre más imágenes tengamos más amplia será, pero ante lo imagen pensable del infinito, de lo más grande en cantidad y en fuerza que como magnitud absolutamente dada y sólo igual a sí misma, la imaginación se revoluciona, se expande al integrar la imagen. No sin ello dejar una huella en el cuerpo sensible, una herida parte de un daño que la imaginación se infringe a sí misma al expandir sus límites con violencia.

como una invitación al pensamiento, entonces debemos imaginar la historia en tanto dramaturgia de opuestos. Debemos pensar en aquellas imágenes fragmentarias ante las cuales se construye la identidad: pedazos, trozos y ruinas que desafían a la homogeneidad.

Es importante desarrollar una reflexión negativa dirigida hacia lo informe, como lo que no es, para comprender mejor la forma de lo que sí es. Entre las formas de lo bello, dibujadas en contra de lo grotesco y lo informe, podemos observar, no sólo en método y exposición, la evolución de una pretensión de control sobre la naturaleza y el cuerpo.

En este punto se desplazará la discusión hacia una argumentación negativa en tanto que enuncia y describe las imágenes de lo informe. Siguiendo un proceso de eliminación, aparece lo que se impondrá como unidad, es decir, lo que se va erigiendo frente a lo que va cayendo como disolución.

La tensión que busco exponer es, por un lado, el problema de lo sublime y su figura de lo informe, de lo *colosal*, la construcción casi tan grande que excede a su representación en el Estado Nacional fascista; por el otro, lo *monstruoso*, como la violencia con la que se enfrenta a aquello que atenta contra sus objetivos, que no responde a la finalidad de enaltecer a la máxima construcción estatal. No cabe duda que el fascismo administra al cuerpo con un particular ejercicio de violencia. En el fascismo el sometimiento del destino de los cuerpos a una administración polí. El fin justifica los medios de esa violencia, es decir, una acción política letal, impartida por un poder humanamente creado, pero míticamente desplegado sobre los hombres.

El intento de este apartado es esbozar las condiciones de posibilidad de una estética del poder, partiendo de una tensión dinámica de imágenes fragmentarias. Así como la tragedia es a la estética, la ley es a la historia. A saber, el motor y el testimonio material de su cambio en el tiempo. En el fascismo se construyeron formas y maneras históricas en las cuales se estableció un sistema de dominación política a partir de lo sensible, de lo estético. Y todo el aparato estatal fue soportado con base en estructuras operativamente racionales, contundentes y totalizadoras.

De esta reflexión se dilucida una especie de legislación sobre el cuerpo y su vida de placer y dolor palpable en el canon estético. Al estratificar transformaciones históricas contrastándolas con su horizonte histórico productor de imágenes negativas, informes y monstruosas, podemos exhibir el desarrollo de su transformación en el tiempo y el encuadre de las transformaciones sociales en el sistema estético de dominación política.

Por último, el tercer apartado llamado *La rama rota*, busca establecer el marco de la perversión a la norma sobre el cuerpo capturada bajo las formas de una administración de sus

placeres y de un control y poder sobre la naturaleza. Aquella legislación sobre el cuerpo toma un carácter de control inusitado. El paradigma es el de dominar y someter a la naturaleza y la vida a partir de la fuerza y la violencia.

Es la forma de un poder de soberanía sobre la vida y la muerte. Esta forma de poder fue la del fascismo, emplazada en la búsqueda de construir nuevas formas estéticas de vida a partir de la configuración del pueblo por el Estado y para el Estado por medio de un montaje de una retórica sensible de la violencia. De esta manera los tres apartados están titulados de manera alegórica para figurar un árbol, una forma de la vida, pues si *El verdadero Fascismo es aquel que toma los valores, las almas, las lenguas, los gestos, los cuerpos del pueblo*¹⁶, como sentencia Pasolini, la imagen que se desprende, como el objeto que motivó el montaje de esta investigación, debería exponer la configuración de la constelación fascista en tanto soberanía de vida y muerte.

El núcleo de la reflexión presume que el fascismo italiano fue posible y obtuvo su legitimidad, el apoyo de masas y la expansión de su poder gracias a que éste significaba un sometimiento de la alegría de la vida (el sustrato estético-vital de la sensibilidad) a una maquinaria perversa (el registro de la función socio-política en la legislación del cuerpo subordinado); de una administración del deseo a través de una tecnología del goce (registro artístico-estético que permite la manipulación y el emplazamiento del cuerpo a partir de su funcionalización para el Estado). Esto fue posible por la confusión entre lo histórico como narración de la tradición y lo imaginario como producto de profusión de los objetos culturales y su vida en el tiempo.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarions, 1974, p. 76-82.

PRIMERA PARTE

RAÍCES O UNA REFLEXIÓN DEL AURA DE LAS IMÁGENES SEGÚN WALTER BENJAMIN

*Le véritable fascisme est celui qui s'en prend aux valeurs,
aux âmes, aux langages, aux gestes, aux corps du peuple.*

*El verdadero Fascismo es aquel que toma los valores,
las almas, las lenguas, los gestos, los cuerpos del pueblo.¹⁷*
Pier Paolo Pasolini. *Le véritable fascisme*

¹⁷ P.P. Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarions, 1974, p. 76-82.

Preámbulo

En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin comienza por tomar el concepto de imitación frente a la reproducción técnica para hablar de las obras de arte. Desde un principio señala que toda obra realizada por hombres puede ser reproducida por otros. Pero con la reproducción técnica de las obras se podía alcanzar nuevos horizontes, tanto espaciales como temporales y materiales para las imágenes. Como con todas las transformaciones históricas, en el trabajo de la producción de las imágenes se vinieron transformaciones sociales y políticas de su uso, y con el cambio técnico de su producción y reproducción masiva, se introdujeron en ellas nuevos usos políticos.

En la antigüedad, las obras que la actividad denominada como arte producía tanto en imágenes como en cualquier otra forma plástica, pertenecían a un ámbito y conjunto de saberes técnicos. Conocimientos que se transmitían en el tiempo de manera tradicional, es decir, de generación en generación. De maestros y aprendices, se iba codificando una pedagogía de la producción de la imagen en la memoria tanto individual como colectiva. En la tradición de esas prácticas, las obras excepcionales constituían la norma excepcional de una acción (la del hacer del *artesano*). Misma que fundaba la noción misma de “arte”. En la excepcionalidad se daba, sobre todo, el ejemplo; el modelo a la que esa disciplina debía aspirar. Fundando de esta manera las formas de una autoridad: su autoridad en el tiempo, como una aparición única en el devenir histórico.

La aparición única de esa imagen era fundamento de su forma de autoridad plasmada en ella. Ahí quedaba cifrada en su autenticidad como su “aquí y ahora” del momento en que fue producida y el mundo social al que pertenece, al igual que de las condiciones que la hicieron posible. Así se constituye su valor cultural al ser un testimonio histórico colectivo de una comunidad, dotándola de una forma de identidad y unidad social.

Con la autenticidad de las obras se normalizaba y garantizaba una forma de la percepción específica, como lo real de esa sociedad y los límites de su marco imaginativo. Esta forma de autoridad creaba las estructuras de su mantenimiento y expansión, jerarquizando la sensibilidad en ritos que fundaban cultos que se transmitían mediante una enseñanza perceptiva de la imagen. Toda una pedagogía quedaba cifrada en la imagen que, al definir lo real y lo verdadero, estaba

teñida de todo tipo de formas teológicas que vinculaban a los hombres mediante la repetición ritual del culto, re-uniendo y re-ligando a los hombres con el mundo material exterior a ellos.

La profundidad en el tiempo que se ahonda desde el momento de la fundación de la obra hacia cualquier “ahora”, es la cualidad excepcional que puede poseer una obra de arte o cierto tipo de imágenes privilegiadas en la tradición. El fenómeno perceptivo de vértigo temporal al que inducen en la sensibilidad es la experiencia de su “aura”, como la atmósfera que se desprende de esa imagen. Así mismo, si en su origen, como señala Benjamin, *las obra de arte más antiguas surgieron, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso*.¹⁸ Me parece pertinente que para comprender *que la producción artística comience con imágenes que están al servicio de la magia*¹⁹, es necesario atender una reflexión orientada en varios ensayos a comprender a la vida de las imágenes en su relación con la religión primero, para entender cómo el fundamento de una forma de lo real se define, para después mostrar los lineamientos que designan en sus estructuras de autoridad. Al igual que la forma de una inscripción política sensible en las imágenes, tema del que se ocupa este apartado.

Pensado más como un gran dispositivo expositivo, la narración de este apartado funciona a la manera de una especie de ejemplo de imágenes privilegiadas por la tradición que se fundan en su uso social. La imagen vista desde esta óptica es capaz de fundar mitos, o mejor dicho, es el correlato de los mitos orales que contienen la narración de la fundación de un pueblo. En su origen el *mito* significa *palabra*, pero también *imagen*, pues dentro de su narración se habla no de lo imaginado para explicar el mundo, sino del mundo en sí mismo como realidad²⁰. Como relato extraordinario del origen de un pueblo, contiene una forma del conocimiento del mundo y también instruye sobre su actuar en él. El poder aquí, se da en una revelación, como capacidad de acción, de hacer algo y actuar, pero enmarcado en un ciclo repetitivo del devenir, pues el paso del tiempo imita a la naturaleza en sus ciclos de generación-regeneración, proporcionando el marco de una acción esperada en el ciclo de renovación y decadencia. Como tal, las imágenes dentro del mito, tendrían que ser capaces de constituir los elementos suficientes para fundamentar una forma de identidad social. Con ello, son observadas desde una perspectiva religiosa y construyen la unidad necesaria para erigirse como la forma de una autoridad sensible -incluso hasta técnica- en el proceso de su producción. Creando su propio lenguaje sensitivo; lenguaje repetido y expandido por los ritos de los que toman parte en su culto.

¹⁸ Walter Benjamín, *La obra de... op. cit.* p. 49.

¹⁹ *Ib.*, pp. 52-53.

²⁰ Karl Kerenyi, *Religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999., p. 14

El carácter material del culto de las imágenes cimienta la autenticidad de la obra de arte como perteneciente a un mundo social y político particular que les proporciona su sentido en el tiempo, pero también su lugar como patrimonio de una comunidad. En ese mundo, la obra de arte es todo, antes de ser “obra”. Es decir, su interconexión social y las prácticas rituales que configura en los cultos religiosos la hacen ser algo más que sólo una “obra de arte”. En muchos sentidos, la autoridad de la imagen configura la percepción de lo real en un espacio del mundo pero también en un tiempo.

Esta forma de autoridad de las imágenes le otorga el privilegio de ser una huella social en el tiempo, una marca que es un testimonio en el que la historia registra sus marcas. Pero no sólo eso, sino que también *nombra* un sentido instrumental de la historia al configurar una forma de futuro del mundo, creando una tensión entre el pasado de un *ya ha sido-*, *el tiempo de la fundación*, y un futuro de un *todavía no*, *el tiempo de su despliegue como patrimonio compartido y heredado* -y por lo tanto *pre-dicho*, *profetizado* en la percepción de la imagen.

En su entretendido particular, la historia de las obras marca su relación como objeto con las fuerzas de vida y decaimiento de la tradición, aquello que permanece ante la adversidad y el paso del tiempo sustenta una forma de autoridad política dotada de soportes religiosos. Es por el sentido de su práctica social –en el caso analizado, ritual y de valor de culto religioso– que estos objetos e imágenes se vuelven relevantes para la memoria y se cifra toda una pedagogía en ellas.

Aunado con el conjunto de sentimientos y pasiones que se puedan desprender de esas obras e imágenes, su ejecución técnica se vuelve relevante en el momento en que su fundamento se altera con la creación de poderes de tonos imperiales y expansivos. Para alcanzar un público de receptores cada vez más amplio, la imagen pierde algo en su capacidad perceptiva pero gana al se codificar un cierto tipo de reacciones devocionales ante ella. En ese sentido, al pre-configurar la percepción hacia un tipo de identidad, se puede crear la sensación de una comunidad a partir de ella e incluso, de un total sentir en común, de estar en un mismo espíritu en el tiempo. En muchos sentidos se puede aproximar lo anterior a aquellas nociones con las que la antigüedad identificaba el mito. Aquel relato que unificaba a la comunidad, dotaba de sentido al mundo y proveía una estabilidad al cosmos al mismo tiempo que proporcionaba un soporte fijo al universo. En su narraciones con imágenes, el mito narraba el mundo de una época.

Al paralelo de la capacidad material de poder reproducir imágenes y de su expansión por su soporte mítico a lo largo del territorio de un imperio (el Imperio Romano, la numismática y la producción de estatuas del dios emperador, por ejemplo), con el fundamento de una práctica

religiosa que se hereda en el tiempo, la forma de la autoridad de un conocimiento se traslada a una forma estéticamente política de organizar el mundo: la de impactar para fundar una nueva pasión, más allá de las limitaciones puramente espaciales y temporales hasta en ese entonces conocidas. Un nuevo *pathos* a través de las imágenes codifica y da norma a una manera de sensible de relacionarse con el cuerpo y el mundo en el tiempo.

En nuestra tradición occidental existen pocas imágenes que posean un impacto cultural tan profundo como la de Cristo. En ese sentido, el ejemplo que conforma este apartado toma el punto nodal de su reflexión con las siguientes preguntas: ¿Cómo es que una imagen como la de Cristo puede conformar un orden social de costumbres y hábitos colectivos? Aún más, ¿cuál fue el proceso histórico en el que este orden tuvo lugar, y cual es su relación con una economía de la violencia sobre el cuerpo, es decir, capaz de configurar un *pathos* colectivo? Como lineamientos de la reflexión, estas interrogantes conducen a considerar las maneras en las que el cristianismo se convirtió en una doctrina con imágenes, configurando la noción de una posible redención por y en las imágenes.

Siguiendo esta línea de pensamiento, es necesario considerar si existe, en la historia del cristianismo, el antecedente en el que las imágenes fuese utilizadas como punta de lanza en la movilización política de una población, como estandartes de movimientos sociales de masas en la antigüedad. Ese es el caso del milenarismo medieval, del cual a partir de una pedagogía específica en la imagen, se contextualiza en una situación de riesgo extremo, como a la noción de destrucción total del mundo en el Apocalipsis.

Un estado de una total excepcionalidad y anormalidad. Por lo tanto, en la medida en que la respuesta se encuentra en el pensamiento de los fines, como el del fin de los tiempos, se trata de una filosofía de la historia, que se ocupa sobre el sentido último de la realidad. Misma que constituye las formas de una teología política al configurar las formas de un orden ante el caos total. Así mismo, tomo como ejemplo privilegiado la profecía apocalíptica de Joaquín de Fiore, que al definir y construir la noción de progreso, define un sentido del tiempo, tanto pasado como presente y futuro al inventar la noción de progreso. Esa misma noción a la Walter Benjamin tanto se opuso al tratar de descifrar el peso de su influencia teológica en el mundo moderno que conducía a la construcción de sistemas políticos de aspiraciones de dominación cuasi total.

Es en ese punto que la reflexión cobra sentido al atenernos a las dimensiones de los efectos perceptivos de las imágenes privilegiadas de la tradición. Capaces de crear una atmósfera espacio temporal específica, dotan al discurrir del tiempo cargándolo de sentido, pues en la espera

por la redención en imágenes queda cifrada a través de un cálculo racional que aproxima a cualquier momento dado de la historia con el final de los tiempos. En suma, la relación que estas imágenes produce mediante la reproducción en un contexto social termina por teñir su contenido emocional como lo real del mundo. Creando un punto de indistinción entre lo histórico y la narración ficcional/emocional que posee y dispersa la expansión perceptiva del aura, instituyéndola como una forma de autoridad estética sobre sobre lo material, su ordenación y su jerarquización política como un dispositivo sensible de control social.

I.-IMAGEN, MITO Y RELIGIÓN: LA TEOLOGÍA DE LA IMAGEN EN EL MUNDO ANTIGUO

*La soberanía es cristológica,
pues es forma encarnada.*
Carl Schmitt *Romanticismo Político*.

La realidad del poder se deduce de imágenes. Es por ellas que podemos ver y entender el mundo; más importante aún, nos permiten vivir y *ser* en él. Esto es algo que la antigüedad siempre supó y en la que el árbol del cristianismo se nutrió y se enraizó. El misterio de la imagen de Cristo y todo su poder radica, como en toda la tradición antigua, en el misterio del mito de la encarnación. La revolución del cristianismo tiene sus antecedentes, con sus debidas salvaguardas, en la tradición religiosa antigua en una dimensión tan profunda que alcanza periodos ctónicos. Baste por ahora, con señalar lo que esta profunda tradición entendía por misterio. La palabra *Mysteria* significaba generalmente “fiesta de la ocultación”²¹ y derivaba del *Myste* que significa secreto.

Los griegos son los fundadores del espíritu europeo. Para ellos los dioses ponían norma y meta a la existencia humana. Esta forma de conocimiento no podría venir de otra forma que por la ocultación o, mejor dicho, de la revelación de esa ocultación. Lo que este saber revelaba era que todo carácter creativo era sucedáneo de la divinidad: detrás de las formas humanas esta la Divinidad que les da vida. La naturaleza de estas formas y figuras divinas es el acercamiento de los hombres a los Dioses, pero, como bien señala Schelling, no tiene sentido preguntar por este acercamiento, sino más bien en cómo fue su alejamiento. El alejamiento de los hombres a lo divino permite entender que era lo que estos entendían de lo segundo.

²¹Karl Kerényi, *El Médico divino*, México, Sexto Piso, 2009, cit. 60, p.143.

Todo está lleno de dioses. Quizás sea el fragmento más famoso de Tales, su sentido radica en su sencillez. El conocimiento del *Todo*, su saber, es el saber *sobre* los dioses y su Forma (εἶδος) divina. *Son las Formas Divinas las que revelan todo lo esencial y lo verdadero*²² escribió Walter Otto en su *Theophrasia* en contra de todos aquellos estudiosos reduccionistas del fenómeno mítico. Para Otto los dioses sólo pueden ser experimentados, vividos: *A cada especie del género humano, lo Divino se le ha revelado de una manera, dando forma a su existencia y haciendo de ella lo que había de ser.*²³ Por eso, cuando se habla de mitos que hablan de dioses (no hay que olvidar que en su origen el *mito* significa *palabra*, pero también *imagen*) se habla no de lo imaginado para explicar el mundo, sino del mundo en sí mismo como realidad²⁴. A lo Divino al igual a lo bello sólo puede experimentarse. En el fondo, tanto la experiencia religiosa como la experiencia estética hablan de la emoción del ser humano, su transformación frente a ella y su elevación por encima de lo cotidiano a partir de ella; la experiencia de un evento sobrecogedor que afecta y demuestra su poder.

Lo Divino es lo real. Lo que permanece, lo que siempre es y que se da en la Forma divina. El ser de lo que siempre ha sido y pertenece al reino de lo eterno que se canta renovándose así mismo con cada canto. *El saber es una plétora de dioses, que no sólo vive en el universo, sino que es el universo*²⁵. Lo Divino es el mundo que nos rodea, en el cual vivimos y respiramos. Cobra su forma en la claridad de nuestros sentidos. Pero si lo real es diverso, múltiple y cambiante, lo Divino tendría que acogerlo como tal, albergado en la síntesis de lo subjetivo, lo dicho en el hombre con lo objetivo, del absoluto del universo en el culto, lo real se da en la unidad del ritual re-ligioso que vuelve a unir lo desatado en la diversidad de lo existente:

(Las Formas Divinas) Son, en cierto sentido, representantes de un determinado ciclo del universo y de la existencia; pero lo que revelan por su ser es tan grande, tan poderoso, tan vario, llena todas las lejanías y profundidades de la realidad, que cada una de esas formas por sí sola parece ser todo lo Divino.

Se hallan en todos los ciclos del ser, en lo cósmico, lo elemental, lo vegetal y lo animal, están presentes con su magnitud divina y los convierten en reflejos de su propio ser para revelarse finalmente a sí mismas bajo forma humana. De este modo, cada una de esas divinidades, sin menoscabo de su figura más elevada, no sólo puede tener junto a sí al animal o la planta, sino que puede aparecer y ser venerada como animal o la planta. (...) su fondo inmerso [de lo Divino] se transluce a través de los seres vivos y los obliga a la sagrada devoción.²⁶

²² Walter F. Otto, *Teofanía*, México, Sexto Piso, 2007, *passim*.

²³ Walter F. Otto, *Las Musas*, ed. Universitaria, Buenos Aires, Argentina, 1981., p.15

²⁴ Karl Kerényi, *Religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999., p. 14

²⁵ Walter F. Otto, *Teofanía*, México, Sexto Piso, 2007, p. 91

²⁶ *Ib.*, p. 92.

Que el mundo sea diverso, que el universo de lo que existe se dé en la multiplicidad se explica por el singular hecho de que el *ser se dice de muchas maneras*²⁷ y en cada una de ellas se reconfigura. Con cada narración el ser se transforma. Al igual que los hombres que lo escuchan y lo cantan, lo que prevalece es la metamorfosis en el tiempo. El tiempo existe para dar testimonio de un cambio. El hombre que se eleva por encima de sí mismo y gracias a lo Divino se transforma, está capacitado para acceder a un mundo suprasensible. Un más allá de los sentidos que lo acercan a la Divinidad en un diálogo con Dios. En el diálogo con la Divinidad se da el conocimiento del mundo por el mito y también le instruye sobre su actuar en él. El poder aquí, se da en una revelación, como capacidad de acción, de hacer algo y actuar: *El gesto es la exteriorización de la imagen que brota del continuo de la mente. Si la metamorfosis ya no puede ser vista en su totalidad, sí puede presentarse como mimesis, es decir, como gesto, como ritual, como un conocimiento que se cristaliza en la acción.*²⁸

El conocer el mundo, los dioses y el universo es un conocimiento que siempre es el mismo y a la vez cambia, se metamorfosea. Al final, es ese saber el que cambia al hombre y le instruye sobre su capacidad de ser y de hacer. Pero éste saber no se da de forma fluida y amable. Es, en cambio, un episodio abrupto. Se da en una forma de expresión de una intensidad sobrenatural del pensamiento –lo que Paracelso definía como imaginación.

Imaginación sobrenatural: la capacidad de hacer imágenes que está por encima de la manera *natural* de hacerse de ellas. El sueño, la metáfora, la risa y todo aquello que fractura el devenir normal de la vida se da como un conocimiento acerca del mundo y del hombre. Conocimiento de un saber oculto que se transmite bajo la forma de una revelación. Un estado extático en la vida donde lo único que se experimenta es un sobrepasamiento del ser, un exceso de la vida en sí misma a través de la exposición de los sentidos a este exceso.

La *exaltación de los sentidos* es de donde proviene la revelación, un anuncio Divino proferido por las Musas: *Diosas de la verdad en el sentido más elevado.*²⁹ Su historia nos deja ver que los dioses gobiernan el ser. De esta manera son las Musas las únicas en detentar el epíteto “olímpico” debido a que les correspondía un rol en el gobierno del mundo de Zeus³⁰. Nacidas de Zeus y Mnemosine, diosa de la memoria, Otto nos recuerda al perdido “Himno a Zeus” de Píndaro

²⁷ Luis Alberto Ayala Blanco, *El Silencio De Los Dioses* México, D.F., Sexto Piso, 2004. p. 33

²⁸ *Ib.*, p. 93.

²⁹ W. Otto, *Teofanía*, *op, cit*, p. 40

³⁰ W. Otto, *Las Musas*, *op, cit*, p. 54

del cual se conoce por la vida del “justo” Arístides en Plutarco: “Zeus, consumada la re-creación³¹ del mundo, preguntó a los dioses, sumidos en silenciosa admiración, si faltaba algo para que fuese perfecto. Y le respondieron que algo faltaba: una voz divina para pregonar y alabar toda esa magnificencia. Y le rogaron que engendrara a las Musas.”³² Así, Otto confiere a las musas un alto deber:

La esencia del mundo se consume, pues, en el cantar y el decir; pertenece a su ser la necesidad de manifestar en forma de palabra divina, pronunciada por boca de los dioses.

En el canto que interpretan las musas, resuena la verdad de todas las cosas como Ser en pleno de divinidad.³³

La vida del Ser se expresa en el canto para que el hombre participe en lo Divino por el culto hacia lo eterno. La vida se expresa en la voz de las musas tal cual es y de esta forma consuelan a los hombres por la revelación de su verdad: el sufrimiento y el goce. No hay que olvidar la estrecha relación que mantienen las Musas con los poetas: dentro del mundo clásico se pensaba la poesía como una actividad descrita como un arrebató de nobleza; la inspiración de las musas es llamada *Manía*. Así aparece en el *Fedro* platónico:

Hacen que tu alma inspirada cree canciones y otro tipo de poesías... pero quien sin locura divina llama a las puertas de las musas, confiando que a través del arte se convierta en un buen poeta, no tiene éxito, y la poesía del hombre tanto se desvanece en la nada antes que la del loco inspirado... el elegido de las musas, el inspirado por ellas y el creador³⁴

El saber conferido por los dioses es “la comunicación de poder de dios al hombre.”³⁵ Los poetas eran poseídos por las musas y prestaban su voz al saber que les compartían:

Cuando la vida se encendía, en el deseo o en la pena, o también en la reflexión, los héroes homéricos sabían que un dios los hacía actuar. Cada acrecentamiento repentino de la intensidad hacia entrar en la esfera de un dios. Esto significa

³¹ Uso esta grafía en el sentido de “introducir por primera vez una cosa” para el término “crear” tal como lo señala Hugo F. Bauzá en su traducción del término “Erzeugen” utilizado por Otto en *Las Musas* (p.56). Bauzá señala que el término “crear” como creación *ex nihilo* es ajeno al pensamiento helénico por lo que propone el término “crear” en el sentido figurado de arriba. En la traducción de *Teofanía* de Juan Jorge Thomas editada por Sexto Piso, que recupera el mismo motivo del himno, aparece el término *recreación* sin el guion; por mi parte propongo el guion en el sentido de que la *esencia y origen* del culto y del canto se comprende mejor en tanto se articule de esta forma más cercana a la raíz latina de *ri-cor-dare* en tanto *re-crear*, como lo expondré más adelante y que me parece es como lo heredamos.

³² W. Otto, *Teofanía*, p. 41, *ib. Las Musas*, p. 56.

³³ W. Otto, *Teofanía*, p.41.

³⁴ Platón, *Fedro*, 248d.

³⁵ E.R. Dodds, *Los Griegos y lo irracional*, Madrid alianza, 1997, p. 19, citado en Luis Alberto Ayala Blanco, *op cit.* p. 78.

éntheos, “plenus deo”, como traducían los latinos, vocablo que representa la bisagra misma sobre la que gira la posesión. La mente era un lugar abierto sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas. *Incurtio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de esas incursiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era la señal de un conocimiento.³⁶

Entusiasmo de los sentidos y de la mente. De hecho la raíz de la palabra entusiasmo se refiere a esto: un particular estado de ser “en dios”, “plenitud del dios”. La revelación de este saber es precisamente porque el “dios acontece”³⁷ con violencia como la vida misma y el ser se revela en el arrebatado noble de la posesión que transforma el devenir de la vida.

Las Ninfas, hermanas de las Musas, también cantan y son maestras del arte τέχνη, technepoético. Son diosas que inspiran por el rapto a los hombres el pudor como recato frente a lo sagrado y lo secreto. Habitantes de las montañas, insuflan *la conmoción y el transporte del espíritu ante quien se ha abierto la profundidad del Ser total, y quien de aquella profundidad recibe renovada su propia existencia.*³⁸ Ellas Ofrecen el don de la vida y encarnan la vida de la naturaleza³⁹. Hijas del océano⁴⁰ su elemento es la humedad: *Donde están las Ninfas allí susurran los manantiales y arroyos, mensajeros de su esencia y de su clemencia, conmoción del corazón y melodía de la vida de la naturaleza.*⁴¹

El saber que otorgan transforma, produce una metamorfosis. Pero el saber brindado requiere de los elementos formales para su retención, o si se prefiere, de un elemento epistemológico: tal elemento es la imagen. La “imagen” más famosa de este conocimiento es el verso inicial de la *Ilíada*: *¡Cántame, diosa, la ira del Périda Aquiles!* Walter Otto señala enfáticamente que es por las imágenes que se construye una relación espacio temporal entre los hombres y los dioses: los lejanos bienaventurados son siempre los cercanos, y los siempre cercanos son siempre bienaventurados. No hay una cosa sin la otra. *Sólo la lejanía inalcanzable hace de la cercanía y del encuentro lo que son.*⁴² Se trata de una experiencia perceptiva del *aura* tal y como Walter Benjamin lo definió en su trabajo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como un *entretendido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento de una lejanía, por más cercana que pueda estar.*

³⁶ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, Mexico, Sexto Piso, 2004, p. 30-31.

³⁷ Karl Kerényi, *La religión antigua*, citado en Luis Alberto Ayala Blanco, p. 78.

³⁸ Αἶδωσ, *Aidos*, en W. Otto, *Teofanía*, op. cit., p. 85.

³⁹ Roberto Calasso, op cit, p.22

⁴⁰ Odisea, XII, 133

⁴¹ W. Otto, *Las Musas*, op cit, p. 35.

⁴² W. Otto, *Teofanía op., cit.*, p.52

Experiencia que impone los aspectos de su percepción como forma de un caso excepcional, que ayuda a definir lo normal de lo real. La característica fundamental de esta epifanía en su sentido literal de aparición, se da como la irrupción de una imagen en el momento donde acontece algún suceso decisivo en la vida y quien la vive es el único que sabe que ahí, en ese momento, obró un Dios.

El reconocimiento de la aparición es el reconocimiento de que en ese actuar, son los dioses quienes operan elevando al héroe o el hombre común a la divinidad y a lo eterno, aunque sea por un destello donde la cercanía y la lejanía entre dioses y hombres acontece en un encuentro.⁴³ Una experiencia de los sentidos tan aguda que altera la noción del espacio y tiempo en la imagen.

La imagen de esa experiencia crea sus propias coordenadas de existencia en la memoria, es decir, abre su espacio en la tradición en común como el *medium* de la percepción, el *medium* natural del cuerpo. En ese espacio se ordenan los sentidos con el soporte de la autenticidad probada de la imagen, las huellas, los vestigios y las marcas sobre ella generan una atmósfera en la imagen. Esa cualidad atmosférica de imagen es lo que rito quiere reproducir, fundamentando el valor de su culto. Me parece que esa es la dimensión aurática de las imágenes que definió Walter Benjamin, pues al hablar del valor de culto y rito de las imágenes hemos visto las prácticas en las que se fundamentaban esa noción del fenómeno perceptivo, misma que imprime su sello en la memoria colectiva. Para entender el impacto de esta cualidad de la imagen, es necesario ahora comprender las directrices de su operación en la memoria.

Con respecto a la memoria en un sentido clásico, las *artes de la memoria* comienzan en la tradición filológica con el lírico Simónides de Ceos. En los lindes del helenismo clásico (ca. 556-468), se le recuerda como el creador de la mnemotécnica. Así aparece en el *De Oratore* de Cicerón. La anécdota que da pie a su epíteto cuenta que el poeta había sido:

Invitado a un banquete en la casa de Scopas quien le había encargado componer un poema para el deleite de sus comensales durante el festejo. Cuando Simónides

⁴³ El término *aura* es utilizado en el sentido de acuñado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, pp. 46-47. Concepto clave en este apartado, pues lo que se intenta en esta exposición es dimensionar su significado en términos religiosos que habiliten la comprensión en la utilización de la imagen en el culto como generalmente se le asume. Sin embargo la premisa fundamental es la que deriva de la pregunta de ¿desde dónde se está articulando la concepción del término *aura* en su sentido religioso? Es decir desde qué concepción religiosa de la tradición occidental. Nuestra postura es que es desde una tradición relegada y abiertamente olvidada, de ahí que el concepto siempre guarda un hermetismo. Al igual que con Otto (Teofanía, introducción, pp.20-21), Benjamin (*El origen del Trauerspiel Alemán, Obras, Libro I vol. I*, Madrid, Abada 2006 [abr. OI VI] pp. 375-409) toma posición frente a los trabajos románticos del clasicismo mítico de Jacob Joseph Görres y Frederick Creuzer.

acabó su recitación, Scopas solamente le pagó la mitad de lo acordado diciéndole que el resto sería cubierto por aquellos a los que le había dedicado el poema, a saber, los dioses Cástor y Pólux. Repentinamente alguien llamó a la puerta preguntando Simónides; éste salió pero no encontró a nadie, y justamente en ese momento el techo de la casa se derrumbó. Habían sido Cástor y Pólux, que le salvaron la vida Simónides en pago por el poema. Los cuerpos que quedaron bajo los escombros estaban prácticamente irreconocibles, de tal forma que, a la hora de identificarlos, el poeta echó mano por vez primera de un método o *techné* para acordarse de ellos. Ubicó los lugares donde los comensales estaban sentados, es decir los concibió dentro de un plano ordenado y, a partir de esa serie de “lugares” o “compartimientos separados”, visualizó mentalmente la imagen de cada persona. Así fue como, mediante la ubicación ordenada de los espacios y la representación de las imágenes en ellos, Simónides logró identificar los cuerpos. Con este método instauró los principios regidores del arte de la memoria, donde los elementos principales su memoria serían las imágenes, los lugares y su orden.⁴⁴

Las artes de la memoria sirven para atestiguar un evento, una experiencia única y auténtica. El evento del encuentro con un Dios que produce una anamnesis, evento donde hay un conocimiento interior. Instituye una codificación que enseña el ser en la imagen. Un saber digno de recordarse y de narrarse: conocimiento que otorgan la experiencia de la vivencia de lo divino.

La idea de una educación fincada en la imagen fue propuesta por los sofistas. A través de esa pedagogía se organizaba la sociedad griega sobre una concepción de la *areté*, como un desarrollo progresivo de la virtud humana. Desde los pitagóricos, la función de la memoria era una función educativa de la sociedad⁴⁵ con el fin de realizar un balance en el comportamiento humano que conducía a la *areté* individual. En su dimensión espiritual, la *areté* comprendía tanto el cuerpo como el alma y consistía en el re-cor-dar⁴⁶ la aparición de la imagen.

Simónides reconocía que era difícil ser hombre de auténtica *areté*, hombre *virtuoso, recto y sin falta, cuadrado de pies y manos*. La dificultad demuestra el interés sucinto por la forma. Para Simónides:

La dimensión de lo real presentaba imágenes visuales que se podían observar tanto expresiones como coyunturas, que se articulaban de manera armónica del alma. De esta forma, el conocimiento se transmitía a través de la mente en forma de imágenes tomadas de la dimensión organizada de lo sensible. A partir de esta concepción surgió el uso de la *techné*, es decir la ciencia, el método o el arte pedagógico.⁴⁷

⁴⁴ Platón, *Protágoras o de los sofistas*, 344c, Madrid Gredos 2010.

⁴⁵ Werner Jaeger, *Paidea*, México, FCE, 1962., p. 263-302.

⁴⁶ La raíz latina da nota de la importancia de esta especial grafía: “cor”, relativa al corazón. De esta forma el recordar es grabar en el corazón, guardar en el corazón. Al igual que re-crear, como volver a crear sobre lo ya dado, el recordar es acceder al secreto del conocimiento almacenado en el corazón.

⁴⁷ Linda Baez, *Mnemosine Novohispana. Retórica e imágenes en el Siglo XVI*, México, UNAM-IIE, 2005, p. cit., p. 19.

La imagen permite conocer. Pues la pedagogía en la imagen es previa a la división entre mitos-logos, entre palabra y razón de la tradición filosófica occidental. La imagen ocupaba un lugar central del que poco a poco se le fue marginando. Sobre todo porque la anamnesis provee una visión que se escapa, se reusa a ser aprendida. Si se niega a ser retenida por la escritura y por sus caracteres, es porque ella misma posee la misma esencia de la vida, el ejercicio de la escritura es su reducción a grafema, a signo; negando su principio de el movimiento y cambio. Debido a que no puede ser atado, el conocimiento y la visión que se obtiene tienen que ser revitalizada en una repetición. Una refundación del origen, un ritual del conocimiento. Ese ritual es, primero sonoro y después visual por la narración. Por el canto de los versos sagrados se instituye la tradición oral como fundamento de identidad de las comunidades. En lenguaje cantado se decanta, como el vino, el ser en el valor del rito.

II.-TRADICIÓN, LENGUAJE Y RITO DE LAS IMÁGENES

Tanto W. Otto como W. Benjamin son herederos, cada uno a su modo, de la reflexión filosófica de la tradición romántica alemana acerca del lenguaje de Georg Hamann. Para ambos pensadores del siglo XX, el lenguaje da algo de sí de lo que habla y no solo es un instrumento o estructura de comunicación. Siguiendo a Hamann que postulaba que el primer lenguaje del hombre debió ser poético y por lo tanto esencialmente creativo e imaginativo, lo que se resalta es momento en el que esa esencia de creatividad imaginativa se denota como un grado de realidad específica: *La poesía es la lengua materna del género humano; y tal como la horticultura es más antigua que la tierra arada; la pintura más antigua que la escritura y el arte más antiguo que la declamación; las alegorías más antiguas que las conclusiones; el trueque más antiguo que el comercio*⁴⁸

Similar a Hamann, pero en su radical opuesto de la visualidad, Walter Otto asume que la creación es por principio en imágenes y como tal, es un milagro. Una especie de encantamiento sensorial ante el acto de poner de frente algo, incluyendo el hablar primitivo, una emotividad o euforia peculiar de un sentimiento. Se refiere al sentido de la figuración, pues por el sonido de una voz que pronuncia sale vibrando en forma articulada, del sonido brota la esencia misma de las cosas o, por lo menos, la manera en cómo éstas son percibidas. Las palabras son inspiradas y,

⁴⁸ Georg Hamann, "Aesthetica in nuance" citado en W. Otto. *Las musas, op cit*, p. 114.

tanto por lo vivido como por lo experimentado, son expiradas. Por eso lo verdadero es cantado por las musas como la manifestación del mundo y lo divino, es decir, lo que aparece y se inscribe en el lenguaje. Al cantar se ha *ingresado en el mundo la vocación con de narrar y alabar el milagro del ser*⁴⁹, de la misma manera en que cada canto se desplegaban una serie de características de un Dios, junto con todo aquel atributo cercano a él; en cada palabra se develaba a sí mismo un ser junto con todo atributo suyo.

Esta cualidad casi iconológica del ser en el lenguaje se realizaba en la narración del mito. Es preciso ahora apuntalar la relación entre imagen y lenguaje a partir de la narración del mito, pues como Otto señala: en el *Canto, la palabra tiene un significado como sólo la verdadera divinidad puede tenerlo: es la manifestación del ser de las cosas; esta manifestación es de naturaleza tal que sin el canto no se planifica la obra de creación y el mundo no estaría completo.*⁵⁰

Walter Benjamin dirá algo similar casi cuatro décadas antes que Otto sobre el origen mítico del lenguaje en la tradición bíblica. El ensayo *Sobre el origen de lenguaje general y el lenguaje de los humanos* de 1916 fundamenta una crítica a lo que él denominaba la concepción Burguesa del Lenguaje. Una forma de comunicación que todo lo reducía a un sistema de signos cerrados como su fundamento. El trabajo de Benjamin es una revisión a la condición epistemológica de la modernidad de la separación operativa entre el sujeto del conocimiento y objeto del mismo. Para él, el lenguaje no es posesión exclusiva de los humanos, las cosas y la naturaleza también tienen lenguaje, pero sólo el hombre posee la palabra. Por la palabra se fundamenta el dominio del hombre en el mundo en la capacidad de nombrar. Benjamín define en la primera línea del ensayo que *Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que lenguaje*, líneas más abajo precisa que:

«Lenguaje» significa el principio dirigido a la comunicación de contenidos espirituales en los correspondientes objetos: en la técnica o el arte, la religión o la justicia. En pocas palabras: toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por la palabra no es sino un caso particular, el caso de la comunicación humana y la comunicación que está a su base o que se basa en ella (por ejemplo, la justicia o la poesía). La existencia del lenguaje no sólo se extiende por todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, a la cual, en algún sentido, el lenguaje siempre es inherente, sino que se extiende a todos en absoluto. Así, no hay cosa ni acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar su contenido espiritual.⁵¹

⁴⁹ *Ib.*, p.130

⁵⁰ *Ib.*, p. 109, edición en alemán es de 1954.

⁵¹ W. Benjamin, *Sobre el lenguaje general y el lenguaje de los humanos*, OII. VI pp.144-145.

La entidad espiritual que comunica el lenguaje se transmite en él, en el lenguaje mismo. Los hombres no se comunican por el lenguaje, sino que, en tanto que es un espacio para darse a sí mismos de los contenidos espirituales, éstos se comunican dentro de él. La consideración que hace Benjamin del lenguaje se comprende si se toma en cuenta que ese ser espiritual, es también un ser lingüístico idéntico entre sonido e imagen, únicamente en la medida en que esta entidad espiritual sea comunicable. De esta forma cada lenguaje se comunica a sí mismo, por fragmentos como entidad espiritual y lingüística.

La concepción del lenguaje como instrumento o medio de comunicación cerrado abre un abismo entre el hombre y el mundo. En el fondo de ese abismo se encuentra la experiencia de un acontecimiento cuyo valor sustancial es espiritual y hasta sagrado si se quiere, pero que el sistema de signos no logra captar en toda su plenitud. Esto es debido a que esa experiencia es la de un acontecimiento de anamnesis, que esta basada en una alteración sensorial. Si bien, su profundidad la vuelve difícil de explicar, no por ello es incomunicable. La inefabilidad no significa incomunicabilidad *total*. El silencio es expresable y esa expresión es el lenguaje de su ser espiritual.

Ahora bien, como *el ser lingüístico del hombre es su lenguaje* y en él se comunica su ser espiritual, esto es en la medida que éste, sea comunicable en el lenguaje de los hombres, que es el lenguaje de las palabras. En las palabras está ya el ser humano mismo al ser el único hablante. Por la palabra es entonces que el hombre se manifiesta a sí mismo y lo hace al nombrar las cosas. Al nombrar el hombre establece las condiciones del conocimiento de lo nominado. Benjamin alude a un pasaje bíblico del Génesis para desarrollar su teoría del lenguaje y de acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica a Dios*⁵² y así se cierra la Creación Divina. Si Dios creó el mundo hablando, *al hombre le insufló el hálito: eso es sin duda al mismo tiempo vida, espíritu y lenguaje*⁵³, y el hombre re-crea el acto divino al nombrar.

La alusión bíblica no responde a un interés exegético, como el autor mismo precisa; su interés reside en poder investigar que se puede desprender de la naturaleza del lenguaje en el texto *sagrado*. Lo más evidente es el carácter insustituible en el que se basa: la presuposición del lenguaje como una realidad última, inexplicable y mística solamente accesible en su despliegue.⁵⁴

⁵² *Ib.*, p. 148

⁵³ *Ib.*, p. 151.

⁵⁴ *Ib.*, p. 152

Un concepto que se eleva a sí mismo al centro de una teoría del lenguaje: esto es el concepto de revelación.

Sin duda, la relación de identidad comparativa y condicionada en la comunicación entre el ser lingüístico y el ser espiritual sólo podría mantenerse en tanto que se presente una gradación representativa del segundo sobre el primero. Benjamin, con tremenda lucidez, antecede el problema en la revelación equiparando la noción a una condición primigenia y originaria: *Dicha gradación, que tiene lugar en el interior mismo del ser espiritual, no puede subsumirse en una categoría superior, por lo que conduce a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos desde el punto de vista de la existencia o del ser*⁵⁵

La revelación mantiene la relación de lo dicho y lo indecible. Salvaguarda lo indecible en la intangibilidad de la palabra al mostrar el Ser. Pues si bien, a la manifestación del ser espiritual en el lenguaje también se hace perceptible en él su condición última, esto es lo indecible. El silencio como el espacio entre las palabras es lo que al final subraya la palabra misma y el Ser del que habla. Pero en el caso del nombre, el hombre vuelve a crear.

Nomen est omen. Nombrar es presagiar. El nombre es prodigio, configuración de una relación con el destino. Al séptimo día Dios descansó: *cuando, en el hombre, abandono lo creativo a sí mismo. Así, lo creativo, desprovisto de lo que fue su actualidad divina, se convirtió en conocimiento. El hombre es así conocedor de ese mismo lenguaje en el cual Dios es creador. Dios creó al hombre a su imagen, creó al conocedor a imagen del creador*⁵⁶.

Debido a que en el nombre que el hombre da a la cosa está ya la manera en que la cosa se le da y se le presenta al hombre en su percepción, es por ello por lo que puede ser conocida y pensada. En el nombre, el hombre participa en lo divino, en el Ser en cuanto Ser que es Creación (en mayúsculas). Ante la dimensión de la entidad espiritual y lingüística se suma la innegable entidad material del mundo en la figuración. En ellas el lenguaje es comunidad de virtualidad y realidad.

Debido a que en el ser lingüístico se identifica con el ser espiritual de manera condicionada, el objeto material es el medio de su comunicación a los hombres en su lenguaje, su gradación. Lo que cimienta su unidad real e imaginaria. En *El lenguaje de las cosas, (y el lenguaje en sí) es el ser espiritual de las cosas* en su comunicabilidad. Evidentemente es por el nombre que se establece la forma, la organización perceptiva de su comunicabilidad. En la gradación, las

⁵⁵ *Ib.*, p.150

⁵⁶ *Ib.*, p. 153

diferencias de la densidad y la forma del ser espiritual devienen comunicables a la vez que son identificadas en el ser lingüístico. En el lenguaje y en el nombre, el Ser encuentra diferentes medios para comunicarse. De ahí las diferencias de las lenguas de los hombres.

Un burdo ejemplo, al igual que la brutal reducción hecha aquí del texto de Benjamin, basta para mostrar esto. La palabra “cosmos” le dice algo diferente al físico de lo que le dice al hombre de fe; no por ello se refiere a diferentes entidades cósmicas o seres espirituales, sino a una, comunicada de diferente manera en tanto a su mismo y complejo Ser.

De nueva cuenta, el *Ser se dice de muchas maneras*. La revelación indica que el supremo ámbito espiritual es un ámbito re-ligioso de volver a unir, de traducir los contenidos espirituales al lenguaje. Es por eso que el hombre habita en ese ámbito. Se coloca por encima de la naturaleza que al nombrar, posee el principio lingüístico del sonido que a las cosas esta negado.⁵⁷ En el sonido se establece una comunidad inmaterial y espiritual del Ser que es la comunidad del lenguaje revelado. La pluralidad de las lenguas humanas responde a la pregunta sobre los estatutos lingüísticos del ser en tanto que comunicable. Lo que representa el estatuto ontológico de lo humano en su diversidad. Benjamin introduce un ejemplo al comienzo del texto que deja entrever que en la profundidad de su concepción del lenguaje late inseparablemente la complejidad ontológica de lo humano: *La lengua alemana, no es expresión en absoluto de todo aquello que presuntamente podemos expresar mediante ella, sino que ella es la expresión inmediata de todo en cuanto ella se nos comunica. Y dicho se es un ser espiritual.*⁵⁸

En la lengua alemana se expresa el ser de la germanidad. Y lo mismo podría decirse de cualquier lengua. Lo que en ellas se nos comunica son las diferentes formas de existir y ser de lo humano en la medida en que hablan de comunidades culturales o espirituales que *nombran*. Benjamín reconoce que en tal acción el hombre está emparentado con Dios que, al transferir a “*sonidos en los nombres*” ejerce su tarea de creación (con minúscula). *Dios y el hombre proceden de la misma palabra creadora.*⁵⁹

En la lectura benjaminiana del libro del Génesis se desliza que el estatuto ontológico de lo humano se establece de una conexión entre visión y denominación. El hombre nombra lo que aparece, lo que ve en el mundo. La multiplicidad de seres que ve encerrados en su mutismo se comunican a él: *En las múltiples lenguas de los animales a través de la imagen: Dios hace una señal a los animales para que se presenten ante el ser humano y éste les dé nombre. Así, de una manera*

⁵⁷ *Ib.*, p. 151.

⁵⁸ *Ib.*, p. 145.

⁵⁹ *Ib.*, p. 156

que es casi sublime, queda pues dada la comunidad lingüística de la creación muda con Dios a través de la imagen de la señal.⁶⁰

La realidad del poder se deduce de imágenes. Lo que fundamenta al hombre en tanto que humano es su capacidad de crear (evidentemente, con minúscula) imágenes y de nombrar las ya creadas. La exégesis del pecado original que hace Benjamín re-plantea el horizonte de lo humano colocándolo en relación a un insalvable que es la caída. La salida del Paraíso es consecuencia de un específico tipo de conocimiento que carece de nombre: la del bien y del mal al que induce la serpiente. Conocimiento que no es el del bien y del mal. Pues ya al contemplar su creación, Dios había observado que todo cuanto había hecho era muy bueno. No. El conocimiento innominado es otro: *El saber del bien y el mal es un saber que abandona al nombre, un conocimiento desde fuera; es la imitación no creativa de lo que es la palabra creadora. Y es que el nombre sale de sí mismo a través de tal conocimiento: el pecado original es en efecto el nacimiento de la palabra humano, en la que el nombre ya no vive ileso.*⁶¹

Que el nombre viva *ileso* significa que existe en sí mismo y no mediante algo fuera de él que lo hiera. Se trata de un conocimiento que instrumentaliza al lenguaje y al ser: el juicio. Más precisamente a la abstracción de lo que el hombre tenía enfrente de él en imágenes. La aparición se sistematiza y lastima al nombre puro. La violación de la eterna pureza del nombre divino cayó en degradación de la entidad lingüística: *“hace del lenguaje en parte un mero signo, y esto tiene después por consecuencia la pluralidad de las lenguas.”*⁶²

El abandono del Edén supuso el abandono del lenguaje puro de conocimiento inmediato del ser. El lenguaje se transformó en una mediación, en un instrumento ante la pluralidad que confundió a las lenguas, pues ahí *“los signos tienen que confundirse donde las cosas se enredan.”*⁶³ De la caída surgió el plan de Babel, del abandono del conocimiento, de las cosas puras, del lenguaje perfecto en un momento de confusión de lingüística. La caída es una caída de la perfección, de la eternidad al tiempo profano:

Que el lenguaje del Paraíso sin duda conociera a la perfección no lo puede ocultar la existencia del árbol del conocimiento. (...)El árbol del conocimiento no se encontraba en el jardín de Dios debido a las informaciones sobre el bien y el mal que como tal era capaz de dar, sino como marca del juicio sobre el que pregunta.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Ib.*, p. 157

⁶² *Ib.*, p. 158

⁶³ *Ib.*, p. 159.

Y esta enorme ironía es el auténtico rasgo distintivo del origen mítico del derecho⁶⁴.

El origen mítico del lenguaje se corresponde al origen mítico del derecho de las comunidades humanas. La confusión de signos del lenguaje como instrumento no podía salvar el conocimiento de la experiencia interior de la anamnesis. Para ello el símbolo conservó este conocimiento del ser, siempre a riesgo de perderse al que ante puso la práctica ritual como una manera de mantearlo vivo y revelado bajo la forma de una noma, una prescripción en forma de ley ritual. Con un ejemplo de la tradición mística judía se comprende la profundidad de esta dimensión del símbolo con la praxis del ritual:

Cuando el Ba'al Shem tenía ante sí una tarea difícil, solía ir a cierto lugar del bosque, encendía un fuego, meditaba y rezaba, y lo que él había decidido hacer, se llevaba a buen fin. Cuando una generación más tarde, el Maggid de Meseritz se enfrentaba a la misma tarea, iba al mismo lugar del bosque y decía: Ya no podemos encender el fuego, pero aún podemos decir las palabras, y aquello que quería se volvía realidad. Nuevamente una generación más tarde, rabí Moshé Leib de Sassov tuvo que realizar esta tarea. También fue al bosque y dijo: Ya no podemos encender el fuego, ni conocemos las meditaciones secretas que corresponden a la plegaria, pero si conocemos el lugar en el bosque en donde todo esto tiene lugar, y ha de ser suficiente, y fue suficiente. Pero pasada otra generación, cuando se pidió a rabí Israel de Rishin que realizara la tarea, se sentó en el sillón dorado de su castillo y dijo: No podemos encender el fuego, no podemos decir las plegarias, no conocemos el lugar, pero podemos contar la historia acerca de cómo se hizo todo esto. Y –agrega el narrador- la historia que él contó tuvo el mismo efecto que las acciones de los otros tres.⁶⁵

A la dimensión de la praxis se le confieren dos esferas de su despliegue: la memoria y el espacio de las imágenes. Después de todo, la torre de Babel es el lugar de la confusión. A través de la memoria el alma podía reinsertarse en el espacio de perfección, aunque sea por un momento.

La imagen guía a la memoria al espacio sagrado del conocimiento del Ser. Espacio que es a la vez, físico y material como en el ritual, e inmaterial o espiritual en el canto o la plegaria. El fundamento de la imagen como guía reside en el arte entendido como signo y creación humana (en minúscula), como algo inserto frente al Signo y la Creación Divina. La representación de imágenes sensibles por el arte manifiesta la tensión entre materia y forma en un espacio que por igual puede ser físico y material como inmaterial e imaginario o mental en la memoria.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, México, FCE, 1996, p.283

III.-IMAGEN Y MEMORIA

En la teoría de las imágenes como de la *phantasmata* de Aristóteles, se recorre esta doble esfera al considerar una percepción distinta frente al mundo sensible que la de la *Idea* platónica. Para el estagirita las imágenes que se forman mentalmente eran similares a las cosas percibidas y mediante ellas el hombre accedía al conocimiento y al recuerdo de la realidad.⁶⁶ La memoria se formaba por objetos mentales para los que no se podía prescindir de las imágenes, gracias a ellas los hombres podían formar sus juicios.

Las imágenes así consideradas son datos de información. Debían ser organizadas, concadenadas y asociadas para proveer el conocimiento. Dentro del discurso, la composición de estas imágenes organizadas crean el arte, el método del conocimiento: *techné*.⁶⁷ La clasificación Aristotélica hace de este método los *topoi*, tópicos que en la mente introducen los *loci*, lugares de la memoria. De esta manera la dimensión de la memoria es en las que piensa el hombre al reconstruirse un edificio mental a partir del dato sensorial de la imagen.⁶⁸

De ahí la famosa *tabula rasa* del alma. Sobre ella se grababan las impresiones sensoriales y perceptivas de la realidad. La reminiscencia es entonces la recuperación de la impresión en el recuerdo. El rehabilitamiento de un conocimiento obtenido anteriormente. Para salvar del olvido al conocimiento del Ser, se despliega en una esfera del espacio bajo el esfuerzo de concatenar imágenes mentales, viajando entre lugares e imágenes hasta llegar el nicho de esa imagen primordial del conocimiento anamnésico.⁶⁹ El movimiento del alma en la memoria es el movimiento en un archivo de imágenes de la mente. Como bibliotecario, el alma se mueve en busca de la imagen de sí, la más profunda para encontrar su identidad al llegar a su centro.

Visto de esta manera, la esfera de la reminiscencia es el despliegue de la praxis religiosa, la esfera de la memoria es la del despliegue del arte, del método. La instrucción de ese conocimiento transmitido por la memoria en la lengua, de ahí la retórica, el buen camino para llegar a ese lugar secreto. El despliegue de esta esfera es el registro del paso del conocimiento a la institución de este saber en doctrina, en pedagogía.

Praxis religiosa y praxis pedagógica privilegian el ejercicio de la virtud en un conocimiento interior que lleva al hombre a percatarse de su destino: la muerte. El saber de la muerte orienta su experiencia y su lugar en el mundo, regulando su comportamiento en un sentido ético dentro de

⁶⁶ Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*, 449b, Buenos Aires, Leviatan, 1980, *passim*.

⁶⁷ Ib., *Metafísica*, 980a/980b, Madrid, Gredos, 1994. *passim*.

⁶⁸ Ib. *De memoria et reminiscencia*, 450a *op cit*,

⁶⁹ Linda Baez, *op. cit*, p. 22

sus relaciones con lo demás viviente y con el universo. Lo anterior se puede observar en el canon de la dramaturgia griega. Si bien, es conocido el papel de la dramaturgia como institución educativa o *paideia*⁷⁰ griega, me parece importante dirigir la mirada a la tensión que existe en la relación procesual entre el cuerpo y la catarsis.

En el canon de la dramaturgia griega se inscriben cualidades afectivas del cuerpo que son opuestas y contradictorias a través de la tragedia y la comedia. En su sentido estético, la dramaturgia funciona en una superficie de identidad. La catarsis es una mediación que vuelve soportable el exceso sensorial sobre esta superficie. El sobre pasamiento de la identidad va más allá de su límite por medio de cualidades afectivas como la risa y el dolor. El cuerpo es el espacio donde las fuerzas cósmicas del Ser se despliegan. Como metáfora del espíritu, la materia corporal entra en el terreno de la representación del afecto. Esto es más claro en la comedia, pues en el dolor trágico hay un sistema de representación del Ser que funciona en términos de correspondencias complejas entre el espíritu y el cuerpo simbolizado. El sufrimiento del héroe tiene sentido en tanto que la afronta se encuentra a la altura de su moral, de su espíritu. Su voluntad y su decisión es una respuesta ética a la imposición de la naturaleza en la *physis* de su cuerpo. En la tragedia se da un espacio para la afirmación de la libertad del hombre. De esta manera es un lugar común en el momento trágico como:

el espacio donde la cabeza del genio se logró elevar por vez primera de la espesa niebla de la culpa, dado que en la tragedia ya se quiebra el destino demoníaco. Pero no sustituyendo la concatenación de culpa y expiación (impensable desde el punto de vista del pagano) por la pureza del ser humano expiado y reconciliado con el dios puro, sino que, en la tragedia, comprende el pagano que es mejor que sus dioses, y justamente tal conocimiento lo deja enmudecido, sin palabras.⁷¹

Esto significa que hay una instrucción normativa en la estética acerca de la ontología como tratado del ser.

El cuerpo espiritualizado o heroico define un canon donde lo informe, al mismo tiempo que marca la desproporción entre lo humano y la naturaleza es una coincidencia entre la naturaleza, la humanidad y la comunidad. Es cierto, el hombre no puede nada contra la naturaleza -su fuerza y sus pasiones-, salvo que la dignidad de esta impotencia se resuelve por la altura moral del personaje: él es un vértice de reordenamiento del mundo donde la vida y la comunidad vuelven a encontrar su equilibrio, es decir, el héroe es el estatuto simbólico por antonomasia.⁷²

⁷⁰Cfr. W. Jaeger, *Paideia*, México, FCE. 1962. Prefacio.

⁷¹ Walter Benjamin, *Destino y Carácter*, OII VI, p.178.

⁷² José Luis Barrios, *El cuerpo Disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México, Universidad Iberoamericana, 2010., p. 32.

El sufrimiento es un afecto que indica la continuidad de la vida del Ser cuya representación es un espacio para la re-significación del orden en un sentido natural, humano, político y cosmológico. Esa representación es la del deber. Una situación donde la vida se enfrenta a sí misma en la tensión de su identidad espiritual y material. Configurando una y otra vez el significado de sus relaciones a la vez que delinea las fronteras de interior y exterior de la comunidad. En la comedia, la cualidad afectiva de la risa tiene por objeto invertir los significados de los roles sociales y sus funciones. Transportados al absurdo, las funciones sociales encuentran el sobre pasamiento de su identidad por la transgresión. *Lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.*⁷³

La transformación de lo feo en lo cómico supone que en una lectura sensible. La trasgresión que no causa dolor funciona cohesionando a la comunidad de espectadores por la risa. De hecho *reírse* del actor significa la reducción al nivel de objeto del personaje: *reírse* de él implica que hay una distancia entre quien observa y quien actúa. En su conjunto, actores y espectadores rebasan el límite de su identidad particular para fundirse en una comunión con el universo, que es posible por la mediación simpatética de desproporción de la *physis*.

Ya en las comedias de Aristófanes esto es palpable. Los cambios de sentido y tipos son elementos que definen al género en sí mismo. Tanto la animalización de los hombres como la humanización de los animales y objetos definen lo cómico en relación a una desproporción de lo que originalmente son en tanto naturaleza, es decir, *physis*. El estatuto de la dramaturgia apunta hacia la *hybris*, como aquello que confirma la dicha de la vida como la tentación para mayor culpa.

En ambos casos, la experiencia de catarsis es un catalizador de las pulsiones humanas, donde en la tragedia y la comedia ritma el espacio y flujo de las fuerzas vitales, instituyendo formación en el conocimiento. Si bien lo doloroso de la tragedia muestra el lugar y las formas en cómo debe fluir la pulsión de lo placentero como la risa cómica; en la comedia se muestra que este fluir responde bajo la forma de un distanciamiento que hace posible la representación y fundamenta la unión en la comunidad de lo vivo. La identificación de *pathos* y *sympatheia* forma parte de una estructura de control social y político de lo sensible mediante un registro simbólicamente representable y artísticamente desplegable en la imagen escénica.

Mientras que en el *sympatheia* de la comedia se desarticulan las funciones sociales y del cuerpo, en la patética de la tragedia se exponen los niveles emotivos a los que responde, muestra

⁷³ Aristóteles, *Poética*, 449b, Madrid, Gredos, 2008

al Ser, no en la dimensión de la *dýnamis* y *enérgeia*, sino en lo que acontece como realizado, como acto. Exponiendo a su vez que en la superación de la *adýnamia* existe en la decisión excepcional del héroe. Su poder eminente de decidir frente a la condición límite, su forma de soberanía como poder de auto control, ante la experiencia radical de su exposición, la excepción que significa la aparición perceptiva.

Es evidente aquí que en relación con el cuerpo, las representaciones simpatéticas y patéticas fundamentan la noción extrapolada del cuerpo colectivo de la comunidad. En esa noción están inscritas ya las pulsiones humanas de los afectos. La comunidad las entiende en la manera en cómo el placer de lo risible fluye a través de lo que el deber muestra. Ahí se construye la forma en que la comunidad política pertenece a sí misma y al cosmos. El interés sobre el cuerpo y sus placeres reside en darle cabida en el ámbito de la existencia humana: en una codificación de hábitos y costumbres conocida como el *ethos* en tanto función de la *polis*, como comunidad.

Sobre el mismo interés en el cuerpo resalta que en la función de ese *ethos* en la *polis* es el de una sanación heroica. El «*héroe latros en la ciudad*» al que hace alusión Karl Kerényi en su *Médico Divino*, es un personaje de tiempos antiguos representado en la epopeya homérica primero y en la tragedia ática después.⁷⁴ El epíteto se refiere a la vinculación que su función tenía con los relatos heroicos de guerreros antiguos. Mortal y homicida es el guerrero. Los héroes expresan la unidad de la vida. Vivir y morir forman parte de una misma verdad de la existencia. “*Herir y ser herido. Aquella obscuridad que es condición previa a la curación, y que posibilita la profesión médica, y la convierte en una necesidad del existir humano.*”⁷⁵ La restauración de la salud del cuerpo fundada sobre esta base sólo tiene sentido si se comprende que en la profundidad ser esta el milagro de la vida.

En la iconografía médica, el caduceo y la serpiente aluden al festejo central de las Asclepiadas en la isla de Cos. La ceremonia de “recoger el bastón” se refería a la peregrinación anual al bosque de cipreses donde el favorito de Apolo, Cipariso mató por error al ciervo más querido del dios y consumido por el dolor se convirtió en un árbol. Según Kerényi, la disposición de los templos que se encontraban en los lindes del bosque permite pensar en otra vinculación mítica: el culto de Olimpia a las serpientes en la caverna del monte Cronos.⁷⁶ La conexión con Olimpia recuerda al oráculo delfico, el culto dionisiaco y la profecía⁷⁷, pero sobre todo al niño

⁷⁴ Karl Kerényi, *El médico divino, op. cit.*, p. 99

⁷⁵ *Ib.*, p. 102

⁷⁶ *Ib.*, p. 42

⁷⁷ Cfr. W. Otto, *Dionisio: Mito y Culto*, Madrid, Siruela, 1997.

divino convertido en serpiente. De esta manera el caduceo es emblema del origen y estirpe del héroe-sanador.

Desde sus textos originarios⁷⁸ la profesión médica era errante. Los médicos eran forasteros de la Hélade, de la misma manera que andaban por el bosque en busca del ciprés, viajaban por las ciudades a pie. Kerenyi da noticia que en ocasiones eran confundidos con hacedores de milagros, poseídos por Apolo o Dionisio,⁷⁹ que al igual que los poetas, eran sus mensajeros. Su secreto heróico radicaba en el auto diagnóstico: el conocimiento de sí mismo, expuesto en la poesía épica.

En el destino (como la figura que se sobre pone a la simple aceptación de la condición de existir) tanto hombres como dioses moldean la forma de una tensión primordial entre violencia, vida y sanación como verdad en el Ser. El ser que se expresa en términos que son reductivos a su condición mínima y primitiva, expuesta en el hecho de que para vivir hay que matar, y que para matar hay que saber vivir al igual que para sanar hay que saber herir.

Este es en el fondo el concepto nodal de la *Paideia*. Término de difícil traducción en el que Werner Jaeger basa su monumental estudio bajo el subtítulo, en la traducción española, de: *Los ideales de la cultura griega*. En su último texto *Early Christianity and Greek Paideia (Cristianismo primitivo y paideia griega)*; reconoce que el subtítulo original en alemán se deriva del griego Morphosis: “La formación del hombre”, tema central del texto y raíz del humanismo occidental.⁸⁰ Para ser precisos, un término tan complejo requiere de múltiples escolios para llegar a dilucidar su dimensión. La *paideia* es un *ideal de existencia humana al que había aspirado todo hombre y toda mujer educados y toda la civilización desde que la idea surgió en el siglo que produjo a Platón y a Isócrates*.⁸¹ Tomando a Isócrates y a Platón como Jaeger menciona, la *paideia* tiene una dimensión teológica. Con Isócrates, la posesión del “logos” distingue al sabio del ignorante y es parte del proyecto político Helénico:

Nuestra ciudad ha dejado al resto de la humanidad tan atrás por lo que respecta a la inteligencia y al discurso que sus discípulos se han convertido en maestros de todos; el nombre ‘griego’ ya no señala a un hombre en particular sino a este tipo de inteligencia; quienes participan en nuestra paideusis son llamados ‘griegos’ con preferencia a aquellos que sólo tienen la naturaleza física en común con nosotros.⁸²

⁷⁸ Hipócrates *Tratados Hipocráticos*, V.I, Madrid, Gredos. 1980

⁷⁹ Karl Kerenyi, *El médico divino*, op. cit., p. 90.

⁸⁰ Werner Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, FCE, 1965, cap, VII San Gregorio de Nisa, cit. 1, p. 122.

⁸¹ *Ib.* Cap V Los alejandrinos: Clemente y Orígenes, cit. 29, pp. 89-90.

⁸² *Id.* Cit. 34, p. 94

Como ideal de civilización, el de la *Paideia* alcanzó su cúspide con la expansión hacia oriente por las conquistas alejandrinas. Como consecuencia natural, el encuentro con otros pueblos condujo a la valoración de sus filosofías. Pareciera ser que la lógica de política del Imperio conduce a dirigir la mirada hacia el afuera de la comunidad. Lo extranjero, el otro y lo exterior son una suerte de amorfo para quien observa desde la identidad hegemónica. Una suerte de informe que sobrepasa la representación del sujeto que observa y que a la vez, cuestiona la manera en cómo se construye tanto el adentro como la identidad en el plexo de *Physis* e *Hybris* en el *ethos* de la comunidad materializada. Hecho que conduce a la revalorización y reexaminación de los contenidos teológicos y espirituales. Jaeger nos ofrece, siguiendo a Isócrates, reflexiones interesantes al respecto:

En la época clásica, cuando la retórica buscó un tema digno, Isócrates se volvió hacia la política. Pero en tiempos del Imperio Romano, durante los primeros siglos de nuestra era, la religión ocupó el lugar de la política en cuanto problema de importancia creciente para el mayor número de personas cultas. Al perderse la libertad política y cuando lo único que deseaba la mayoría era paz y orden, el individuo sólo pudo dar expresión a su vida interior y a su libertad personal en la religión, aun estaba dispuesto a entregar su vida por sus convicciones religiosas – fenómeno al que es difícil encontrar paralelo en la época clásica de Grecia, si bien por entonces muchos pagaron con su vida su fe política.⁸³

Si bien, el imperio macedónico tiene un cariz especial en el archivo del historiador de los imperios, en el periodo helenístico sí se vivió una transformación y sofisticación teológica. Lo que evidentemente trata de hacer Jaeger, como el título del texto revisado para este trabajo menciona, es establecer las condiciones de interpenetración cultural entre el helenismo tardío y el primer cristianismo. Si el tema es de relevancia para el interés de este ensayo es precisamente porque en las diatribas de los primeros Padres de la iglesia, dejando de fuera los conflictos de la organización de la *ekklesia* o quizás, observándolos mejor, se encuentra el debate entre a concepción griega de la imagen, que he tratado de exponer a lo largo de estas líneas, y la formulación propiamente cristiana en la figura de la encarnación. Concepto que si bien no era ajeno y desconocido a la *paideia* griega, por lo menos las formas en que puede deslizarse los puntos de su conexión demuestran una cierta interconexión entre los ámbitos de la ontología, la teología y el arte.

⁸³ Ib., Cap. IV El neoplatonismo, cit. 7, p. 66.

IV.-ENTRE TERRITORIOS: CRISTIANISMO Y CULTURA GRIEGA DE LA IMAGEN

Como he intentado exponer hasta aquí, existe una relación entre ontología, teología y arte de las imágenes que en occidente se enraíza desde la tradición religiosa griega o quizás antes. Pero sería ingenuo pensar que esa relación es homogénea en la historia antigua. Primero con Platón se da una transformación con la desvalorización de la materia y lo sensible a favor de las ideas, después con Aristóteles al reintegrarlos con cierta dignidad de conocimiento y aprendizaje.

A grandes rasgos representan los casos más importantes, aunque no los únicos, ya que ambos son pilares de la teoría del arte, a los habría que sumarles otros procesos históricos y filosóficos que contribuyeron al ambiente de pensamiento, religión y concepción del arte en el que surgió el cristianismo. Entre ellos destaco dos tradiciones de altísima importancia para su ulterior desarrollo: el neoplatonismo de Plotino y algunas consideraciones sobre el pensamiento mágico sumadas a las configuraciones del dios político del imperio.

Mutatis mutandi, la relación de ese trinomio es abrigada en la concepción de la imagen y la de su poder emanado. La idea de éste último sufrió transformaciones y aportaciones que, en gran medida, fueron atravesadas por la filosofía tardía romana influenciada por los estoicos. Ya en Cicerón podemos constatarlos de un singular cambio. En un pasaje del archi citado del *Orador ad Brutum* (*El Orador* II, 7.) se condensan las múltiples aristas del punto en cuestión. Tal pasaje dice:

A mi parecer, en ninguna parte existe algo tan bello como el original del que ha sido copiado no sea más bello aún, como es el caso de un rostro con relación a su retrato; pero no podemos aprender este nuevo objeto ni con la vista ni con el oído no con ningún otro sentido; al contrario, sólo lo conocemos por el espíritu y pensamiento; y por eso, más allá de las esculturas de Fidias, las mejores realizadas que hemos visto, o de las pinturas que ya he citado [obras de Protógenes, Apeles, Fidias y Policleto], podemos imaginar algo más bello; cuando Fidias trabaja en su Zeus o en su Atenea no se estaba inspirando, sino que en su espíritu residía la representación suprema de la belleza; lo que le inspiraba, lo que miraba, lo que le absorbía, el modelo al que se dirigía su arte era ella. Así como el dominio de las artes plásticas propone algo perfecto y excelente, de lo cual existe una forma puramente pensada, y con esta forma están emparentados, a través de la reproducción que el arte hace de ellos, los objetos que como tales son inaccesibles a la percepción sensible (es decir, seres divinos que hay que representar), solo contemplamos la forma de la perfecta elocuencia en espíritu, y lo que intentamos captar con el oído es únicamente su copia. Platón, profesor y maestro, en quien se alían las fuerzas del pensamiento y de la expresión, designa a estas formas de las cosas con el nombre de ideas. Niega que sean perecederas, afirma que su existencia es eterna y que la razón y el pensamiento sólo las contienen. En cuanto al resto de las cosas, surgirán o desaparecerán, pasarán y

se desvanecerían; en resumen, que no subsistirán mucho tiempo en un mismo y único estado.⁸⁴

El pensamiento de Cicerón expuesto en este famoso pasaje busca un secreto compromiso entre la visión platónica y aristotélica al problema de las imágenes. El esquema de su pensamiento funciona más o menos así: *artifex dei*, la naturaleza produce mejor que el artista, pero en el artista hay un modelo superior a la imagen que plasma y a toda imagen plasmada -*artifex sui*. Esta imagen es la forma pura en el pensamiento, no proviene de la reflexión de las cosas sensibles, ella es la forma mental de la Idea platónica eterna, inmutable y bella. En el artista está ya el modelo que en su espíritu se le aparece aún más bello que lo real y al cual dirige su mirada interior para volverse su verdadero creador.

La alta estima que el Imperio Romano tenía de sus artistas hacía permisible esta concepción. Sin embargo, me inclino a pensar que dicha transformación se operó al paralelo de la utilización y la función socio-política de las imágenes en Roma y que al final es la que potencializa toda su fuerza: el *ius imaginarium*. Ya tendremos ocasión de escudriñar tal institución bajo el registro funcional socio-político de su operación en el tercer apartado de este trabajo, por el momento basta con señalar su importancia histórica y su influencia en la configuración que tiñe a nuestro trinomio.

La perfección en belleza de la imagen en el pensamiento del artista, obtuvo su legitimación metafísica en el pensamiento de Plotino. Para él, esta imagen es producto de una visión viviente⁸⁵ en el espíritu del artista, la cual puede superar en belleza al mundo en la medida en que esa imagen es, o puede ser, idéntica al principio en el que se sustenta la propia naturaleza y de donde tiene su origen: el Uno. El profesor en iconología, Erwin Panofsky, utiliza el ejemplo de Fidias para dimensionar su concepción y se dice:

En boca de Plotino es mucho más que una afirmación retórica que Fidias hubiese representado a Zeus tal y como éste apareciera si quisiera manifestarse a los mortales: la «imagen» que Fidias lleva en su interior no es, según la metafísica plotiniana, sólo la representación de Zeus, sino su esencia. El espíritu artístico se ha convertido, por tanto para Plotino en un compañero de la esencia y, si es que se puede decir así, de los destinos del *Nous* creador, el cual es, por su parte, la parte actualizada del Infinito-Uno, de lo Absoluto.⁸⁶

⁸⁴ Erwin, Panofsky, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 17-19; Alain Besançon, *La Imagen Prohibida*, Madrid, Siruela, 2003, p. 65-66; Éric Michaud, *Un art de l'éternité*, Paris, Gallimard, 1996, p. 180

⁸⁵ Plotino, *Enéadas* V, 8, 1. Madrid, Gredos 1999.

⁸⁶ Erwin Panofsky, *Idea: Contribución a la Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1984., p. 26

La belleza en la imagen de la naturaleza es tal porque ella misma es un reflejo a la vista en la que se observa, translúcidamente, la Idea a la que la materia se esfuerza por adoptar su forma y a la que nunca termina por moldearse. La belleza en la obra de arte producida por los hombres consiste en imprimir la Forma, observada y contemplada por el artista, con una violencia ejemplar a la materia, de imponérsela superando su resistencia misma. Al tratar de introducir la Idea en la materia que se opone a tomar su forma, el artista intenta animar la obra conforme al principio original del Ser, trata de crear en todo su sentido. Pero su intento es mediante la *techné*, es decir, mediante la técnica del arte, mediante las formas de hacer y de ver, por ahí es que el artista busca introducir la forma eterna de la Idea, en lo temporal de la materia. En resumidas cuentas: trata hacer que la materia sea parte de la esencia diferente de sí misma, para convertirse en otra.

Para Plotino, el criterio de la obra de arte no consiste en la verdad teórica del discurso, sino en la cercanía que alcanza respecto al punto en que la verdad se revela metafísicamente unida a la belleza.⁸⁷ El mármol del Zeus de Fidias es una piedra cuya esencia es una, cuando es sometida al arte puede llegar a ser bella gracias a la forma en que éste le ha dado: *esta fuente estaba en la mente del artista antes de que llegara a la piedra; y ni estaba en el artista porque tenga ojos o manos, sino porque es afín al arte.*⁸⁸

Las imágenes tienen esa capacidad de elevarnos de donde sea que estemos y situarnos de repente en un contexto sensible diferente, a veces entendido como en presencia de lo divino o sagrado creando un clima religioso. Pareciera que lo divino son ellas mismas y no lo que representan. Quizás sea debido al fenómeno perceptivo que abren a la temporalidad de su visualidad. En los momentos de crisis social y política esto se vuelve más evidente, ya que la idea de trascendencia espiritual está decayendo y la concepción metafísica del mundo se anquilosa. Las imágenes que no encuentran una vinculación religiosa clara con la idea del Dios y se dirigen a las cosas naturales de la tierra, dotándolas de sus lienamientos de percepción. Así se explica el reino de lo bucólico como idea de plenitud y gloria, por ejemplo, en el Imperio Romano. La cuarta Égloga de Virgilio, el *Reino de Saturno* y la misma Eneida surgen bajo Imperio de Octavio.

Bajo la influencia de la filosofía estoica, el misticismo permeó el mundo romano. Dios se manifiesta al crear, al igual que el intelecto al pensar y el artista manifiesta una divinidad en el arte, pero el arte del artista es un arte teúrgico, mágico. Como se sabe, la práctica mágico-religiosa

⁸⁷ Alain Besançon, *op cit*, p. 70

⁸⁸ (*Enéadas* V, 8, 1.)

de la teúrgia consiste en obtener resultados físicos por medio de procedimientos ocultos o no conocidos a los de la naturaleza. Se trata de una práctica cuyo paradigma es la posterior alquimia: obtener el oro del plomo. Por medio de un saber oculto de la técnica, el artífice puede llegar a ser capaz de dotar de vida a sus obras. Aquí el mito de Pigmalión y Galatea cobra dosis de realidad en esta atmosfera que los Padres denominaban la *preparatio evangelica* del mundo pagano, cuya producción y reproducción era la política de la imagen del emperador como un dios político.

Una de las peculiaridades del imperio es la de imponer en cada una de sus ciudades, una forma denominativa de su centro. Las clerurquias atenienses funcionaban bajo el *syntrono* o *trono compartido* del gobernante que produce magistrados o algo así como intendentes en cada nueva *polis*. Durante el imperio macedónico se fundaron varias ciudades con el nombre de “Alejandría.” Pero el Imperio que venció en ingenio fue el romano, pues se planteó de una forma inconfundible: la imagen del emperador.

La figura del emperador en estatuas y monedas presente por todo el territorio del imperio funcionaba bajo un estatuto metafísico de la imagen: el de la encarnación. Dicha “encarnación” potencializaba al emperador al nivel de un dios político, ordenador del universo y del gobierno del imperio sobre la tierra.

Sería absurdo aseverar que en una imagen estuviese el dios político, la reproducción de los rasgos individuales apunta a que el entendimiento de lo que ahí se representaba era la persona del emperador en su individualidad institucional. Es bajo ese entendimiento que ante estatua se rendía el tributo del sacrificio durante las festividades religiosas de la ciudad.

Octavio Augusto (63 a. C. – 14 d. C.) fundó el culto al emperador como *pontifex maximus*. Él era el maestro que instruye sobre la vida como sacerdote y a la vez, era el intermediario entre el Estado y los dioses⁸⁹. Pero la veneración de la figura de Augusto se distinguía su carácter humano en tanto que lo digno de tributo no era su persona física, sino el emperador como detentor o receptáculo del *genius* divino. Éste último era el que en realidad fundaba el culto.

Con el paso del tiempo y la expansión territorial del imperio ésta sutil distinción fue desapareciendo. Calígula (12 - 41 d. C.) se deífica, Domiciano (51- 96 d. C.) se hizo llamar *dominus* y *deus* y Aureliano (214 – 275 d. C.) *deus* y *dominus natura*.⁹⁰ La pérdida de la distinción opera un traslado de la imagen inanimada de la estatua a la persona del emperador como un dios vivo. Durante el ejercicio de esta forma de veneración del dios vivo era, de manera casi inevitable,

⁸⁹ *Ib.*, p. 81

⁹⁰ *Ib.*, p. 82

la formulación de una teología política o imperial en la que se configuró el estatuto de representación jerárquico del poder. El emperador es el *deus invictus*, el sol, como astro supremo que rige al universo físico. Todo lo que rodeaba al emperador era sagrado, su palacio, sus aposentos, sus ropas y evidentemente también su imagen, frente a ella se practicaba la *adoratio*. Se le representaba sosteniendo en la mano un globo, símbolo del poder cósmico que heredaran los Cristos Pantocrator.

El culto imperial romano es el corolario de la transformación de la concepción pagana de la imagen de la revelación de la profundidad del universo a su funcionalización política. Una transformación del valor de culto orientada por el rito, a un valor de exposición sustentada en la posición social que la imagen detenta y comunica, en resumen, soportada por la fuerza de su poder. Con la reproducción masiva de ésta imagen se impone y se homogeniza su concepción teológica, unificando la representación por medio de una teogonía imperial que legitima su poder en términos ontológicos:

El paganismo se sistematiza bajo la influencia de la teología imperial: un Dios trascendente, más allá de todos los dioses; un segundo Dios organizador; y finalmente un poder divino que asegura de principio a fin la continuidad de lo divino y vincula a todos los intermediarios entre sí. La lógica monárquica induce y sigue una lógica monoteísta. Está en consonancia con la teología de Plotino: El uno, dios trascendente, el Pensamiento, dios mediador, el Alma, que propaga lo divino a través de todos los grados de la realidad. También está en consonancia con la teología cristiana de Orígenes y Eusebio: el Dios Padre, trascendente; el logos, que crea y rige el mundo a través del espíritu.⁹¹

La sistematización del paganismo reduce aquel estatuto de representación trágica en donde el héroe reconoce su condición natural de mortal en su cuerpo, y que es superada por su altivez moral. A la altivez moral del hombre que reconoce su *Physis* y naturaleza, es antepuesta la idea del castigo de la materia. Cuya redención tiene el paradigma en la pasión de Cristo como una teodramática del cuerpo del dios herido. Al pulso vital del placer en la risa se contraponen el sobre pasamiento como lo propio de un atributo del cuerpo como lugar de la pura concupiscencia.

De cierta forma el cristianismo es solo la transmigración del sentido a nuevos estatutos representativos, o si se quiere –bajo licencia literaria- de la metempsicosis de un espíritu a otra forma. El horizonte que se ha intentado trazar aquí, permite ver que en gran medida las herencias paganas perviven en él como un aspecto heredado.

⁹¹ *Id.*

El sentido mismo de la herencia responde a motivos de carácter sociológico, pues la razón de la continuación es una necesidad espiritual y no intelectual ya que la continuidad de la vida depende de pequeños atisbos en la transformación de la concepción o idea que se tiene de ella, en términos incluso hasta literales, de la Forma de su devenir.⁹²

Para Jaeger el cristianismo es el gran puente entre lo que fue la civilización Helénica y romana con la nuestra. Su rastreo documental comienza con *la Carta de San Clemente el romano a los Corintios* como el testimonio profundo de su doctrina, pues es históricamente el más cercano a la época de los apóstoles.⁹³ Datado a finales del siglo primero, el documento busca poner fin a las disputas intestinas entre los distintos grupos de la incipiente iglesia.

Inmerso en el arte retórico, el San Clemente del que nos habla Jaeger postula que la división y la lucha de facciones en la iglesia produce desobediencia y ruina. Por contraste, su argumentación se enfoca en las bendiciones de la obediencia y la con-cor-dia.⁹⁴ La idea de comunidad penetrada por un mismo espíritu común termina por revitalizar el pensamiento teológico pagano.

Por otra parte la concepción de la disciplina y la obediencia, inspirada por las legiones romanas, fundamentan la convicción de que la comunidad cristiana debería ser como un Estado bien organizado. Ya en el Nuevo testamento esta convicción es palpable. En Corintios XII, 7, San Pablo enfatiza que cada individuo ha recibido un don y (por medio del Espíritu Santo) debe darle el mejor uso posible⁹⁵. Esta concepción profundamente metafísica de la *areté* no es ajena a la filosofía política griega, es más, es su mismo principio: la excelencia de cada ciudadano o miembro de la comunidad que hace el mejor uso de sí a favor de la *polis*, lo que se conocía como el *ethos* de la comunidad. El orden y obediencia cívica fundamentan la concepción de la ética cristiana en el marco de una filosofía cosmogónica, pues al igual que la *paideia griega hacia derivar sus reglas sobre la conducta humana y social de las leyes divinas del universo, a la que daba el nombre de physis*.⁹⁶ Ahí, esa concepción orgánica de la *polis* pagana se sistematiza en términos que alcanzan un misticismo ejemplar: la unidad por la ética y la virtud al cuerpo de Cristo, para la restitución al cosmos.

⁹² Werner Jaeger demuestra que esta actitud o afecto surge frente a la concepción del pasado que produce la expansión política al rastrear la herencia alejandrina en los padres de la iglesia, pero también la reconoce en la Edad Media y en el Clasicismo alemán del siglo XIX. Cfr. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. FCE, 1961, cap. V "los alejandrinos" cit. 6, p. 73.

⁹³ W. Jaeger, *op. cit.*, p. 26

⁹⁴ "Concordia" literalmente: "con un mismo corazón", "en un mismo espíritu".

⁹⁵ *Ib.*, Cap. II, San Clemente Romano, Cit. 10 p. 31.

⁹⁶ *Ib.*, p. 34

Según Jaeger, Clemente abduce esta concepción orgánica de lo social como algo completamente natural por la experiencia (la del Imperio Romano) y la sabiduría (de la filosofía griega).⁹⁷ Para la época, tanto el pensamiento político griego como el teológico y el médico usaban el término *Krasis* para referirse a la unidad deseada de elementos de la polis, el cosmos o el cuerpo como la fuente de salud y bienestar. El apóstol Pablo utiliza este principio de pensamiento en su mensaje de la caridad -*Agapé*- cristiana (Corintios XII, 21-22) como una unidad natural entre la sociedad humana analógicamente comparada con el cuerpo y sus partes. La conservación de esta unidad depende de la participación de todas las partes, de la con-cor-dia de la afirmación de todos los elementos que conspiran para el mantenimiento de la vida.

Con un mismo corazón y en un mismo espíritu de la vida. Es un principio extraído del tratado sobre la Alimentación⁹⁸ de Hipócrates: “Una confluencia, una conspiración, todo en simpatía uno con otro.” Lo que era válido para el cuerpo y su vida, lo era también para el orden social de la polis y divino del cosmos y del universo: todo estaba permeando por un espíritu-pneuma- de vida. La argumentación de San Clemente tiene en mente una comunidad de espíritu o asamblea de fe consagrada a la armonía política en la educación evangélica- en su sentido literal de ‘buena nueva’- de Cristo como protector y proveedor de vida. Sin embargo, Cristo como hombre poseía una imagen que no era la de una aparición, sino la del hecho histórico de la encarnación del espíritu de vida.

Me parece que al reconducir y sistematizar la concepción pagana del trinomio de teología, política y finalmente arte, el cristianismo reconfigura la noción misma de *physis*. Al hacerlo deriva en un inevitable conflicto: la de su imagen. A partir de este horizonte, trazado generalmente, se emplaza a la discusión de la imagen de Cristo en las ulteriores discusiones iconoclastas. Imagen que también es capaz de configurar sus coordenadas temporales específicas de su percepción.

La problemática de la imagen de Cristo reside en las potenciales respuestas a la pregunta de: ¿en qué medida un rostro humano puede ser imagen de Dios? Es decir, de qué manera la sistematización del paganismo por el cristianismo exhibe al Dios con rostro humano como un hecho histórico, auténtico, único y original. La problemática que señala y en la que se enraíza el posterior conflicto iconoclasta reside en esto, tal y como lo apunta el texto, autoridad en materia de iconos, del actual Arzobispo de Viena Christoph Schöborn, titulado: *El icono de Cristo. Una introducción teológica*.

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ Hipócrates, *Peri trophés*, 128^a, Madrid, Gredos, 1999

Para el cardenal la primera crisis sería del cristianismo con respecto a las imágenes es el conflicto Arriano de la trinidad. Arrio confiesa en su profesión a: “*un único Dios, el sólo increado, el sólo eterno, el sólo inmortal*”. El principio de unidad es fundamental para él. Todo lo aquello que lo ponga en peligro debe de ser rechazado, administrado y controlado. La idea de Dios es única. Schöborn rescata el único texto conocido de Arrio que habla sobre imágenes, en él se marca una diferencia radical entre Dios y Palabra.

El Dios de Arrio se encuentra encerrado en una impenetrable soledad y es incapaz de comunicar la propia vida al Hijo. Éste es sólo un título. Una concesión otorgada por el Padre. Se advierte que en la herejía arriana late el problema del Dios trinitario. Para él, Dios no puede ser trinitario porque significaría una reducción de su trascendencia en su contemplación proyectada en categorías humanas -y bien se podría presumir que materiales, terrenas y corpóreas; de subordinación y superioridad.

El Arzobispo nos muestra a un Arrio que no ve más que a un Dios cuya gloria consiste en dominar, contrastando y rechazando el principio de la trascendencia histórica de la encarnación. Trascendencia que contiene *la libertad soberana de donarse al Hijo y al Espíritu Santo, sin poner en duda la propia soberanía.*⁹⁹

La respuesta teológica a este problema consistió en voltear las palabras del mismo Arrio por el padre alejandrino Atanasio (295-373 d.C.). Para acercarnos a la trascendencia de la trinidad debemos, sobre todo, de representación. Atanasio asume el problema de la trinidad de distinta manera: *Entre el Padre y el Hijo hay una profunda comunión del ser.*¹⁰⁰ Entre Dios y el Hijo hay una identidad de dignidad y esencia. De esta manera Dios tiene una imagen perfecta de sí: *El Hijo es la imagen (igual en la sustancia) del Padre.*¹⁰¹ Cristo como logos de Dios no participa de Dios, él mismo Dios. Lo que significa que *la Palabra no participa de Dios, Dios.*¹⁰² Esto se comprende en tanto que es representable; el Logos, la Palabra o Cristo la imagen de Dios.

Anastasio es el gran doctor del *homoousios* o *consustancialidad* del primer concilio de Nicea (325 d. C.). A menudo fue recusado como autoridad que posibilitaba las imágenes junto el padre capadocio del siglo IV (ca. 330-400 d. C.). San Gregorio de Nisa quien desarrolla el concepto teológico de persona. Dos conceptos claves enmarcaban el pensamiento de Gregorio: *ousia* e

⁹⁹ *Ib.*, p. 20.

¹⁰⁰ *Ib.*, p. 23

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² *Id.*

hypostasis, tradicionalmente traducidos como sustancia y persona. Para el capadocio el asunto consiste en tratar de *comprender la gloria de las tres personas que la fe admite en la Trinidad santa*.¹⁰³

Gregorio comienza con una distinción fundamental. Entre aquellos de naturaleza igual existe la diferencia no en lo que son, por ejemplo, hombres, sino en quienes son: los nombres propios. *No se refieren a la naturaleza humana en general, en la cual todos los hombres son iguales en esencia (homousios) sino a aquello que distingue a los hombres entre sí, las características peculiares*.¹⁰⁴ El nombre es una circunscripción de una generalidad, de la esencia o naturaleza que genera una singularidad. Las características particulares designan una firme estabilidad al término de esencia para decir *éste* hombre.

Según Schönborn, la circunscripción corre por el término que utiliza el obispo de Nisa de *Perigraphēin*: de dibujar el contorno, esbozar. El término mantiene la raíz griega de *graphein*, *graphê* de escribir y dibujar, pero enuncia la actividad de grabar, entallar, incidir, imprimir. La circunscripción capta lo particular, lo propio e inconfundible, los rasgos distintivos que definen (perigraphé) a una persona.¹⁰⁵ Lo que capta su imagen es la singularidad que exhibe la *ousia*, naturaleza o esencia de hombre. La imagen muestra a la persona, y al hacerlo exhibe su humanidad. El icono se muestra el modo, la forma o manera en la que el Dios se auto revela y se exhibe, por lo que es también presencia del Dios.

La unidad de esencia conserva el elemento trinitario de Dios, es más, en una de sus hipostasis (persona) se exhibe la presencia del Dios. Gregorio utiliza la imagen de una cadena para ilustrar su unidad, pues ninguno de sus anillos puede moverse sin conmover al resto. La convergencia de las personas divinas se basa en que la particularidad de cada una de ellas reside justamente en la cumplida relación con las otras dos: *justo lo peculiar de cada una es lo que las une con las otras*.¹⁰⁶ Lo que es propio de las hipostasis de la trinidad es aquello que las caracteriza en la relación, lo que las distingue, con sus rasgos particulares e individuales. El término griego es el *charaktêrizein*, que según el cardenal de Viena *significa más exactamente: incidir, imprimir en una materia unos rasgos concretos, y por lo tanto, en sentido lato, reproducir una precisa*

¹⁰³ Cristoph Schönborn, *El Icono de Cristo. Una introducción teológica*, Encuentro, Madrid, 1999.p.29

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Ib.*, p.30

¹⁰⁶ *Ib.*, pp. 34-35.

*semejanza. El termino charaktêr no significa solamente característica diferenciante, sino también retrato grabado, esculpido y pintado.*¹⁰⁷

Una imagen producida por una técnica, por un hacer que produce la singularidad, como la impresión sobre una materia que genera los rasgos concretos de este hombre. El problema radica en la pregunta de ¿en qué manera la imagen de la persona del Hijo nos permite ver y exhibe a la persona del Padre? Schönborn recurre a un hermoso pasaje donde Gregorio expone su argumentación con la imagen de un espejo:

Al igual que quien observa en un espejo la forma que se refleja obtiene un conocimiento preciso del rostro representado (prosôpon), así también quien conoce al Hijo ha recibido, *en su corazón*, con el conocimiento del Hijo, la impronta de la persona del Padre. Porque todo lo que es el Padre se muestra también en el Hijo, y todo lo que es del Hijo, es asimismo propio del Padre, puesto que el Hijo permanece eternamente en el Padre y a su vez posee enteramente el Padre. Por eso la persona (hypostasis) del Hijo es como la forma, el rostro (prosôpon), del conocimiento perfecto del Padre, y la persona del Padre es reconocida en la forma del Hijo, aunque las particularidades observadas en ellos siempre permanezcan, con el fin de poder distinguir correctamente las personas.¹⁰⁸

La contemplación del rostro del Hijo imprime en nuestros corazones la impronta de la persona del Padre, lo que significa que por la contemplación, podemos ser participes de Dios. Obtener su sello en nuestro ser. Pero esta participación contemplativa no puede ser pasiva, es decir, ella misma refiere a una actividad: ver al Hijo, pero para verlo, saberlo, conocerlo hay que *vivirlo*. La vida del Hijo, o mejor dicho en el Hijo, fundamenta un *ethos*, una forma de comportarse, producir costumbres y maneras de conducta. Más importante aún: el actuar del Hijo nos muestra la imagen del Padre, ¡él mismo es esta imagen! El Hijo, como su nombre lo dice, es generado, pero esta generación no implica subordinación o un nivel inferior de jerarquía: *la imagen del espejo no puede moverse si el modelo no se mueve*. Entre el Hijo y el Padre existe una sola voluntad porque comparten la misma esencia. Lo que demuestra que la persona del Hijo es solo una modalidad de existencia del Dios trinitario.

Ser imagen viva del Dios. Esta oración bien podría pasar por un aforismo de la doctrina teológica de Orígenes (ca. 185-254). Al contrario que de Atanasio y de Gregorio, Orígenes fue la fuente teológica de quienes se oponían a las imágenes. Los iconoclastas rescataban la noción de imagen viva del Dios vivo de Orígenes que solo es posible mediante la virtud. Su visión es

¹⁰⁷ *Ib.*, p.31

¹⁰⁸ *Ib.*, pp. 37-38

completamente intelectual de lo que se puede representar del Dios. Para Orígenes, el ver al Dios Padre en el Hijo no es un ver físico o corpóreo, sino un contemplar con el conocimiento.¹⁰⁹ Según él, la escritura es la sombra de la palabra eterna, por lo que es necesario sobre pasar el mundo de las sombras (el terreno) para poder contemplar al Dios como un viviente. Tanto la escritura de la palabra como las imágenes permanecen 'muertas' si no logran acceder a su sentido espiritual. La imagen del Dios es siempre interior. Debido a que en su teología, Orígenes entiende al hombre fundamentalmente como 'alma', es evidente de que se trata de un hombre interior, incluso para salvarlo y al cual es el único que se puede asemejar a Dios. El hombre interior es el único que puede ser imitador de Dios, es decir, sólo el alma puede asumir los rasgos de Dios y convertirse en su imagen.¹¹⁰ Si sólo el alma puede ser imagen de Dios, obtener sus características, y es mediante el hijo que las 'pinta', entonces las únicas imágenes posibles son las que se puedan obtener por las prácticas de las virtudes que esculpen a ese hombre interior.

El cuerpo, la carne -incluso la de Cristo-, forman parte de la pertenencia al mundo: el ambiente de sombras de la imagen. Orígenes comprende la encarnación como una concesión del Dios invisible para los hombres. Para él, Dios encarna mediante las virtudes; el hombre encarna en sí mismo la voluntad entera de Dios como imagen verdadera del Dios viviente, lleva la impronta de sus rasgos sólo mediante las virtudes que pintan o esculpen al alma como la verdadera imagen del Dios.

Para Orígenes, la imagen verdadera es morada del Espíritu Santo. La imagen verdadera del Dios sólo puede ser una imagen ética, imagen creada por la virtud. Al igual que con la imagen del emperador, lo venerable no era la imagen de la persona, sino a lo que ella nos conducía. Junto a Orígenes, los hostiles a las imágenes socorrían a los textos del historiador, teólogo y obispo de Cesarea, Eusebio (275-339 d. C.). El teólogo del emperador Constantino el Grande también entiende el carácter de imagen del logos de Dios (Cristo) de manera muy espiritualizada. Pues si la semejanza del Hijo con el Padre es debida porque fue *hecho por él*, entonces se denota una relación de subordinación. La persona del Hijo es imagen sólo en un sentido interior, pues el Hijo ha sido hecho por Dios para los hombres, Cristo es Dios porque así lo quiso la voluntad Padre. Lo que ahí se venera no es el sí mismo del Hijo, sino otra cosa. En su *Demonstratio Evangelica* Eusebio dice:

Pues la imagen del emperador es honrada porque posee los rasgos y la semejanza del emperador; se honra la imagen y se honra al emperador, pero de este modo no se

¹⁰⁹ *Ib.*, p 53.

¹¹⁰ *Ib.*, pp.54-55.

venera a dos, sino solamente uno. El emperador primero y verdadero y el representado en la imagen no son dos emperadores, sino que se les conoce, nombre y honra como uno y el mismo. Igualmente el Hijo Unigenito, que sólo es «imagen del Dios invisible» (cf. Col 1, 15), es así justamente denominado por razón de aquel cuya semejanza posee, porque es hecho Dios por el Padre.¹¹¹

Aquí estamos lejos el concepto de *homoousios* o *consustancialidad* de Atanasio. Si el alma tiene la capacidad de devenir imagen de Dios, es porque ella misma es dotada de razón y divinidad al igual que el logos del Padre. Para Eusebio, la realidad corpórea es sólo un añadido por la caída del hombre. Al ser vehículo del espíritu y receptáculo de la razón el cuerpo es negado. La teología iconoclasta de Orígenes y Eusebio marginan toda dimensión “divina” tanto de la *physis* como del *pathos* del hombre.

Nos acercamos al punto neurálgico de nuestro problema. Como se observa hasta aquí, la respuesta a la pregunta inicial del rostro cómo imagen del Dios, sólo puede ser respondida en la manera en que es considerada la humanidad de Cristo, es decir, el fundamento mismo de la encarnación del Dios. Como es obvio, la argumentación histórica y cronológica de este problema se traslada de la teología trinitaria al terreno propio de la cristología.

Es en ese terreno que San Cirilo de Alejandría (330/3-444 d.C.), doctor cuya importancia es únicamente comparable con el aporte de Atanasio a la teología trinitaria. Para Cirilo Dios fue visto en la carne. La realidad concreta de la humanidad de Jesús es la imagen consustancial del Dios. La revelación cristiana va tomando su sentido en la concepción que la encarnación enseña que Dios se ha hecho hombre, lo que representa la fulguración más grande del absoluto que se asume en la finitud.

En la encarnación existe una identidad entre el Logos y *un* hombre histórico. El Dios en carne y hueso es imagen del Dios invisible, como persona (*prosopôn*), hipostasiada (consustancial) de la vida en tanto creación y hálito, es decir, palabra: “*En el Verbo encarado contemplamos la gloria divina*” nos apunta el Arzobispo de Viena. Pero el misterio de la encarnación consiste en que es sobre el rostro humano de Jesús donde resplandece esa gloria divina: “*«Pues el Dios que ha dicho: ‘Brille la luz de entre las tinieblas’ (Gn. 1,3), Él ha brillado en nuestros corazones para irradiar el conocimiento de la gloria divina que resplandece sobre el rostro de Cristo»* (2 Cor 4,6).”¹¹² Si el Verbo se identifica con la carne, hace posible la participación de la carne (lo humano)

¹¹¹ *Demonstratio Evangelica*, V, 4, 11,(225) *apud*, en C. Schönborn, *op. cit.* p. 63.

¹¹² *Ib.*, p. 78.

en lo divino. El énfasis que hace Cirilo sobre la carne como identificación con el Verbo señala una unidad fundamentada en la encarnación:

Sólo a la carne se le ha dicho: «Eres polvo y al polvo tornarás» (Gn 3,19) Pues se trataba de salvar aquello que en nosotros estaba mayormente amenazado y llamarlo nuevamente a la incorruptibilidad mediante la unión con aquel que por naturaleza es *la vida* (...) Esto se realizó, cuando se unió de modo inefable el cuerpo que había caído, con el Logos que vivifica todo. Pues la carne, que ahora ha sido hecha suya debía participar de la inmortalidad¹¹³

La unión con el Dios no transfigura la naturaleza del hombre sino que la eleva a la divinidad mediante la gracia y las virtudes. La semejanza con el Dios aparece en el actuar y la excelencia del comportamiento.¹¹⁴ Pero esto es algo posible y visible por el conocimiento del Hijo, de su rostro. Por lo tanto, la noción de imagen es entendida como algo visible y no como algo interior. Si Dios baja a la carne en Cristo es porque ésta no le es ajena del todo, pues existe entre la divinidad y lo humano, una relación parentesco (por la creación) que es exhibida por el Hijo y la elevación del hombre opera por una cooperación –synergeia- entre ambos:

El hombre es el único ser viviente sobre la tierra dotado de razón, capaz de misericordia y de virtud; y ha recibido el dominio sobre todo lo que está en la tierra pues es imagen y semejanza de Dios. Por esto se dice que el hombre es creado según la imagen de Dios, porque es un ente dotado de razón y en la medida que ama la virtud y domina cuanto está sobre la tierra.¹¹⁵

Por la encarnación, cuya finalidad es la salvación o liberación del hombre de aquello que lo define, es decir la muerte; se eleva la naturaleza del hombre hacia la divinidad por la práctica de las virtudes instruidas por el Hijo y que en cooperación de la naturaleza humana y divina, imprimen los rasgos y las características de la imagen divina. El hombre alcanza el objeto de su misión: ser imagen perfecta de Dios.

Hasta ahora hemos visto como la cristología de Cirilo inscribe la corporeidad de los hombres, modelando paulatinamente una noción de un *ethos* como costumbre y ética de la incipiente *ekklesia*, como la comunidad de almas. Faltaría el golpe genial que inscribiera la dimensión del *pathos* para crear el estatuto de representación propio del cristianismo. Labor que correría a cargo del pensador teológico más elaborado de los revisados por Schönborn y a quien seguimos en este tema, se trata de Máximo el Confesor (580-662 d.C.).

¹¹³ Cirilo de Alejandría, citado en C. Schönborn, *op cit.* p. 80

¹¹⁴ C. Schönborn, *op. cit.*, p. 91

¹¹⁵ *Ib.*, p.91

No entraremos en las discusiones propiamente bizantinas de la metafísica de Máximo de hipostasis compuesta la cual deriva su lectura trinitaria de Atanasio. Basta con citar sus resultados: para él, la persona del Cristo es una *modalidad de existencia* del Dios trinitario. Pero se trata de una modalidad especial, pues no existe nada más opuesto a la naturaleza divina que la humana. La modalidad de existencia de Cristo es una modalidad libremente donada a la carne por la voluntad divina, es decir, soberanamente entregada.

Las características que constituyen la identidad inconfundible de Cristo, como una modalidad de existir, como una forma de decir *el ser que se dice de muchas maneras* son las mismas que lo distinguen como hipostasis del Dios: lo propio de la persona (hipostasis) del Hijo es su humanidad (su physis, su rostro); lo propio de la humanidad concreta de Jesús, a diferencia de todos los demás hombres, es lo que constituye su unión con la persona del Hijo (su ousia, sustancia,). Este rostro, este hombre, esta humanidad revela el designio divino y expone al creador en toda su gloria:

Este es el gran misterio, que abarca todos los eones y revela el gran plan de Dios, que es más que infinito y sobresale infinitamente sobre los tiempos, cuyo «ángel» es la Palabra misma de Dios, que se hizo hombre según la esencia y que (justamente así) si puede decirse, puso de manifiesto la mas intima interioridad de la bondad del Padre, mostrándonos en sí mismo el fin para el que había sido creado todo lo que se ha formado y ha llegado a ser.¹¹⁶

La encarnación es el corazón del designio divino. Gracias a ella conocemos el plan, la voluntad de Dios. Nuestra forma de conocerlo es por medio del actuar de esa modalidad existencia de Dios que es Jesús y que a su vez, exhibe la bondad del Padre: la libertad en la que él se da al hacerse hombre. En la encarnación se revela el sentido y objeto de la creación: la redención. El fin por el que todas las cosas subsisten y al cual serán congregados.

En el actuar de Cristo se revela el sentido del mundo: la unión de lo humano y de lo divino en un sobre pasamiento que guía a la elevación del hombre a su origen de ser imagen y semejanza del Dios, imprimiendo en sí mismo los rasgos de la modalidad de existencia del Hijo no sólo por la virtud del hacer como *él*, sino también por un afecto del sentir como *él*. Este sobre pasamiento que refunda lo humano (lo lleva desde sí mismo hasta la plenitud de su naturaleza) hacia lo divino es el amor.¹¹⁷ Cristo predicó la enseñanza de una vida virtuosa y caritativa libre de donarse a sí soberanamente, de entregarse.

¹¹⁶ *Ib.*, pp. 110-111.

¹¹⁷ *Ib.*, p. 112

Máximo es el teólogo del amor, así lo reconoce Schönborn. Dentro de su concepción de la encarnación late profundamente el afecto del amor como la directriz de los hombres. Esto es posible mediante la cooperación –sinergia- de la naturaleza humana y divina. Para que esta cooperación sea real, tendría que admitirse que hay algo de divino en lo humano ya sea el alma, la razón o el espíritu que nos conecta, nos comunica con la divinidad. Máximo concede que es el don de la libertad otorgado por la divinidad la que hace a los hombres imagen de Dios.

La libertad forma parte intrínseca de la naturaleza humana, en lo seres dotados de razón, es ella la que guía los hombres. Si la libertad pertenece a la condición natural de la humanidad, su libre cooperación con el creador significa su realización y cumplimiento pleno. Por su naturaleza, el hombre está inclinado a esa sinergia con Dios, pero sólo es realizable si se consciente libremente en el querer ser para él, para el creador. Fue por la caída la que alejó a los hombres de su llamado natural, desfigurando a su imagen primera que es la de la semejanza con Dios. Para esto, el designio de la encarnación muestra que el hombre debía afrontar su condición límite, la muerte de sí mismo, para resucitar a ese *otro modo de vida a la cual ha sido llamado y en el cual solamente se puede desarrollar en conformidad a su naturaleza: hacia el modo de vida de la sinergia con Dios*

118

La refundación de lo humano viene a ser dado por la dimensión del *pathos* del amor. En el libre arbitrio, el hombre viene a ser renovado frente a la muerte que lo conduce a un sobre pasamiento sensible. Fincado en la obediencia que Cristo, como hombre, le rinde al Padre libre y soberanamente hasta la cruz. La nueva forma de existencia que muestra Jesús es la de la infinita entrega del Dios que se hace carne para los hombres y por su amor a ellos. Con el objeto de que los hombres puedan ser de la manera en la que han sido creados: ser libres para Dios, ser imagen del Dios.

El restablecimiento de la naturaleza humana es dado al precio del sufrimiento del Dios. La pasión es la salida del aislamiento individual y egoísta en la que habían caído los hombres para reconducirlos hacia el amor de Dios. Sólo en el actuar y el querer divino mostrado por Cristo se puede volver a entenderse lo humano en su innovación del mundo: El Dios-hombre que amó hasta sus enemigos es la imagen que debemos seguir del amor que regenera lo humano.

Hemos visto de qué manera se constituye la dimensión del *ethos* como costumbres y maneras de conducirse en la asamblea de almas. Se trata de una dimensión del *logos*, es decir, de la palabra racional que funda la *polis* como comunidad de fe que figura su ley de identidad. Como

¹¹⁸ *Ib.*, pp. 112-113.

el estatuto de representación del bien y el mal que se inscribe sobre la *physis* del cuerpo re-significando el dolor. Pero además, es sustentada por un dispositivo en la imagen que incluye al *pathos* de lo humano, ya no como instinto o pulsión del placer en la risa, sino en el afecto desarrollado del amor.

Ese dispositivo es la imagen del Dios encarnado. Al final, la sistematización del paganismo operada por el cristianismo es la reconducción de aquella compleja aparición de las multiplicidades del ser y del entendimiento de la vida hacia un sistema, no sólo de fenómenos perceptivos auráticos, sino también de aquel que despliega la capacidad sensible de regresarnos la mirada de aquello que observamos.

Bajo el cristianismo no sólo observamos apariciones, sino que las apariciones también nos observan a nosotros en una proyección del deseo que constituye el afecto del amor como un ideal a conseguir de sinergia o cooperación. El fenómeno perceptivo se transforma en un fenómeno de poder. Nos corresponde ahora dilucidar su operación histórica y social en la configuración de una temporalidad específica.

V. - LA REDENCIÓN EN IMAGEN O CÓMO UNA SENSIBILIDAD ES PLASMADA EN UNA VISUALIDAD ESPACIO-TEMPORAL: LA PROFECÍA DE JOAQUIN DE FIORE

The genuine conception of historical time rests entirely upon the image of redemption.

(The passage is from Lotze, Mikrosmos, vol. 3, [Leipzig, 1864], p. 49.)¹¹⁹

Citado en Walter Benjamin *The Arcades Project*, N 13 a, 1

El poder de una imagen se deduce de su realidad. La fuerza de su poder deriva de su origen: El Dios hecho carne que paga con su dolor la redención de los hombres. La imagen de Cristo contiene la historia de la exposición de una idea como una verdad en el tiempo. Como tal, es el núcleo fundamental de una filosofía de la historia, cuya piedra de toque descansa en la categoría del origen.

Como categoría histórica el origen no mantiene relación alguna con el génesis, a la manera de una fuente de la que brotan las aguas de la verdad en el tiempo. Sino con la brechas que se abren en su discurrir de ese riachuelo. El origen es lo que se juega entre lo que está en tren de

¹¹⁹ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. N 13 a, 1, p. 479. *La genuina concepción del tiempo histórico reposa enteramente sobre la imagen de la redención. (El pasaje es de Lotze, Microcosmos, III, [Leipzig, 1864] p. 49)* La traducción es mía.

nacer y de morir en su caudal. Lo que se encuentra a punto de aparecer y lo que se encuentra en peligro de perecer. El origen se hace presente como el torbellino en el afluente que devora formas y hace posible otras con los mismos materiales, como bien señala Walter Benjamin:¹²⁰

Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo factual, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro. En cada fenómeno relacionado con el origen se determina la figura mediante la cual una idea deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de la historia.¹²¹

El origen debe fundar su carácter en su natural disposición a responder sobre la autenticidad de lo que en él se revela. En su realidad que, aunque pérdida en el tiempo y sumergida en aguas acosadas por la amenaza del olvido, rastrea su vórtice como una verdad presente en la memoria. Así da prueba de su autenticidad como el descubrimiento de un objeto que, en su singular unidad, guía el acto de conocer en el mundo y conocerse en él, como un fenómeno perceptivo. De algún modo todo origen es como una impresión, el sello que testimonia una violencia sobre la materia. Una huella que deja el conocimiento interior sobre el mundo al paso de su recorrido en nosotros.

Como una marca, imprime su profundidad con el paso del tiempo: graba la experiencia en el rostro. Del mismo modo de las cicatrices que poseemos expresan quiénes somos y donde hemos estado, la marca del origen da noticia de donde se viene y hacia dónde se va. En sus huellas se exponen tanto comienzo como final. En sus surcos se va trazando el dibujo de la humanidad en el tiempo. Dolor y sufrimiento plasmados en la imagen de Cristo construyen una comunidad de identidad con un afecto, ambos tanto la comunidad como el afecto son inscritos en el ritmo del tiempo. Su origen exhibe la esencia de su historia.

*La esencia de la historia es la libertad.*¹²² El filósofo austriaco Jacob Taubes esgrime la deriva de esa tesis en su disertación doctoral de 1947 titulada: *La Escatología Occidental*, pieza clave y canónica para comprender el frágil hilo de Ariadna que conduce al corazón de nuestra concepción de historia en Occidente. Taubes sostiene que únicamente es asequible *un parámetro y un punto de vista en la pregunta por la esencia de la historia si se interroga a partir del*

¹²⁰Walter Benjamin, *Algunas cuestiones preliminares a la crítica del conocimiento*, en *El Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p.28

¹²¹ Ib. 28-29

¹²² Jacob Taubes, *La escatología Occidental*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010 p. 24

éschaton.¹²³ Dicho de otra manera, sólo podemos alcanzar las condiciones de posibilidad de pensar la esencialidad de la historia si se pregunta por su fin *último*.

Guiar la pregunta acerca de los fines últimos reconduce la mirada al tiempo de lo interno. Recordemos que *el tiempo existe para dar testimonio de un cambio* que siempre es interior. La primera noción del tiempo que muestra su faz es la huella del devenir en el cuerpo de lo vivo: la arruga sobre el rostro de quien encanece. La esencia del tiempo transcurre de manera unidireccional y su sentencia es irrevocable de la misma forma que el sentido de la vida se dirige a su destino de manera irreversible a una inevitable muerte.

Si se interroga al tiempo por su fin, si levantamos el velo de su enigma, entonces vemos su dirección. La dirección está siempre orientada hacia un fin, *el fin es esencialmente éschaton*¹²⁴, es decir *fin último*. El sentido de la dirección esclarece la interconexión del orden del tiempo y del orden escatológico del fin del mundo.¹²⁵ Debido a su direccionalidad, la primera dimensión del tiempo es el futuro¹²⁶ -hacia donde se dirige-, donde la voluntad que funda el tiempo –*un querer que comienza a contar*-; y relega lo que va pereciendo como pasado.

Debido a lo que va decayendo va dejando su rastro de cadáveres, se hace evidente que el pasado es la segunda dimensión del tiempo. Entre pasado y futuro, el fundamento del orden del tiempo va emergiendo cual Venus Anadiómena que nace de las aguas de la eternidad. El tiempo sólo puede fundamentarse en la diferenciación de lo que va decayendo y lo que no, escindiendo entre lo que continuará y lo que ha caído. Diferenciación y escisión, sólo pueden operar en la dimensión de una acción que acontece en presente, como el medio del cruce entre pasado y futuro: de ahí que la esencia de la historia sea la libertad, soberana libertad de diferenciar y escindir. Es como el juicio que nombra y así fundamenta una relación de subordinación con lo nombrado, recordemos: *Nomen est omen*. Nombrar es presagiar, es designar la relación de una vida con su destino.

El origen del tiempo y de la historia brota de la eternidad. El origen del cambio y de la narración de éste está en contrapartida de lo que esencialmente no cambia y es siempre lo mismo, lo que no muere: lo eterno. El origen es el salto de la eternidad al reino del tiempo. Su soberano lleva *el rostro de la muerte como el signo del mundo*¹²⁷ en su caducidad: todo lo terreno muere.

¹²³ Ib. p. 21.

¹²⁴ Ib., p.22

¹²⁵ Id.

¹²⁶ Id.

¹²⁷ Id.

Para derrotar a tan deleznable príncipe, la eternidad –su antípoda natural– debe colocarse en algún lugar temporal –un espacio en la sucesión dirigida del tiempo- de la historia y por lo tanto del mundo.

Por otra parte unir dos naturalezas tan dispares como el tiempo de la vida y la eternidad es propio de la magia. Recordemos que la magia consiste en obtener resultados físicos por medio de procedimientos ocultos, no conocidos o incluso contrario al orden natural. En resumen, es el secreto de unir *el instante eterno al presente temporal es una obra mágica, cuyo último retoño es el arte.*¹²⁸ De ahí que su autoridad se rodee de una aureola mística que irrumpe como una dislocación del tiempo y el espacio.

Para el cristianismo el lugar del final del tiempo, es el reveleado en el libro del apocalipsis. Ahí se devela como la meta en el discurrir hacia la redención. Se esclarece ahora como el *éschaton*, fin último, es la reintegración a las aguas de donde todo surgió, de donde saltó en su origen toda la creación: la eternidad como la redención a la prisión terrena de la muerte.

La escatología occidental es revelación de un final que angustia, pero que en su sentido apocalíptico, reconforta al configurar una pequeña grieta que deja escapar una luz. La revelación de la redención: *La revelación es el sujeto de la historia, la historia es el predicado de la revelación.*¹²⁹ El salto del origen de la eternidad al tiempo sólo puede darse en la acción, pero en la forma de una caída: del reino de la necesidad al reino de la libertad. La historia humana toma la dimensión de una tragedia de la libertad. *La tragedia de la libertad* es la traición de un misterio pero por voluntad de saber. Los hombres fueron iniciados por su deseo, conocen el secreto y debido a ello deben ser expulsados, exiliados y estar en espera paciente de su futura reintegración.

Taubes señala que el tema originario de la apocalíptica es la pregunta por la libertad.¹³⁰ Pregunta que asedia la condición crítica de la acción, es decir, interroga la condición de posibilidad de los hombres de oponer, a la totalidad del mundo, una totalidad nueva *que siendo igualmente abarcartiva, a saber, en los fundamentos, lo vuelve a fundar y lo niega,*¹³¹ aquí, la apocalíptica alcanza tonos subversivos, revolucionarios.

¹²⁸ Ib. P. 21.

¹²⁹ Ib., p.26

¹³⁰ Ib., p.29

¹³¹ Id.

El punto de inflexión temporal de su revolución está señalado en un futuro próximo pero indeterminado. De ahí que la profecía sea futura y completamente vigente, es decir, presente.¹³² La configuración de su estructura se da en términos de una promesa de la que hay que consumir como el fundamento de la historia. Como un edificio cuya primera piedra es la magnitud de la memoria de ese origen.

Estas nociones fueron configurando la concepción que la Cristiandad se dio a sí misma como su fundamento y toman cuerpo y forma en la obra del Doctor de la iglesia y Obispo de Hipona. San Agustín establece las condiciones de diferenciación entre la concepción pagana del tiempo como un ciclo. Retorno de lo mismo representado en el mito, y la concepción cristiana del tiempo en el desarrollo unidireccional y lineal en términos de comienzo—*la creación*, medio —*la pasión*, y fin —*la redención*.

A diferencia de la concepción clásica del tiempo, la visión cristiana preconiza un carácter moral al ligar una actitud de espera hacia el futuro que edifica la esperanza en la fe de la revelación del final de los tiempos. Inventado al mismo tiempo un movimiento en el momento de la direccionalidad.

Esta invención del tiempo supone una subordinación de él, pues si la Creación es un comienzo revelado en el Antiguo Testamento, la buena nueva del Evangelio representa una adición a esa revelación, una precisión hacia el misterio. Esta segunda revelación funda una nueva alianza de Dios con los hombres en donde la verdad revelada en el Nuevo Testamento se muestra como superior a la del Antiguo al exponer el fin de la Creación: la redención. Creando la percepción de un progreso en el tiempo histórico, como el avanzar de lugar hacia al fin último en un cuadro progresivo y estructural del tiempo.

Para el cristinismo occidental el horizonte del tiempo se puede trazar a partir de las reflexiones expuestas en el libro XI de *Las Confesiones* de San Agustín. Al paso del elogio piadoso, le sigue el emplazamiento de sus diferenciales de pregunta en el capítulo IV al V. El obispo sentencia: *Tú dijiste, y las cosas fueron hechas y con tus palabras las hiciste.*¹³³ En seguida el doctor cuestiona: *¿Cómo lo dijiste?* Dios habla con los hombres de manera interior, se dirige a su alma: *estas palabras tuyas, pronunciadas en el tiempo, fueron transmitidas por el oído exterior a la mente prudente, cuyo oído interior tiene aplicado a la palabra eterna.*¹³⁴ El hombre únicamente puede conocer a Dios en el terreno en el que le es co-sustancial y así Dios le habla sobre lo que el

¹³² Ib, p, 30.

¹³³ San Agustín, *Sobre el tiempo*, (Las Confesiones, XI) Barcelona, BAC Folio, 2007 Cap. IV p. 16

¹³⁴ Ib., Cap, V. p. 17

hombre posee: la verdad eterna. Pero los hombres conocen sobre la esencia de sí mismos y del mundo de manera exterior. El conocer de Dios es el conocer la totalidad de la existencia a partir de la interioridad.

Conocemos, Señor, conocemos que en cuanto una cosa no es lo que era y es lo que no era, en tanto que muere y nace. Nada hay, pues, en tu Verbo que ceda o suceda, porque es verdaderamente inmortal y eterno. Y así en tu Verbo, coeterno a ti, dices a un tiempo y sempiternamente todas las cosas que dices, y se hace cuanto dices que sea hecho; ni las haces de otro modo que diciendo, no obstante que no todas las cosas las haces diciendo, se hacen a un tiempo sempiternamente.¹³⁵

Ese conocer de la Sagrada Escritura de la segunda revelación es la Buena Nueva del Cristianismo, es el Evangelio que predice la salvación como el fin último de todo cuanto existe diciéndose desde el origen, así el comienzo se ubica con la Creación, el medio del nuevo pacto con la aparición de Cristo y su pasión, y el final con la redención y apocalipsis. *Es el mismo Verbo tuyo, que es también Principio, porque nos habla. Así habla por la carne en el Evangelio, y así habló exteriormente a los oídos de los hombres, para que fuese creído, y se le buscase dentro, y se le hallase en la Verdad eterna, en donde el Maestro bueno y único enseña a todos los discípulos*¹³⁶

Dios nos habla para que conozcamos su Verdad interior a través del principio de su Verbo: la Encarnación, es decir, su imagen. Así la imagen funciona como una concesión sensible para la comprensión sin que por eso pierda la profundidad de su significado. La imagen es representativa de aquello que se muestra como una totalidad de magnitud absoluta de tiempo: lo eterno, es más, es su modelo.

¿Quién podrá detenerle y fijarle, para que se detenga un poco y capte por un momento el resplandor de la eternidad, que siempre permanece, y la compare con los tiempos, que nunca permanecen, y vea que es incomparable, y que el tiempo largo no se hace largo sino por muchos movimientos que pasan y que no pueden coexistir a la vez, y que en la eternidad, al contrario, no pasa nada, sino que todo es presente, al revés del tiempo, que no puede existir todo él presente, y vea, finalmente todo pretérito es empujado por el futuro, y que todo futuro está precedido de un pretérito, y todo pretérito y futuro es creado y transcurre por lo que es siempre presente? ¿Quién podrá detener, repito, el corazón de un hombre para que se pare y vea cómo, estando fija, dicta los tiempos futuros y pretéritos la eternidad, que no es futura ni pretérita?¹³⁷

Esa imagen que descansa en su absoluta magnitud nos habla desde su oposición, como contra parte de un tiempo que no discurre y en donde no obstante, todo ocurrir se muestra como

¹³⁵ Id.

¹³⁶ Ib. Cap, VIII. 20

¹³⁷ Ib. Cap. XI.p.25.

simultaneo a un solo espacio en que se da el salto al origen del tiempo. De la eternidad se da el salto en donde el tiempo tiene su origen y donde acontece todo cuanto existe. Por último, el cierre del horizonte conceptual que inventa el tiempo se encuentra en el pliegue que otorga contenido a las distintas dimensiones del tiempo:

Tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras. Porque estas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella no veo que existan: presente de las cosas pasadas (la memoria), presente de las cosas presentes (visión) y presente de las cosas futuras (expectación).¹³⁸

Fragmentarias y aisladas, las anteriores citas de Agustín constituyen los elementos de los cuales ese horizonte conceptual se nutre; pero unidas y en relación, la visión de la historia del Cristianismo que se expone se hace evidente y opera de la misma manera en que un trazo va dibujando los contornos de una constelación a partir de estrellas aisladas y fijas en el cielo nocturno. Finalmente, el pliegue de esa cesura condensa todos los anteriores elementos someramente expuestos hasta aquí en la imagen de Cristo.

Expectación de una promesa que se fortalece en el tiempo. El progresivo aplazamiento de su cumplimiento no hace más que incrementar el anhelo que en ella se encierra. Mientras más fuerte se pronuncie la promesa hacía un *todavía no*, más enardece el deseo por alcanzarle. Efervescencia trepidante que se oculta en la espera que con el tiempo, eleva el ánimo hasta el delirio revolucionario por instaurar el orden prometido. Entre el origen y el final de los tiempos se erige una tensión que como en la cuerda de un laud, arroja una melodía que constantemente está dando a luz cosas, imágenes y chispas que se revelan como una policromía fantástica. No es extrañar que las sociedades medievales vieran en ella la esperanza por una vida mejor, no lo es tampoco que sectarios y disidentes religiosos se aventuraran devotamente para conseguirla. Ese es el caso del milenarismo medieval que esperaba la entrada del Reino de Dios en la tierra y que emplazaba a movilizar a las masas mediante el impacto de ciertas imágenes, cuyas características propias de tiempo y espacio se asumían como lo real, buscando crear un afecto y una esperanza en la masa.

Es en gran medida al trabajo de Norman Cohn *The pursuit of the millenium* que tenemos una amplia noción del concepto de milenarismo europeo que va del siglo XI hasta el siglo XVI. Para él, el milenarismo se sirve de las distintas profecías apocalípticas heredadas del mundo antiguo: *En*

¹³⁸ Ib. Cap. XX, p. 40

*un principio todas esas profecías fueron mecanismos gracias a los cuales los grupos religiosos, primero judíos y después cristianos se consolidaban, fortalecían y reafirmaban ante la amenaza o realidad de la opresión.*¹³⁹ Cohn reconoce que el milenarismo cristiano no es más que *una modalidad de la escatología cristiana*¹⁴⁰ que se refiere a la Segunda Venida de Cristo y al establecimiento del reino mesiánico de mil años sobre la tierra. Sin embargo, el concepto generalmente ha sido difundido bajo un cierto tono de salvacionismo. Ambos casos no son más que diferencias de grado en la interpretación, ya sea por influencia de los afectos sociales o por intereses políticos a través de una actitud definida frente a la historia:

Según el Libro de las Revelaciones son los ciudadanos de este reino serían los mártires cristianos, quienes resucitarían para este fin de mil años antes de la resurrección de los demás muertos. Pero ya los primeros cristianos interpretaron esta parte más liberal que literal, equiparando a los fieles sufrientes –es decir- con los mártires y esperando la Segunda Venida en su vida mortal.¹⁴¹

El ideal del milenarismo es un ideal espiritual que unifica a la comunidad en oración, contemplación y prosperidad. En varias ocasiones, los movimientos milenaristas activaban los sectores más pobres de la sociedad que, seducidos por la predicación del algún elocuente profeta y el deseo natural de mejorar las condiciones materiales de su vida, mezclaban fantasías de un mundo renovado por la destrucción apocalíptica en una futura edad de oro a la cual tendría que llegar con la venida de un mesías. Un vehículo de afectos y aspiraciones sociales de las masas en imágenes. Según Cohn, el mito salvacionista que tuvo mayor impacto en Europa es la teoría espiritual de la historia de Joaquín de Fiore al configurar una noción temporal calculable.

La visión de la historia del abad comienza con dividir la historia en edades sucesivas, cada una de ellas presidida por alguna forma de la trinidad. Así la edad del Padre o de la Ley era de terror y servidumbre, la edad del Hijo o del Evangelio era de fe y sumisión, finalmente la edad del Espíritu era de amor, alegría, libertad y contemplación: el sabbath eterno.

Fiore calculó, exegéticamente y a partir de lecturas del Antiguo Testamento, 42 generaciones de treinta años entre cada edad, más una etapa de incubación o de transición. Lo que lo posicionaba matemáticamente en el periodo de incubación de la tercera edad del mundo

¹³⁹ Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary millenarians and mystical anarchist of the middle ages*, N.Y. Oxford University Press, 1971, p.18

¹⁴⁰ *Ib.*, p.14

¹⁴¹ *Id.*

alrededor de 1260. Un espacio en donde un soberano tanto espiritual como terreno prepararía el camino para la redención y el reino de los mil años.

Sin embargo, para estas sociedades, cualquier forma de interrupción de larga duración o fallo significativo del poder político significaba un periodo de inestabilidad y de franca angustia que el milenarismo buscaba sortear mediante la creación de mitos, como el del *emperador durmiente*. Estos mitos populares se enmarcaban con la profecía de Fiore con la muerte de Federico II en 1250, diez años antes de la fecha que marcaba como el inicio de una nueva era, de ahí que se le viera como un periodo de espera. A partir de este momento la escatología tomó tintes políticos al asumir la promesa de manera literal, como el mito de la reencarnación del emperador que guiaría al pueblo a su redención.

Más interesante aún que el *quid* de la profecía joaquiniana es el *quamodo* de la misma. Para entrar en el corazón de su exposición, es necesario admitir que para una mente medieval, la historia y su estudio no pueden aportarle un conocimiento relevante en comparación con la fuente primaria y significativa de su saber: Dios. A esa comprensión le venía una imagen, en la Edad Media esa imagen se la debemos al mismo Agustín, pues la *Civitas Dei* no es ni *polis* antigua ni el estado moderno, su naturaleza es fuera de este mundo. En ella conviven tanto los muertos de generaciones pasadas como los vivos. Sin embargo tiene un reflejo en la tierra en el *Corpus Mysticum* de la Iglesia: *La iglesia ya es ahora el Reino de Cristo y el Reino de los Cielos... Entretanto que esté amarrado el demonio por espacio de mil años, los santos de Dios reinaran con Cristo también otros mil años, los mismos sin duda, y deben entenderse en los mismos términos, esto es, ahora en el tiempo de su segunda venida*¹⁴²

El *quid* de la profecía consistía en la introducción de un elemento de evolución en el ocurrir de la historia. Si la imagen pintada por Agustín es de naturaleza dual en donde a la vida le corresponde la ciudad terrena y al alma la ciudad celeste, el esquema de las *tres edades* del mundo la dinamita en la exposición de un futuro secreto y oculto en las Escrituras que devela una tercera cualidad divina, la del espíritu, misma que opera en el *quamodo* de su exhibición. Esto es en la manera en cómo el religioso accede a su saber de la revelación futura: el cálculo matemático de un despliegue temporal de la revelación en el pasado (Antiguo Testamento), el presente (Nuevo Testamento) y futuro (Apocalipsis).

En la Edad del Espíritu cada hombre podría acceder a la verdad en la medida en que sus capacidades y disposiciones tanto espirituales como vitales se lo permitiesen. Al re-posicionar el

¹⁴² San Agustín *Civitas Dei*, Cap. XX, 9

reino del milenio en una tercera época por venir a partir de la superación del el *Corpus Mysticum* de la Iglesia como institución, el abad evoluciona de una idea de salvación universal a una individual o colectiva (ya sea nacional, de tribu o de pueblo). Misma que configura el prototipo de las futuras órdenes religiosas en la figura de las sectas.

La *ecclesia spiritualis*, la asamblea de espíritus (racionales y contemplativos) que gobierna la era del espíritu surge a través de la superación de *Corpus Mysticum* de la Iglesia.¹⁴³ Partiendo de un movimiento progresivo del espíritu en el tiempo, se deduce que la verdad de la promesa, que inflama como la llama abrasadora, tiene un *ritmo* para arribar a la realización de lo ya ha fue anunciado.

Ad more geometricum, el argumento de Fiore funciona como la descripción de un poliedro, de hecho, toda su profecía se expone a la manera de una *demonstratio mathematica* de la geometría. Esto en sí destaca del contexto, es decir, en la Edad Media era acostumbrada esta forma de exposición e iba acompañada de imágenes y alegorías de fenómenos biológicos como floresta¹⁴⁴; pero lo verdaderamente innovador aquí es la intuición de que se podía acceder a de una nueva forma racional y no sólo de fe o de contemplación a la verdad. En suma, generaba una especie de apremio en la mente al reconocer que esa verdad siempre estuvo ahí, oculta, esperando al iniciado digno de ella. Atendiendo desde el principio de los tiempos el momento adecuado para ser descubierta. Sin duda lo más enigmático e intrigante para esa mente se debió encontrar en sustancia misma del mensaje: que la verdad del Antiguo Testamento se correspondía con la de los Evangelios como en un espejo medible en su armonía.

Pero tratemos de adentrarnos, aunque sea con un vistazo, en la manera en cómo está constituida la profecía. Tomemos un ejemplo para ilustrar la forma en cómo exhibe Joaquín su revelación. En gran medida basándose en Agustín y en los padres de la Iglesia, la concepción de que el Espíritu Santo era la de una *fuerza* que diseminaba las enseñanzas de Cristo es compartida por el clérigo de Fiore, pero asume que esa fuerza tiene una era, un tiempo una época en el mundo.

Esa fuerza era expresable en los números, pues los números eran el método por el cual el *Intelecto Divino* se hacia inteligible por más enigmático que sea para la comprensión humana.¹⁴⁵

¹⁴³ Operación curiosa ,pues es afirmación de la verdad en el nuevo testamento, negación de esa alianza y renovación en el evangelio y finalmente superación de la misma en el apocalipsis.

¹⁴⁴ (fig. 1)

¹⁴⁵ Delno C. West y Sandra Zimdars-Swartz, *Joaquin de Fiore. Una visión espiritual de la historia*. México, FCE, 1986, Cita 6., p.60

De esta forma, y de muy probable herencia pitagórica, el número 3 representaba la perfección. Según concilios anteriores a Joaquín, éste número era la esencia de todas las cosas.¹⁴⁶

Dentro de los números importantes en la visión del abad, se encuentran también el 4, 5, 7 y 12. A cada número le correspondía una imagen: al 3 le correspondía la trinidad, al 4 la cruz y las cosas terrena (los elementos, los Evangelios y el día en el que Dios creó la tierra), el 5 se formaba de la suma del 3 y del 2 que representaba las dos naturalezas de Cristo; el 7 de sumar el 3 con el 4, lo espiritual con lo terrenal para darle más estabilidad a toda la existencia. *Joaquín encontró que esto expresaba la guía divina en los asuntos del mundo.*¹⁴⁷ Los números 5, 7 y 12 son adiciones completamente originales del abad. El primero y el último eran sumamente significativos: el 5 *relaciona al hombre con su destino, al combinarlo con el 5 y 7 Joaquín dedujo que el 12 era el número fundamental, que cumple con la profecía. 5 es la promesa, 7 la acción y 12 es el cumplimiento.*¹⁴⁸

Joaquín tiene todas las cualidades y características para ser llamado un personaje ermitaño y enigmático. Es poco relevante trazar la cronología de sus trabajos, pues escribió sus obras más importantes: *Liber Concordie novi ac vetis testamenti* (Armonía entre el Nuevo y viejo Testamentos), *Expositio in Apocalypsis* (Exposición del Apocalipsis), y *Psalterium decem chordarum* (Salterio de diez cuerdas) de manera simultánea¹⁴⁹ alrededor de 1183 a 1190 d. C., lo cual nos da un ejemplo de su *imaginación caleidoscópica.*¹⁵⁰

En la biblioteca Bodleiana en Oxford, Inglaterra, hay un ejemplar del *Liber figurarum* cuyas imágenes exponen el contenido del *Evangelio Eterno*, que fue como se conoció al corpus de obras joaquinianas. Baste con exponer un par ejemplos para comprender como a la visión de la historia del abad calabrés se le corresponde una visualidad como parte de la exhibición de la revelación. Ahí el simbolismo numérico encuentra imágenes que son parte de contenido teológico: en la tabla XII aparecen Los círculos Trinitarios¹⁵¹.

El círculo que representa la perfección y la eternidad, toma las características de cada persona de la trinidad con un color: la del Padre está en verde, *indicando la esperanza*. Desde las épocas paganas ese color era identificado con la regeneración vegetal de la *primavera y de la fruta*

¹⁴⁶ Ib., p. 24.

¹⁴⁷ Ib., p. 31

¹⁴⁸ Ib., p.32

¹⁴⁹ Ib., pp.17-18

¹⁵⁰ La expresión es de Marjorie Reeves en *The figurae of Joachim de Fiore*, Oxford, 1972, pp.21, 95, 255-256.

¹⁵¹ (fig. 2)

por madurar.¹⁵² El Hijo, es identificado con el azul, como el cielo, generalmente asociado con la monarquía, en este caso muestra a *Cristo como Rey del Universo*.¹⁵³ La Pasión de Cristo, al ser el elemento que muestra la existencia del plan divino y su dirección, además de ser la anticipación de la redención es identificada con el rojo, como el color del *amor, la fruta madura, el cumplimiento del ciclo que siembra*¹⁵⁴, es el color del Espíritu Santo. El café es el color de lo terrenal, del tiempo y de la renuncia de las cosas mundanas al ser el color de los ropajes monásticos.¹⁵⁵ *En la visión del profeta la tercera época será la de la contemplación, bajo la guía de una nueva orden monástica de hombres*.¹⁵⁶

El nuevo orden presagiado por deducción matemática sólo puede llegar a ver la luz bajo la guía de hombres verdaderamente espirituales. La era del Espíritu es una especie de utopía político-espiritual en donde existía una similitud a la vida monástica pero extendida a toda la sociedad para que todo viviese en armonía. Esta organización contaba a su vez con un diagrama en el *Liber figurarum* llamado *Dispositio Novio Ordinis pertinens ad tertium statum* (Disposición del Nuevo Orden perteneciente al tercer estado)¹⁵⁷. A su centro aparece un oratorio donde se lee ‘Columba’, la paloma del Espíritu Santo, símbolo de la alianza en de los hombres con Dios:

Está compuesto por un oratorio central rodeado por otros cuatro oratorios, con dos más agregado. La división cinco/dos crea un orden de siete completo, que representa la tercera época. La totalidad del dibujo tiene la forma de una cruz, con una plataforma ante ella. Se dedican a la propiedad y el trabajo a la comunidad, sin apenas noción de provecho personal. Sólo se consigue avanzar en lo social y lo político mediante la actividad espiritual, según el individuo lucha por alcanzar, en el primer oratorio, el nivel más elevado de piedad y contemplación. Se quiere que esta “Nueva Jerusalén” describa el desarrollo definitivo de la vida durante la tercera época. No remplazaba la Iglesia existente sino que, opinaba Joaquín, era su evolución última.¹⁵⁸

No hace falta señalar la notable diferencia entre este último diagrama y los primeros dos¹⁵⁹. La disposición del espacio es diferente, asemeja más al plano de un edificio. En los primeros es evidente que la guía que se expone es la de la fuerzas de la vida. La naturaleza es la que se sobre

¹⁵² Delno C. West, op. cit., p. 32

¹⁵³ Id.

¹⁵⁴ Id.

¹⁵⁵ Ib., p.33

¹⁵⁶ Id.

¹⁵⁷ (fig. 3).

¹⁵⁸ Ib., p.38.

¹⁵⁹ Ver Anexo A, fig. 1 y 2.

pone para figurar un árbol en su desarrollo. El crecimiento y el fluido de la sustancia vital son el modelo para los primeros, mientras que la contemplación y el cálculo lo son para el último. En los primeros se muestra que la revelación en los Evangelios es el registro de la evolución gradual del espíritu y por lo tanto de la vida, mientras que en el último se expone su culminación.¹⁶⁰

El modelo matemático de Fiore se presenta al devoto como una apertura temporal en imágenes. Apertura que está sobre la huella de una herida; sobre la carne de Cristo, lastimada hasta lo indecible en su pasión, se hace presente al espectador devoto que la observa en la condición de su destino: la muerte. La encarnación del Verbo divino entre los hombres vuelve visible la posibilidad de superación de ese destino. Posibilidad de vencer a la muerte de la misma manera que la venció Cristo en su carne. Ser imagen del Dios es posible por la acción de su imitación, de ser como él.

El dogma de la encarnación impone a su imagen la forma de una administración sacrificial del cuerpo a través de un imperativo de comportamiento a imitar a Cristo, al grado de ser imagen suya. La imagen porta como una marca, una huella de la promesa: la transformación sacrificial del cuerpo de Cristo con el objeto de salvar a todos los demás cuerpos de un olvido y destrucción en la muerte. La imagen abre la posibilidad de imitar la encarnación, es una invitación a trans-formar un cuerpo. Trans-formación excepcional, radical en el sentido en que es un triunfo sobre la muerte.

La invitación a imitar el proceso de la vida virtuosa y espiritual es una prueba de la transformación extrema, pues con-figura y re-con-figura sus propias coordenadas de existencia espacio temporales como reales en su imagen, es decir, da figura a su realidad en la tradición y en la memoria. Se trata de una apertura temporal y espacial en la imagen que como marca, es una huella de algo más detrás de ella, algo mucho más potente que lo aparente. El poder de esa imagen es la huella visual de la herida, una des-figuración que dará lugar a otra figura. Una figura que cambia en su opuesto. Como la carne del Verbo modificó la forma de la vida con su aparición, dándole una figura más real. Imágenes marcadas por la divinidad en su proximidad, son capaces de revelar el misterio de la ocultación del ser, se presentan como imágenes tocadas por lo divino, instauradoras de cultos, pues sugieren el cumplimiento del plan final, del propósito último.

¹⁶⁰ Es interesante notar el parecido que esta figura guarda con los diseños del Falansterio de Fourier del siglo XIX (Ver Anexo A, fig. 4). Ambas figuras muestran un plano de una sociedad armónica ideal e utópica, una religiosa, la otra secular, pero ambas toman prestamos de la presentación visual de la naturaleza y su dinamismo es pasional.

Imágenes con un fin dentro de sí, conducen la mirada más allá de los cuerpos evidentes para alcanzar la pre-figuración del espíritu.

La percepción de estas imágenes establecen la relación de un vínculo entre un acontecimiento temporal y su proyección imaginaria, virtual. La dialéctica entre estos dos polos es una dialéctica espacio temporal en la que el aura se vuelve visible en las imágenes con su retroceso, su decadencia sensorial, siempre patente, en la tradición. En esas imágenes el aura señala, indica, como una marca o una huella, la herida que provocó una alteración perceptiva que impuso, soberanamente, las formas de su experiencia. El aura de las imágenes es una herida en el tiempo que vuelve posible una mirada más profunda en el horizonte civilizatorio, crea fulguraciones de relaciones entre la recepción de la obra en la tradición. Sobre esto Walter Benjamin incluyó la siguiente cita en el penúltimo manuscrito de 1937-1938 de *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exhibición- “La transmisión del primer tipo de recepción artística al segundo determina el curso histórico de la recepción artística en general. No obstante, en principio, en cada obra de arte singular se puede observar una oscilación entre ambos tipos contrapuestos de recepción. Así, por ejemplo, en la *Madonna Sixtina*. Es conocido, después de la investigación de Hubert Grimme, que la *Madonna Sixtina* fue pintada originalmente para fines de exhibición. Grimme recibió el impulso para sus investigaciones de la pregunta: ¿qué hace ahí la tira de madera sobre la que están sentados los dos ángeles, en la parte de lantera de la imagen? ¿Cómo pudo Rafael, continuo preguntándose Grimme, dotar al cielo un par de porteros? La investigación dio como resultado que la *Madonna Sixtina* había sido encargada para la capilla ardiente del Papa Sixto. Las capillas ardientes de los papas se colocaban en una capilla lateral de la Catedral de San Pablo. La imagen de Rafael había sido colocada, durante la ceremonia solemne, sobre el féretro, en una especie de nicho al fondo de la capilla. Lo que Rafael representa en esta imagen es cómo la Madona, viniendo del fondo del nicho delimitado por los porteros verdes, se aproxima al feretro papal. El extraordinario valor de exhibición de la imagen de Rafael encontró así su realización en los funerales del Papa Sixto. Un tiempo después la imagen pasaría al altar mayor del templo en el monasterio de los monjes negros de Piacenza. La razón del exilio está en el ritual romano. El ritual romano prohíbe llevar al altar mayor imágenes que hayan sido expuestas en festividades funebres. Esta prescripción devaluaba, dentro de ciertos límites, la obra de Rafael. A fin de alcanzar de todos modos un precio adecuado por ella, la curia decidió entregar, junto a la imagen, su aceptación tácita para que ocupara el altar mayor. Para evitar el escándalo se entregó la imagen a esa hermandad de la lejana ciudad provincial.”¹⁶¹

¹⁶¹ Walter Benjamin, *La obra de arte... op cit*, pp. 52-53.

Benjamin nos habla aquí de la supervivencia, por imagen, de un culto pagano. Una apertura en el tiempo operada por la imagen y expuesta por su valor de exhibición como el primado de su recepción en la tradición en su unicidad. La alteración perceptiva que se desprende es la originalidad de su experiencia de su exposición, es decir, un rito dentro de otro rito adverso. Para comprender la trascendencia de esa praxis, es necesario establecer los límites y las coordenadas de acción de esa forma de experiencia en la tradición a partir de su relación con lo informe y lo excepcional.

SEGUNDA PARTE

EL FUSTE TORCIDO O UNA REFLEXIÓN POLÍTICO-ESTÉTICA DE LA HISTORIA

*Con madera tan torcida como de la que está hecho el hombre
No se puede construir nada completamente recto
Immanuel Kant..
Idee sur einer allgemeinen Geschichte weltburgerlicher Absicht.*

Preámbulo

“Dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene su lugar- está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica”¹⁶²

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Si la manera en cómo se organiza la percepción es social y además histórica, como se señala en el epígrafe al comienzo de este apartado; entonces podemos observar que hay una relevancia política en esa organización. Lo anterior significa que dentro de los productos estéticos y las formas corporales inscritas que, como “obras de arte” de la tradición, están condensadas las formas de un poder de dominación que les organiza, les da forma en el cuadro de la percepción sensorial y jerarquiza la sensibilidad a partir de ellas.

Si seguimos la línea dibujada por esa reflexión y prestamos atención al momento de su más estrecha vinculación con las imágenes excepcionales, aquellas que fundaron un culto a través de la práctica de sus ritos, mismas que son transmitidos en tiempo por objetos culturales privilegiados por la tradición; entonces podemos entender que es precisamente ese espacio donde el espectro de lo que Walter Benjamin denomina como el aura se despliega. Esa cualidad atmosférica de los sentidos y que posee su propio espacio temporal. Dicho de otra forma, el fundamento del aura es la autenticidad de su aparición de la obra o imagen como algo único en el tiempo y en el discurrir de una tradición.

El elemento de su singularidad en la obra vincula a la imagen con las condiciones políticas en las que pudo tener lugar su existencia como objeto irrepetible o como una aparición excepcional. Ese momento en el que las condiciones sociales que le hicieron posible la aparición de la obra, queda registrado en la memoria de un pueblo. De esta forma se vuelven un poco más claras las perspectivas sociológicas que el mismo Benjamin introduce en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Así, el aura de las imágenes y de las obras de arte: *más antiguas surgieron (...) al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso.*¹⁶³ Es por eso que más adelante, al hablar del *valor de culto* y *valor de exhibición* de las obras de arte en el mismo texto apuntala que ambos

¹⁶²W. Benjamin, *La obra ...*, op cit. p. 46.

¹⁶³ Ib., p. 49

valores, de culto y de ritos religiosos o de exhibición y de contemplaciones estéticas, aparecen como los dos polos en los que oscilan lo que podemos llamar como la historia del arte.¹⁶⁴

Si la producción de objetos artísticos más antiguos comienza con imágenes vinculadas con la magia, el valor de la práctica de su rito necesita que la obra de arte sea mantenida en lo oculto.¹⁶⁵ Lo importante en esas imágenes no es que sean vistas por un público masivo, sino que, el pueblo sepa de su existencia. De ahí el fundamento de su poder, como la detentación de un privilegio político y social de ciertas clases gobernantes o sacerdotales. Pero con el sentido de un pathos religioso en la imagen, se codifica, a través de ella, una dimensión de norma y ley sensible para el cuerpo. Así, se instituye una manera de dominar y legislar sensiblemente una forma de relacionar y administrar el cuerpo y sus placeres con el mundo. Legislación siempre enclavada en un contexto social que determina el valor estético en su funcionalidad.

Nuestra segunda parte de la lectura del ensayo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* comienza en este punto, el de la exhibición de las obras y de la experiencia ante ellas, pero al paralelo de otro texto de Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*. Las razones de esta adhesión residen en que precisamente en ese texto se encuentra desplegada la noción de una estética de la política, la lectura de una condición histórico-política a partir de objetos y productos culturales.

No obstante, el cuadro del enfoque en que esos objetos culturales tienen significado histórico reluce al verlos en una contra óptica, la del la exhibición del desgarramiento de la consciencia y la subjetividad cuando se enfrentan a la materialidad del mundo. Bajo el contexto de una excepcionalidad total, en su completa radicalidad y exceso, la historia puede ser leída en términos estéticos. Pues el abismo que separa el mundo de las ideas con el mundo de las materias se desvanece en el momento del *final total*.

Las figuras que contienen esa forma de excepcionalidad, como las de la catástrofe y la del apocalipsis, son el punto de partida para ese enfoque, pues la estetización implica la transformación de algo o alguien en un objeto que permite ser captado y evaluado desde dos incompatibles perspectivas: la de una expresión desinteresado, sin finalidad objetiva y un goce auto alienado de la sensibilidad¹⁶⁶ y es a partir de la experiencia de lo sensorial que el sentido estético encuentra su máxima exposición.

¹⁶⁴ Ib., p.52

¹⁶⁵ Ib., p.53

¹⁶⁶ Peter Fenves, *Is there an answer to the aestheticizing of the political?* En Andrew Benjamin, ed. *Walter Benjamin and Art*, N.Y. Continuum, 2005, p. 64.

Expuesto de otra manera, si hacemos un paralelo entre la estética y la historia, aquello que es el canon de la belleza y la fealdad, lo idealmente bello y lo grotesco son los dos extremos entre los cuales se debate la sociedad de una época, pero también el motor e impulso de su cambio en el tiempo. Si la historia se escribe y cambia por el motor de los cambios de la ley, como el impulso que configura una nueva forma de ordenación política, las modificaciones en las perspectivas de lo bello y lo grotesco funcionan de igual manera para la historia de lo que se considera como contemplativamente bello, tanto en el arte plástico bajo la noción de una norma estética del representar, como la noción de una norma encargada de garantizar el más mínimo sentido de orden y paz entre los hombres.

El gran cambio de paradigma en Occidente, como Benjamin arguye, consiste en el cambio de condiciones sociales religiosas que produjeron la guerra de reforma. Las cuales tuvieron un eco en un tipo específico de teatro –el *trauerspiele*. La particularidad de esa lectura consiste en que se trata de obras que surgieron durante un momento histórico que también nutrió al imaginario jurídico acerca de la noción del ‘estado de excepción’, como concepto político secular.

Se trata de un periodo de decadencia duradera del orden y la normatividad más básica. Según Benjamin, en los montajes de ese tipo de teatro se percibe una específica forma de representación de un problema que la época vivió intensamente, pero es en su carácter de teatro itinerante y reproducible, como parte de su función pedagógica y evangelizadora contra reformista, lo que tiene un peso político importante. Ante eso, el problema es el de la posibilidad de un poder soberano que fuese secular, dividido y separado de los cultos rituales y los soportes de legitimidad otorgados por la religión.

El soberano es el representante de la historia. Sostiene en el acontecer histórico como un cetro. Esta concepción no es en absoluto un privilegio exclusivo de los dramaturgos. Esta basada en ciertas ideas de derecho constitucional. En el siglo XVII un nuevo concepto de soberanía surgió de una discusión final de las doctrinas jurídicas de la Edad Media. El viejo problema ejemplar del tiranicidio se convirtió en el punto focal de esta polémica. Entre las distintas especies de tirano definidas por la antigua teoría del estado, la del usurpador había sido siempre la mas controvertida. La iglesia había renunciado a defenderlo, pero el debate se centraba en la cuestión de si la señal para eliminarlo debía partir del pueblo, del rey rival o de la curial exclusivamente. La posición de la iglesia no había perdido actualidad, pues precisamente en un siglo de luchas religiosas el clero se aferraba a una doctrina que le proporcionaba armas contra los príncipes hostiles. El protestantismo rechazaba las pretensiones teocráticas de esta doctrina, y no dejó de denunciar públicamente sus consecuencias con ocasión del asesinato de Enrique IV. Con la aparición de los artículos galicanos el año 1682 cayeron los últimos bastiones de la teoría teocrática del estado. La batalla de la absoluta inmunidad del soberano fue ganada ante la curia.

A pesar de las distintas posiciones asumidas por las facciones en pugna, esta doctrina radical del poder del príncipe se remonta a la Contrarreforma, y resulta más ingeniosa y profunda en sus orígenes que en su versión moderna. Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo. Quien manda esta ya predestinado a detentar poderes dictatoriales, si es que la guerra, la rebelión u otras catástrofes provocan el estado de excepción. Esta actitud es característica de la Contrarreforma. La dimensión despótica y secular se emancipa de la rica sensibilidad vital del Renacimiento a fin de desarrollar el ideal de una estabilización plena, a una restauración tanto eclesiástica como estatal con todas sus consecuencias.¹⁶⁷

El problema límite del estado de excepción es la base sobre la cual Benjamin construye su argumento, bajo la noción de un impacto sensible y su experiencia, el corpus del medio sensorial de la percepción queda sujeto a condiciones primarias de supervivencia. Estéticamente hablando, quedan subsumidas bajo el imperio de la necesidad generando la experiencia de un *shock* a los sentidos, una forma de violencia sensible que esta orienta solamente a salvaguardar la vida de los sujetos.

Es a partir de ahí que la figura de estetización política cobra sentido. En un momento de completa a-normalidad y excepcionalidad se construyen nuevas formas de organizar la percepción con respecto al medio que proporciona estímulos sensibles, formas que sistematizan la experiencia del shock de los sentidos. El fascismo pone en escena pública como montaje de una extrema violencia retórica que busca controlarlo todo, como el instinto de un poder de dominación total. Un intento por administrar esas experiencias de shock y de otorgarles un sentido sensible a partir de una situación de un cuerpo alterado por el grado de violencia al que ha sido expuesto en su experiencia que lo transforma en una cosa, es decir, en un objeto.

La transformación del cuerpo en un objeto es sometido a una economía y administración de su vida de displacer o placer. Esto no es más que el correlato reflejo de la capacidad de la racionalidad moderna de objetivar la naturaleza y ponerla al servicio de un fin ilustrado. De pensar el mundo al margen del concepto de la divinidad organizadora de lo real. En su sentido extremo, la racionalidad cede su propio paso y lugar frente a la percepción y la sensibilidad de la naturaleza. Contenidos bajo la forma de una experiencia de shock sensorial, se encuadra en una situación de completa excepcionalidad en donde el mundo aparece sólo como cosa inanimada.

A partir de ahí, la conversión y la transformación de la materia corporal a un sistema de sometimiento y control forman parte del proceso de estetización de las normas. Un proceso de

¹⁶⁷ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán ...op cit.* , pp. 50-51

sensibilización del orden del mundo al margen de los postulados morales o religiosos. Como diría Maquiavelo, ¿Cómo podría sobrevivir un hombre de bien, en un mundo perverso? Si las formas de organizar lo social y lo político pierden el soporte moral y religioso, y son sustentadas por la idea de la virtud secular, entonces es posible una legislación del cuerpo como dócil a los intereses que el Estado pueda necesitar como garante de la supervivencia de la comunidad.

Ante un acontecimiento inexpresable, la figura kantiana de lo sublime como absoluta magnitud dada, ciñe a la racionalidad moderna y secular a un pliegue sobre sí misma para poder asegurar la supervivencia del sujeto. Frente a ello, la razón capitula ante la sensación, sin poseer el marco de un cuadro moral para la actuación en el mundo; sobre todo en el caso de la política, se abre de par en par la puerta para que la comunidad se identifique no por condiciones subjetivas y racionales, sino por elementos sensoriales y emocionales; dando lugar a la posibilidad de una legislación sobre la vida sensible del cuerpo. Así pues los órdenes y niveles de exceso tolerable – por no decir máximo-, no incumben a la noción misma del cuerpo, sino del placer que obtiene la racionalidad de la ley al cumplir sus propios objetivos para con el Estado.

La unidad de la comunidad, representada por el Estado, va delineando sus propios fines e intereses de supervivencia–que en una situación de completa excepcionalidad se sobre ponen a la libertad que posee el individuo de salvarse a sí mismo. Al sacrificar la vida del cuerpo por la supervivencia de la organización de un poder, la experiencia de shock sensorial se vuelve perversamente útil para el poder que la normaliza como lo real y normal por medio de la ley. Lo cierto es que se reduce así la percepción a un nivel básico de respuestas motoras, sin importar que esa normatividad enmarque la sensación a un sometimiento de carácter perverso donde el derecho de dar vida o muerte aparece como el horizonte último de acción de un poder de pretensiones totales.

I.-LA HISTORIA COMO ESTÉTICA DEL PODER: LA TRAGEDIA DE LA LIBERTAD

Si la historia humana fuese entendida como la tragedia de la libertad, conviene dimensionarla en sus términos correspondientes para comprender el fundamento de su experiencia. Esto significa que si decidimos jugar con la metáfora como invitación al pensamiento, entonces debemos imaginar la historia en tanto dramaturgia. Como ya vimos, el canon de la dramaturgia clásica inscribe cualidades afectivas en la trama bajo una superficie de identidad, su sobre-pasamiento o

exceso frente a la cual se define la normatividad del cuerpo, de la naturaleza en el concepto de humanidad y de la comunidad como *polis*.

Habría que continuar el camino pensando en aquellas imágenes fragmentarias ante las cuales la identidad se desvanece. Pedazos, trozos y ruinas que desafían a la generalidad, misma que a través de un *pathos*, funda un *ethos*. Una reflexión negativa, dirigida en tanto a lo informe que no es, para comprender mejor la forma de lo que sí es de la forma.¹⁶⁸ Conduciremos ahora la mirada frente a lo indeterminado para entender cómo se da forma lo determinado en la unidad e identidad en el canon de lo bello.

La primera forma de desarticulación del canon en su unidad es dada por la filosofía ática: los cínicos y los epicúreos. Ambas escuelas muy pronto subvirtieron la territorialización del cuerpo poniendo en tela de juicio la manera en cómo el canon se daba forma a sí mismo en la tragedia y la comedia. Las figuras que deslizaron, el perro y el cerdo respectivamente, funcionaban a la manera de receptáculos de la impertinencia ética, estética y política. Para el cínico, el perro es una figura previa al *eros* platónico que justifica la belleza como el objeto del deseo en las relaciones de Amor y Bien¹⁶⁹ pues su ‘animalidad’ lo centra en un lugar donde el placer y el goce son inmediatos.¹⁷⁰ La impertinencia del perro está enmarcada en el orden del exceso y lo inmediato, como una metáfora de la satisfacción del hambre: “*arrebatarse la ofrenda de carne a los dioses*”¹⁷¹ su instinto desarticula el orden simbólico de la norma de la *polis*.

Para los epicúreos, el cerdo como animal domesticado, representaba la *abyección del deseo*¹⁷², su cuerpo desconoce toda forma de normatividad establecida: su mirada hacia el suelo nos recuerda el sustrato natural de donde parten los discursos edificantes de la filosofía idealista griega. La indeterminación entre su alimento y sus evacuaciones no permiten ninguna reflexión y dan espacio al asco como inmanencia de la materia frente a la trascendencia del ideal. En este contexto, el orden de los dioses no tiene cabida. La animalidad funciona como una *analogía del*

¹⁶⁸ En este punto el atento lector comprenderá que la discusión se desplazará a una dimensión de argumentación negativa en tanto que operará enunciando y describiendo las imágenes de lo informe, en tanto que por eliminación, se va sugiriendo lo se impondrá como unidad, es decir, lo que va se va erigiendo frente a lo que va cayendo como disolución. El intento de este apartado es entonces esbozar las condiciones de posibilidad de una estética del poder partiendo de un juego en tensión de su dinamismo y las imágenes fragmentadas que arroja, primero asumiendo que aquello que es la tragedia a la estética, lo es la ley a la historia; de esta reflexión se dilucida una especie de legislación de cuerpo y su vida de placer y dolor palpable en el canon estético, al estratificar transformaciones históricas contrastándolas con su horizonte histórico productor de imágenes, podemos atender al desarrollo de su transformación.

¹⁶⁹ Platón *Banquete*, 193a, Madrid, Gredos, 2010.

¹⁷⁰ Jose Luis Barrios, *El cuerpo Disuelto. Lo colosal y lo grotesco*, UIA, México, 2010, p.53

¹⁷¹ *Ib*, p. 56

¹⁷² *Ib*. P. 57

*lado obscuro del ser humano; no en vano la cultura cristiana reservará en su cuerpo la forma de los excesos: la lujuria, la pereza y la gula.*¹⁷³

Si durante el cristianismo el cuerpo fue el lugar de la concupiscencia, su más clara desarticulación está en su disolución, no por vía mística y espiritual de su experiencia, sino por un exceso de los sentidos de la materia y el ánimo al cobijo de Dios: es la lógica de la fiesta, como un acontecimiento inscrito en un orden cósmico que a la vez ritma el ciclo de la vida de producción y regeneración de la naturaleza en la función social del carnaval. El carnaval es la segunda vida del pueblo, su renacimiento y renovación temporal.¹⁷⁴ Si la risa en el canon clásico de la comedia comprendía una objetivación y ridiculización, en el carnaval es una forma de desvanecimiento de la individualidad para reintegrarse a un todo del cuerpo colectivo del pueblo en la fiesta.

El *pathos* de la fiesta del carnaval, es un *pathos* cómico-popular como bien lo observa Mijail Bajtin. Para él, en el carnaval hay un principio de la vida material que se impone. El cuerpo es rehabilitado como reacción al ascetismo medieval,¹⁷⁵ disolviendo la normatividad y las jerarquías sociales y políticas. En el ámbito de la plaza pública del carnaval, la inscripción simbólica del goce fluye a través del deber en la destitución cíclica de todo estamento social, político, religioso y estético. Por un momento toda la comunidad queda atrapada en la celebración de la vida en su ambivalencia: muerte y regeneración del cosmos a partir de risa grotesca que no reconoce ninguna restricción espacial: el carnaval toca a todo aquel que lo vive en su cuerpo, quien lo experimenta no asiste a él, sino que lo testimonia,¹⁷⁶ lo vive. Para el carnaval, la carne forma parte del todo en el cuerpo colectivo y es integrada a la comunidad vital de la fiesta, ya no es el lugar de la concupiscencia y el pecado, sino el lugar de la ontología de la risa y de la alegría de vivir.

La fiesta interrumpía provisoriamente el funcionamiento del sistema oficial, con sus prohibiciones y divisiones jerárquicas. Por un breve lapso de tiempo, la vida salía de sus carriles habituales y penetraba en los dominios de la libertad utópica. El carácter efímero de esta libertad intensificaba la sensación fantástica y el radicalismo utópico de las imágenes engendradas en el seno de ese ambiente excepcional¹⁷⁷

Difícilmente podríamos enunciar, con mayor precisión y espíritu poético, el puente histórico que une a la alta Edad Media con el Renacimiento del que habla Bajtin, pero la secuencia de huellas

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ Mijael Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y En el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza, 1987. Introducción, p. 37

¹⁷⁵ *Ib* 23.

¹⁷⁶ *Ib* 13

¹⁷⁷ *Ib.* pp. 84-85

que nos han dejado sus imágenes nos dan pistas para percibir la suave vacilación que a la longitud de los tiempos, se abre paso entre las distintas escenografías de época en la trama de una narración que se extiende a lo largo y ancho de la memoria Occidental en las imágenes de la belleza y lo grotesco.

En la escena de Occidente, el polo histórico opuesto al *pathos* del carnaval se encuentra en aquello que, con un inmejorable y elegante estilo definió el historiador Johan Huzinga como un *anhelo de una vida más bella* en aquel *Otoño de la Edad Media* que sentía el invierno que se incubaba en sí y que perfilaba su paso cada vez más rápido. Una trepidante actitud a causa del «deseo de renovación», de «un nuevo nacimiento» y el ansia de juventud y belleza:

¿Cómo actúa ahora, sobre la vida, la tercera actitud, el anhelo de una vida más bella en el ámbito de un ideal soñado? Convirtiendo las formas de la vida en formas artísticas. Pero no es solamente en las obras de arte, en cuanto tales, en donde esa actitud se da expresión a su ideal; esa actitud ennoblece y embellece la vida misma y llena la vida social de juegos frívolos y formas ceremoniosas. Justamente en este caso cuando se hacen al arte personal de vivir la más elevadas peticiones; peticiones a las que solo puede responder una élite, haciendo de la vida un juego lleno de artificio. La imitación del héroe y del sabio no es cosa para todo el mundo; decorar la vida con colores heroicos o idílicos es un gusto costoso y que por lo regular sólo satisface de un modo muy deficiente. La aspiración a realizar el ideal en las formas mismas de la sociedad tiene como *vitium originis* un carácter aristocrático.¹⁷⁸

Una cualidad de notabilidad que fundamenta al carácter aristocrático revistiendo el principio material del cuerpo en todas sus dimensiones, ya sean superiores o intelectuales y espirituales como inferiores y materiales. En cada momento de la vida cotidiana, todo acontecimiento es ritmado por el ennoblecimiento de las formas más sutiles y triviales, una sofisticación palpable en la cultura cortesana. El cuerpo se reviste con un sinfín de accesorios y que lo inscriben en un sistema de control a partir de un código de representación de las jerarquías políticas y religiosas.

Aquí se perfila una clara distinción entre el arte y la vida, un sensación de despojo, que poco a poco se va pronunciando mientras que la figura y la influencia de Dios se va desvaneciendo del mundo y se va ennobleciendo al cuerpo del hombre. Una fisura que se ensancha entre ambos mundos, entre la vida del espíritu y la mente con la vida del cuerpo y sus pasiones. Fisura que vuelve necesaria su codificación cortesana del cuerpo. El anhelo por la belleza que cubre el principio material ante la incentivo, siempre posible, del cuerpo a reconocer su pulsión hacia la pecaminosidad de la carne y su goce. El arte ya no se encuentra inmerso en la vida

¹⁷⁸ Johan Huzinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1978, p. 56

como algo propio de ella, sino que es un producto más, la parte más loable y estimada de la vida. La manera en cómo vivimos se vuelve la forma más digna y notable.¹⁷⁹

Incluso la idea de la disolución de la vida es enaltecida en la pompa fúnebre. El lujo de los ceremoniales mortuorios encubre el duelo y reviste el dolor con la magnanimidad del protocolo. Bajo los ceremoniales del duelo, se presta al dolor de la pérdida un contexto bello y elevado en imágenes rebosantes que impactan la memoria, pero ya no por el afecto mismo, sino por el solo hecho de ver su 'puesta en escena pública' como el lugar de *pathos* del cuerpo que es desplazado. Y aquel anhelo por la belleza no hace más que ocultar su contenido de dolor.

Cuando la emoción es así tratada y revestida de formas bellas, fácilmente se pierde. En la tendencia a dramatizar la vida hay un resto de "entre bastidores", en que desaparece el *pathos* noblemente manifestado [lo que podemos presumir, puesto que]...La estética de las emociones no se limitaba a las a las solemnes alegrías y dolores del nacimiento, el matrimonio y la muerte, en que el espectáculo estaba impuesto por las ceremonias necesarias... [dado en un espacio que dado como público] Imperaba la tendencia a convertidas en una forma de experiencia para los demás.¹⁸⁰

Toda esta estetización de la vida es elevada a la noción de la realidad en el trato cortés. La más mínima falta al protocolo puede ser la injuria más ofensiva, esto se debe a que el embellecimiento de las formas del cuerpo y el enaltecimiento de la vida buscaba tender un suave velo ante la dura realidad del trabajo. Un espacio donde se dimensiona una noble armonía del mundo donde su medio de expresión no está tanto en el arte como en otra manifestación sensible: la moda. *La moda comparte con el arte propiedades esenciales: el estilo y el ritmo son tan indispensables como para el arte.*¹⁸¹

Moda. Madama morte. 'doña muerte' así la introdujo Leopardi, siglos más tarde, en su *Dialogo della moda e morte* en pleno romanticismo literario italiano. El poeta atisbó una de las imágenes fragmentarias de lo indeterminado y su experiencia basadas en la caducidad, la semejanza y la repetición en donde la identidad se multiplicaba y la diferencia poco a poco se desvanecía ante un velo de 'bella apariencia'. Su lenguaje se cifraba en un gesto que era la rúbrica de la naciente modernidad gestándose: la creciente marea de personalización y dignidad del individuo frente a nociones colectivas; pero también el descubrimiento de los propios límites del cuerpo frente a la expansión del espíritu y el conocimiento que enmarcaba el germen del conflicto entre historia y naturaleza o, en palabras de Walter Benjamin:

¹⁷⁹ Ib. P. 57

¹⁸⁰ Ib., p.76 y 78 lo encorchetado es mío.

¹⁸¹ Ib., p.79

La moda inaugura el lugar específico de intercambio dialectico que se da entre mujer y mercancía- o placer y cadáver-. (...) La moda nunca fue sino parodia del variopinto cadáver multiforme, provocación estricta de la muerte precisamente a través de la mujer, conversación la descomposición que se da amargamente, entre susurros y risas memorizadas y chillonas. Tal es la moda, y por eso cambia con tan acelerada rapidez.¹⁸²

En el arte del retrato y los bustos renacentistas se erige un culto profano al recuerdo de los que ya se han ido. Más que enmarcar la hipóstasis de una individualidad, es el rumiar de un susurro, donde la pérdida es refugiada en una imagen que captura el gesto de una expresión fugaz en el rostro.

Ya desde el Trecento en la pintura de Giotto se vislumbra el gesto del nuevo humanismo. El pintor que en su condición social de campesino compensa su estatus con su ávido interés por conocer el mundo natural.¹⁸³ En su vida según Vasari, se percibe el cambio significativo con respecto a las rígidas estructuras y jerarquías sociales del pasado que empiezan a reformularse, y con ellas, un cambio de valores y de orientación de la mirada hacia el mundo de lo humano ya no centrada en la divinidad. Una visión no centrada en la concepción de la *mimesis* y la imitación del mundo natural y divino por el arte, cuyo fondo común le antecede un particular cambio en las relaciones de la verdad. Un descenso del mundo supra terrenal a la materialidad de lo terreno inscrita en el rostro.

Para Giotto el terreno del más allá se ha vuelto un asunto humano, punto central que más adelante su amigo Dante terminará por revolucionar su concepción del hombre. Los frescos de Giotto ya no representan la rigurosidad del orden del mundo, sino su constante movimiento, la historia sagrada invita a la participación activa de los hombres en ella debido a la naturalidad de su perspectiva volumétrica.¹⁸⁴

Las imágenes secularizadas y humanizadas señalan una nueva realidad social. Una consciencia que busca un conducto de liberación al estricto dogmatismo cristiano. La inmovilidad y la rigidez de la pintura anterior querían representar un “orden eterno” en el mundo.¹⁸⁵ Pero la representación del movimiento y de las relaciones fluctuantes de los hombres en los frescos de Giotto entra en conflicto con el paradigma anterior de representar en la rigidez y la anti

¹⁸² Water Benjamin, *El libro de los Pasajes*, B,1,4, Akal, Madrid, 2013, p.92

¹⁸³ Giorgio Vasari, *Vida de Grandes Artistas*, Porrúa, México, 2000, p. 7

¹⁸⁴ Ver Anexo C, fig. 1.

¹⁸⁵ Ernst Fischer, *La necesidad del Arte*, Madrid, Peninsula, 2001, p. 224

naturalidad idealizada de los atributos del poder pues estos, como institución, eran más importantes que los hombres.

II.- EL HUMANISMO RENACENTISTA O LA DIMENSIÓN POLÍTICO-ESTÉTICA DEL CUERPO EN UNA COMUNIDAD SECULAR UNIVERSAL

Los cambios en las relaciones del discurso plástico del cristianismo también tenían eco en las relaciones más inmediatas del poder. La anécdota del círculo que cuenta Vasari de Giotto denota su sagacidad, la intrepidez de espíritu, la capacidad y la voluptuosidad del dominio, la técnica del artista como individuo más allá de la clase y el rango. Son atributos que pasan ser valorados por el papa Benedicto IX para las relaciones de producción artística a través del encargo, las nuevas formas de representación en la obra de Giotto se convertían en la punta de lanza del discurso plástico del cristianismo.

Tanto Dante como Petrarca eran amigos de Giotto, que además como señala Vasari, el pintor gozaba de admiración del poeta pues *“le elogia extraordinariamente en una carta.”*¹⁸⁶ Podríamos suponer cierta afinidad de ideas entre los tres. La amistad de Dante con Giotto queda testimoniada por la pintura de Giovanni Mochi *“Dante presentando a Giotto a Guido de la Polenta.”* Además Dante le dedica un verso en la *Divina Comedia* a Giotto señalando que posee el cetro de la pintura dignidades que tenía un profundo significado que más adelante analizaremos.

Creía Cimbaue en la pintura
Tener el cetro, y ahora es del Giotto,
y la fama de aquel es obscura.¹⁸⁷

Giotto hace plástico y construye en imágenes la concepción del hombre del poeta florentino. Pues para el mundo de las imágenes posee un lugar privilegiado en la poesía. Frente a la composición poética, el devenir de las imágenes y a lo que ella invita a través de las palabras, se sucede en la construcción de un imaginario prolífico frente a un pasado convergente en el presente, creando así un terreno fértil para la creación en su sentido más puramente metafísico. Es la apertura a la innovación en su más estricto sentido. Dentro del mundo clásico se pensaba la poesía como una actividad descrita como un noble arrebató, como una inspiración de las musas llamado *Manía*, pues así aparece en el Fedro platónico:

¹⁸⁶ Giorgio Vasari, *Vida de Grandes artistas*, Porrúa, México, 2000, p. 14

¹⁸⁷ Dante Aligheri, *La Divina Comedia, Purgatorio*, XI, 79

Hacen que tu alma inspirada cree canciones y otro tipo de poesías... pero quien sin locura divina llama a las puertas de las musas, confiando que a través del arte se convierta en un buen poeta, no tiene éxito, y la poesía del hombre tanto se desvanece en la nada antes que la del loco inspirado (...) el elegido de las musas, el inspirado por ellas y el creador¹⁸⁸

La fuerza que asume la poesía sirve no sólo para crear espacios en común, sino también pequeños altares privados, como un particular espacio privilegiado para el ser intimista, un ambiente para la experiencia estética individual. De la misma forma la poesía del Dante para el Trecento significó la creación, o mejor dicho la innovación a partir de los conocimientos generales de su tiempo; Dante creó una imagen de la realeza política centrada en una concepción antropocéntrica. Dejando, por decirlo así, las concepciones divergentes entre naturaleza y gracia divina. Una reformulación de los conceptos frente a una realidad política distinta.

Después de los conflictos entre Imperio y Papado posteriores a la caída de los Carolingios, se desataron una serie de debates sobre las competencias y funciones de cada poder: secular o terreno y divino o eterno. Entre los que destacaban precisamente una divergencia entre las investiduras de ambas esferas. Lo que en el fondo no era más que un conflicto por la supremacía de Europa. Las potencias entre el poder de terrenal y espiritual se dirimieron en un amplio debate canónico del cual, poco a poco dio el gesto al trazo de la influencia del humanismo proveniente de la recuperación de los textos clásicos y de en una cierta actitud crítica frente a los dogmas del cristianismo. En suma, una cierta afectividad que denotaba la manera en que era entendida la producción artística que se gestó en la época.

La correspondencia innovadora se centra en un concepto de realeza y dignidad soberana fragmentada y orientada hacia el hombre como parte de una reformation moral que parte desde el pensamiento. Así, el hombre sería la medida de todas las cosas: *El hombre como instrumento de la humanidad*.¹⁸⁹ Dante diversificaba el pensamiento teológico y sagrado en el mundo terrenal y secular. En consecuencia, sus concepciones de hombre y humanidad mantenían un tejido estrecho de la misma forma en la que naturaleza y gracia funcionaban en la teología. Ciertamente estas distinciones dicotómicas recaían sobre el problema del ejercicio del poder en términos más modernos, pues se trata de la paulatina separación de la política de las concepciones morales que posteriormente Maquiavelo culminará. Entre las dicotómicas distinciones de cargo u oficio y las

¹⁸⁸ Platón, *Fedro*, 248d. Madrid, Akal, 2010

¹⁸⁹ Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A study in Medieval Theologie*, Princenton University Press, EE.UU., 2001, p. 451

personas que lo detentan, subyace de fondo la idea de la investidura y una crítica a la idea de función de la autoridad.

La filosofía política de Dante asimila las doctrinas políticas que motivaron a su época y en su pensamiento político predomina la idea del Imperio como una necesidad política. En cada uno de sus teoremas se encontraba un enfoque nuevo y original que partía de las discusiones políticas anteriores. El problema entre Imperio y Papado posee un lugar especial en su tratado político: *De la monarquía*. Compuesto de tres libros donde se expone la necesidad de un único monarca u emperador que sostenga la paz y la armonía del mundo. Al tercer libro Dante le dedica la tarea de demostrar que el poder del emperador provenía directamente de Dios, y no de la mediación del Papa como fuente última del poder imperial.

En su argumentación el emperador universal no estaba sujeto a la jurisdicción papal. Dante construyó un enclave de interpretación que funcionaba independientemente de la Iglesia, e incluso de la religión cristiana, una imagen que simbolizaba la convergencia de una transferencia de los campos del poder terrenal y eclesiástico en la idea paraíso terrenal como la imagen del tiempo consumado.

La inefable Providencia ha puesto dos fines ante el hombre para que los contemple: a saber, la felicidad de su vida, que consiste en el ejercicio del propio poder del hombre y que está representada por el paraíso terrenal; y la felicidad de la vida eterna, que consiste en el goce del aspecto divino, al cual no tiene acceso su poder a no ser que sea asistido por la luz divina. Y esta felicidad no es dada a entender como el paraíso celestial.¹⁹⁰

La imagen del paraíso terrenal se contraponía al paraíso celestial. Poseía funciones diferentes y autónomas, pero al mismo tiempo actuaba como un peristilo de la gloria eterna. Proponía dos fines de la humanidad puestos por la Providencia que significaban objetivos diferentes: por un lado, la perfección terrena de la humanidad en términos intelectuales o filosóficos en la búsqueda del *optimus homo* como *máximo exponente de su género*. Como tal, *la idea de su género*, y por lo tanto la representación de la forma perfecta de toda la humanidad, perfección alcanzada mediante la razón. Pues dado que la razón es propia de la naturaleza humana, lo que podría verse en términos del pensamiento en una vuelta *a la verdad del ser*¹⁹¹ pérdida desde la caída en el pecado original. Esta búsqueda sería orquestada y guiada por el emperador. Por otro lado, se

¹⁹⁰ Dante Aligheri *De la Monarquía III*, 16, 14 y ss., y 43 y ss. Losada, Buenos Aires, 1960.

¹⁹¹ Julio Bracho Carpizo *Amor y Conflicto en el humanismo* manuscrito proporcionado por el autor.

planteaba un objetivo supra-natural, propio de la cristiandad, de guiar al alma humana hacia la iluminación divina teniendo al Papa como pastor espiritual.¹⁹²

La premisa fundamental de tratado político de Dante descansa en la atribución de una meta ético-moral de la comunidad humana. Un objetivo entendido como un “*fin en sí mismo*” independientemente de la Iglesia que poseía sus propios y particulares fines. La idea de humanidad ahí presente no sólo abarcaba a la comunidad cristiana de la iglesia, sino que contemplaba a la totalidad de la humanidad, inclusive a los paganos, por su calidad de hombres y su condición de razonables. Ellos podrían acceder, *potencialmente*, al paraíso terrenal mediante el sacramento del bautizo y la acción de las virtudes intelectuales.

Así, al hablar en términos generales de humanidad en el campo del poder secular, Dante separó al carácter humano del *recinto cristiano* aislándolo como un valor en sí mismo.¹⁹³ En suma, al postular una *beatitud política como fin último de esta vida, asequible por las virtudes morales y políticas*¹⁹⁴, reorientó el problema de la redención humana hacia una perspectiva secular y universal, por lo tanto histórica. En la idea misma de la que parte del *optimus homo* o *exponente de la especie* y la *idea del género humano* se encontraba el significado una comunidad política universal, fundamentada en las cualidades esenciales del hombre: la razón y el conocimiento. Como tal, esa comunidad sólo había existido en un tiempo histórico particular debido a que, si bien la beatitud política del ejercicio de las virtudes intelectuales de la Prudencia, la Fortaleza, la Templanza y la Justicia tendría que estar inscrita en la Paz, la Justicia, la Libertad y la Concordia universales; por lo tanto debería ser conducida por un sabio emperador que su en su acción política, dirigiera a los hombres hacia el espacio del tiempo consumado, es decir, el Paraíso Terrenal.

Aunque si bien se pueden definir diferentes sustratos para reconstruir las características de una comunidad en la historia, existe una que entre todo ejemplo histórico del pasado, se distingue por delimitar en sus formas la *plenitud del tiempo*, y esa es la Roma de Augusto Octavio. Resulta notable que el guía del viaje de Dante hacia el Paraíso Terrenal fuera Virgilio, el poeta del Imperio. La plenitud del tiempo que representaba la *Pax Augusta* daba pie a un momento providencial en el cual los dos prototipos de monarcas: el celestial y el terreno coexistían en la tierra pues *no hay ministerio posible de nuestra felicidad faltando su ministro*.¹⁹⁵

¹⁹² E. Kantorowicz, “*The King’s... op. cit.*” p. 462.

¹⁹³ *Ib* p. 455.

¹⁹⁴ *Ib*, p. 454.

¹⁹⁵ *Ib*, p. 469.

En esta propuesta de comunidad política universal se postulaba como objetivo alcanzar la más alta perfección de la humanidad en su sentido cualitativo, es decir, en sus formas de comportamiento puramente humano. Para lo cual se alcanzaba a todos los hombres en un sentido cuantitativo de la humanidad. Lo que significaba a la raza humana por completo. Ambos se equilibraban en un punto: el cuerpo. Entendido como una corporación política, asumía los dos conceptos de cualitativo y cuantitativo. Se trata de de una comunidad representada en una corporación política que engloba a la totalidad de la raza humana vinculada tanto por lazos naturales, como intelectuales o espirituales: *por una actitud mental que era la de un ciudadano del gobierno del mundo.*¹⁹⁶

En la figura del Paraíso Terrenal encontramos una función que sirve tanto de punto de origen como meta: la idea de una comunidad universal, donde el hombre tendría el poder de regresar a su origen de pureza o inocencia gracias a la razón y el conocimiento en el camino marcado por las virtudes intelectuales, en un primer orden, y de las infundidas en un segundo, suprimiendo los efectos de la caída y el pecado original.

*Cuando la naturaleza humana toda pecó
en su propia semilla, de estas dignidades,
al igual que del Paraíso, fue despojada*¹⁹⁷

La restitución de una redención puramente humana y el acceso al paraíso por los propios frutos son entendidos como una vuelta al origen. Representaba una incorporación al cuerpo místico del primer hombre y padre de la raza humana: al cuerpo místico de Adán.¹⁹⁸ En el canto XXXII del purgatorio, Dante establece una serie de asociaciones entre la figura de *Adán mortalis* y el cuerpo hombre, y la de *Adán subtilis* que representaba la humanidad superior de la vida del espíritu. Las asociaciones que, por transposición significaban el cuerpo natural del hombre y el cuerpo espiritual y corporativo de la humanidad; inscribían la vida en comunidades políticas, al igual que en la incorporación de un Rey al cuerpo místico del Estado. El historiador medievalista Ernst Kantorowicz señala, en el mismo pasaje del purgatorio, que esta incorporación del poeta al cuerpo místico de la humanidad va acompañada de la posesión de las mismas dignidades reales, pero en este caso centradas sobre el poeta como hombre-artista superior, de esta forma Virgilio corona a Dante con las dignidades reales: *Yo te Doy la mitra corona a ti mismo*¹⁹⁹

¹⁹⁶ *Ib.*, p. 467.

¹⁹⁷ Dante Aligheri *La Divina Comedia, Paraíso VII*, 85 y ss.

¹⁹⁸ E. Kantorowicz, *op. cit.*, p. 468

¹⁹⁹ *Ib.*, p. 494 y ss.

La coronación como *instrumento de la humanidad* cuyas dignidades adquiridas se ejercen sobre sí mismo, significaba el acceso de Dante como *synthronoi*, como co-gobernante del mundo.²⁰⁰ Entendido como detentor un poder soberano que implica ser investido de un poder que actúa sobre el sujeto mismo, la coronación del sujeto significa su arribo a un estado se sí mismo como su máximo exponente.

En este proceso se opera con un accionar estético donde sujeto y objeto se vuelven cada uno sobre si mismo mientras que a la vez se contraponen entre ellos, de ahí la importancia y la notabilidad plástica del gesto visual. La coronación como acceso a dignidades reales antropocéntricas se sustenta sobre la creación de un reconocimiento de uno y lo mismo en el hombre, pues cuando Virgilio coronó a Dante lo hizo sobre Dante mismo. Entendiendo que el Dante coronado encuentra el acceso al *Adán subtilis* a la humanidad superior, frente al Dante como *Adán mortalis*. Es decir, por encima de su condición natural de hombre, lo que le prepara la entrada al Paraíso del Hombre como merito por el cultivo virtudes a manera de creación no solo en la palabra poética, sino en el accionar humano. Pues en la figura de la Dignidad del Hombre se cifra la máxima del *optimus homo* aristotélico, del *exponente de la especie* que significa la centralidad del Humanismo Renacentista entendiendo al hombre *como instrumento de la humanidad*.

Esa misma figura de creación humana obtuvo un lugar privilegiado en el Renacimiento que se aplica al terreno de las artes y es propia del reconocimiento de las mismas dignidades del hombre trasladadas al artista que no es otra más que la de un cuerpo calificado, sancionado y colocado por encima de sí mismo como tal, como cuerpo.

De la misma forma en que Giotto formuló una concepción plástica más humana del cristianismo, Dante introdujo nuevas nociones a través de la poesía, pues se trata de una revolución del Hombre como arquitecto de su destino en el mundo, en una operación dramática sin miramientos separatistas del mundo de la teología sino que más bien, una nueva perspectiva trágica sobre la presencia humana en el mundo y su accionar en él. Misma perspectiva que inauguró una nueva forma de ver y actuar como individuo y comunidad, sembrando la semilla de la contemplación de la acción, un arrebató ya no frente a las potencias místicas de la creación divina, sino que ahora el arrebató esta frente a la experiencia de reformularnos a nosotros mismos en la potencialidad del devenir del ser, se trata de un arrebató frente a las potencias de creación cuya factura es humana sobre lo humano.

²⁰⁰ *Id.*

Es un hecho ampliamente estudiado que en las teorías artísticas del fin del Renacimiento la idea del *ingenium* era comúnmente reconocida como un equivalente del Dios Creador²⁰¹ en la figura del *Genio* ya sea de artista o poeta, debido a un poder entendido como potencia inventiva y creativa que permanecía dentro de su alma. Esta forma de equiparación del poeta como creador era una metáfora de raíz judeo-cristianas, pues como lo señala Kantorowicz, aparece al paralelo de la utilización o en conexión del término *Vicarius*, para ejemplificar la plenitud de poderes tanto de los legistas como de los artistas que son *divinamente inspirados* para crear su orden en la naturaleza en sus respectivos oficios.²⁰² La relación con el término teológico se corresponde a la capacidad del poder del príncipe y del poder divino para *cambiar la naturaleza de las cosas*.²⁰³ En resumidas cuentas es una manifestación de la soberanía. De igual manera, la exaltación de la cualidad humana en la obra de Dante y la equiparación de la capacidad del poeta con la del príncipe representaban una alta función del accionar de un poder soberano en escena. Una reflexión que conduce a la idea de la autoridad humana suprema que no se encuentra únicamente en las instituciones reales o papales ampliando así su círculo de injerencia para incursionar en el terreno del humanismo, pues se abría la puerta a que la autoridad podría ser detentada por el *ser humano en su sentido enfático del término*²⁰⁴, en tanto al *optimus homo* coronado y mitrado.

Aquí las dignidades del poder cifran la conciencia del hombre como creador, como una interpretación estética del horizonte de potencialidades de que ahí se desprenden. El ceremonial, la gloria y los protocolos como producción plástica de la soberanía analizada desde esta visión humanista posee un carácter estético en la medida que regula nuestra relación con el mundo en un devenir representable en significados que producen un sentido específico.

En este terreno humanista la experiencia estética es una experiencia de trascenderse a sí mismo, de posicionarse por encima de sí mismo, de superar la condición individual y natural para unirse a una condición ideal colectiva de humanidad. Esta transferencia que traslada del concepto de *creación* de la teología al Humanismo Renacentista tiene como patrón de medida universal al *hombre como instrumento de la humanidad*, ya que en esta interpretación la capacidad de creación o invención se cimbra en un ideal del hombre como un sujeto activo. Es evidente que no únicamente en las artes sino en la actividad política encuentra un espacio relevante. Ya que es en

²⁰¹ E. Kantorowicz, *La soberanía de l'artiste. Notes sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance en Mourir Pour la Patrie*, Prese Universitaire de France, Paris, 1948, p.21

²⁰² *Ib.*, pp. 42 y ss.

²⁰³ *Ib.*, p.45

²⁰⁴ *Ib.*, p.57

la política donde el objeto final de toda operación recae sobre los hombres mismos. No obstante, en el terreno de la política las creaciones humanas también tienen consecuencias perversas a la vez que absurdas o ridículas tal como lo avizó Maquiavelo.

Es Maquiavelo quien termina por definir lo esencialmente político de las demás formas sociales y humanas incluyendo la moral y la ética. Lo logra no sólo en su multicitado tratado político del *Príncipe*, escrito manera de guía para Lorenzo el Magnífico, sino que también tanto en su obra histórica como en *La Historia de Florencia* o el *Discurso sobre la Década de Tito Livio*, o en sus obras teatrales y sus operas. En la obra *Capitoli per una compagnia di piacere*²⁰⁵ se concibe una visión extravagante del mundo social que se desprende de la extrema y la rigurosa regularización de las normas de comportamiento social que conducen a un control férreo de las formas de toda relación humana, pero sobre todo, con respecto al conocimiento y al placer, que no solo llevan a un reglamentación social extrema sino absurda en una serie de determinaciones que bien podrían ser ridículas:

Ningún hombre mayor de 30 años puede ser miembro de la compañía mientras que las mujeres lo pueden ser de cualquier edad. Cada ocho días cambia de presidente la compañía y puede ser tanto mujer como hombre, pero se elegirá entre los hombres según lo largo de la nariz y entre las mujeres lo chico del pie. Todos deben de secretarse las cosas del día anterior ocurridas en la compañía, so pena de ver sus zapatos colgados al revés. Se debe hablar mal de los demás, y más de los forasteros que llegaran, sin ningún respeto por hacer ver públicamente todos sus pecados. Ninguno de la dicha compañía puede confesarse más que en Semana Santa. Si algún hombre o mujer parecieran ser muy bellos, y de esto se tuviera al menos dos testimonios, será obligada la mujer a mostrar la pierna desnuda hasta cuatro dedos encima de la rodilla; si se trata del hombre, la compañía debe de aclarar si porta en la bragueta un pañuelo o cosa similar. Delibéranse en esta compañía todas aquellas cosas que acuerde la minoría de los reunidos. Si en dos días de haberse dicho a uno de la compañía algún Secreto no lo publica, se incurre en la pena de tener que hacer toda cosa al revés. En esta compañía no se podrá nunca guardar silencio y entre más se chismee y más juntos se esté, tanto más alabanzas se merecerán; y el primero que deje de chismear debe ser tan arrumbado por todos los otros de la compañía que rinda cuentas sobre el por qué se ha aplacado. Ninguno de la compañía puede ponerse de acuerdo en ninguna cosa; si a alguno se le pide ser portavoz de cualquier mensaje lo debe transmitir al revés.²⁰⁶

Salta a la vista que para hacer relevante la cofradía se debe dar un lugar exaltado a la falsa pretensión, la vanagloria y la mentira sólo para denotar que en ese nuevo orden social se enaltece

²⁰⁵ Julio Bracho Carpizo, *Amor y Conflicto en el Humanismo*.

²⁰⁶ Id.

un espacio particular en el que se desarticula y neutraliza el poder de la palabra, es decir, se le despoja de su sentido en tanto que es capaz de nombrar. Si uno define y construye el mundo que le rodea con la capacidad de nombrar, la neutralización de la palabra, en su punto nodal que es el sentido, se presenta como un momento previo de contemplación de la palabra misma; lo que prevalece al final del proceso es la vuelta en escena de la política sobre sí misma, como potencia creadora.

Así la palabra cae en el sin-sentido sólo para mostrarse a sí misma como potencia creadora. Algo que Rimbaud lograría en la poesía de *Les Illuminations* en la desarticulación de la lengua francesa para dar espacio a la contemplación de la francofonía, o en lo *Himnos* de Hölderlin para la lengua alemana únicamente para volver a mostrar al lenguaje en toda su contemplación y plenitud. Lo que en palabras de Spinoza significa una operación que se centra en *un punto en el que la lengua, que ha desactivado sus funciones comunicativas e informativas, reposa sobre sí misma, contempla su potencia de decir y se abre de este modo a un nuevo posible uso.*²⁰⁷

En *La compañía del placer* estamos en los adentros de edificación social en donde todo es público, se niega la intimidad, se castiga el secreto y en donde todo es de conocimiento común como una forma de placer. En los espacios que en sus adentros dispone se desvanece el carácter de lo privado en una búsqueda que hace de ello una forma de goce público. La búsqueda del placer se transformó e incluso transfiguró el discurso político y plástico del cristianismo en un punto central: la búsqueda implicaba un sometimiento de la materia a través del espíritu.

Ya en la antesala de la Reforma protestante, la visión del cristianismo con toda su mística exégesis fue en detrimento a favor de una nueva configuración en su dogma ético, estético, moral y político. Los trabajos artísticos de la época dan un testimonio de inigualable de la amplitud de esta transfiguración en el discurso cristiano. Por mencionar un ejemplo, ya en la *Venus de Urbino* de Tiziano se puede apreciar una nueva valoración de la materia y la carne humana en los muslos florecientes, que si bien en otra época pudieron ser condenados.

Si bien con la pintura de Giotto se da un descenso del más allá al mundo de lo terreno por la dignidad de los cuerpos representados, con la pintura de Ghirlandaio se testimonian las distintas transformaciones sociales que han operado en la relación de la iglesia con el mundo. El padre de la iconología, Aby Warburg apunta este fenómeno en un pequeño artículo publicado en 1902 titulado *El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandahio en Santa Trinità. Los*

²⁰⁷ Giorgio Agamben, *El reino y la Gloria*, Adriana Hidalgo, Argentina, 2008, p. 438

retratos de Lorenzo de Medici y su familia. En donde ubica la orfebre de coronas de guirnalda de metal, tan de moda en la Florencia del Magnífico y de donde el pintor obtiene su nombre.

Florencia, cuna del renacimiento y polis que gestó la cultura moderna poseía una sólida conciencia de sí misma como una urbe cosmopolita de abundante vida comercial; pero no sólo eso, era el epicentro de múltiples transformaciones sociales y morales. No por nada fue la ciudad de “la hoguera de las vanidades” de Savonarola. Una de estas prácticas era la ya consolidada confección artística por encargo, en donde el donante, con singular orgullo detentaba el privilegio y el honor de ofertar a la ciudad alguna belleza mundana bajo su generosidad, no sin dejar atrás la oportunidad de inmortalizarse en su prerrogativa de participar, *humildemente y devotamente en alguna esquina de la representación, asistiendo a la narración sagrada transformándose en espectadores e incluso actores de la acción.*²⁰⁸

Los retratos de la aristocracia florentina en los frescos de Ghirlandaio hacen evidente la sutil operación de secularización de la vida social que acontecía en la república del Magnífico. La transformación del rígido protocolo de representación en la pintura que los antecedió y que podemos constatar en los trabajos de Giotto, cede su lugar a un espacio de reconocimiento burgués, político y social en donde las jerarquías ya no son las mismas.

Mientras que Giotto represento al hombre en su corporeidad humana, queriendo que el alma se expresara a través de su envoltura carnal (...) Para (Ghirlandaio), el objeto espiritual es solo una excusa para reflejar una belleza mundana en elegante metamorfosis; como si se tratara todavía del mismo aprendiz de orfebre en el negocio paterno, queriendo cultivar la mirada de los compradores curiosos con opulentos recipientes y ricas piezas para la festividad.²⁰⁹

La elegante metamorfosis que exhibe el talento del artista como mercancía a la escena pública opera de igual forma que los personajes en los frescos que se exhiben a sí mismos como elementos del acto pictórico inscritos en la narrativa sagrada como parte de ella, un singular privilegio dignatario de las clases altas de la ciudad.

La asociación de imágenes votivas con imágenes sagradas en un espacio religioso representaba una forma de disolución de la condición terrena en un inveterado impulso de vincularse con la divinidad, bajo el resguardo de un rito pagano que se cobijaba de la piedad cristiana como la manifestación de un *pathos* tolerada. Es la supervivencia de una práctica pagana y fetichista cuyo detalle más característico, según el mismo Warburg, son unas esculturas de cera

²⁰⁸ Aby Warburg, *El Renacimiento del Paganismo*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 149-150

²⁰⁹ Ib. p. 150

de tamaño natural del donante que se ofrecían a la divinidad como exvotos conocidos como *voti*, cuya mejor manufactura corría a cargo de los discípulos de Verrochio, los Benintendi, mejor conocidos popularmente como los «Fallimagini» y de los cuales no sobreviven referencias más que en documentos de la época, pero que fue una práctica corriente hasta bien entrado el siglo XVIII²¹⁰. Incluso el mismo Lorenzo de Medici mandó confeccionar tres para distintas iglesias de Florencia al escapar del atentado de los Pazzi que acabó con la vida de su hermano.²¹¹ El sólo hecho de que únicamente tengamos acceso a esta práctica artística en documentos y que la historia no haya conservado ni una sola pieza, nos anuncia la dimensión y la magnitud del conflicto religioso que vendrá acontecer con la Reforma y el impacto que éste tuvo en la conciencia con las guerras de la fe. La destrucción de figuras bajo la consigna de acabar con los ídolos se enmarca en una lógica de una pérdida *absoluta*, una disolución *total*, la desaparición de una práctica que contenía dentro de sí toda tradición y experiencia.

Si bien la libertad de pensamiento y la reformulación que trajo consigo el humanismo renacentista arrojaron una nueva visión del mundo, también produjo consigo una nueva forma de asimilar las relaciones tanto sociales como con la idea de divinidad. En un mundo donde el carnaval y la maquinaria de individuación conviven en equilibrio y acontecen bajo el sistema de la festividad y el lugar ideado de la utopía intelectual; la continuidad del mundo se ve interrumpida como el haz de luz que suspende su disgregación frente a un obstáculo. Ante la catástrofe y la disolución absoluta, las maneras de representar encuentran su límite frente a la imagen indirecta de un fragmento, el resto que permanece como huella a la desaparición del contexto que les dio vida.

Una sociedad que comenzaba a vislumbrar la historia como potencialidad científica, recuerda que la historia también es una forma de memoria: *aquello que la ciencia ha fijado, la memoria lo puede modificar: la memoria puede hacer que aquello que no está concluido lo sea.*²¹² Interpretativamente es la marca que revela el olvido, y que altera y perturba el flujo del tiempo en su discurrir como las aguas de un río frente a una depresión del terreno; el tiempo histórico enfrenta la conciencia en la interpenetración de la actualidad con el pasado, del 'aquí y ahora' con lo que 'ha sido' descubriendo toda una serie de formas que perecen y que a la vez gestan la ensoñación del futuro por venir en las que nacen. La crisis de la conciencia ante la catástrofe de una pérdida total devela la esencia del tiempo, de ahí que sea el teatro el escenario de la historia y

²¹⁰ Ib. p. 151.

²¹¹ Ib. p. 151 y en especial en el apéndice al artículo en Ib. p.163

²¹² Christinne Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Galilé, Paris, 2002, p. 40

la tragedia la más constante representación de su escena. En adelante, los siglos posteriores estuvieron teñidos por el conflicto religioso entre protestantes y católicos. Conflicto que se vuelve plástico en los estilos representativos posteriores. De esta forma todo el siglo XVII estuvo marcado por este conflicto donde las batallas no sólo eran políticas o de dominio, sino que también se libró una batalla espiritual y visual.

III.- LA ESCENA BARROCA O LA SOBERANÍA ESCINDIDA DE LA RELIGIÓN

En el despliegue de la modernidad racionalista, el movimiento cultural del barroco de la contrareforma hace evidente una fisura de la probabilidad de una imagen de una totalidad. En su estética se tensa la relación de lo humano con lo inhumano, entre el hombre y el mundo. Tensión que hace brotar, como la chispa entre dos electrodos, el sentido desgarrado de lo fragmentado donde se exhibe a la religión como un metarelato roto como el cristal de un espejo en su imposibilidad pensable de reunión. Del pronunciado abismo que se perfila, el horror y la melancolía son el acontecimiento y la inscripción del *pathos* de un mundo que se desmorona ante la tensión del tiempo entre recuerdo y olvido, racionalismo y fe, entre la ciencia y la magia alquímica.

Esa tensión nace de la ilusión como fundamento de la relación visible/invisible, determinado/indeterminado, de la forma y lo informe cuya imagen sintomática está, según la Filósofa y teórica literaria Julia Kristeva, en la pintura del Joven Holbein: *El Cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1522). Donde la muerte aparece como ilusión visual a la consciencia. Mostrar el cadáver de Dios supone encarar la visibilidad de la muerte y el dolor como una realidad de un cuerpo necesaria²¹³; un cuerpo que imagina y experimenta su condición límite de finito por lo el asombro de lo visual.²¹⁴

Ahí la imagen exhibe el principio de una falsa ilusión, un cuerpo que no se reintegra ni al *Adam subtilis, ni al Adam mortalis*. Falsa ilusión que por el impacto de la técnica del artificio visual que coloca a la mirada (pues, se *mira*, se *contempla* con los sentimientos y no se observa, como precisamente procede la mente en la ciencia) hacia el ver de los sentidos ante ese cuerpo

²¹³ Julia Kisteva, "El cuerpo muerto de Holbein", en *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*. T. I., Madrid, Taurus, 1989, p. 248

²¹⁴ Ver Anexo C, Fig.2.

representado *ahí*; un cuerpo que no pertenece a la comunidad divina o terrena. Es un cuerpo no redimido, sino simplemente *muerto* y exhibido en su fragilidad. La experiencia de esa visibilidad, lo asombroso y admirable del artificio técnico de la ilusión, la maravillosa fascinación del sentido, conducen a un imperialismo ocular del poder de la imagen como el modelo pasional del creer²¹⁵. Se trata toda una nueva tecnología de la representación.

Tecnología de la representación que emplaza a una pulsión escópica como consecuencia de una razón desencantada. Se trata de una mirada que reconoce y descubre una producción infinita de imágenes y de apariencias. Espacio donde convergen en el acto de ver, el movimiento de la Contra Reforma y el espíritu de la ciencia moderna. Es la apoteosis de una sensualidad visual que asume un realismo emocional y pasional que conduce, –como en una alegoría- a la fragmentación de lo real en apariencia: el ojo es desprovisto del aura espiritual y moral de la imagen. En la mirada reina un imperialismo ocular que dramatiza todas las pasiones humanas. Un movimiento del ver paradójico, en donde se pone en tensión, por medio del arte óptico, la dimensión de la palabra y la acción, entre *pathos* y *logos* cuya única posibilidad crítica es la de una visión melancólica. Un dilema ético con resonancias trágicas pero que es representado en términos pictóricos de «escena» visual impactante que busca maravillar y asombrar al sentido de la vista. Dramaturgia óptica que vuelve evidente que *el mundo está hecho todo, de nada o de muy poco*.²¹⁶

¿Qué significa que el mundo esté hecho de todo, de nada o de muy poco? Significa que la pulsión escópica busca hacer visible un invisible, representar lo irrepresentable, determinar lo indeterminado o buscar la forma de ver lo informe que sólo puede ser pensado. Esto supone que las figuras alegóricas que utiliza barroco tienen un trasfondo visual que responden a un imaginario que se pregunta por la condición ontológica de la falta, la pérdida y la nada: una retórica pictórica que exhibe la condición paradójica del mundo.

Paradoja ética que se vuelve visible en la figura retórica de la hipotiposis –de poner bajo los ojos, como una proposición lógica- la intrínseca necesidad del pecado, de la falta y del delito para que exista la ley divina, la presencia y el orden jurídico. Es necesario que exista el mal para que el bien pueda postular su razón de ser. Unión de opuestos que encarna en una visibilidad corpórea, de ahí el dramatismo visual, de ahí también el «horror vacui» que elogia el fundamento

²¹⁵ Christinne Buci-Glucksmann, *op cit*, p.155

²¹⁶ *Ib.* p. 149.

de la desmesura y el exceso en un encantamiento que hace las veces de un hechizo al sentido del ver.

Encantamiento visual por el artificio y la astucia de la técnica que impera y domina toda forma de representación. El ver se transforma en un deslumbramiento ante un múltiple del mundo imposible de ser sintetizado salvo como apariencia. Reproducción de una ordenada profusión, metáfora de un universo representable matemáticamente pero también una estética de la dialéctica entre ilusión y verdad, entre encantamiento y desengaño ontológico donde se pone en escena el espectáculo fatal de la vida en un teatro de la afección y del dolor²¹⁷, pues todo el universo se compone de opuestos discordantes.

Si la multiplicidad del mundo se corresponde a la visión de la multiplicidad del ser, entonces es necesario una multiplicidad de puntos de vista, de lugares del ver, topografías de la mirada. De ahí la anamorfosis del famoso lienzo de Holbein *Los embajadores*; donde es necesario desplazarse, moverse en el espacio para ver la calavera, hace falta cambiar de punto de vista para observar la alegoría de la muerte que subyace a la negociación de los diplomáticos. La metáfora de la espacialidad del ver denota la transformación del estatuto de la imagen de su uso de culto y ritual hacia el valor de su exhibición. Ilusión óptica y espacialidad de lo visual, dos arcanos de la modernidad identificados por Walter Benjamin:

Si la historia se seculariza en la escena, en este hecho se expresa la misma tendencia metafísica que contemporáneamente condujo en las ciencias exactas al descubrimiento del cálculo infinitesimal. En ambos casos el desarrollo del movimiento temporal es aprendido y analizado en una imagen espacial. La imagen de la escena (la imagen de la corte, habría más bien que decir) se convierte en la comprensión de la historia.²¹⁸

Anamorfismo matemático que se vale de un saber mostrar, juego de apariencias y del uso de la ausencia marcada por el secreto de una visión codificada, iniciada en el arte de un ver que privilegia la manera de manifestarse como un sin-forma del ser que presupone, paradójicamente, lo poco de realidad de ese ser ante la producción infinita de simulacros ontológicos frente a un verdadero vacío de la apariencia. Ese es el contexto de la guerra del espíritu.

En esa guerra espiritual el trabajo de Michelangelo Merisi di Caravaggio es el que mejor expresa la mutación de la mirada. Heredero de los motivos de su época: el humanismo; en su pintura hay una clara invitación al espectador a participar en los ciclos ahí presente como la

²¹⁷ Ib. p. 97

²¹⁸ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus 1990, p.90

especialización del aquí y ahora de la revelación. Caravaggio descubre y plasma el aspecto de tenebroso de la existencia a través de la perspectiva del claro-oscuro que figura la salvación del espíritu. Sus figuras tan corpóreas terminan por dividir las barreras entre el marco y lienzo colocando al observador como observado. En todos sus trabajos existe un intenso drama que no sólo atrae al espectador hacia la imagen, sino que le hacen sentir el deseo de participar en ese drama humano que no es más que el drama de la condición de la vida de dolor y sufrimiento. En sus lienzos estamos ante un ver desposeído, es decir, fuera de sí, de un sujeto que se exterioriza confinado al éxtasis y deleite de los ojos ante la pérdida de cualidades fijas del ser; como una especie de precariedad de la sustancia visible en la aparición de un cuerpo ficticio demasiado real.

La invención barroca del claro-oscuro tensa la textura de lo verdadero como una cuarta dimensión de lo real; una superficie donde aparece el tiempo que invade todas las cosas, sagradas o profanas, celestiales o terrestres, divinas o humanas. Caravaggio muestra a la materia desnuda, como aquello que aparece frente a los ojos y que configura toda una forma de experiencia por el asombro visual. A diferencia de la anamorfosis de Holbein, la muerte se vuelve presente y en escena bajo una dramaturgia lumínica sensible del límite. Una desproporción entre espíritu y lo visible se pone en juego entre la consciencia y el cuerpo. Estética del borde de lo sublime en el artificio, estética de la luz como una arquitectura ordenada de la visión y del engaño: edificio de presencia y desaparición.

En el seno de una cultura ambivalente del ver, en el vórtice de una hiperbolización de lo visual, surge el origen de un poder que se agita como latencia en un deslumbramiento teñido de extrañeza: el sentimiento de una elevación de la mente y el espíritu al grado de un furor causado por una pura contemplación reflexiva. La mente se fascina a sí misma y se asombra en una experiencia de la extrañeza de ver.

Modelo pasional del creer donde la «encarnación» de los personajes, la naturalidad de los cuerpos, denota una energía pasional en la pulsión escópica. Una sensación de inacabamiento, de futilidad, de un ligero desequilibrio que en-canta, una maquinaria espectacular del encuentro dramatizado entre el cuerpo y escena como la figuración en un instante y espacio de un tiempo fragmentado. Por medio de efectos ópticos avocados a conmover para persuadir y seducir. El barroco opera a desarrollar una cultura de masas por una visualidad emocional. En medio del conflicto religioso, actúa como pulsión de la mirada en su temporalidad: una mirada suspendida como ante un milagro suspendido y puesto en escena y en imagen. Como lo señala filósofa

francesa Christine Buci-Glucksmann: *le suspense du miracle qui efface les formes et les compositions par son lumiere exalté*.²¹⁹

A través de la imagen, el Barroco procede a una invitación a reconstruir una totalidad visual, a diferencia del renacimiento donde el amor, como objeto del deseo, es idealizado; la estética del gesto suspendido funcionaliza el espacio (el aquí y ahora) como el encuadre, la escena de un dar a ver de una energía del cuerpo y de sus pasiones, energía pasional del deseo cuyo escenario es el cuerpo en el cuerpo; el objeto del deseo es el cuerpo exhibido evocando su goce, dolor, sufrimiento o éxtasis en la exaltación de la forma y la luz.²²⁰

De la apariencia flotante a la puesta en escena, del simulacro a la aparición; en el corazón barroco palpita la herida de una pérdida ontológica, donde la experiencia del tiempo y lo visual de la desintegración y la muerte se exhiben la precariedad de la vida y del mundo ante una constante búsqueda de universales sensibles y de una razón plural como el único teatro de la existencia. Teatro *religioso* como el del *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652) de Bernini donde la exaltación de la forma conduce a un complejo «*composto*» de técnica escultórica y espacio fragmentado de luz y sobra. Una conjunción entre ciencia de los efectos y los afectos por el dinamismo y la luminosidad capturados por el cincel. El gusto por el extremo crea un espacio de indeterminación como el resultado de la tensión visual entre el mundo y la trascendencia petrificada en la escultura; ver el éxtasis del cuerpo de la santa es una metáfora de la existencia: exaltación total de la vida, martirio y mortificación, fragilidad del cuerpo, dolor y goce ante un tiempo suspendido y finito. Precisamente, como señala Walter Benjamin, el mundo barroco se presenta como una encrucijada a la mente del hombre del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII:

El hombre religioso del barroco le tiene tanto apego al mundo porque se siente arrastrado con él a una catarata. No hay escatología barroca, y por ello mismo existe un mecanismo que junta y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en lo que sopla el más ligero halito del mundo, y el barroco le arrebató una profusión de cosas que solían sustraerse a cualquier tipo de figuración y, en su apogeo, las saca a la luz del día con una apariencia contundente a fin de que el cielo así desalojado, en su vacuidad última, quede en disposición de aniquilar algún día en su seno a la tierra con violencia catastrófica.²²¹

A la mirada desgarrada por el espíritu secular no podría escapársele el mundo de lo político como el escenario de los acontecimientos del mundo. La vida histórica se presentaba a la imaginación de

²¹⁹ *Ib*, p.116

²²⁰ Ver Anexo C, Fig. 3.

²²¹ Walter Benjamin, *El origen del ... op cit*, p. 51

la época como una inacabable cadena de desgracias trágicas. De esta forma las alegorías de lo político están teñidas por un dramatismo visual donde se teatralizan las figuras antes de caer para siempre a su disolución y al olvido. A mi parecer, una de ellas destaca entre todas por el tema tratado, pero sobre todo por la figuración de la soberanía que se desprende de ella.

En ocasión de un banquete entre imperios, Roberto Calasso describe el momento capturado en la escena pintada en *El Banquete de Antonio y Cleopatra* por Tiepolo.²²² El escritor italiano señala: «No fue el único en elegir esta escena, que desde el siglo XVI había sido motivo frecuente en los frescos de las villas venecianas. Pero sí fue el único en tomar sus ramificadas consecuencias.»²²³ El motivo de la escena: una apuesta entre soberanos. La apuesta: quien de los dos es capaz de impresionar al otro con el banquete más costoso dispensado al otro, «pues el poder es cuestión de reconocimiento».²²⁴ Cleopatra, responde desafiante: en una sola cena sería capaz de consumir diez millones de sestercios. Antonio incrédulo, acepta el reto. Al día siguiente la reina de Egipto dispone la cena habitual, con insolencia burlona Antonio se increpa, Cleopatra presume el corolario que antecede a su teorema: ordena una copa de vinagre y deja caer la perla que traía como pendiente; rompiendo un par único en el mundo, cada una de ellas valía diez millones de sestercios. Disuelta al instante en el vinagre, la reina la bebió; la soberana de Oriente venció al soberano romano. Con la disposición de un poder que no titubea para devorar si le es necesario y condenar a la extinción, en esta alegoría de lo político se cimbra la noción barroca y a la vez moderna de la soberanía política, pues como Walter Benjamin bien señala, siguiendo a Carl Schmitt, que: *Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder al ejecutivo al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo.*²²⁵

Paradoja irresoluble: si el poder no cuenta con el sustento de una legitimidad metafísica, pues la época considera toda a forma teocrática del poder como anacrónica; entonces la legitimidad de la soberanía del príncipe consiste en la decisión que toma ante el estado de mayor peligro para la unidad del estado, frente a la amenaza de su identidad y la determinación de sus formas de vida, la labor más alta del príncipe consiste en evitar aquello de donde obtuvo del poder. Desproporción existencial, si el príncipe como hombre detenta semejante poder y es

²²² Ver Anexo C, Fig. 4.

²²³ Roberto Calasso, *El Rosa Tiepolo*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 203

²²⁴ *Ib.*, p.200

²²⁵ Walter Benjamin, *El origen... op cit.*, p. 50, El Pasaje de Schmitt es de la Teología política, al cual Benjamín expone en su plena contradicción al agregarle lo siguiente: *y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo*, pues con ello invocaría a su propia destrucción.

impune, incluso en el caso más extraordinario como aquel de condenar a la desaparición, a la extinción; semejante forma de la soberanía pretende un absoluto control sobre la vida y sus formas, además parece no rendir cuentas a nadie, dando lugar a que en la excepcionalidad, el soberano despliegue todo su poder por cual tirano.

Surge entonces la pregunta de ante quién es responsable. La impunidad soberana corre al paralelo del conflicto religioso de la Reforma y del proceso de secularización moderno. Si la historia entra en escena y se vuelve visible, lo logra en la medida en que la secularización del tiempo enfatiza la dimensión del presente. La historia salta a la escena teatral en donde, bajo una nueva superficie de representación del tiempo, busca capturarse el instante inmediatamente previo a su caída en el abismo, tal como Tiepolo plasmó la perla de Cleopatra.

La historia del encuentro entre soberanos que recupera Calasso proviene de la Historia Natural de Plinio el viejo que en su libro noveno, «sobre las cosas del mar» dice además sobre las perlas que:

es un honor para las mujeres llevarlas en los dedos o bien por parejas o por tríos en las orejas, y a este lujo le ponen nombre extranjeros, buscados con una ostentación exagerada, ya que, cuando las llevan así, les llaman crótalos, como si se regodearan por el mismo entre chocar y sonar de las perlas. Y las desean ya hasta las mujeres pobres, que no se cansan de repetir que una perla es como un lictor de una mujer cuando sale en público.²²⁶

Que la ostentación del ornamento de la perla se presente como alegoría de lo político que captura la atención del barroco no es un hecho casual. Ello obedece a su concepción misma de historia como el momento de un hecho fundacional, de ahí la analogía con los lictores romanos. Probablemente el caso más notorio de símbolos del poder que conocemos por su impacto histórico y la huella indeleble que dejó en la consciencia de occidente debido a la experiencia del fascismo italiano sea aquel del cual procede su nombre.

Es el caso de las “haces lictoras” o *fascēs lictoriae*, se conocían desde los tiempos de la monarquía romana, pero fue en la época republicana cuando su utilización tuvo su punto cúspide aunque también aún se encontraban presentes en la época imperial con Augusto. Las *fascēs* eran unas varas de abedul de aproximadamente un metro y cuarenta centímetros atadas con un cordel rojo sobre el cual se insertaba lateralmente un hacha. Eran utilizados por una clase o grupo especial con función de servidores y verdugos llamados lictores. En la época republicana sus servicios eran potestad de magistrados y cónsules provistos de *Imperium*, término que aquí y

²²⁶Plinio el viejo, *Historia Natural*, VII-IX, pp.58, 114-115, y. 298. Gredos, Madrid, 2003

posteriormente fueron utilizados como un poder de facto que determina la efectividad y eficiencia de este mismo poder.

Los lictores eran un grupo de doce y fungían a manera de escolta de los funcionarios, sus servicios consistían en infringir penas físicas y hasta materiales, de ahí mismo se desprende su naturaleza, las varas eran utilizadas para azotes y el hacha para la decapitación. Sin embargo el símbolo retroalimentaba el sentido propio de la república como sistema coherente entre las esferas de lo público y lo privado, pues los magistrados y cónsules no podían hacer efectivo su *Imperium* durante asambleas populares, debido al derecho de cada ciudadano romano de apelar por su vida. La relación entre *Imperium* y las insignias en las armas²²⁷ es bastante antigua, la insignia pertenecía a los reyes romanos, por lo que, como ya mencionamos, se atribuye su origen al periodo monárquico como parte del aspecto fundacional de Roma, pero no era en el templo de Marte donde éstos se encontraban, sino en la *regia*, la casa del Rey²²⁸, lo cual enfatiza la dignidad del estamento como potestad de la posición política y social y su función de soberanía visible.

IV. - LA MELANCOLÍA DEL PRINCIPE O EL PROBLEMA BARROCO DEL ESTADO DE EXCEPCIÓN Y LA SOBERANÍA SECULAR

Degli effecti nascono gli affecti
Proverbio veneciano

El apetito de un ver como un hacer teatralizado, de una «dramaturgia pasional», es el resultado de un correlato de la tendencia científica de observar la realidad del mundo como un objeto, producto de una *mathesis universalis* calculable secularmente.

En la pulsión escópica del barroco hay una visión del espacio abierta y serializada en un constante devenir de formas y de su transformación, su geometría visual representa una topografía descentralizada a la que le es indiferente la localización fija del objeto visto. En esta percepción espacial del mundo se atiende a la preocupación por los cambios de estado de los objetos tratados como los productos de una matemática cualitativa de los fenómenos. Así, en la

²²⁷ Cfr. Andreas Alföldi, *Hasta-Summa Imperii: The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome*, en *American Journal of Archaeology*, V.63, No. 1 Enero 1959 pp.1-27

²²⁸ *Ib.*, p.3.

estética del Barroco se sustituye el círculo teológicamente perfecto en su centro de la Edad Media, por la elipse como un espacio geométrico del cuerpo en una retórica de la visibilidad situada en el espacio donde se opera un cambio permanente. Se trata de un espacio morfo-genético, es decir, productor de formas. Un espacio sin un punto fijo ni centro tal y como el de la geometría de las secciones cónicas propuesta por el cálculo infinitesimal:

donde el círculo no es más que el caso particular de otras curvas. Proyectado sobre los diferentes de las secantes del cono, deviene un punto, parábola o hipérbola. Engendrando fuera de sí mismo, al igual que, desde un punto de vista privilegiado (lo alto del cono), se puede percibir la ley de sus variaciones y de sus correspondencias reglamentadas entre el original y sus imágenes.²²⁹

Mirar fuera de sí, como si de un proceso de des-identificación se tratara. En la mirada perturbada del Barroco se observa la presentación del fenómeno y sus metamorfosis como la profusión de metáforas de un sentido que no encuentra ningún anclaje más que el de su apariencia como lo único real.

La exposición es la forma misma de la presentación como aparición en transformación. Evanescencia de la presencia y fugacidad de lo visto que se entrega a su desaparición con violencia, movimiento hacia una desintegración de toda forma como *katastrophe* en el sentido de una pérdida absoluta. En el seno del Barroco se desarrolla toda una interpretación de la destrucción, de la muerte y de la sorpresa de quien observa con vértigo al abismo sin fondeo de la sublimidad de la violencia destructora, presente en la misma naturaleza creadora y destructora de formas. Todo lo real se resuelve en su apariencia. A través de una estética de la fugacidad que se muestra como visibilidad espacial de una interrupción del tiempo volviendo visible su devenir, su profundidad y su transcurso.

La imagen cobra un papel de testimonio de cómo todo lo material se entrega a su desaparición. Huella de una ruptura en curso del tiempo congelada en la forma de la imagen que devela el imaginario de la historia. La actualidad de la pérdida de lo presente como la figura visual de un tiempo intensivo, cualitativo, propio de una ruptura del devenir normal de la vida y su transformación extra-ordinaria, tal como la vida en un estado de excepción política de la guerra de Contra Reforma.

De ahí que la metáfora de lo político encuentre su lugar de expresión en el teatro según la tesis de Walter Benjamin en su texto *El origen del drama barroco alemán*. Pues sobre la superficie de la dramaturgia como acción representada, la catástrofe histórica hace su introducción en la

²²⁹ Christine Buci-Glucksman, *La folie... op cit*, p.121

escena donde la crisis de la fe es vista como la analogía alegórica de un estado de permanente de caos e inestabilidad política constante. La escena del mundo político como en un Estado de excepción²³⁰ cuya antítesis histórica se corresponde en la figura de la restauración.

Que en esta forma de teatro sea la figura el monarca, el príncipe o el soberano la que represente la historia en la escena no es fortuito. Se debe a una comparación entre la labor más alta del poderoso de restablecer el orden y fundar un estado de paz y estabilidad del cual florezcan las artes y las ciencias, de ahí la altura majestuosa del personaje en el drama. Por otro lado, que sea la representación teatral en la cual esta analogía alegórica tenga lugar tiene que ver con el fundamento sacrosanto de la autoridad de gobernar. Así, la dimensión lúdica de la representación escénica tiene su paralelo con el inicio de los juegos cósmicos instituyentes del tránsito del un estado de cosas en caos al orden. Pues ya los padres de la iglesia se encargaron de trazar ese paralelo entre Cristo no sólo como rey (*Rex*), sino también como emperador (*Imperator*), pero no es hasta el epílogo teológico donde se encuentran las más notables las referencias en el libro del Apocalipsis.

Comenzando con el respecto a un simple hecho como el de la indumentaria de Cristo, las referencias cobran una importancia que no escaparon al agudo análisis del arqueólogo Andreas Alföldi en su artículo *Römische Mitteilungen* apunta hacia la singular similitud entre las rígidas formas protocolarias del Imperio Romano y las descripciones del Apocalipsis: 1.5, 1.13, 1.15, 1.16, 5.1 y 5.5, con la narración escatológica.²³¹ Tan sólo en la última, la imagen del Cristo *Rey de Reyes* se encuentra con un libro en su mano que ser abierto da paso al comienzo del capítulo 6: la descripción de los jinetes del apocalipsis. Lo que se corresponde con el ceremonial del emperador en la toma del consulado Imperial o *Imperium* cuyo símbolo son las *fascēs lictorae*; al abrir un rollo que además formaba parte del protocolo para el inicio de las celebraciones y juegos circenses. El teólogo Erik Peterson, quien también recoge los comentarios de Alföldi, sentencia en la secuencia del pensamiento trazado hasta aquí con la siguiente cita: *la soberanía de Cristo se inaugura con juegos cósmicos, que presentan el proemium del fin del mundo.*²³²

En un momento en el que la cartografía espiritual europea estaba escindida y la Cristiandad se veía fragmentada, la restauración del estado anterior de la autoridad espiritual era un imperativo político de primer orden, pues el camino de la humanidad a la salvación estaba interrumpido en su devenir hacia el momento escatológico. La historia de la redención de la

²³⁰ Walter Benjamin *El origen... op cit.*, p.50-51

²³¹ Andreas Alföldi, *Römische Mitteilungen*, en *The Journal of Roman Studies*, Vol. 24 (1934) pp.94 y 134

²³² Erick Peterson, *Cristhus als Imperatur*, en Peterson E, *El monoteísmo, op cit, ...*, p. 131

humanidad estaba en entre dicho, cuando no, imposibilitada. De ahí que esta forma de dramaturgia se distinga de la tragedia clásica a la que aspira imitar.

En el drama barroco o *trauerspiele*, la dimensión del *pathos* de la representación no estaba orientada a establecer una unidad de acción entre la altura del personaje dramático y el espectador en la catarsis donde, el héroe se enfrenta al mundo de los dioses en una topografía cósmica, sino en la articulación de la apatía estoica orientada a fortalecer la virtud de sus espectadores como una forma de instrucción histórica. El *pathos* de esta representación teatral estaba fundado sobre la dimensión de la piedad estoica con la finalidad de impulsar activamente a *mitigar los sufrimientos y las aflicciones ajenas, y no como el colapso patológico ante el espectáculo de un destino pavoroso: no como pusillanimitas, sino como misericordia.*²³³ A diferencia de su antecesor griego, el contenido de esta dramaturgia era *la vida histórica tal y como la concebía aquella época*²³⁴ y no el mito y el mundo de los dioses al que se le oponen el mundo humano que nada puede contra él, de ahí que los héroes de este teatro no sean redimidos, sino que mueren en la escena.

Las necesidades contemplativas inherentes a la crisis teológica de la época barroca produjeron en la dramaturgia un medio de resguardo y *consuelo a la renuncia de un estado de gracia en la regresión a un puro estado creatural.*²³⁵ La noción del tiempo fracturado ponía en cuestión la finalidad de la historia en su desarrollo hacia la historia de la salvación, de ahí que los hombres aparezcan como criaturas abandonas por su creador. La pulsión óptica del barroco fisura la imagen del tiempo histórico con la violencia de la catástrofe y en la grieta que abre el sentido espacial de la visión, aparece el estado primigenio del mundo en su imagen prístina de la economía de la creación. La mirada es reorientada a un estado paradisiaco original y puro. El *Acmé*, ideal histórico representado en *una edad de oro de paz y de las artes, ajena a cualquier dimensión apocalíptica, instaurada y garantizada in aeternum por la espada de la iglesia,*²³⁶ era el contrapeso a la balanza en la que se debatía el alma de época al observar la historia como una concatenación interminable de destrucción, desintegración y caos. Como una cadena infinita de sucesos y accidentes cuyo cada eslabón es una tragedia tras otra: *El espectáculo, de continuo repetido, del ascenso y la caída de los príncipes y la capacidad de sufrimiento de una virtud*

²³³ Christinne Buci-Glucksmann, *La folie...op cit.* p.47

²³⁴ Walter Benjamin, *El origen ... op cit.*, p.47

²³⁵ *Ib.*, p.66

²³⁶ *Ib.*, p.65

*inquebrantable no aparecían a los ojos de los autores (de teatro) como manifestaciones de moralidad, sino como el aspecto natural (y esencial en su persistencia) del curso de la historia.*²³⁷

En la disposición a narrar la representación del desarrollo de la historia universal como la cronología total de los sucesos en el tiempo, como el relato del ascenso y caída de príncipes, donde la figura del soberano aparece como la encarnación de las virtudes del Estado, como una creación continua a partir del príncipe²³⁸; se encuentra el parentesco genético que mantiene esta forma dramática de los dramas medievales de los misterios, de los cuales, según Benjamin, el *trauerspiele* barroco es su versión secularizada.²³⁹

De ahí que sus personajes de este teatro oscilen entre el mártir, el santo y el tirano, y ninguno de ellos, en su condición de creatura, escapa a la inmanencia del tiempo y su paso sobre el cuerpo. La corte es el escenario espacial donde el dinamismo del cambio histórico tiene lugar. A la narración cronológica de los acontecimientos dramáticos aparentes, subyace el cálculo político de los intrigantes cortesanos.

El espíritu de la *mathesis universalis* había trastocado el orden de lo moral y la imagen espacial del mundo inspiraba a ver a los hombres como simples creaturas dotados de pasiones calculablemente clasificables. La clasificación y la taxonomía de los fenómenos naturales son métodos propios de la incipiente ciencia de la época, propia de los primeros naturalistas como el botánico sueco Carl Linneo, que guiado por un principio espacial de continuidad y semejanza, contribuye a la imagen del mundo natural como espacio progresivo que enclava su profundidad en el tiempo.

En la clasificación natural de los personajes, el soberano se convierte en tirano cuyo cometido es *la restauración del orden durante el estado de excepción: una dictadura cuya utopía será el sustituir el siempre vacilante acontecer histórico por la férrea constitución de las leyes naturales*²⁴⁰. Su poder es de inicio dictatorial debido a las circunstancias. En el escenario de la corte, el tirano muestra un poder de salvación secular pero también su opuesto radical: la vertiginosa espiral de destrucción violenta que desata su poder cuando, en el extremo pasional, actúa cual bestia reducido a su condición de mera creatura, como un animal más de la creación.

Por otro lado en el mártir se pone a prueba la virtud en la mortificación y el dolor excesivo de la tortura del cuerpo, de ahí que su idealización sea, según el estado original de inocencia de la

²³⁷ Ib., p.74

²³⁸ Ib., p. 84

²³⁹ Ib., p.61-63

²⁴⁰ Ib., p.59

creación en la lectura de Benjamin, la princesa casta como símbolo de la ascesis²⁴¹ del cuerpo como el punto contrario a la sumisión absoluto de los individuos al poder del tirano. De ahí que la inmanencia de la ascesis domine con la misma inmediatez de un lictor, como la perla de Cleopatra y como fragmento de la naturaleza que sirve ornamento de una dama cuando sale en público.

La consciencia desgarrada de la moral religiosa, como el fundamento de una acción que concibe el desarrollo de los sucesos como la cronología hacia una salvación interrumpida, y el sucesivo estado de excepción que implica, presume una situación en la que el alma está dominada por sus afectos e imposibilitada para actuar. De hecho, el motor calculable de la acción en esta forma de dramas son las pasiones humanas, pues en cuanto de creaturas se trata, fundamenta el principio secular de la acción. De esta forma el despliegue de la trama es ritmada por las maquinaciones del intrigante que manipula de manera «*coreográfica*»²⁴² a los cortesanos, así la dinámica de la historia natural se transforma en acción política.²⁴³ Al igual que la figura del círculo deviene elipse, el fundamento de la acción implica la incertidumbre de conocer los verdaderos fines de cada acto debido al engaño pasional al que induce el intrigante. El intrigante es clarividente de pasiones y en ese saber está el principio de la acción.

Así reducida a su simple naturalidad de impulsos calculados, la conducta de los hombres es despojada de toda otra forma de los personajes dramáticos, caen bajo un sentimiento de tristeza naturalizada al ser vistos como instrumentos de otros fines ajenos a su conocimiento. De ahí el nombre de *trauer*-luto, tristeza y *spiele*-juego, o puesta en escena e interpretación- de esta dramaturgia como teatro enlutado, de luto y para despertar el luto.

La melancolía del príncipe no sólo se desprende de su tendencia extrema al furor delirante que amenaza con destrucción y extinción de todo lo cuanto existe, también es el resultado de la precaria relación entre la verdad y la apariencia que atormentó a la época. Su despliegue se desarrolla como una procesión, como un *volverse histórico* del tiempo, marcado por las ruinas de civilizaciones anteriores, se presenta a la vista como la escenografía donde el observador percibía en el encuadre, la única constante en la historia del mundo natural como ascenso y caída.

Ritmadas e impulsadas por fuerzas naturales, las acciones de los hombres se muestran como homogéneas, siempre las mismas en su futilidad ante la dinámica del mundo. Precisamente en su tendencia y gusto por el extremo, el caviloso e indeciso melancólico *por naturaleza*, proporciona el esquema patológico de la época. Lo es debido a la necesidad de inscribir el

²⁴¹ Id.

²⁴² Ib., p. 82

²⁴³ Ib., p.83

principio de la acción más allá de la disputada moral cristiana escindida por la guerra religiosa. Bajo la superficie del cosmos como creación, el melancólico se presenta como indeciso, demasiado apegado al mundo terreno para actuar, demasiado reflexivo y espiritual para decidirse cuyo personaje ejemplar es el príncipe danés Hamlet.

Para el personaje de Hamlet, la interrogante que aflige su alma no es la de si vale la pena el esfuerzo del intento de saber todo cuanto se pueda saber del mundo tal y como este se le aparece; en cambio, el interés que le apremia es la cuestión de si se puede saber todo lo que tenemos que saber para llevar a cabo las intenciones de nuestras acciones con éxito.²⁴⁴ Hamlet no puede saber, ya que la incertidumbre de una vida de éxito referida hacia la felicidad es dudosa, pues no es posible saber si todo es como parece o no. No hay nada que garantice el éxito de una acción y con ello saber si la felicidad es posible.

Lo esencial y más importante, tal y como sostiene Hamlet en su monólogo más famoso, no lo podemos saber; por eso no podemos actuar, nuestro actuar y nuestra vida no pueden tener éxito. ¿Por qué oscilamos desgarrados entre las dos posibilidades, entre soportar las causalidades de la historia y la arbitrariedad de los opresores o bien actuar para liberarnos de ellos mediante el suicidio? Porque nos falta conocimiento, conocimiento sobre lo que nos espera después de la muerte. Si lo que hay después de la muerte no fuera «el país sin descubrir, de cuyos confines no vuelve ningún viajero» (Acto III, escena I, 79-80), si fuera un país del cual tuviéramos información fiable, entonces también nos sería posible tomar una decisión sobre si queremos seguir con nuestro destino o queremos huir de él. El saber seguro conduce a un actuar correcto; saber hace que la acción tenga éxito. Pero este conocimiento no lo tenemos ni lo podemos tener. Por eso no podemos actuar, por eso nuestro actuar, y por eso también nuestra vida, no pueden tener éxito.²⁴⁵

Desde el punto de vista de la reflexión del personaje, la falta de saber se traduce en la limitación para decidir y actuar. Hamlet *muestra las consecuencias destructivas de una actitud que sitúa el saber cómo centro*²⁴⁶ y la incertidumbre del saber desespera la decisión e introduce la indeterminación de la acción. Es precisamente en el famoso monólogo del príncipe, como el momento de la representación teatral, donde se presenta la verdad de una forma *espectral*, pues aparece como la posibilidad del engaño del agente que, a su vez, es elevado a la figura de *actor*

²⁴⁴ Christoph Menke, *La Actualidad de la Tragedia. Ensayo sobre el juicio y la representación*. Madrid, La Balsa de Medusa, 2008, p. 194.

²⁴⁵ *Ib.*, p.195.

²⁴⁶ *Ib.*, p. 196

*Poder actuar, es poder engañar*²⁴⁷. Al desfundamento del estatuto ontológico de la verdad le sigue la reflexión del príncipe que en su contemplación intimista, no introduce ninguna certeza a la actualidad, de hecho, la primera conclusión que deduce Hamlet es que el espectro de su padre le puede estar mintiendo; para dilucidar toda sospecha y duda, el príncipe elabora un plan donde, por medio de la operación del artificio técnico del teatro (dentro del teatro) pueda obtener la certeza que le permita actuar.

Conflicto que la *puesta en escena* debe resolver. Construyendo la condición de posibilidad en la que el presunto asesino de su padre no pueda mentir tan sólo una vez. De este modo la operación barroca del *teatro dentro del teatro* que se propone Hamlet posee las cualidades de un experimento científico donde la verdad irrumpirá ante el espectador. Sin embargo, el éxito de la operación artificiosa depende de colocar al enjuiciado dentro del espacio teatral del espectáculo: *He oído decir que ciertas personas culpables, viendo teatro, con el mismo artificio de la escena, se han sentido impresionadas hasta el alma, de tal modo que al momento han proclamado sus malas acciones; pues el asesinato, aunque no tenga lengua, sabe hablar con un órgano maravilloso.*²⁴⁸

Pero Hamlet no se da cuenta de la paradoja que subyace a toda la operación, debido a que se encuentra inmerso en la trama, no puede darse cuenta porque la vive y no sólo la observa, pues de la misma manera en que supone que el espectro le puede engañar, no sospecha que el usurpador de su tío le miente al fingir aflicción por la muerte de su hermano. Sin embargo espera que se suscite en él un momento de sinceridad, inobjetable por su gesto, que lo delate como el culpable del asesinato al presenciar la obra que prepara para tal efecto.

Especulación y certeza. Ambas actitudes responden al espíritu científico del saber, a la sazón de suposición y comprobación como principios de la obtención de un conocimiento que le permitan actuar, pues sí se actúa, se pone en marcha la operación de acuerdo al artificio como concepto que haría brotar la verdad. Así, se hace nacer del poder, la voluntad de fuerza que se articula en tanto un concepto pre-concebido, de igual manera que el espíritu Barroco asume que la verdad puede ser asequible en tanto que es producida como en una operación matemática en la que se puede seguir todo su desarrollo, en el drama se produce una representación de la representación donde lo real aparece como lo producido.

Esta dimensión de la *Vida es Sueño*, como en el drama de Calderón de la Barca, asume la concepción de la Belleza como idealidad de la idea a representar, escalando el precepto al

²⁴⁷ Ib., p.200

²⁴⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, Acto II, Escena II, 584-90, México, UNAM, 2012.

esteticismo (como pura forma sensible, como apariencia) del poder en su lógica visible en una proximidad de la pulsión óptica del ver al gesto, pues ahí donde Hamlet espera conocer la verdad acerca de Claudio, no hay más que un juego de espejos y reflejos.

Vértigo de lo visible en reflejos. Una fisura entre realidad y ficción opera en la escisión entre praxis y razón, pues la pérdida del suelo de la representación genera un vértigo a quien observa la escena (produciendo lo contrario al efecto esperado del conocimiento), y la teatralidad funciona como el telón que deja entrever el vacío, lo efímero y lo fútil de la existencia y la acción. Generando así lo incierto como la única constante de la vida; encuadrando el fundamento de la modernidad en la huella visible de la secularización del tiempo. Es el momento histórico en que la banalidad y el engaño de los actos y las cosas aparece como el principio de la historia representable en la escena en el instante en que la praxis se reduce a la instrumentalización política, como engaño visible.

En tanto que el dilema es qué podemos saber y no qué podemos ser, como condición de posibilidad, en el drama Baroco se introduce una diferencia epistémica de la tragedia ática. La evidencia de esta distinción dramática es la de una desproporción entre la vida y la historia inserta bajo la representación de la acción en escena como historia. Si en el caso del príncipe de Dinamarca que sabe de oídas de personas culpables, al ver el teatro se impresionan hasta el alma, le impulsa a que su acción esté orientada a impresionar para conmover y así lograr saber de un conocimiento.

Lo que intuye es debido al carácter empírico y demostrable de la puesta en escena, donde espera que el gesto del espectador pueda acercarlo a la verdad, pero mientras contempla la acción de los hechos como espectador, muere, sin lograr saber. El no el saber si el gesto es genuino o fingido es lo que inspira el *pathos* de la época como un espíritu de incertidumbre, como una discusión ontológica expuesta en la escena y por la escena. Pues si no hay forma posible de saber que hay después de la muerte, lo absoluto se muestra como pérdida y la acción representada opera únicamente en el presente, como el instante evanescente que efectúa el angustiante terror en la imaginación barroca.

En la figuración del terror en la imaginación de época se encuentra la herida de muerte a la idea de trascendencia, como la crisis ontológica donde la pérdida de sustento y sustancia de la verdad aparece a la mirada de un mundo que constantemente se entrega a su disolución en el tiempo. La obsesión de esta intención óptica no sólo es estética, filosófica o epistémica, sino

retórica en la medida en que opera por figuraciones tropos y categorías literarias que forman imágenes del pensamiento. La paradójica apariencia del mundo encuentra su medio de expresión

Desde el Renacimiento, la asociación de la retórica con imágenes nutrió los tratados de iconología como una forma de aproximar lo dicho -la letra-, con lo visible en imágenes. En ocasiones con fines pedagógicos o edificantes, vinculaban pensamientos con imágenes a partir de semejanza y similitud, entre pensamientos y cosas. Pero la retórica visual por imágenes del pensamiento en las cuales se nutría el Barroco buscaba persuadir por medio del artificio, como un arte del convencer y técnica de discusión

La naturaleza misma de la deliberación y de la argumentación se opone a la necesidad y la evidencia, pues no se delibera en los casos en los que la solución es necesaria ni se argumenta contra de la evidencia. El campo de la argumentación es el de lo verosímil, lo plausible, lo probable, en la medida en que éste último escapa a la certeza del cálculo²⁴⁹

Con carácter de un lenguaje óptico centrado en los componentes clásicos de la *inventio* que desarrolla los argumentos para convencer y conmover de un conjunto de lugares (*topoi*)²⁵⁰, y de la *elocutio* cuya función es dar forma a los distintos elementos del discurso recurriendo a distintas figuras y florituras (*colores rhetorici*);²⁵¹ los colores retóricos de esta argumentación visual recorrerán el camino de los extremos, haciendo pasar el elogio a la belleza por *litotes*, por develar su significado por su contrario.

Resultado de la ruptura escatológica del mundo donde no hay más posibilidad de redención, en el dispositivo retórico hay una operación negativa donde el gesto explora la fealdad, la nada, lo abyecto, lo informe, la desmesura y los vicios para esbozar mejor la dimensión del orden, la norma, la ley, la belleza y la virtud. Forman parte de esa intención argumental el tratado de Antonio Rocco *Della Brutezza*, publicado en Venecia en 1635 o el tratado filosófico "libertino" acerca de la 'nada' como el de un Luigi Mazzini, *Il niente*, (1634) y el de su 'oda' como el de Marin Dall' Angelo, *Glorie del niente* (1634) también publicados en Venecia.²⁵² A su vez, los trabajos acerca del vacío y la nada en su forma musical e idealizada del jesuita y 'libertino' Emanuele Tesauro como *La methaphysique du rien*²⁵³, donde el eco es la figura metafórica de una

²⁴⁹ Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989, p. 30. Citado en Fernando Ayala Blanco, *El poder de la retórica*, México, FCPyS, UNAM, 2013, p.26.

²⁵⁰ Fernando Ayala Blanco, *El poder de la retórica*, México, FCP y S, UNAM, 2013, p.29

²⁵¹ Id.

²⁵² Christinne Buci-Glucksmann, *La folie ... op cit*, p. 150.

²⁵³ Ib. *L'enjeu du Beau. Musique et passion*, Galilé, Paris, 1992 p. 47

insuficiencia aérea del sonido, lo efímero de las cosas así como su tratado retórico de corte aristotélico de *Il canonocchiale aristotélico*²⁵⁴ están inscritos en el interés cultural del periodo sobre lo indeterminado.

En su brillante análisis sobre el Barroco, Christinne Buci-Glucksmann identifica tres categorías filosófico-estéticas fundadoras de la mirada retórica de la época que se articulan y repercuten de manera ética. Estas son: *il mirabile* (próximo a los libros de maravillas medievales como el del jesuita, Raymundo Lulio), *il niente* (la nada) y *il furore*.²⁵⁵

El asombro, lo impresionante, lo que inspira admiración, lo maravilloso son contenidos del *mirabile* que colindan con una pasión irrefrenable, un dominio del cuerpo por los sentidos –por lo visto- que invita al paroxismo mediante el artificio retórico, como en un truco de magia, se trata de un simulacro. Un instante de falsedad y engaño (apàte) donde el mundo se llena de imágenes, copias e ilusiones.²⁵⁶ El medio del artificio funciona por la retórica que excede toda verosimilitud en una operación doble: el asombro conduce al exceso emocional en un simulacro que *exhibe su propio código*.²⁵⁷ Un espacio en el que la retórica pierde toda medida en su expresar para ubicarse fuera de sí de la obra para tocar a quien la observa:

En ese sentido, *il mirabile* reenvía a un *mirari*: mirar pero también admirar, asombrarse (...) a lado de la inconstancia de la máscara, de la apariencia – de Proteo - hay ese pasaje de lo humano a lo inhumano, lo fuera de sí de la bestialidad, de la monstruosidad y de la locura, propia del furor (...) *il mirabile* no es más que el efecto de una taumaturgia ontológica engendrada por la retórica misma.²⁵⁸

El Furor como resultado de un fuera de sí, como una pérdida de sí mismo, adquiere la figura de una metáfora para expresar un sentido de alteración, de fuera de lo común o de lo asociado con la

²⁵⁴ Ib. *La folie... op cit.*, p. 150.

²⁵⁵ Ib, p. 151.

²⁵⁶ Fernando Ayala Blanco *op cit*, p. 101

²⁵⁷ Christinne Buci-Glucksmann, *La folie ...op cit*, p. 155.

²⁵⁸ Ib, p. 153, el texto completo en francés dice así: *En ce sens, le mirabile renvoi au mirari: regarder mais aussi admirer, s'étonner, redouter. Aussi Tesauro cite-t-il, à partir des Grecs et des Métamorphoses d'Ovide, ces monstres, ces «figures subtiles de la nature» que sont le Satyre, le Minotaure, l'hermaphrofitte, tous ces êtres issus d'un accomplissement étrange. La métamorphose est bien une des grandes figures de baroque. À côté de l'inconstance du masque, du paraître- de Protée-, il y a ce passage de l'humain à l'inhumaine, le hors-de-soi de la bestialité, de la monstruosité et de la folie, propre à il furore.*

Mais tout ce mirabile qui arrive par les yeux, avec toute sa force d'inattendu, de nouveau, d'apparition et d'imprévisibilité – qui pourrait encore évoquer le corpus des êtres merveilleux du bestiaire médiéval (licorne, dragon ou griffon) et ses Mischwesen, êtres doublés et mélangés-, ne relève plus d'une quelconque cosmologie divine, d'un Livre des merveilles, ni à plus forte raison du daimôn grec. Même s'il conserve une fonction cognitive, voire cathartique dans le champ esthétique, le mirabile n'est plus que l'effet d'une Thaumaturgie ontologique engendrée par la rhétorique elle-même.

normalidad, un estado extra-ordinario, como el estado de excepción de la mente causado por los afectos excesivos. Se trata de una experiencia como la descrita por el concepto griego de *manía* y entusiasmo ya revisados, es decir, de posesión. Ahí donde la razón encuentra su borde, su límite: la locura. El furor es una figura metafórica de la razón fuera de sí. La locura es el cuadro de una *dramaturgia pasional*²⁵⁹ que se posesiona de los individuos, no independiente de la vida de la consciencia y su reflexividad como algo transparente a sí, sino como un acontecimiento en el cual el cogito cartesiano se olvida de sí en un estado de alteración y olvido.²⁶⁰

Tal es la experiencia que vive Hamlet después del *teatro dentro del teatro*; consecuencia de vivir en un mundo de apariencias donde incluso el dolor, la alegría o el goce pueden ser aparentes. No hay forma de obtener una certeza que le permita la acción, por lo que su intención jamás puede llegar a buen fin y satisfacer sus motivaciones más profundas, pues la acción orientada por la experiencia, tiene un rasgo de imagen teatral o, dicho de otra forma, es dramática, está determinada por la existencia de un destino. Con el objeto de conocer las verdaderas intenciones de Claudio a partir de la representación teatral montada con ese fin fracasa y muestra sus inesperadas consecuencias²⁶¹: el asesinato involuntario, el príncipe, rehúye de su responsabilidad. En el momento en que Hamlet pide perdón a Laertes al ver que el desenlace de sus acciones no eran mal intencionadas dice: *¿Fue Hamlet quien ofendió a Laertes? Nunca Hamlet, si Hamlet es arrebatado de sí mismo; y cuando no es él mismo, si ofende a Laertes, no es Hamlet quien lo hace, Hamlet lo niega*²⁶²

Quien es responsable, Hamlet responde que su locura, como un estado en el que el príncipe no es dueño de sí y por tanto de sus acciones. La alteración lo separa de su ser consciente y de su buen juicio como lo está el actor de su personaje.

Lo furioso como pasión es una caída en lo salvaje del ánimo que lleva a la detención, interrupción de la acción, su discontinuidad e intermitencia como petrificación que congela el movimiento desvanece toda frontera entre lo humano y lo inhumano-bestial de los afectos. Como en la furia de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón, el afecto domina y guía en un sentido bestial, animal, salvaje o natural que, en su condición de creatura, exhibe la función vital del exceso que, como la mirada de Medusa, paraliza, petrifica por el furor como *pathos*, como potencia de memoria frente al caos, el desorden del mundo representado en el estado de

²⁵⁹ Id.

²⁶⁰ Ib., p. 167

²⁶¹ Christoph Menke, *op cit.* p. 207

²⁶² William Shakespeare, *op cit.*, Acto V, escena II, 236-240

excepción ante una violencia inaudita y extraordinaria que amenaza toda existencia. Al igual que en el caso del modelo tiránico del soberano cuya vocación por la crueldad y la criminalidad no conoce límites; el furor lleva el ánimo a su exceso y la detención de la acción como potencia de memoria. Es ahí donde la estética toma tintes políticos o la política incursiona en la estética: como fuerza de memoria del daño sobre los cuerpos expuesta en una retórica de la visible y lo invisible.

Hasta este punto nuestra retórica visual expone una suerte de re-calificación de todo lo sensible, liderada por la técnica, la punta de lanza de este lenguaje es el artificio que asombra al punto de la detención para ocultar su fondo abismal. Inscrita en una delirante dialéctica entre el engaño y desengaño, fija su interés en el accesorio, la ostentación visual en escena y la vieja teoría del *decorum* latino. El historiador del arte Ernst Gombrich nos da noticia que en la antigüedad su aplicación y sentido era mucho más amplio del que el Renacimiento y el Barroco dieron uso; sin embargo y a grandes rasgos, la teoría del *decorum* remitía al uso «adecuado» de la simbolización: *hay una conducta adecuada en determinadas circunstancias, una manera de hablar adecuada en ciertas ocasiones y, por supuesto, también unos temas adecuados en contextos concretos.*²⁶³

Lo anterior denota una convención o acuerdo para dirigirse, producir y admirar las imágenes como parte de un código cultural que se enraíza en la densidad de los tiempos. Debido a ello las imágenes emblemáticas no poseían “un significado único, sino una gama de significados sobre la cual se particulariza en función del contexto.”²⁶⁴ Por parte del ánimo Barroco, consecuencia del estado de permanente angustia ontológica, producto de la devaluación religiosa de los hombres, tanto en su vertiente reformista y luterana como en su opuesto contra reformista y mayoritariamente jesuita; lo adecuado era representar un Dios que todo lo puede y que no interviene, dejando al abandono a toda la creación en su absoluta fragilidad, el *decorum* era el del mundo como hogar del dolor y del sufrimiento necesarios.

Propia de un *ars inveniendi*, la retórica de las imágenes instituye todo una nueva forma de expresión sensible y visual. Cuyo lenguaje se alimentaba de las formas de la naturaleza, pues no existe nada en el mundo natural que no preste sus materiales visuales al espíritu de la emblemática alegórica, pues «La alegoría (...) no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura.»²⁶⁵ Lo que Walter benjamín apuntala aquí, es que si todo lenguaje es fruto de una convención o acuerdo que

²⁶³ Ernst Hans Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, p. 19

²⁶⁴ *Ib.*, p. 20

²⁶⁵ Walter Benjamín, *El origen ...op cit.*, p. 155

lo funda, en la forma de expresión de la alegoría, tan propia del barroco, se constituye una imagen de ello:

Pero, así como la doctrina barroca concebía la historia, en general, como un acontecer creado, también la alegoría en particular (aunque a título de convención, igual que toda escritura) es considerada como algo creado, a semejanza de la escritura sacra. La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención. Expresión de la autoridad, por tanto: secreta en razón de la dignidad de su origen y pública en razón del dominio en que se ejerce.²⁶⁶

En la alegoría está grabado un concepto como inscripción en imagen, a la manera de jeroglíficos que tanto fascinaron a los eruditos de la época. Hablar mediante jeroglíficos era una tarea que sólo los iniciados podrían esperar alcanzar, pero que, en tanto imágenes, todos podían observar. Celosamente codificados, el lenguaje alegórico de los jeroglíficos oculta su significado a la vista de todos mediante enigmáticas imágenes. El mundo del hermetismo y ocultismo que fue el vehículo de supervivencia de los jeroglíficos egipcios como parte de una instrucción sacra de la naturaleza.

V.- EL SEGUNDO RENACIMIENTO

El Barroco fue el escenario de un segundo renacimiento de carácter místico. Roberto Calasso le dedica todo un capítulo en su texto titulado: *Los Jeroglíficos de Sir Thomas Browne*. En él señala algunos puntos clave y ejemplos sobre este segundo renacimiento que valdrían la pena *rescatar*. Como heredero de la tradición simbólica, cuya imagen central del mundo se cifra sobre la idea de un *Liber naturae*, este renacimiento se encuentra en la literatura emblemática y jeroglífica de la que se desprende la idea de un antiguo lenguaje mudo de imágenes de la naturaleza. Así se lee en el popular libro de emblemas de Francis Quarles publicado en 1635:

El mundo es un libro en tamaño folio que contiene
La gran obra de Dios impresa en capitulares doradas:
Cada criatura es una página y cada efecto
Una hermosa letra, sin defecto alguno²⁶⁷

En la idea de una *teología de la naturaleza*, la imagen de un libro que contiene inscripciones acerca de los enigmas y misterios del mundo condensados en imágenes pictóricas que sólo pueden entender quienes fueran dignos de ese conocimiento. Opera mediante pictogramas que

²⁶⁶ Ib., p. 168,

²⁶⁷ Apud, en Roberto Calasso, *Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne, II Religio Medici*, México, FCE, Sexto Piso, 2010, p. 146.

funcionan como reflejo de un conocimiento oculto del cosmos, como un espejo cóncavo de la creación en imágenes.

Enclavada en el espíritu científico de la época, esta idea de imagen funciona por el mismo principio de semejanza y contigüidad propio de historia natural. De ahí también que sea esto lo que inspire el ánimo de anticuario barroco y las más amplias y variadas colecciones de los 'gabinetes de curiosidades' como un inventario de figuras retóricas sobre las creaturas dispersas a lo largo y ancho de toda la creación. Con respecto a la lengua jeroglífica, Calasso recupera el siguiente fragmento de la sección decimosexta del *Religio Medici* de Sir Thomas Browne:

Éste era la Escritura y la teología de los paganos; el movimiento natural del Sol los movía a admirarlo más de que su condición sobrenatural movía a los hijos de Israel a admirarlo; los efectos ordinarios les provocaban a ellos mayor admiración de la que todos los milagros juntos provocaban a los otros; resulta claro que los paganos sabían mejor cómo reaccionar y leer estas letras místicas que nosotros los cristianos, pues nosotros vemos con ojos más descuidados los jeroglíficos comunes y desdeñamos extraer teología de las flores de la naturaleza.²⁶⁸

La más alta instrucción sobre el conocimiento profundo de lo sagrado es la cúspide de ese saber acerca de la teología de la naturaleza. Pues tal y como apuntala Walter Benjamin: «de la exegesis alegórica de los jeroglíficos egipcios (en la que los lugares comunes procedentes de la filosofía de la naturaleza, de la moral y de la mística ocupaban el lugar de los datos históricos y pertinentes al culto) los literatos pasaron a la producción de ese nuevo modo de escritura»²⁶⁹ La escritura por imágenes resulta ser reducto de una antigua filosofía de la naturaleza. E escritura provista de todo un léxico, frases completas, lemas morales y políticos en imágenes cifradas en emblemas, blasones en el cual la naturaleza encuentra un medio de expresión oculto y silencioso.

De las múltiples fuentes de este segundo renacimiento, se destacan los comentarios de Ficino a la *Enéadas* de Plotino. Esto es debido a su interés de reconciliar el saber hermético con los principios teológicos del cristianismo como parte del impulso humanístico del que formaba parte. Así, acerca de *la belleza inteligible*²⁷⁰ Ficino dice acerca de la 'lengua de los sabios egipcios':

Todas las cosas que nacen, tanto las obras del arte como las obras de la naturaleza, son producidas por una *sophia*, y es siempre una *sophia* a la que rige su producción" "*sophia* que no está hecha de teoremas, sino que es total y una; no por

²⁶⁸ Apud, en Roberto Calasso, *Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne, II Religio Medici*, pp. 48-49.

²⁶⁹ Walter Benjamín, *El origen ... op cit.*, p. 161.

²⁷⁰ *Enéadea* V, 8, Madrid, Gredos 1999.

estar compuesta de diversos términos reconduce a la unidad, sino mas bien, partiendo de aquella unidad, se disuelve en la multiplicidad.²⁷¹

Walter Benjamín quien también recupera la alusión al mismo texto en su libro, *El origen del drama barroco alemán* comenta que: *los sacerdotes egipcios «habrían querido crear algo correspondiente al pensamiento divino, ya que la Divinidad ciertamente no posee la sabiduría de todas las cosas a la manera de representación cambiante, sino en cierto modo como una forma simple y estable de la cosa misma ¡Los jeroglíficos vendrían a ser, por tanto, una réplica de las ideas divinas!»*²⁷² De esta forma, los jeroglíficos, como lenguaje alegórico, representaban la posibilidad de integrar a esa unidad aquello que se encontraba roto, caído y fuera de su origen por medio de una operación que funcionaba precisamente por lo fragmentación de la naturaleza.

Pues sí bien las imágenes pueden tener un impacto visual (*imperialismo ocular* es el término que acuña Christinne Buci-Glucksman²⁷³), o una transparencia enigmática, como en el caso de los jeroglíficos; les resulta accesoria cualquier dilucidación sonora. Los lemas, filacterias o leyendas aparecen como formalizaciones rígidas y *muertas* de palabras, léxicos pedantes de máximas morales y de conducta que poseen su contra partida plástica y visual en imágenes y objetos, constreñidas en emblemas, o en palabras de Roger Callois: *«La imagen da cuerpo a una metáfora, la mayoría de las veces resuelta enigmática en la exacta medida en que consigue tomar, por así decirlo, el texto literalmente»*.²⁷⁴

La naturaleza y el mundo, ambos en tanto creados, portaban, en lo más evidente de su ser, en la apariencia, un saber profundo y oculto de la antigüedad acerca de toda la creación, y ese saber instruía misteriosamente acerca del cosmos en los misterios de la naturaleza al iniciado. En este punto, la idea de la naturaleza entrecruza su camino a desplegarse en imágenes con el de la idea de la historia: *«pues para el barroco la finalidad de la naturaleza estaba en la expresión de su propio significado, en la representación que, en tanto que alegórica, nunca puede coincidir con la realización histórica de su sentido»*.²⁷⁵

Esto se vuelve evidente en la fascinación Barroca con el mundo egipcio. Pues si para la imaginación de la época, el ideal era un momento en el pasado como origen que se había perdido

²⁷¹ Apud, en Roberto Calasso, *Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne, III Hieroglyphice loqui*, pp. 53 cit. 17-21, p. 153.

²⁷² Walter Benjamín, *El origen ... op cit.*, p. 163.

²⁷³ Christine Buci-Glucksman, *La folie ...op cit*, p. 150.

²⁷⁴ Roger Callois, *Au coeur du fantasmatique*, París, Galimard, 1962, p. 135

²⁷⁵ Walter Benjamín, *El origen ... op cit.*, p. 164

en el tiempo, Egipto con sus sabios constituía su *inconsciente intelectual*.²⁷⁶ Una suerte de mito original de la civilización europea diferente al emancipado de la racionalización ilustrada del espíritu científico y su eficiencia inteligible; funcionaba a la manera de una contrapartida mística y oculta de la tradición supersticiosa, fundada en la eficiencia mágica del poder demoniaco y pagano que antaño se le atribuía a las imágenes y que a su vez enmarcaban al mundo, a la creación, como en el frontispicio de un templo antiguo, por emblemas. En los emblemas se ‘naturaliza’ la historia en conceptos figurativos, acompañados de un lema y una estrofa que muestra cómo se relaciona con la imagen. De la dialéctica lema e imagen surge la alegoría moral:

El género mismo del emblema, este género que parecía representar la más estrecha unión entre imagen y palabra, es en cambio síntoma de una evolución general en sentido enteramente opuesto, que luego marcará cada vez más los siglos sucesivos. Se trata de una progresiva devaluación de la imagen y, paralelamente, de su proliferación ciega. La imagen cobra una vida autónoma y descontrolada, mientras que la palabra pierde cada vez más su poder de traducción -y por lo tanto de absorción en la consciencia- de la imagen.

Del jeroglífico se pasa a la metáfora, que en la acepción moderna significa ornamento, decoración, definición no vinculante. Esta figura retórica tan devaluada y poco sería invadirá el mundo, extenderá sus filamentos sobre cada región de la realidad -y las cosas mismas se convertirán en metáfora-. El mundo aparecerá transmutado en una serie de emblemas vivientes cuyo texto se haya perdido para siempre.²⁷⁷

Roberto Calasso toma como ejemplo el emblema de las ‘*Festas Lente*’, basado en el lema del primer emperador de Roma, Octavio Augusto, que significa literalmente *apresúrate lentamente* y según Suetonio proviene de las palabras del emperador: *caminad lentamente si quieres llegar más pronto a un trabajo bien hecho*²⁷⁸; para hablar el ánimo contradictorio y el gusto por el oxímoron de la retórica emblemática de imágenes que constriñe todo el saber de la antigüedad en simples máximas de comportamiento.

Apoyado en la erudita exposición del arqueólogo Waldemar Déonna,²⁷⁹ Calasso apuntala que en el emblema representado por un cangrejo y una mariposa, no sólo se denotaba la conjunción de lentitud y rapidez, sino que, antaño, *dibujaba las dos puertas solsticiales, Cáncer y*

²⁷⁶ Roberto Calasso, *Los jeroglíficos ...op cit, III Hieroglyphice loqui*, p. 64

²⁷⁷ *Ib.*, p. 67-68.

²⁷⁸ Suetonio, *La Vida de los Cesares*, Madrid, Alianza, 2010, Augusto, 25a

²⁷⁹ Waldemar Déonna *The Crab and the Butterfly: A study in Animal Symbolism*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Vol. 17, No 1/2, Londres (1954), pp. 47- 96

*Capricornio, la iannua coeli u ianua inferni, puntos nodales de toda la ancestral doctrina zodiacal.*²⁸⁰

Vista desde una perspectiva temporal, la literatura de emblemas es acantilado del que se desprende un vertiginoso abismo al tiempo donde, a la manera de cementerio simbólico, renacen algunos aspectos de la cosmovisión pagana olvidados, justamente aquellos que, vinculados con la naturaleza, parecen otorgar un sentido diabólico y un poder mágico a las imágenes que ella presta a la escenificación de la historia.

En esta perspectiva material, la intención alegórica de la emblemática devela la maquinación de una operación política de resistencia inscrita en la imagen producida. En el análisis de la alegoría de Walter Benjamín en el *trauerspiele* se señalan los estrechos vínculos que el Barroco tendió hacia la Edad Media, no sólo en una genealogía dramatúrgica que pasa por las formas del drama de los misterios y el drama de la salvación medievales, sino en la producción misma de alegorías cuyo objeto de interés se encontraba también en la *primitiva apologética cristiana*.²⁸¹

Pues la alegoría no surgió a la manera de un arabesco escolástico en torno al modo en que los antiguos tenían de representar a los dioses. En sus orígenes no tiene nada (sino, más bien, todo lo contrario) de ese carácter lúdico, distante y superior que se le suele atribuir cuando se piensa en sus productos más tardíos. Si la iglesia hubiera podido sin más ahuyentar a los dioses de la memoria de sus fieles, la alegoresis jamás se habría producido. Pues la alegoría no es el monumento epígono de una victoria, sino la palabra destinada a exorcizar un resto aun intacto de la vida de la Antigüedad.²⁸²

De la misma manera en que la época medieval se enfrentó a la supervivencia del mundo pagano, en el Barroco los viejos dioses resucitaron con sus poderes de influencia maligna en la materia que exigía un culto supersticioso. Pero debido a las condiciones históricas que se vivían, éste sólo podría ser ocultista, místico y hereje.

Al igual que en la antigüedad, el proceso de subordinación de los dioses paganos al nuevo orden espiritual instaurado por el Cristianismo habría de ser operado por la alegoría. El enclave en común consistía en la capacidad que posee la alegoría de rescatar objetos del paso del tiempo y redimensionarlos en un contexto ajeno e incluso hostil. En suma, y a pesar de que con la pérdida de su contexto se vuelvan ilegibles; éstos son redimidos de la caducidad convirtiéndose así en un

²⁸⁰ Roberto Calasso, *Los jeroglíficos ...op cit.* p. 68.

²⁸¹ Walter Benjamín, *El origen ... op cit.*, p. 218.

²⁸² *Ib.*, p. 219

fragmento *natural* de la historia, es decir, un objeto materialmente *histórico*: pues «*La alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto*»²⁸³ Pero si bien es la naturaleza quien aporta los materiales a la producción alegórica, su mayor significación se encuentra enlazada a su destino final: la producción del cadáver. Vista desde este punto, la naturaleza solo puede mostrar tres modalidades temporales: la de su final, la de su inverso, el acmé que da testimonio de su origen, y de la repetición cronológica de lo mismo, que como escenario se presenta a sí como lo estable, como el fondo de lo mismo, el encuadre que lo ve todo.

Vanitas vanitatum vanitas. La utilización de una calavera como alegoría, tan propia del Barroco no resulta fortuita si la analizamos bajo el encuadre anterior. En efecto, si las influencias y los humores del cuerpo lo ponen en contacto con el mundo exterior de apariencias, y si es la naturaleza un profundo pozo del que se nutre el impulso a significar en la alegoría, entonces sólo en la muerte podemos reclamar la plenitud de derechos del cuerpo, pues vista desde su punto inverso, *la vida consiste en la producción del cadáver*.²⁸⁴ Pues la alegorización de la *physis* encuentra mayor energía y fuerza en la figura del cuerpo sin vida. Para la historia, en cuanto cronología de los padecimientos del mundo está en el centro de la visión alegórica, en su devenir en descomposición y decadencia, encuentra su significación concentrada en la muerte: ya que «*A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la physis y significación*»²⁸⁵ Como lo señala Walter Benjamin, la alegoría es producto de vivir en una temporalidad homicida y la naturaleza y el mundo a parecen como el fondo histórico donde se ha quedado grabado todo aquello que sea digno de ser recordado. A manera de una inscripción sobre las piedras que la convierte en ruina: «*Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esta forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable.*»²⁸⁶

Ante la acumulación de ruinas y escombros, la noción de historia aparece a la mirada en su pulsión óptica y alegórica, con una intención de amplitud panorámica. Quien observa el campo de ruinas se siente impulsado a recorrer cada fragmento, pedazo, trozo o material de la historia. Pues en cada uno de ellos hay un proyecto fracasado y consumido por el tiempo. Todo sufrimiento

²⁸³ *Ib.*, p. 221.

²⁸⁴ *Ib.*, p. 214

²⁸⁵ *Ib.*, p. 159

²⁸⁶ *Ib.*, p. 171

pasado, instante intempestivo, catastrófico o doloroso aparece plasmado como la inscripción sobre una ruina y en cada ruina hay un relato oculto como escritura petrificada. En la visión panorámica, la historia surge como un desfile de imágenes simultáneas, encarnaciones plásticas de ornamentos retóricos, alegorías que escenifican el devenir del *decorum* -de lo adecuado-, formulas, máximas y lemas de comportamiento hechos imagen que buscan instituir el *exemplum* de lo moral e inscribir la acción en el mundo. En la operación del mirar, subyace la intención de capturar, en un solo movimiento, el todo de lo posible.

En un mundo que se perfila a la catástrofe total, la mirada se asombra al ver cómo el «instante místico» de lo simbólico se convierte en un «ahora actual»; *lo simbólico se transforma en lo alegórico.*²⁸⁷ Y en medio del campo de escombros de la historia, se destacan los ejemplos morales de la alegoría en un mismo tiempo y lugar simultáneamente. Alegorías que con su lenguaje mudo de imágenes, creaban toda una sensación de «atmósfera», como en la escena de un «cuadro viviente» al momento previo de su entrega a la disolución, creando una sensación de indeterminación entre el sueño y la realidad. *La contundencia del primer plano trata de abarcar todo el curso de la historia universal, no sólo para realzar la tensión entre inmanencia y transcendencia, sino también para que ambas adquieran el mayor grado posible de rigor, exclusividad e inflexibilidad.*²⁸⁸

En el entrecruce entre la historia y la naturaleza, la historia se exhibe en su dimensión extrema y última, en su detención en el instante extra-ordinario se emparenta a la naturaleza por el asombro y la expresión del maravillarse ante el ingenio y las agudezas presentes también en la naturaleza. En la retórica visual se disloca y se mueve a la mirada a un ejercicio de observar desplazado, fuera de sí, como el de la locura, donde la visión se expande ante la metáfora.

Las figuras del pensamiento, imágenes mentales, toman un cuerpo plástico en su dimensión extraordinaria y radical. En un arte de expresar un concepto por un medio que le es ajeno, diferente, extraño y hasta hostil, las metáforas visuales se acercan a las cosas, los materiales del mundo a todo aquello que le es contradictoriamente desemejante. Lo cual solamente es posible por la mediación del artificio, la técnica y su sofisticación de llevar la mirada ahí donde incluso los aves no alcanzan a llegar. No hay que olvidar que el mismo espíritu y ánimo barroco produjo la invención de tecnologías de la visión, como el *tubo óptico* -quizá el primer microscopio de la historia-, de Zacharias Janssen. Esta tecnología, fruto del ingenio y agudeza

²⁸⁷Ib., p. 176

²⁸⁸Id.

humano tenía su correlato divino, mejor dicho, éste era una copia de aquel. Ahí donde todo aquello que la época asociaba con los ingenios y agudezas divinas en las observaciones extremas y radicales de lo maravilloso, lo asombroso y lo fantástico que posee la naturaleza como propio: meteoros, cometas, tormentas, terremotos y otras excepcionalidades.

Aquí es donde la naturaleza produce el borde de lo sublime como lo inimaginable. Punto en perspectiva que solo encuentra su medio de expresión por conceptos figurados producidos en la mediación de la técnica en las que las imágenes mentales (*phantasmi*), se transforman en otra cosa, en fantasmales, espectros de imágenes de otro tiempo pero que encuentran su anclaje en lo profundo de la memoria y el tiempo. Una sola imagen así reproducida al extremo produce un nuevo significado totalmente distinto al original. Como en la alegoría, estas imágenes forman fantasmagorías espacio-temporales, artificios perceptibles que hacen colindar la cordura con la locura. Dibujando una línea de indistinción entre lo imaginario y la realidad, colapsando la imagen del mundo en la ficción.

VI. - LA EXPERIENCIA DE UN MIRAR FRAGMENTADO

*Regarder n'est pas une compétence,
C'est une expérience dont il faut,
À chaque fois, reformer, reconstruire les fondations*
George Didi-Huberman.

La experiencia de una mirada inscrita en una dramaturgia pasional de luz y tinieblas, parece ser más que una metáfora afortunada para ilustrar el despliegue y la crisis de la verdad metafísica en la historia. En el reconocimiento de sí misma, de su condición de finitud, está el desgarramiento del fundamento religioso del mundo que opera por la separación del cuerpo y sus pasiones. En la tensión entre razón y magia, ciencia y religión, cristianismo y paganismo se abre una fisura entre la racionalización de lo humano y la naturaleza, entre la historia y la vida.

En la lógica visual del engaño y desengaño, des-ilusión ontológica y ilusión retórica de imágenes que profundiza su anclaje en los tiempos, la melancolía y el horror aparecen como acontecimientos afectivos de un mirar que, en su gran escala, banaliza ciertos hechos y potencializa otros en el imaginario. Visto desde la perspectiva profunda que alcanza la mirada en escalas civilizatorias, parece irrelevante que los datos del horror y sufrimiento se vuelvan un espectáculo necesario en el despliegue del progreso histórico, dividiendo la dimensión del *pathos*

de la vida en una desproporción entre la noción de la historia como crónica del mundo y la naturaleza, como aquello que siempre permanece igual en su repetición de vida y muerte.

En una lógica del desfondamiento de la verdad, la puesta en escena de un encantamiento artificial y técnico funcionaba a suerte de una antítesis visual. Bajo el principio de falsa ilusión se inscribía el horror a la imaginación y el terror a la afección. Como producto de toda una técnica de la representación que en su despliegue de ostentación histórica y material de iconologías, *emblematas* y curiosidades visuales, se teatralizaba el espacio con un ánimo de capturar el tiempo, interrumpir su inasible camino y su evanescente presencia. Al igual que en un tratado escolástico cada esolío y comentario representa una fina capa del tiempo, en su conjunto cada fragmento, huella o ruina de la historia constituye toda una tecnología de la representación pictórica.

Una retórica técnica y artificiosa de la idea junto con un reacomodo del espacio y los cuerpos en él, generaba una vertiginosa cartografía entre lo visible y lo perceptible; lo inteligible y lo empírico en el trazo de topografías distintas pero indiscernibles. Un lugar de ambigüedad entre lo fantasmagórico y lo real. Reproducida por el instrumento técnico del teatro, como una metáfora que vuelve visible la fragilidad del tiempo y la desproporción del poder del deseo en el cuerpo por medio de la afección; la idea de la motivación del intrigante se vuelve corriente y natural. Su instinto taxonómico y clasificatorio de las pasiones humanas formaba parte de la idea de la naturaleza y de la noción de conocimiento, control y administración del mundo de la época. Pero bajo la máscara del maquiavélico intrigante, descansa la idea de controlar los afectos como un medio para alcanzar un fin, una administración del placer por la teatralidad. Y en los espacios de ilusión que el teatro se da a sí mismo, en *el teatro dentro del teatro*, se erigen nuevos cuerpos ficticios y en el despliegue del juego se da el espacio en el cual, la mirada se encuentra a sí misma y reflexiona sobre puro acto de mirar como un correlato reflejo de un acto en potencia que reflexiona sobre el actuar en sí.

Si la verdad debía ser juzgada por su apariencia, por su presentación *-subjectio sub aspectum*, esto es lo que Kant denomina como hipotiposis, y que según él es doble:

(§59 De la belleza como símbolo de la moralidad)

[B255] Toda hipotiposis (exhibición, *subjectio sub aspectum*), en tanto que sensorialización, es doble: o bien *esquemática*, cuando para un concepto que el entendimiento capta se da a priori la intuición correspondiente; o bien *simbólica*, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y para el que no puede ser adecuada ninguna intuición sensible, se pone una intuición como fundamento con respecto a la que el proceder del discernimiento sólo es análogo a aquel que observa

en el esquematizar, esto es, que concuerda con él meramente según la regla de este proceder, no según la intuición misma, y, en esta medida, sólo según la forma de la reflexión, no según la del contenido.

Por mucho que así lo acepten algunos lógicos modernos, cuando lo simbólico se contrapone al tipo de representación intuitiva, se hace un uso equivocado e impropio de la palabra *simbólico*, dado que el tipo de representación simbólica solo es una variante del modo de representación *intuitivo*. Este último puede dividirse, en efecto, en modo de representar *esquemático* y *simbólico*. Ambos son hipotiposis, esto es, exposiciones (*exhibiciones*), no meros *caracterismos*, esto es, designaciones de los conceptos por medio de signos sensibles que los acompañan y que no contienen nada que pertenezca a la intuición del objeto, sino que sólo le sirven como medio de reproducción según la ley de la asociación de la imaginación y, por tanto, con propósito subjetivo; tales designaciones son o bien palabras, o bien signos visibles (algebraicos, incluso mímicos), en tanto que meras *expresiones* para conceptos.²⁸⁹

Expresión de un concepto. Al igual que la mirada que se observa a sí misma, la hipotiposis pone delante de los ojos la forma ante el espectáculo de ir tomando su figura definitiva. Una operación al nivel simbólico en la que el sujeto se define por la simple regla del proceder, del representar para crear un nuevo *cuerpo de ficción* y un *espacio de ilusión* donde la imagen es al mismo tiempo *narración* y *subversión*.²⁹⁰ Un espacio limítrofe entre lo informe y la forma, la historia y la naturaleza en el cual se difuminan sus límites. Un lugar reflexivo entre la estética y la política en el cual la barrera entre la vida y la muerte se muestra evanescente exhibiendo los espectros y fantasmagorías del poder. Una topografía donde la emoción del terror en la imaginación se subsume a la dialéctica de la ilusión y desilusión del engaño por la técnica como dispositivo discursivo. Como una tecnología de la representación enclavada en la ciencia y el conocimiento técnico del representar cuya determinación se encuentra inserta en el mismo proceder, en la regla del presentar que con respecto a las magnitudes que están por encima de toda comparación Kant dice:

La definición anterior puede expresarse del siguiente modo: *sublime es aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño*. Aquí se ve fácilmente que en la naturaleza no puede darse nada, por muy grande que lo enjuiciemos, que, considerado bajo otra relación, no pudiera rebajarse hasta lo infinitamente pequeño. Y viceversa: nada es tan pequeño que en comparación con patrones de medida aún más pequeños no pudiera ampliarse en nuestra imaginación hasta una magnitud cósmica. El telescopio en el primer caso y el microscopio en el segundo nos han proporcionada una rica materia para hacer tales consideraciones.²⁹¹

²⁸⁹ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento... op cit*, pp. 498-499.

²⁹⁰ José Luis Barrios, *El cuerpo Disuelto... op cit*, p. 73

²⁹¹ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento* Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, Alianza, Madrid, 2012 p. 327

Que la relación visual del espacio esté estrechamente vinculada con la tecnología en un sistema de aparatos que permiten un nuevo horizonte hacia al microcosmos y el macro cosmos, no es fortuito. Responde a las consideraciones visuales de la idea de un infinito indiferentemente de cuál sea su cualidad Pero también es producto del espíritu científico y del conocimiento de la naturaleza que se tenía del mundo en su época. En ambos casos, se apunta hacia un sobre posicionamiento de la técnica y su despliegue histórico en una clara desproporción con la intuición de la vida y los estímulos sensibles de la naturaleza en la vida del hombre.

Que sea el espacio abierto por la técnica el lugar en el cual el horror a la imaginación y el terror del afecto tengan que ser dominados, es debido a que ese espacio es producto de una razón des-encantada de toda finalidad teológica del tiempo. La secularización del fin de los tiempos viene a ser empotrada sobre el despliegue progresivo de la razón en la historia. El poder que proporciona la tecnología para sobreponernos a cualquier condición de excepcionalidad de la vida, viene a ser el principio de control del *pathos*, de la emotividad, del horror y terror de la imaginación y del afecto que son reconducidos hacia una finalidad inscrita en el mismo proceder de su representación por una técnica. Causando la máxima forma de admiración en la superioridad de un autocontrol de las emociones y la sensibilidad, pero dejando de lado la inmanencia del cuerpo y su materialidad. Con respecto al temor que proporciona la naturaleza juzgada como dinámicamente sublime en la sensibilidad, el mismo Kant nos dice:

¿Pues qué es objeto de la máxima admiración, incluso entre los salvajes? Un ser humano que no se asusta, que no se atemoriza y que, por lo tanto, no retrocede ante el peligro, pero que al mismo tiempo, con plena coincidencia, se pone enérgicamente manos a la obra. Incluso en los estadios más civilizados sigue vigente esta superioridad del guerrero. Sólo que además de lo anterior se exige que demuestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz, benevolencia, compasión, e incluso un cuidado conveniente para su propia persona: precisamente porque en todo ello se reconoce, con el peligro a modo de piedra de toque, el carácter indomeñable de su ánimo ante el peligro. A este respecto, puede descurtirse todo lo que se quiera sobre el respeto que, en la comparación del político con el general, merecen uno u otro: el juicio estético se decide por el último. Incluso la guerra, cuando se lleva a cabo con órdenes y respeto sagrado por los derechos civiles, tiene algo de sublime en sí, y convierte la forma de pensar del pueblo que la hace de este modo en tanto más sublime cuanto a más peligros se ha expuesto y bajo ellos ha podido afirmarse como valiente. Por el contrario, una larga paz acostumbra a hacer dominante el mero espíritu comercial y con él la abyecta avaricia, cobardía y blandura, y acostumbra a degradar el modo de pensar del pueblo.²⁹²

²⁹² Ib., p.349

Del desgarramiento, la angustia y el terror, se pasa de la contemplación reflexiva; del pasmo del cuerpo, a su control social y político como asépsia social. Paso que va de la ruptura del *pathos* de lo social por la crisis religiosa del Barroco, al control social y político del cuerpo, como el terreno en donde ese *pathos* acontece en el siglo de las luces. El control aséptico del cuerpo pasa por la técnica teatralizada de la representación como una especialización de deseo y la vida expuesta al tiempo a la comercialización y administración del deseo mediante la proliferación de mercancías.

La racionalización del cuerpo y su control son dos de los elementos del dispositivo discursivo del poder político y del comportamiento cifrados en la ética religiosa que ceden su paso hacia el mundo secular por la tecnología. En ella, tanto el principio de acción en un mundo contingente, como el placer y el deseo del cuerpo finito se despliegan topologías de control en la delimitación de sus territorios respectivos en la historia:

Con el asenso de la burguesía y su lucha de poder con la aristocracia, se configura la noción de gusto que será determinante en los discursos estéticos del siglo XVIII. Este discurso es producto de la distribución social del poder y del desarrollo de las urbes en ese siglo, el cual pasa a ser el horizonte cultural e imaginario donde se afirma el sujeto.²⁹³

Visto desde esta perspectiva, el juicio por el gusto contiene una nueva codificación social del cuerpo. Las afirmaciones físicas y estéticas sobre la superficie del cuerpo, son, en la época de las sociedades cortesanas, declaraciones de poder. La ostentación, la decoración y en último lugar, una nueva mimesis por el maquillaje, la máscara y la vestimenta funcionan como representaciones codificadas socialmente del poder, a manera de refrendo de un *ethos*. Se trata de una re-calificación y re-codificación de lo sensible y su organización jerárquica en el juego de la legitimación de normas y prácticas sociales estratificadas por clase; pero es un juego librado en el tejido de la consciencia, que sólo es posible mediante la capacidad que tiene la mirada de verse a sí misma.

Esto quiere decir que únicamente es posible por la capacidad que tiene el sujeto, en tanto una función racional, de representarse a sí mismo, de verse a sí como objeto y de encontrar placer en ello. Es esta capacidad misma (la que también fundada como un principio universal del conocimiento), la que muestra sus límites en la materialidad del mundo en su experiencia extrema, y cuanto más se aferra a sí misma, más pronunciado es su desarrollo de artificios por su proceder mismo de ostentación de la forma. Pero al mismo tiempo, también lo es su apego por lo

²⁹³ José Luis Barrios, *El cuerpo Disuelto... op cit*, p. 76

material que se resiste a ser sistematizado y que se muestra en la intención de capturar, medir y calcular el mundo natural. A partir de la tensión que ínsita e impulsa la mirada a capturar tanto al espacio y al tiempo, como a los cuerpos en él; se construye una codificación que se auto afirma y se despliega en el dispositivo del gusto. *Como una forma de control del cuerpo sobre el espacio y en el tiempo operada por la técnica y palpable por el arte.*

VII.-LA CATÁSTROFE COMO LA EXCEPCIÓN MODERNA Y SECULAR DE LOS SENTIDOS

*Necesitamos de un Dios que hable al
Género humano.
A él le pertenece explicar su obra,
Consolar al débil, iluminar al sabio.
El hombre, a la dudad, al error, entregado
Si él,
En vano busca cñas en donde apoyarse.
No me dice Liebnez por qué nudos
Invisibles,
En el mejor ordenado de los posibles
Universos,
Un desorden eterno, un caos de
Desgracias,
A nuestros vanos gozos mezcla reales
Dolores.
Tampoco dice por qué incoente y
Culpable.
Padecen por igual ese mal inevitable
Voltaire, poema sobre la destrucción de Lisboa*

En su autobiografía *Dichtung und Wahrheit*, Goethe recuerda, en tercera persona, una de las más importantes experiencias de su infancia:

But an extraordinary event deeply disturbed the boy's peace of mind for the first time. On the 1st of November 1755, the earthquake at Lisbon took place, and spread a prodigious alarm over the world, long accustomed to peace and quiet. A great and magnificent capital, which was at the same time a trading and mercantile city, is smitten without warning by a most fearful calamity.²⁹⁴

²⁹⁴ Johan Wolfgang. Goethe, *Autobiography. Truth and Fiction relating to my life*, Trans. John Oxford, Penn University Press. 2003, p. 49.

Al resguardo de una distancia en el tiempo, el poeta reflexiona sobre el fenómeno que lo impactó de niño: la irrupción de una catástrofe cuyas proporciones sólo son comparadas consigo misma. La magnitud de la devastación frente a la minúscula opacidad de resistencia que los hombres podrían oponerle. *Una profunda perturbación de la mente* frente a un sufrimiento sin igual. Desproporción excesiva que violenta la imaginación cuando observa cantidades de fragmentación y de caos que no pueden ser categorizadas, subsumibles bajo conceptos de normalidad acostumbrados.

Un certero enfrentamiento a la actitud de confianza del optimismo ilustrado de la época: la irrupción de una degeneración del progreso. Una interrupción en del desarrollo conforme a la ley de la razón, donde el sistema de racionalidad encuentra su límite ante el sufrimiento que no encuentra explicación alguna. En suma, la cantidad de desgracias y miserias particulares que no pueden ser asumidas como el contenido de un sólo volumen: la manifestación de un poder de la naturaleza más allá de toda constricción hasta entonces imaginable.

La dificultad de asimilar la experiencia de la catástrofe, se esclarece cuando se observa cuan obstaculizados se ven, al articular la excepcionalidad del suceso como una experiencia que escapa a los normales, en el momento de describir de las imágenes que proporciona el paisaje de la devastación al sobreviviente. Baste un ejemplo para mostrar lo excepción del acontecimiento. En una carta a su hermana, el capitán de una misión británica visitante en el puerto, James O'Hara, describe el panorama al día siguiente al terremoto:

P.s. Since writing the above, I have accompanied Admiral Broderick over most part of the ruins of this city, lately famous for its wealth and commerce. Never did any eye behold so awful, so tremendous a scene. The moon, which was then at the full, shining resplendently on the Tagus, gave us a night view of this wreck of nature. The howling of the dogs, the stench of the dead bodies, together with the gloom which now and then diffused itself around, from the moon's being sometimes obscured, gave me some idea of that general crash, when the sun and moon shall be no more; and filled my mind with meditations, that only such a scene could inspire.²⁹⁵

Post scriptum inexpressable de lo indeterminado: toda una ciudad reducida a cenizas. Las ruinas de la ciudad que se transforman en una tumba colectiva carente de forma. Otra carta, esta vez anónima, relata esa experiencia ante un cuerpo sin forma:

Mr Vincent ... never left the house he slept in, being suddenly crushed to death before he was dressed, and buried in ruins, which is the only tomb he is ever like to meet with: for his friends, after many fruitless searches, having discovered as the

²⁹⁵ Judite Nozes, ed. *The Lisbon Earthquake of 1755: British Account*. Lisbon: British Historical Society of Portugal and Lisóptima, 1990. Citado en Alexander Regier, *Foundational Ruins: The Lisbon Earthquake and the sublime*, en Julia Hell y Andreas Schönle, ed. *Ruins of Modernity*. Duke, University Press, Durham and London 2010, p. 365 cit. 37

supposed the remains of his body, they found them so putrified, broken and scattered that' was impossible to remove them.²⁹⁶

La noción con la que la modernidad ilustrada se acerca al problema de lo informe de la experiencia es lo sublime kantiano. Se trata de un momento en donde el ánimo se encuentra desbordado por una experiencia ante un fenómeno que excede al individuo. El exceso que puede ser “templado” por vía intelectual en la medida en que el individuo esté mediado por una distancia que lo resguarda. De esta manera la definición que desliza Kant reza como sigue: *sublime es aquello que, solo por poder ser pensado, hace potente una capacidad del ánimo que sobrepasa cualquier patron de medida*²⁹⁷

Matemático y Dinámico son las dos formas que Kant pensó el problema de lo indeterminado, lo inexpresable en los límites de la imaginación. Lo sublime matemático se resuelve en la capacidad que tenemos de imaginarnos el concepto de infinito como una idea de magnitud absoluta de la que es imposible tener una experiencia, un dato sensible. Magnitud absolutamente grande que solo es igual a sí misma y ante ella, todo lo demás es pequeño. Lo sublime matemático tiene que ver con el *quantum*, con cantidad de tamaño. Lo sublime dinámico en cambio, tiene que ver con la intelección del movimiento y la fuerza que marcan un exceso en el ánimo del sujeto. Ante la desproporción de fragmentación y caos la emoción rebase a la razón. Un momento en donde el “sujeto” que representa, a pesar de estar embargado por exceso de emotividad, es capaz de formular juicios porque se encuentra a la distancia y puede verse como consciente de su emoción.

En ambos casos se trata de que el individuo, bajo el resguardo y a la distancia que le garantiza su seguridad, tenga posibilidad de reflexionar sobre la desproporción en cantidad y fuerza. Así, lo sublime dinámico es un momento en que la naturaleza se manifiesta como poder: *Poder es una fuerza que se sobrepone a grande obstáculos. A lo mismo se le llama una fuerza cuando también se sobrepone a la resistencia de aquello que posee poder. Considerada en el juicio estético como poder que no tiene fuerza sobre nosotros, la naturaleza es dinámicamente sublime.*²⁹⁸

²⁹⁶ Judite Nozes, ed. *The Lisbon Earthquake of 1755: British Account*. Lisbon: British Historical Society of Portugal and Lisóptima, 1990. Citado en Alexander Regier, *Foundational Ruins: The Lisbon Earthquake and the sublime*, en Julia Hell y Andreas Schönle, ed. *Ruins of Modernity*. Duke, University Press, Durham and London 2010, p. 362 cit. 17

²⁹⁷ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, op cit, §25 pp. 327-328.

²⁹⁸ *Ib.*, §28 pp. 344-345.

Ante el desbordamiento de la emoción, el individuo debe atemperar el ánimo por medio de la razón para que de esta forma, la experiencia de desproporción tenga una función. Así, lo sublime opera como un borde, un límite donde la imaginación violentada ensancha su propio marco al someter a la emoción a la razón. Sometimiento decisivo que tiene como objeto poder representarse ante la ambivalencia de horror y asombro de esa experiencia. Ante la magnitud excepcional y radical de una manifestación en fuerza y tamaño de la naturaleza, cuya singularidad es inclasificable, únicamente comparable consigo misma:

Las rocas temerariamente suspendidas encima de nosotros y que amenazan con desplomarse, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo cargadas con rayos y truenos, los volcanes con toda su fuerza destructiva, los huracanes con la devastación que dejan tras de sí, el ilimitado océano en toda su rebeldía, la catarata de un río poderoso y cosas semejantes convierten en una pequeñez insignificante a nuestra capacidad de resistencia, en comparación con su poder. Pero sólo con que nos encontremos en un lugar seguro su visión resulta tanto más atractiva cuando más temible es. Llamamos con agrado a estos objetos sublimes porque elevan la fortaleza del alma por encima de su medida habitual, y permiten descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de un tipo muy diferente que nos da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza.²⁹⁹

La elevación a la fortaleza del alma es un giro ético donde la imaginación al no verse soportada por impresiones sensibles que la sostengan, juega libremente como facultad satisfaciéndose a sí misma. Un momento donde la razón tiene que violentar a la sensibilidad: *Sólo que en el juicio estético de lo sublime esta violencia se representa como ejercida por la misma imaginación en tanto que herramienta de la razón.*³⁰⁰ En el giro moral, lo indeterminado pasa a ser sistematizado por lo sublime como el contenido de una experiencia frente a una desproporción que no encuentra explicación posible ni otra forma de su representación.

De esta manera, nuestro juicio estético no enjuicia a la naturaleza como sublime en la medida en que despierta temor, sino porque moviliza en nosotros nuestro poderío (que no es naturaleza) para contemplar como pequeño aquello que nos inquieta (bienes, salud y vida) y, en esta medida, a pesar de ello, no considerar inadvertidamente su poder (al que con respecto a tales cosas estamos en todo caso sometidos), frente a nosotros y nuestra personalidad, como poder bajo el cual tendríamos que doblegarnos, cuando están en juego nuestros principios más elevados y su afirmación o abandono. Así pues, la naturaleza se llama aquí sublime tan sólo porque eleva a la imaginación a la exhibición de aquellos casos en los cuales el ánimo puede sentir la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza.³⁰¹

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ *Ib.*, p. 360.

³⁰¹ *Ib.*, §28, pp. 347-348.

En la inadecuación de la imaginación, el temor ante la fragmentación y disolución del sujeto es atemperado cuando se asume como contemplación que ensancha la facultad imaginativa y fortalece al alma en la exhibición de un nuevo límite. Proceso que produce un apremio del ánimo en el sentimiento del respeto:

¿Pues qué es un objeto de la máxima admiración, incluso para los salvajes? Un ser humano que no se asusta, que no se atemoriza y que, por lo tanto, no retrocede ante el peligro, pero que al mismo tiempo, con plena consciencia, se pone enérgicamente manos a la obra. Incluso en los estadios más civilizados sigue vigente esa superior consideración del guerrero. Sólo que además de lo anterior se exige que demuestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz benevolencia, compasión, e incluso un cuidado conveniente para su propia persona: precisamente porque en todo ello se reconoce, con el peligro a modo de piedra de toque, el carácter indomeñable de ánimo ante el peligro. A este respecto, puede discutirse todo lo que se quiera sobre el respeto que, en la comparación del político con el general, merecen uno u otro: el juicio estético se decide por el último. Incluso la guerra, cuando se lleva a cabo con orden y respeto sagrado por los derechos civiles, tiene algo de sublime en sí, y convierte a la forma de pensar del pueblo que la hace de este modo en tanto más sublime cuanto más peligros se ha expuesto y bajo ellos ha podido afirmarse como valiente. Por el contrario, una larga paz acostumbra a hacer dominante el mero espíritu comercial y con él la abyecta avaricia, cobardía y blandura, y acostumbra a degradar el modo de pensar del pueblo.³⁰²

La sistematización de ésta vivencia que resiste a ser clasificada ante su excepcionalidad responde a la necesidad de salvaguardar la estructura del pensamiento kantiano, en donde es condición de posibilidad que el sujeto se encuentre a una distancia que no lo ponga en riesgo o peligro alguno. Sólo así es posible el giro moral frente al desbordamiento de la emoción que, mediante la razón, se integra asépticamente la vivencia de lo indeterminado que de otra forma, al estar la imaginación atada a la inmediatez de la sensación, se ve imposibilitada de representar. Lo que significaría subversión de la noción misma de sujeto en tanto capaz de formular representaciones lógicas, éticas o estéticas de manera autónoma y libre.

La razón por la cual la noción de lo sublime se vuelca hacia una relación con lo moral es debido a que sin ese giro de templanza del ánimo, la imaginación enlazada la sensación desbordante invalidaría la posibilidad de un juicio practico-ético, en la medida en que daría un espacio y lugar al mundo del apetito como un elemento de relación con el mundo.³⁰³ La resistencia de la materia clausuraría la libertad como condición de posibilidad de una ley moral

³⁰² *Id.*

³⁰³ José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, UIA, México, 2010, p. 44.

universal, pues en la medida en que los hombres se relacionarían por la sensación y los apetitos y no únicamente por vía racional e intelectual, se da lugar a la inclinación hacia lo material, lo falseable de los sentidos y lo corruptible de la materia como principio de interacción con el mundo. Poniendo en duda el carácter “posible” de la trascendentalidad de toda norma moral. De igual forma, la excepcionalidad de la catástrofe es sistematizada en un postulado de explicación racional.

A tan sólo un año del terremoto, Kant publicó un pequeño panfleto titulado *Sobre las Causas de los terremotos (1756)*³⁰⁴ como parte de una serie sobre el tema. En función de darles cabida a los acontecimientos de la manifestación de la naturaleza, el filósofo presenta un esbozo especulativo acerca de las posibles causas naturales del fenómeno que tanto conmocionó al racionalismo ilustrado. En primera instancia marca una diferencia frente a las explicaciones más comunes: la del castigo de una deidad. Con respecto a lo sublime Kant dice:

A este análisis del concepto de lo sublime en tanto que lo refiere al poder parece oponerle el hecho de que acostumbramos a representarnos a Dios iracundo en los huracanes, en las tormentas, en los terremotos, etc., pero también, al mismo tiempo, estableciéndose en su sublimidad. De suerte que suerte que sería una locura y un sacrilegio imaginarse una superioridad de nuestro ánimo sobre los efectos y, como parece, incluso sobre las intenciones de un poder semejante.³⁰⁵

Y con respecto al terremoto dice:

But one contravenes very much against it (our compassion with the victims) if one regards such fates (nature disasters) always as imposed divine judgments, which the devastated cities because of their misdeeds, and if we regard these lamentable people as the target of God's revenge over whom all this righteousness pour out its bowl of wrath. This kind of judgments is criminal perversity.³⁰⁶

El filósofo además trata de erigir un argumento que únicamente se limite a abordar el problema en su carácter de cientificidad en el horizonte de un método matemático y mecanicista, en donde el emplazamiento de una explicación racional sobre los motivos que podrían funcionar como causas naturales; también hace resonar el eco de la ciencia de su época a partir de los sistemas

³⁰⁴ De la serie de tres panfletos, sólo el segundo está publicado en español titulado *Un texto de Immanuel Kant sobre las causas de los Terremotos (1756)*, trad. Maximiliano Hernández Marcos en *Cuadernos Dieciochistas*, N° 6, 2005, Universidad de Salamanca, pp. 215-224.

³⁰⁵ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento...* op cit. §28 pp. 327-328.

³⁰⁶ Immanuel Kant, *Geschichte und Naturbeschreibung der merkwürdigsten Vorfällen des Erdbebens, welches an dem Ende 1755sten Jahres einen großen Teil de Erde erschütter hat (1756)*, in Immanuel Kants Werke, ed. Artur Buchenau, 11 vols. (Hildesheim: Gerstenberg, 1973), vol. 1, 439-473 (on p. 471). Citado en Alexander Regier, *Foundational Ruins: The Lisbon Earthquake and the sublime*, op cit, p. 368, cit. 41.

que se ocupaban para pensar el mundo natural. Según el modelo geométrico del espacio, el esquema de la relación es de continuidad y semejanza. Según Kant, con respecto a los terremotos:

Lo primero que llama nuestra atención es que el (420) suelo en el que nos encontramos, está hueco y sus bóvedas se prolongan casi en línea de continuidad a lo largo de extensas regiones, incluso bajo el océano.(...) El terrible estruendo que se ha oído en muchos terremotos, similar al viento enfurecido de una tempestad subterránea o a la circulación de un vehículo de carga sobre el empedrado; su efecto repetido a la vez en países muy distantes entre sí , como es el caso de Islandia y de Lisboa, que están separados por un mar de cuatrocientas millas alemanas y que se han puesta en movimiento en un solo día; todos estos fenómenos coinciden en confirmar la estrecha conexión de esas bóvedas subterráneas y son el testimonio innegable de ello.³⁰⁷

A la integración del fenómeno natural al sistema racional, le sigue la dilucidación de sus consecuencias devastadoras sobre las urbes de la época, esto sin duda, con su repliegue ético y moral que dimensiona una relación política con el mundo:

Si al hombre le cabe tomar alguna precaución ante suceso tan horribles, si no se considera un esfuerzo temerario e inútil hacer frente a las calamidades universales con medidas que procura la razón, las desastrosas ruinas de Lisboa no deberían ser un inconveniente para establecerse de nunca a lo largo del mismo río que sigue la dirección en la que el terremoto ha de producirse en ese país de modo (421) natural. (...) La causa es clara. El temblor del suelo desplaza a los edificios de su posición vertical. Si una especie de edificaciones construidas de este a oeste empieza a vibrar, cada una de ellas no sólo ha de soportar su propio peso, sino que al mismo tiempo las situadas al oeste presionaran sobre las del este y las derribaran irremisiblemente, mientras que si esos edificios son movidos a lo ancho, de modo que cada uno de ellos solamente tiene que mantener su propio equilibrio, se producirán menos daños bajo las mismas circunstancias. El desastre de Lisboa parece ser agravado precisamente por su ubicación a lo largo de la orilla del tajo. Por estas razones, cualquier ciudad de un país en el que se perciban a menudo seísmos cuya dirección pueda colegirse por experiencia, no debería emplazarse en la misma dirección en la que discurran estos últimos. La mayoría de los hombres tiene, sin embargo, una opinión bien distinta de semejantes casos. Puesto que el miedo les priva de la reflexión creen percibir en catástrofes tan generales un tipo de mal diferente de aquél frente al cual cabe tomar precauciones, y pretenden atenuar la dureza del destino mediante un sometimiento ciego, con lo cual se entregan a él incondicionalmente.³⁰⁸

*El hombre no nació para construir edificios eternos en el espacio de su vanidad.*³⁰⁹ La magnitud de la catástrofe de Lisboa, según Kant, es en parte debido a la planeación de la ciudad. Dicho de otra forma, la falta de planeación, prudencia y precaución a la hora de erigir edificios de la ciudad,

³⁰⁷ Immanuel Kant, *Sobre las causas de los terremotos*, op. cit, p. 218

³⁰⁸ *Ib.*, p. 219

³⁰⁹ Immanuel Kant, *Apud*, en Alexander Regier, op cit, p. 369, cit. 45

cuestiona la validez del reclamo de piedad de los hombres frente a la calamidad. Bajo el esquema de su argumento, el terremoto de Lisboa se encuentra abordado en el marco de un fenómeno de la naturaleza, en el que la totalidad de su exhibición se presume una finalidad objetiva. En suma, el filósofo presume una funcionalidad frente a la excepcionalidad del evento: la continuidad de la existencia fértil del planeta, resultado de una serie de conjeturas acerca de la revitalización de las partículas en el aire y su continuo calentamiento en las regiones interiores de la tierra que garantiza la fertilidad de los suelos.³¹⁰

De esta forma, la clasificación del terremoto queda subsumida bajo la intelección de sus causas naturales y las posibles finalidades a las que responden. La irrupción de un poder al cual no se le puede oponer resistencia. Una interrupción al desarrollo lineal del mundo, permanece como el contexto histórico y material sobre el cual se construye la noción de lo sublime. Pues en lo sublime *el ánimo se siente movido, mientras que en los juicios estéticos sobre lo bello se encuentra en la más serena contemplación. Este movimiento (sobre todo en su comienzo) puede compararse con una conmoción, esto es, con una atracción y repulsión en rápida alternancia precisamente del mismo objeto. Lo excesivo para la imaginación (hasta donde es impedida en la aprehensión de la intuición) es, por así decirlo, una abismo donde ella teme perderse.*³¹¹

El abismo en el cual teme perderse la imaginación es el carácter destructivo, en el que, como señala Walter Benjamín, *tiene la consciencia del hombre histórico, aquel que en su profunda emoción es una insuperable desconfianza en el curso de las cosas y la buena disposición para reconocer a cualquier instante que todo puede ir mal. Por lo tanto, el carácter destructivo es re-habilitación en sí misma.*³¹²

Quizá por eso Benjamín reconduce la mirada frente a las ruinas, que como paisaje, dan testimonio de un posible acaecido, como un la imagen de un fragmento del cual todo lo demás ya desapareció. Habría entonces que pensar entonces que la noción de lo sublime se encuentra estrechamente ligada con un ver en la medida de que es un juicio reflexionarte, cuya pretensión de universalidad descansa en la posibilidad de transmitir, por comunicabilidad, aquello que se observó al resguardo de la distancia. La comunicación de esa experiencia establece las coordenadas de operación de la noción de norma, como contra posición a la magnitud absoluta dada como una experiencia ante lo excepcional.

³¹⁰ Citado en Alexander Regier, *op cit*, pp. 369-370

³¹¹ Immanuel Kant, *Critica del discernimiento*, *op. cit.* §27 p. 341

³¹² Walter Benjamin, *The Lisbon Earthquake*, en *Selected Writings: 1931-1934. Vol 2, part 2.* Harvard University Press, 1999, p. 542.

La experiencia de la excepcionalidad establece las condiciones de toda normalidad. Esto es lo que Carl Schmitt establece en su famosa teoría sobre la soberanía. Para él, la noción de la excepcionalidad es insubsumible, pues se escapa a toda consideración y determinación que se presume como general. *Soberano es quien decide sobre el Estado de excepción.*³¹³ Aquí, la experiencia del Estado de excepción está pensada en la esfera extrema de su significación, dicho de otra forma, como una noción límite de una experiencia. La pregunta sobre la soberanía y su relación con la configuración de lo político descansa en el caso de su aplicación concreta, en la manera en cómo se establece la operación de una decisión en un caso de conflicto fuera de lo común, de toda normatividad. Por lo tanto se trata de una capacidad de determinación en caso de conflicto excepcional como control político: *“lo normal nada prueba; la excepción, todo; no solo confirma la regla, sino que ésta vive en ella.”*³¹⁴ Frente a la imagen de una catástrofe excepcional, la ruina aparece como la potencia de un pasado suspendido, la imagen de lo devastado surge como la potencia de interrupción, de ruptura y detención que re-habilita las maneras caídas, pérdidas en el olvido de las formas en las que nos representamos el mundo.

³¹³ Carl Schmitt, *Teología Política*, Madrid, Trotta, 2009 p. 13

³¹⁴ *Ib.*, p. 19

TERCERA PARTE

LA RAMA ROTA O UNA REFLEXIÓN ESTÉTICO POLÍTICA DEL FASCISMO

*... La politique travaille surtout le plus difficile
Et le plus dure des matériaux, l'homme.*
Mussolini

Preámbulo

El espacio de la representación literaria es el espacio donde la subversión de un control sensible se vuelve posible por el lenguaje. En primer lugar, es un desplazamiento hacia la dimensión moral de la norma que, en tanto fisurada entre cuerpo y consciencia, se expone bajo la forma de una ironía. Ahí, la norma es representada como una capacidad subjetiva, como principio trascendental y universal del conocimiento. Es el acto de leer y escribir, accesible, potencialmente a todos como una facultad del alma expresada por la lengua. Y es en la literatura donde es esa particular forma de expresión contiene del alma de las naciones.

Pero en la literatura que se extrema a un momento en que su lenguaje se expone a comunicar algo inexpresable, el sentido experimenta una disolución patente bajo la forma de la ironía. Ahí aparecen formas grotescas. En esas formas se expresan formas de la sociedad. Como por ejemplo en la sátira social. El lenguaje es extremado hasta tal punto que el soporte opera a manera de un vehículo para ser crítica de la sociedad. Esa misma forma de literatura se encuentra al margen de las formas convencionales. Así también lo estaban los personajes libertinos de la sátira social de cualquier otra forma representada.

El lector se ve re-plegado en su propia subjetividad y es sometido a sus emociones como el principio de lo comunicable. Así mismo, la escritura es sometida a una degradación sensible en la masificación de ciertas formas de la lengua. De ahí que sea en el momento clave de la disolución, tanto de la norma del lenguaje, como de las formas de la escritura, donde se exhibe el tipo de una experiencia específica. Lo particular de esa forma de experiencia de los sentidos en su cualidad excepcional, es que subvierte un cierto orden de lo representado. Debido a esto, la manifestación de una expresión normativa, como el proceder según la regla de Kant, encuentra su medio de exhibición máxima en su opuesto radical. Es decir, representado como el extremo de una forma de literatura, como en el caso de la literatura satírica y libertina del siglo XVIII.

Si tomamos como ejemplo el caso de la representación del juicio práctico-ético secular (aquel que Kant denomina el juicio moral moderno en su segunda crítica, *La crítica de la razón práctica*), su mejor puesta en tela de cuestionamiento se encuentra presente en las obras satíricas de la época. En especial, en la sátira social presente en la obra de Donatien Alphonse Francois de Sade, mejor conocido por su título nobilitario como el Marqués de Sade.

Bajo el perfil de sus personajes y sobre todo por la aparición misma de la figura del tipo libertino en la literatura, la representación queda cifrada en contrapartidas, como la edificación de la virtud o la sofisticación del gusto. Pero es el elemento del carácter en el personaje lo que lo define. La manera en cómo a cada acto se afirma, se actualiza y se renueva con cada afirmación de sí, de sus vicios y placeres.

Con el libertino se muestra la fundación de un sistema en que esa noción de gusto tiene un sentido temporal determinado como en una escena teatral. En cada acto, el libertino se afirma en la búsqueda libre y sin fin, como una oportunidad para afirmar de su propia representación auto satisfactoria. Sade muestra el lado perverso, excepcional de la racionalidad, el extremo del espíritu ilustrado del siglo XVIII llevado a la alcoba, como el terreno del “estado de excepción” de las normas más íntimas. *A diferencia de la negación del placer como principio de moralidad sostenido por Kant,*³¹⁵ *Sade muestra el sentido de la ley ética o del imperativo categórico son el puro goce que la racionalidad que se disfruta a sí misma en cuanto cumple con el deber.*³¹⁶

El deber por el deber es el ejercicio soberano de la libertad, del pensar mismo y del representar según el iluminismo. Operación que, en tanto auto referencial, se afirma con una pizca de placer, de goce donde el gusto se afirma a sí mismo. Creando toda una economía y administración del placer de consumo y suplemento del cuerpo, de la emotividad y de la afectividad. Tal y como dice el personaje sadiano de Saint Ange: *Siempre es doloroso la primera vez, Eugenia; pero la naturaleza nos ha creado de tal forma, que sentimos el placer por medio del dolor. Muy pronto, con ayuda de nuestro amigo, uniremos la práctica a la teoría, y veras lo que esto significa.*³¹⁷

La vida natural del cuerpo de placer y dolor cae bajo el dominio de un espíritu regulador y normativo. Bajo el impulso de un imperativo categórico que al igual que el rey Midas regula todo cuanto toca y lo recubre con el oro en una forma de la ley. Un apetito insaciable, como el de la pulsión escópica de una pasión por ver el todo y en todo controlar, racionalizar y figurar. Impulso de controlar en su totalidad a los cuerpos. Así leemos en la *Filosofía del tocador*:

EUGENIA: ¡Oh, Dios! ¡Qué deliciosa travesura! Pero ¿para qué tantos espejos?

SAINT-ANGE: Es para que, al repetir las posturas en mil sentidos distintos, multipliquen hasta el infinito los mismos goces a los ojos de quienes los gustan sobre esta otomana. Ninguna de las partes de ninguno de los dos cuerpos puede ser ocultada por este medio; es preciso que todo esté a la vista: son otros tantos grupos

³¹⁵ Immanuel Kant, *Critica de la Razón Práctica*, Sigüeme, Salamanca, 1998, Teorema II p.38

³¹⁶ José Luis Barrios, *El cuerpo Disuelto... op cit*, p. 84

³¹⁷ Marqués de Sade, *Obras Completas*, México Edhasa, 1985, Vol. I, p. 173.

reunidos a su alrededor que el amor encadena, otras tantos imitadores de sus placeres, otros tantos cuadros deliciosos, con lo que su lubricidad se embriaga y que sirven para colmarla al punto.³¹⁸

Y en las *120 jornadas de Sodoma y Gomorra* los libertinos regulan y aplazan el momento del goce por su propio goce:

actuaran de acuerdo a las órdenes y deseos de los amigos, pero al principio los muchachos que llevaran con ellos sólo se servirán de acompañamiento, porque queda decidido y acordado que las ocho virginidades de los coños de las muchachas no serán violadas hasta el mes de diciembre, y la de los culos de los ocho muchachos, lo serán a lo largo del mes de enero, y eso con el fin de acrecentar la voluptuosidad de un deseo inflamado sin cesar y nunca satisfecho³¹⁹

La normatividad del cuerpo celebra la libertad soberana de la ley en el placer que se da a sí misma en el cumplimiento del deber; su finalidad misma. Pero también lo hace como principio trascendente de conocimiento y garante de la libertad que produce el exceso de sí.

Como en la percepción de un sobre vuelo, donde la mirada se observa así misma en un momento delirante, semejante perspectiva tiene la peculiaridad de afirmarse como parte de su configuración. Darse su forma y figura, como el arte de su técnica. La auto referencialidad es parte de una estrategia logo-céntrica que encuentra una amplitud sin antecedentes por la técnica de la época. Pero en la medida en que una figura omniabarcativa, como la de la divinidad va cediendo su terreno ante las formas de un humanismo campante, el problema de lo indeterminado, lo informe y las figuras imaginables del infinito y su sensibilidad van produciendo discursos mitopoeéticos como la única forma posible de que el poder de una técnica responde sobre la patología del cuerpo que vive una vida fracturada en un tiempo escindido. Discursos como el individualismo, la comunidad nacional de lenguaje y el mundo cultural, se compaginan entre sí como producciones especializadas del saber que se auto afirman en cada desarrollo de su narrativa. Los vehículos de estos discursos, funcionan en dispositivos masivos como la literatura, la filosofía y la historia del arte. Vehículos que más tarde serán las matrices de las formas tecnológicas de la propaganda política.

En la filosofía, en la literatura y en la historia del arte se revela la relación entre arte y técnica bajo la forma de una aporía entre naturaleza e historia que hace énfasis en un total dominio y control de la naturaleza por la técnica. Relación cuya máxima forma ejemplar está en el

³¹⁸ Ib., p. 175

³¹⁹ Ib., *las 120 jornadas de Sodoma*. Madrid, fundamentos, 1996, p. 62.

contexto mito-poiesis romántica del *Nuevo Prometeo*, ese Dr. Frankenstein de Mary Shelley, personaje que representa el delirio de la ciencia que se propone llevar la vida más allá de lo posible: la muerte. Procediendo mediante fragmentos, pedazos de cadáveres, piezas de la vida caída que conducen al esbozo del nuevo paradigma terrorífico de un poder técnico-estético.

Según Walter Benjamin en la marginal obra poética de Baudelaire se encuentra registrado el golpe a la experiencia de shock en la vida cotidiana de las modernas sociedades seculares de Occidente. Sobre todo en las vivencias que producen la habitación en las ciudades europeas. En la lectura de su crítica literaria a la obra de Baudelaire, está el testimonio de la creciente interacción social masiva con los nuevos instrumentos técnicos que trajo consigo la industrialización de la producción económica. Una consecuencia directa de la emancipación del conocimiento científico del religioso.

Los cambios en la sensibilidad que produjeron la constante interacción con artificios técnicos de uso cotidiano, completamente nuevos son los motivos de contemplación del poeta parisino. En ese sentido, en su tipo de literatura se experimentan los cambios de la estructura del arte, tanto del lenguaje como de la escritura. Cambios que, acomodándose a las necesidades de una sociedad de masas al resguardo de las virtudes burguesas, configuran un deber ser de lo humano. Un deber donde, tanto en la técnica como la intención de constituirse como individuos o clases, estaban orientados los distintos papeles y roles sociales de trabajo en el proceso económico de producción. Creando así nuevas nociones estéticas y sensibles del gusto, con la finalidad de construir consumidores homogenizados. Es una violencia silenciosa pero sensible para la constitución de una forma de moral que se reproduce en imágenes. Así los estereotipos sociales consiguieron una pedagogía de los personajes de las modernas sociedades de las ciudades. La ciudad aparece posible únicamente por una relación de dominación de los hombres sobre la naturaleza, sobre el medio, la mayoría de las veces con violencia excepcional.

Es necesario pensar en la manera en que esa forma estética, se somete a una relación de un poder violento sobre la vida. Una de ellas aparece en formas políticas del riesgo absoluto de la norma, sobre todo en su dimensión radical y extrema del Estado de Excepción, como la forma de un ejercicio extremo de la violencia sobre el cuerpo. En efecto, aparece en sus condiciones límite más extremas, ahí donde la vida aparece en su completa fragilidad y el poder aparece con la brutalidad de una violencia máxima hacia un cuerpo que es tratado como objeto. El proceso no sólo se vuelve posible, sino necesario como consecuencia de la estetización extrema de la vida y

del mundo que carece de un fundamento trascendente de la existencia, tal y como argumentó Kant.

Un momento en el que el poder de la ley todo lo puede sobre la vida y que ésta no puede significar nada en realidad, pues no hay una finalidad para esta ley más que ella misma. Si seguimos la famosa reflexión de Kant que dicta que el objeto y finalidad de la ley es vestir la vida, entonces la reflexión que nos ocupa debe pasar donde la vida aparece desnudada por la ley, como un cuerpo sobre el que cae toda la violencia y poder de la norma. Violencia sobre el cuerpo y poder sobre la vida son dos formas de la manera en cómo la racionalidad moderna busca controlar la dimensión estética del cuerpo.

Un *Poder de vida y muerte, derecho de la vida y de la muerte*, eso es lo que el filósofo italiano Giorgio Agamben identifica en una antigua figura del Derecho romano en la nota de su texto, *Homo sacer*, sobre la figura del *Vitae Necisque Potestas* la fórmula de una potestad sobre la vida:

Así pues la vida aparece originariamente en el derecho romano sólo como la contrapartida de un poder que amenaza con la muerte (mas precisamente la muerte sin efusión de sangre, puesto que tal es el significado propio de *ne care* en oposición a *mactare*). Este poder es absoluto y no es concebido ni como castigo de una culpa ni como la expresión del poder más general que compete al *pater* en cuanto cabeza de la *domus*: surge inmediata y espontáneamente de la relación padre-hijo (en el instante en que el padre reconoce al hijo varón levantándole del suelo adquiere el poder de vida y de muerte sobre él) y no hay que confundirlo, en consecuencia, con el poder de matar que pueden ejercer el marido y el padre sobre la mujer o la hija sorprendidas en adulterio flagrante, y todavía menos con el poder del *dominus* sobre los siervos. Mientras que estos dos últimos poderes se refieren a la jurisdicción doméstica del cabeza de familia y quedan así de alguna manera en el ámbito de la *domus*, la *vitae necisque potestas* recae sobre todo ciudadano varón libre en el momento de su nacimiento y parece así definir el modelo mismo del poder político en general. No es la simple vida natura, sino la vida expuesta a la muerte (la nuda vida o vida sagrada) es el elemento político originario.³²⁰

Agamben enfatiza la sutil afinidad esencial entre el derecho del padre a dar muerte sobre el hijo con el del *Imperium* del magistrado romano que se asistía de los *fasces lictores*. En su versión del poder soberano representativo, el *Imperium* toma potestad de la comunidad, como parte de un 'oficio público'³²¹ de la adopción de un *ethos* en común, pero también de un *pathos* público, nacional de identidad, como una forma de vida en especial. Una vida en la que la disposición técnica de la norma establece su punto radical y límite de la condición de la posibilidad de darle

³²⁰ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 1998, p. 114

³²¹ *Ib.*, p. 115

muerte, a través de una ley que se auto afirma excluyéndose para la observancia de su cumplimiento, para observarse a sí sobre la vida en y por la técnica.

Y, cuando leemos en una fuente tardía, leemos que Bruto, al ordenar que se mate a sus hijos, «había adoptado en lugar suyo al pueblo romano», es un mismo poder de muerte el que, por medio de la imagen de la adopción, se transfiere ahora a todo el pueblo, restituyendo su originario y siniestro significado al epíteto hagiográfico «padre de la patria», reservado en todas las épocas a los jefes investidos de poder soberano. Lo que esa fuente nos presenta es, pues, una suerte de mito genealógico del poder soberano: el *imperium* del magistrado no es más que la *vitae necisque potestas* del padre ampliada a todos los ciudadanos. No se puede decir de manera más clara que el fundamento primero del poder político es una vida a la que se le puede dar muerte absolutamente, que se política por medio de su posibilidad de que se le dé muerte.³²²

En un control del cuerpo hasta el punto del derecho de vida y muerte sólo se establece el punto límite en donde una técnica busca limitar y circunscribir la naturaleza a una forma. Es preciso mirar con atención a la manera en cómo esa norma se vincula con la naturaleza para darle su forma pretendida a través del arte. Como el hacer de una forma de praxis social mediada por la técnica donde las imágenes producidas mantienen la misma radical oposición sensible entre lo vivo, lo muerto y la huella por un control de pretensiones absolutas y totales.

Las formas de ese control político se gestaron a lo largo de la historia. Pronunciándose sobre durante el desarrollo tecnológico que impulsó a la industrialización en el siglo XIX. El mismo que permitió un aproximamiento objetivo e insensibilizado con aquello a la que la política se dirigía: los hombres. Comenzando con la crisis de legitimidad política de la iglesia al ser incapaz de dar sentido y dirección al mundo secular, cedió su lugar a nuevas formas de organización y aglutinación social masiva que, en muchos sentidos, eran sustentadas en los avances técnicos que se mostraban como la única opción ante la erosión de un sistema de valores morales caduco. El cristianismo, al entrar en contacto con un realismo político como el de la guerra de la fe en el siglo XVI, asistió a un momento de inflexión decisiva para que la nueva forma de la política absorbiera sus contenidos teológicos como el fondo de sus conceptos sobre la acción y la unidad, por ejemplo en la liturgia de corte nacionalista.

Durante el siglo XIX con la aparición de los movimientos y la política de masas, el proceso de representación política quedó transformado en una especie de drama que reducía al individuo a ciertas acciones conscientes que podían cambiar el curso de su propio destino. En ese sentido,

³²² Id.

los actos políticos se convirtieron en la dramatización de nuevos mitos y cultos³²³ populares bajo la forma de un espectáculo público.

Sentado en su imponente oficina del Palazzo Venezia de Roma, Benito Mussolini, cuando ya llevaba ocho años en el poder, reflexionaba sobre la naturaleza de su revolución: cada revolución crea nuevas formas políticas, nuevos mitos y devociones; ahora era necesario utilizar antiguas tradiciones y adaptarlas a un nuevo fin. Había que crear fiestas, gestos y formas nuevos para que, a su vez, se convirtieran en tradiciones.³²⁴

Desde comienzos del siglo XIX se estableció una nueva forma de interacción social. Creada a través de la utilización de mitos y símbolos nacionales que se desplegaron en el marco del desarrollo de una liturgia secular que reivindicaba formas de nacionalismo, mismo que permitía la participación masiva del pueblo cifrada en un culto al estado nación. En las formas de esos mitos y cultos seculares de masas dirigidas a la nación, el fascismo obtuvo una base desde la que podía trabajar al ser presentada como una alternativa a la democracia parlamentaria. *Millones de personas vieron en las tradiciones de las que hablaba Mussolini una expresión de la participación política más vital y elocuente que la que representaba la idea burguesa de democracia parlamentaria.*³²⁵

Fue en esos tipos de movimientos masivos que se exigía una nueva configuración de un estilo de acción política. Orientados con el objetivo de que a partir de ellos se transformara la multitud sin forma en una fuerza política coherente, la utilización del nacionalismo era la novedosa forma de vanguardia de incidir en la política nacional de la época. Fenómeno que proporcionó un culto y una liturgia que daba sentido a una nueva forma de cuerpo socio-político que, en muchos sentidos, era apoyado y soportado por los nuevos medios técnicos de comunicación masiva. Pues en el culto se pretendía dar al mundo una renovada plenitud y *reintegrarle la idea de comunidad a una nación fragmentada.*³²⁶

Con la participación de las masas populares, la política se convertía en un drama encuadrado y basado en mitos populares. Sus símbolos servían para dar un soporte exterior y material. Gracias a la reproducción de éstos (en el drama de su despliegue) se otorgaba cierta coherencia mediante un ideal plerórico de belleza que era determinado de ante mano y por la técnica que buscaba toda una nueva forma de humanidad. La efectividad de esa forma de política recaía en su impacto sensible emocional y por ser actos hermosos que atendían a la unificación de

³²³ George L. Mosse, *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcia Pons, 2005, p.15

³²⁴ Émil Ludwig, *Conversaciones con Mussolini.*, Ed. Juventud Argentina, Buenos Aires, 1932, p.72

³²⁵ George L. Mosse, *op cit*, p. 18

³²⁶ *Ib.*, p. 21

la comunidad nacional. En ese sentido, mantenían un vínculo, o mejor dicho, eran los herederos de la tradición religiosa. Pues la idea consistía en que los actos de devoción debían desarrollarse dentro de un contexto “hermoso”. Aquí nos acercamos a la tradición teatral y dramática del barroco, tal y como aparece en las obras pictóricas y las iglesias de esa época. La razón era que la belleza que unificaba la política tenía que simbolizar el orden, la jerarquía y una nueva “plenitud del mundo”. De esta manera lo artístico y lo político se fusionaban en una práctica pública, un espectáculo social y sensible que buscaba impactar, generando un estado de *shock* sensible normalizado. *Frente a los problemas de la industrialización, el nacionalismo se definía como algo realmente creativo; lo artístico se volvía político.*³²⁷ En el fondo, los cuidadosos esfuerzos por mostrar un montaje en el que las masas tuvieran una participación en la construcción de la comunidad nacional como el del fascismo, se orientaba a *disciplinar y a dirigir a las masas con el fin de evitar el caos que frustra la creación de un movimiento masivo coherente*³²⁸ en el marco de un dramatismo nacional mítico.

El mito (en su utilización política moderna y secular) pretendía otorgar a un mundo sin sustento, una renovada plenitud por medio de la repetición de ciertas imágenes. Mientras que a su vez, buscaba reintegrarle la idea de una comunidad a un pueblo fragmentado históricamente mediante imágenes. Encima de ese proceso político de orquestar la acción mediante mitos secularizados que dramatizaban el acontecer, el mito político que la sociedad de masas adaptaba para su ordenación social, poseía ciertos ecos históricos de la configuración de la institución política imperial y su idea de una forma de soberanía total, absoluta. Un poder que centralizaba en sí mismo la autoridad espiritual y tradicional con las formas terrenales –no religiosas- del ejercicio de una forma de violencia sobre la naturaleza. Basta con señalar un preciso recorrido de la institución imperial en el tiempo para observar que la idea de la mística imperial no había muerto y el mesianismo político por un emperador capaz de abrir la edad de oro, como el liderazgo de un salvador de la nación permanecía vivo en el imaginario colectivo bajo la investidura del jefe fuerte.

Es sabido que a la muerte del Emperador Federico II se gestó el mito del Emperador durmiente, creando una imagen de espera por una época mejor. Aún más, posterior a su muerte, el famoso conflicto de las investiduras entre guelfos y gibelinos configuró el plano del conflicto continental por los años siguientes. Por una parte los guelfos atendían a la conformación del poder

³²⁷ Ib., p. 30

³²⁸ Ib. p. 31

político pontificado y cifraban sus esperanzas en la imagen de las profecias joaquinistas, *vivian en una atmosfera de espera escatológica, se predecía el fin del mundo y la purificación de la Iglesia, la llegada del emperador ... que derribaría a los enemigos de Cristo y prepararía su segundo advenimiento*³²⁹. Un espera estética cifrada en la redención por imagen profética. Por el lado gibelino se creía que el Emperador Federico II seguía vivo ... y se esperaba que él mismo, o uno de sus descendientes, renovase la institución imperial.³³⁰

Aquí, la importancia del mito político corre al paralelo de las formas de la institución política imperial, pero por el impacto de sus imágenes y la capacidad de estas para conformar la unidad y la conformación de un cuerpo social. La relevancia de esta pequeña divagacion resalta si la contrastamos con las formas contemporaneas de la política y su legitimidad. Los sistemas políticos laicos actuan atomizando a la sociedad, dejando a los individuos aislados, cada vez más solos. En su situación de aislamiento no pueden constituir una sociedad viable, el régimen político sólo puede intentar *agruparlos* formado *grupos, partidos* y después una *colectividad*, algo completamente distinto a un cuerpo social porque carecen de un principio de unión. *El reino de los partido incluye*³³¹ *la división de entrada*.

Grande es entonces la tentación, para evitar la anarquía, de proceder a la *unificación*, que es la negación misma de la *unión*, y que se produce necesariamente por la fuerza. Esta posibilidad e tanto más de temer cuano que es requerida por una desviación del psiquismo colectivo. Es seguro, en efecto, que el grupo humano aspira a ser regido por la soberanía, que, como dicen lo psicólogos, es un arquetipo en virtud del cual el grupo se hipostasia en el jefe...Pero este arquetipo de la soberanía, como suele suceder en los elementos constitutivos del psiquismo, es de naturaleza dobe, benéfica y maléfica; el peligro es que todo el ser del jefe sea absorbido por la masa, que, en cuanto tal, es movida por las pulsiones del inconsciente, y ello se produce casi inevitablemente si el jefe es tan sólo un hombre como los demás, si no es *aspirado hacia arriba*, por decirlo así, por un Poder trascendente que lo salva, y al propio tiempo salva al pueblo, de los terrenos pantanosos de las fuerzas oscuras y anónimas en los que se hundirían: pues entonces nacen las dictaduras,...porque además de las dictaduras nominalmente declaradas, el fenómeno al que nos referimos se verifica en muchos regímenes políticos cuyas engañosas apariencias esconden un totalitarismo de masas.³³²

Es por la imagen del mito que los impulsos sensibles de los individuos son conducidos a conformar líneas de comportamiento agrupado para fines del Estado. Haciendo a un lado los intereses particulares y sobreponiendo el interés nacional ante ellos. En este esquema, es la sociedad de

³²⁹ Jean Hanni *La realeza Sagrada*, Mallorca, Sophia Perennis, Olañeta Ed. 1998. p.177.

³³⁰ *Ib.* p. 176.

³³¹ *Ib.*, p. 225.

³³² *Ib.* p. 226.

masas que, a partir de la insensibilización aportada por la experiencia del *shock* busca formas de unificación artificiales para constituir un cuerpo colectivo mediado por la influencia cotidiana de la técnica a la hora de socializar y configurar incentivos que traspasen la noción del individuo, circunscribiéndolas a sistemas trascendentales seculares depositados en las formas de la política laica a través del mito y su redención por imágenes.

I. - NATURALEZA Y TÉCNICA: LA APORÍA DE LA REALIDAD EN LA HISTORIA DEL ARTE

“Algunos, amantes de los misterios, se halagan pensando que en las cosas permanece algo de las miradas que una vez se posaron sobre ellas. Opinan que los monumentos y los cuadros sólo se presentan bajo el delicado velo que el amor y la veneración de tantos admiradores tejieron a su alrededor a lo largo de los siglos. Esa quimera sería verdad si se refiriese a la única realidad presente para el individuo, a saber, a su mundo de sentimientos.”
Marcel Proust *Le temps retrouve*.

Natura omnia parens, la naturaleza es el padre de todas las cosas, dice, repetidamente Plinio el viejo en su monumental obra *La Historia Natural*. Escrita en el año 77 después de Cristo, si habremos de creerle a la carta dedicatoria a su amigo el Emperador Vespiano, Justo a dos años antes de la muerte de Plinio con la erupción del Vesubio, su obra es un tesoro que rebosa de una sabiduría enciclopédica acerca del mundo antiguo.

Una joya literaria pero también arqueológica si prestamos atención a los temas, que como huellas van dejando el rastro de cada origen en la impresión de su semblante, como la novedad en el tiempo. Se trata más bien de un amplio repertorio de cosas del mundo pagano. Ya anteriormente había hecho referencia la historia de una perla única que la reina Cleopatra condenó a la desaparición. El motivo que guía aquí la lectura es el mismo, el registro de una pérdida absoluta, una materia natural caída es el dato que enmarca el rescate ante el olvido.

La Historia Natural de Plinio es una historia de huellas, fragmentos y, en algunos casos, de ruinas, pedazos de un original arrojados al tiempo. Para el historiador del arte y teórico de la

estética Georges Didi-Huberman representa uno de los comienzos de una historia del arte como discurso y como disciplina.

En el libro XXXV de la *Historia Natural*, dedicado a las obras de arte de la antigüedad y donde están los conceptos tan familiares de imagen y semejanza intercedidos mediante un tercero que es el arte.³³³ Pero aquí se trata de unas nociones distintas a la que estamos acostumbrados a pensar relacionadas con la producción de objetos figurativos; en la *Historia Natural* leemos: *hay 'arte' cada vez que el hombre utiliza, instrumentaliza, imita o supera la naturaleza.*³³⁴ En efecto, la categoría de *imago* latina va más allá de las imágenes y es más bien una categoría de vinculación, de relación que funda una norma o una práctica al igual que la noción de *arte*.

El arte es una manifestación más de la praxis humana que no sólo se limita a la producción y configuración de objetos figurados plasticamente. En su sentido romano, constituye una distancia entre el objeto y el hombre, entre el artista y su creación, pero también con el espectador. En el arte del mundo antiguo se trata de un hacer específico, aquello que funda una vinculación particular con la dimensión de las cosas, materias y sus formas de ese hacer y de su praxis como algo ejemplar y paradigmático. Sobre todo cuando se trata de una praxis que insta un culto cívico, el arte tiende un lazo de semejanza entre el hombre y lo natural, un vínculo entre artista y materia tensado por el arte; la técnica de un saber especializado cuyos productos se encuentran marcados por él y poseen la digna huella de una práctica social jerárquica.

Dignidad por semejanza en una forma de pintura que según Plinio, no se practicaba más: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagantur figurae, in totum exolevit.*³³⁵ *En todo caso, la pintura de retratos (imagine quidem pictura), que permitía transmitir a través de las épocas y generaciones (in aevum) representaciones perfectamente semejantes (maxime similes...figurae) cayó totalmente en desuso (in totum exolevit).*³³⁶

Así comienza el libro XXXV. Plinio se refiere a una antigua práctica olvidada de la República que más adelante, después de entrado en el parágrafo dos, dirige su reproche a las nuevas formas exóticas y orientales de la representación. Formas *viciosas* o *lujuriosas* que abundaban en decoraciones eróticas de atletas y de héroes griegos en alcobas y villas tan comunes en la época

³³³ Georges Didi-huberman, *Ante la Imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Madrid, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010, p.102-103

³³⁴ *Ib.*, p. 113.

³³⁵ Plinio El viejo, *op cit*, Libro XXXV, T. 9 p. 262,

³³⁶ *Id.*

del prefecto romano. Figuras ostentosas de personajes helenos con la cabeza permutada como una forma de expresión del poder adquisitivo, del dinero y la pecunia de oriente que infectó a Roma desde la conquista de Grecia, pero en especial desde la época Augustea.

En los párrafos que van del 5 al 7 del mismo libro XXXV, Plinio relata la tradición y expone precisamente el soporte de un culto ritual de imágenes que fundamente la dignidad genérica y a la vez un juicio de estatus social:

Se dedican escudos de bronce, efigies de plata, sin rasgos que diferencien a las figuras. Se cambian las cabezas unas estatuas con las de otras, lo que hace tiempo provoca la proliferación de bromas en los versos satíricos. Hasta tal punto prefieren todos que se admire el material utilizado antes que se les reconozca la semejanza representada. Y entre tanto, se tapizan pinacotecas de pinturas antiguas y se admiran las efigies extranjeras, considerándolas dignas de honor sólo en la medida de su precio; eso explica que el heredero las destruya y también que el lazo del ladrón las sustraiga. Así, al conservarse la efigie de un individuo, no perduran sus propios rasgos, sino los de su dinero. Las mismas personas decoran sus palestras y sus gimnasios con retratos de atletas y colocan en sus dormitorios la imagen de Epicúreo y la llevan consigo cuando viajan. Celebran un sacrificio el día de su cumpleaños todos los meses, el vigésimo día de la luna, guardan la fiesta que llaman icada: jesto es lo que hacen especialmente aquellos que ni si quiera estando vivos quieren que se les reconozca! Eso es exactamente lo que sucede: la indolencia (*artes perdidit desidia*) ha destruido las artes y como nuestros mentes no pueden ser retratadas, la cualidades de nuestros cuerpos también son negadas. Ocurre de otro modo con nuestros ancestros: en los atrios se exponía un tipo de efigie, destinadas a ser contempladas: pero no estatuas, ni de bronce ni de mármol, hechas por artistas extranjeros sino mascarar moldeadas en cera colocadas cada una en un nicho. Había, pues, imágenes para acompañar a los grupos familiares y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus parientes desaparecidos; y las ramas del árbol genealógico, con sus ramificaciones lineales, se propagaban en todas direcciones hasta esas imágenes pintadas. Los archivos familiares estaban llenos de registros y colecciones consagradas a los actos efectuados en el ejercicio de una magistratura. Fuera y alrededor del umbral, había otras imágenes de esas almas heroicas, cerca de las cuales se acumulaban los despojos tomados al enemigo, sin que fuera permitido a un comprador ocasional desparramarlos; así, aun cuando el propietario cambiara, subsistía eternamente el recuerdo de los triunfos que había conocido la nación.³³⁷

Afición al exceso. A la dignidad pérdida de la semejanza se le opone el gusto por la *luxuria* oriental, pues el vicio bárbaro tiene un valor de sustitución. Como un valor de intercambio, de transformación de las partes por *-permutatio-*, frente a la legitimidad de un transmitir a través del tiempo, el semblante físico gracias a la *traditio*. Se trata de ramificaciones lineales, gestos

³³⁷ Ib., pp.263-265

genealógicos en el tiempo que engrandecen y llenan de orgullo a una casa, huellas de semejanzas verdaderas en el tiempo.

Tampoco se debe omitir la mención a un invento reciente: existe la costumbre de dedicar en las bibliotecas, si no en oro ni en plata, por lo menos en bronce, los retratos de aquellos quienes nos hablan en esos mismos lugares, las almas inmortales; más aún, se imaginan incluso los de aquellos que no existen, y se materializan, de acuerdo con los deseos, rostros de los cuales la tradición no nos informa, como ocurre en el caso de Homero. No hay, en mi opinión, un rasgo mayor de felicidad para un individuo que el que siempre quiera saber cómo fue un hombre en realidad. En Roma esta costumbre fue inventada Asinio Polión, el primero que, al fundar la biblioteca, hizo de los genios de la humanidad, patrimonio público. Si tuvo como antecedentes los reyes de Alejandría y de Pérgamo, que rivalizaron en crear bibliotecas a cual mejor, no es fácil decir.³³⁸

Tanto en la idea de la generación por semejanza como en el ímpetu de venerar gestos, huellas marcadas por facciones, impresas por contacto en el tiempo, se encuentra un ánimo de sobre pasar la decadencia *natural* del tiempo en la materia. Ahora bien, ese ánimo de sobre ponerse a los límites físicos del tiempo en la vida es impulsado por la praxis social del arte. Si bien esa práctica era socialmente más extensa de lo que se asume hoy, con Plinio se nos da noticias sobre el uso ritual y sagrado de las imágenes, como una matriz de justicia y legitimidad de la representación de los que nos han antecedido y se han ido.³³⁹

Las máscaras de cera, mascararas mortuorias de los desaparecidos en el tiempo, son muestras de la función que tenían las imágenes en la época a la que se refiere el prefecto romano; ellas mismas son testimonio de la operación de las imágenes como estatutos jurídicos cuya legitimidad se inscribe en un origen y descendencia genealógica de una casa, la dignidad de una familia.³⁴⁰

Ante el gusto indolente por el arte que se distingue de la semejanza natural, prolifera el exceso, como denuncia el militar romano; la molicie ética que destruyó al buen representar con el erotismo, la vanidad y el mal gusto sobre el que el dinero y la ostentación que producen imágenes que buscan y atienden más sobre los materiales que la figura a representar: la semejanza: *Así, son estas imágenes de su dinero, y no de sí mismos, que dejan a la posteridad.*³⁴¹

La inclinación por semejanzas fantásticas, exuberantes, asombrosas o exóticas de imágenes excepcionales fuera del campo natural y cotidiano de la experiencia. Figuras creadas por la astucia

³³⁸ *Ib.*, p.267

³³⁹ Georges Didi Huberman, *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 126

³⁴⁰ *Ib.*

³⁴¹ Plinio el viejo, *op cit*, párrafos 4-5, T. 9, pp. 262-265.

humana y el hábil trabajo técnico del que el poder imperial se puede valer en algún punto, son en suma todo aquello que se le puede denominar bajo el término latino de *luxuria*. En ella se dibujan los puntos de una relación distinta a la de la dignidad de la transmisión y legado en el tiempo. La antigua tradición romana de la que Plinio nos relata.

La relación establecida ya no es la de una vinculación de dignidad de una casa, los orígenes de un lazo genealógico que logrado hazañas en el tiempo, la permutación, el cambio, el juego retórico ya no permiten rastrear el posible origen de un gesto. La relación evidente es la de un poder sobre la materia, astucia de la técnica del arte sobre los materiales que van a encarnar la forma. Un dominio sobre la materia que va ir produciendo semejanzas monstruosas, fantásticas, artificios de la representación usurpadores e ilegítimos que para nada establecen una relación de justicia con el mundo natural de semejanzas.

Esas prácticas desvirtuadas que tanto critica Plinio funcionan por el valor de la permutación, el cambio, y la sustitución. La falsedad y la mentira sobre los sentidos son muestra de su poder, su despliegue espacial tiene el valor por su exhibición. Sustituye un origen usurpado, robado o falseado con un juego retórico de arte que atenta contra la transmisión de la tradición. La institución jurídica enclavada en una semejanza por la génesis, a modo de expresar una *ley de la naturaleza*³⁴² que se ve desafiada por el artificio técnico.

Similitudo naturae. La naturaleza es la madre de todas las semejanzas, sólo en un sentido de filiación y de progenie. La semejanza como nexo de dignidad proviene física y jurídicamente de la naturaleza, de la misma manera en que los padres se parecen a los hijos, de igual forma, la manera en la que cualquier individuo se determina, es gracias a la institución de su casa. El arte imita a la naturaleza, ese es un paradigma clásico que Plinio cree perdido, pero es debido a que el arte es una amplia praxis que abarca a disciplinas diversas como la medicina, o la agricultura, que se establece un lazo de relación con la naturaleza. No fue hasta su uso inmoderado que el sistema de excesos apareció, promoviendo la obscenidad y la locura de formas, representando la codicia y avaricia lo que terminó por transgredir ese lazo.

Fueron los excesos de un poder que no encontraba límites, o más bien, que no tuvo límite en su pretensión de dominación, lo que terminaron por destruir el arte de las semejanzas. Sistema de sobre abundancias, abominaciones naturales promovidas desde el célebre Nerón que impulsó a artistas renombrados a desafiar a la naturaleza en poder y belleza, *luxuria* estética que produjo

³⁴² Georges Didi-Huberman, *Ante la Imagen ...op cit*, p.122

insignes monstruosidades, como mármoles con patrones imposibles de figuras o texturas ajenas al orden natural.

Si el arte viene a superar a la naturaleza en belleza, como una praxis que prolonga su movimiento espacial, a diferencia del proceso de semejanza por generación que se ubica y distiende términos de un movimiento temporal; se debe a la operación de una transformación cuasi divina, cuando no inspirada por ella. Operación que se trasciende a sí en su hacer sobre lo vivo. La materia que se atiene a un poder que le cambia su forma, un poder que moldea la vida.

Sobre esto, en el arte de *agricolae* Lucrecio Caro recuerda la práctica del injerto:

Las siembras y los injertos. Perfeccionamiento de los cultivos. De otra parte, el modelo de siembra el origen de plantar fue primero la propia naturaleza cosechadora de todo, ya a sus árboles nueces y bellotas caedizas les daban a su tiempo gavillas de retoño junto al pie; de ahí les vinieron ganas de injertar brotes en ramas y hundir en tierra por los campos jóvenes matas. Luego, iban probando un cultivo tras otro en gratas finquitas y observaban que los frutos bravíos de la tierra se iban amansando al darles regalo y cultivarlos con mimo.³⁴³

Para Plinio, la relación que el arte establece con la naturaleza es de una enseñanza constante en el tiempo, ya sea por una agencia divina inspirada o por sus aprendices imitadores. Ellos son instruidos por la gran madre de todas las cosas. Así dice a comienzos del libro XXVII:

This mere treatment of this subject undoubtedly increases the admiration that I at least feel for the men of old; the greater the number of plants waiting to be described, the more one is led to revere the careful research of the ancients and their kindness in passing on the results, without a doubt even the bounteousness of Nature (munificentia) herself might seem to have been surpassed by them in this way of the discoveries had been the result of human endeavor. But as it is, it is clear that this bounteousness had been the work of the gods, or at least due their inspiration, even when the actual discoverer was a man, and the same Mother of all things both produced the herbs and made them know to us, this is the greatest miracle of life, if we admit the truth.³⁴⁴

Precisamente en el arte instruido y legado del *agricolae* se cierne la frontera entre cultura y naturaleza, razón y vida; y el límite entre el uno y el otro es transgredido. Según recuerda Plinio, en un árbol grotesco, que poseía todos los frutos posibles, producto de un delirio del injerto inscrito en el sistema de un exceso:

Hemos visto, cerca de las cascadas del Tibur, un árbol injertado de todos los modos, cargado de frutos de toda clase, con nueces en una rama, bayas en otra, uvas, peras,

³⁴³ Plinio el viejo, *op cit*, Libro XXXV T. 9, p. 317, fragmento 1360-1365.

³⁴⁴ *Ib*, Libro XXVII, 1-2, T. 7, p. 389.

higos, granadas y diversas variedades de manzanas en otras; pero su vida fue breve.³⁴⁵

De esta historia anecdótica subyace un hecho de singular interpretación, pues detrás de la alegoría entre poder y vida descansa un elemento de violencia no explícita pero sí implícita, en la cual los hombres establecen la relación de su experiencia directa como un enfrentamiento a la inmanencia de la materia, de la naturaleza. En sí, toda creación violenta un orden establecido del cual surge para formar otro. Este singular hecho marca toda pauta de dominio de la naturaleza por los hombres permitiendo no sólo la identificación con el orden político idealizado, sino su propia fundación. Figuras como la del modelo utópico de Platón del *“Rey filósofo”* que *“hace su ciudad como el escultor a su estatua”* abundan. Se destaca entre todos la relación del sujeto frente a su objeto, donde se subraya que:

La violencia sin la cual no se hace ninguna fabricación, que siempre jugó un rol importante en las doctrinas y sistemas políticos fundados sobre una interpretación de la acción en términos de fabricación (...), convencido de que el hombre sólo puede conocer lo que hace, [una revolución de primer orden epistemológico], fue necesaria la edad moderna para poner en evidencia la violencia inherente a todas las interpretaciones de dominio de los asuntos humanos como fabricación.”³⁴⁶

Desde esta perspectiva, la doctrina platónica que tanta influencia ejerció en occidente, estableció un modelo de inteligibilidad y praxis para los asuntos humanos. Sustentado un orden *ideal* accesible sólo a unos cuantos iniciados capaces de acceder al firmamento y contemplar la esencia para transformarla -justo con la violencia de cualquier fabricación-, en reglas, normas y leyes aplicables para los demás hombres. De esta manera daba forma a la configuración de una relación de la autoridad, como la capacidad para fundar órdenes nuevos.

Según Hannah Arendt, el mundo romano dió carta de nacimiento al concepto de *‘autoridad’* como la estructura de una relación funcional dotada de un significado político en el momento de una fundación de orden. El aura de la autoridad está presente ahí donde *“se alza la convicción de carácter sacro de la fundación”*³⁴⁷, de manera tal que su validez y la vigencia de su legitimidad trascienden a generaciones pasadas y va dando forma a las futuras en el sentido más propio de una tradición.

³⁴⁵ Plinio el viejo, *op cit.* libro XVII, V.5, 120, p. 85.

³⁴⁶ Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1990, *passim*.

³⁴⁷ *Ib*, *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península, 1996 p. 131

La tradición es custodia de la fundación. Pues la idea de una Roma a-histórica, que va desde la monarquía hasta el imperio, como una fundación configurada y entendida de forma religiosa: donde la piedad –*pietas*- dependía de la inmediata presencia revelada de los dioses, donde la religión significaba de modo literal el re-ligare, es decir, el volver a ser atado, *obligado por enorme y casi sobre humano, y por consiguiente siempre legendario, esfuerzo de poner los cimientos, de colocar la piedra fundamental, de fundar para la eternidad*³⁴⁸; está sustentada bajo el peso trazado de una tradición. Bajo ese trazo, la tradición se inviste con un velo sagrado al pasado y se articula, desde el vocablo hasta el referente de la realidad, el sentido de toda autoridad.

Desde sus raíces etimológicas se dibuja un movimiento político pues el sustantivo latino de *auctoritas* procede del verbo *augere*, “aumentar” que es lo que buscará toda autoridad. Aumentar el sentido y su fuerza de su influencia en el tiempo y espacio. Lo que no es otra cosa más que la expansión de la fundación original por un rito, primero en la contemplación de imágenes religiosas, después en la exhibición de las obras de gran arte que habla del suceso y lo inmortaliza en el tiempo.

En este caso, se trata de la anticipación de un andamiaje conceptual de un orden político con carácter imperial de conquista, sustentando en una auto referencia del sistema, en donde la fundación original que define a la autoridad, busca acrecentar su sentido en más fundaciones. En nuevas y más fabricaciones políticas de esa fundación, no por ello sin ser exentas de esa forma de su violencia originaria. Todo esto para legitimar la expansión del terreno de dominio y con ello también la del Estado. Que no es más que el ropaje institucional de esa piedra fundacional en la que se cimienta todo el orden. Se concentra ahí el acento en la excepcionalidad de la acción, la anormalidad de un suceso como único.

La autoridad y su posesión o investidura creativa de órdenes mantiene un estrecho vínculo de sentido con la palabra *auctores*, como el creador original de las formas, como la invención de esa fundación de la que surge todo y que todo lo legitima. La importancia de sentido de toda fundación es que en ella se desenvuelve toda forma de acción y, sobre todo, de la acción política, entendida como el campo de acción primordial y esencial para el desarrollo de la vida individual y colectiva.

En la forma de la fundación, que desde su principio inaugura el campo de lo público, permitiendo la acción política y la vida pública de una forma, se sustenta la autoridad mientras

³⁴⁸ *Ib.* p.132

que a la vez va definiendo el cuerpo de lo social por la cultura de la comunidad, entendida sólo en un terreno cercano al entendimiento propio al campo del arte, del fabricar y del actuar. Se trata, pues de una situación en la que el sujeto se haga a sí mismo como individuo y como colectividad en el tiempo y desde el tiempo con un cariz de eternidad que sostenga a las generaciones del pasado y asegure las del futuro. El acto de fundar, políticamente hablando, es el fin supremo de los hombres para el cual valen todos los medios, y en especial los violentos. Pues la acción de crear o innovar es impensable sin esa actividad que destruye para erigir de nuevo.

Si bien el carácter sagrado de la fundación viene a ser dado por ese re-ligar del sujeto con el objeto, denota también un modelo de sensibilidad y subjetividad específicos. Descrito en una serie de cualidades jerárquicas englobadas en una categorización social, presente también en el terreno de las artes. Tanto en las artes como en la política, para fundar es necesario un cierto tipo de subjetividad determinada, se trata de actores dotados de cualidades excepcionales que sirvan, ya sea a su sensibilidad para expresar o al buen juicio para fundar.

Una instancia de pertenencia presente en la individualidad a partir de una generalidad, muy a menudo, pensada de naturaleza divina y que es conocida bajo el concepto de *genio*. Sin embargo, en la esencia misma de este genio, y mejor apuntalado de genio creativo, se enmascaran unas turbulentas nociones que dificultan casi ontológicamente su definición, se pueden disipar algunas determinaciones, quizá bastante generales para precisar, pero si lo suficientemente útiles para aproximarnos a su comprensión.

Como término estético, que es en cierta forma la idea que nos ocupa, el genio es una categoría que se designa para la experiencia registrable a partir de objetos en procesos psíquicos como también a supuestas facultades mentales tales como la imaginación, talento o gusto.³⁴⁹ Como término político, el genio es de la más alta significación, tanto para la vida política como religiosa pues de él depende su desarrollo y supervivencia. Con el auge del Imperio Romano y con el desplazamiento del culto religioso de las divinidades mitológicas del Estado hacia el emperador, se termina por sacralizar la cualidad soberana.³⁵⁰ Es en ese término político donde el concepto posee una suerte de sintetización de las facultades excepcionales del César.

Imaginación y talento es en lo que se sustenta el orden del Imperio, el orden del mundo. A lo largo de la historia, la significación del concepto del genio creativo ha tenido en un recorrido rico en diversidad de definiciones y acercamientos a un referente casi tan inasible como siempre

³⁴⁹ Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética*. Madrid, Alianza 2002, pp. 33-35.

³⁵⁰ Erick Peterson, *Cristhus als Imperatur, en, El monoteísmo, op cit,...*, pp. 132-133.

indeterminado pero palpable. Etimológicamente hablando, el *genio* tiene la misma derivación de naturaleza, del *-gen-* se desprende el “crear” o “producir”, es la naturaleza intrínseca de un objeto o clase de objetos o eventos que actúan con una percepción o hipótesis³⁵¹. En Roma, el concepto es la representación del alma inmortal, es la parte del sujeto que puede engendrar (*gignere*) ya sea un hijo o una obra, en la cultura patriarcal romana significaba el poder de reproducción de la comunidad y de asegurar su trascendencia, es en sí, el derecho a fundar.

El profesor de iconología Erwin Panofsky recuerda que en el «Orador» de Cicerón, está la idea de un dominio de la técnica en la cual su exponente y portador, una suerte de genio y orador perfecto es comparado al nivel de una «Idea» que no podemos hallar empíricamente, sino sólo imaginarla en nuestro espíritu. También le compara con el objeto de la representación artística, en cuanto que este tampoco puede ser captado con la vista en su total perfección, sino que “*existe en el alma del artista sólo como una imagen.*”³⁵² El pasaje preciso se encuentra al comienzo del libro segundo donde Cicerón describe las impresiones de las grandes obras de arte de la antigüedad: el *Jaliso* de Protegenes en Rodas, por supuesto la *Afrodita* de Apelles en Cos, pero sobre todo, el Zeus de Fidias:

Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado –como el modelo respecto al retrato-, no sea aún más bello; pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista no con el oído ni con ningún otro sentido, sino sólo con el espíritu y el pensamiento; por eso podemos imaginar algo que supere en belleza a las propias esculturas de Fidias, que en su género son lo más perfecto, y también a las pinturas ya mencionadas; ya que, cuando este artista creaba el Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre (real) al que pudiera retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la Belleza; contemplándola, e inmerso en ella, dirigía su arte y su obra a la representación de esta idea. Del mismo modo que en el campo de las artes figurativas existe algo perfecto y superior, a cuya forma ideal se remiten, en su reproducción artística, todas las cosas que no caen bajo el control sensorial (es decir, los entes divinos a representar), así vemos las formas de la perfecta oratoria sólo con el espíritu, y lo que captamos es a través del oído es su copia. A estas formas de las cosas llamaba Platón –ese sumo escritor y maestro no sólo del pensamiento, sino también de la palabra- «Ideas»; él niega su temporalidad, afirma su carácter eterno, y las considera ubicadas en la razón y el pensamiento. Todo lo demás nace y muere, se transforma y pasa, no permaneciendo jamás en un único y mismo estado.³⁵³

³⁵¹ De Grummond Thomson Nancy *Genius* en *An encyclopedia of the history of classical archaeology*. Westport, Connecticut, 1996 vol. 1.

³⁵² Erwin Panofsky *Idea*, Madrid, Catedra, 1978, p. 17.

³⁵³ Cicerón, *Orator Ad Brutum*, II, 5-9, citado en Erwin Panofsky, *Idea...op cit.*

La idea de un genio que en su subjetividad privada e inspirada por la divinidad fuese capaz de subvertir el orden real de la naturaleza para mejorarlo, es extraña, radical y en sí misma excepcional. Sin duda proviene de la noción misma de que ese genio, en su destreza y dominio del arte (que como instrumento *imita a la naturaleza*, que es la madre de toda semejanza), venga en ayuda de la naturaleza (*naturam adiuvat*), como dice en otro lado el mismo Cicerón.³⁵⁴ Destaca también la condición excepcional que funda de una vez y para siempre las formas de una belleza eterna, dicho de otra forma, una fundación estética eterna, aunque sea pretendida.

Se trata de una condición excepcional de la representación, en ella se presenta en una forma de sublime belleza, pero soportada bajo una superficie de exceso, donde los objetos del genio superan en belleza a los de la naturaleza. El detalle fragmentario de esta forma y su singular importancia, se destaca cuando advertimos que es a partir de la noción de “arte” del siglo I, sobre todo romano, la que vio su renacer en las artes de *Disegno* de las *Vidas* de Vasari.

En la Edad Media, el término genio era entendido más como una cualidad de la actividad intelectual, como una especie de destreza de la mente³⁵⁵ que en una praxis productora de objetos. Pero para el Renacimiento el concepto cobra una singular relevancia por la influencia de la noción de lo “clásico” de las formas del mundo romano. El *genio* renacentista reorienta la consciencia del artista y su función social, pues la idea sublimada de la materia está presente en su espíritu que, gracias al conocimiento de unas leyes universales y validas *idealmente*, conoce a la naturaleza y es capaz de imitar su armonía formal e inclusive la representación de ésta para poder ir más allá de la simple imitación.

Así, el genio del artista puede crear formas que superan a la naturaleza en belleza. De manera tal que la consciencia de belleza es un destello de lo ideal en la mente del artista que, apoyada en esas leyes universalmente validas para conocer el mundo, dejan de ser simplemente la forma de aprehender esa armonía de la materia para ponerse al servicio de una relación orquestada por esta cualidad de genio.

El genio de Giorgio Vasari en el renacimiento italiano relaciona la materia con la idea metafísica de la belleza, colocando así las normas objetivas del conocimiento, como simples reglas e instrumentos de los que se vale el artista en su genialidad subjetiva, para superar el orden natural y crear un mundo mejor, más bello y más verdadero en tanto que las formas creadas por él son más cercanas a la *Idea original* en su sentido platónico de inmaterial. La tendencia

³⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen, ...op cit*, p. 41.

³⁵⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas... op. cit.*, p. 144.

pronunciada a un arte que se perfecciona más por una idea que por los registros exteriores de la realidad en la sensibilidad.

Siguiendo este sendero de interpretación la fórmula del genio es la de una aprehensión por medio de un conjunto de reglas de la naturaleza por el artista, para que éste reproduzca su armonía material, e incluso pueda superarlas, reformulando así su realidad y fundando una nueva relación subjetiva. Únicamente bajo esa fórmula es inteligible la descripción de Vasari sobre el genio de Miguel Ángel Bounarotti:

Cuando todos aquellos grandes y famosos artistas rivalizaban en emularse unos a otros, el Sumo Hacedor decidió enviar a la tierra un genio universal para que les mostrase cuán lejos se hallaban de la perfección que sólo él logró alcanzar tanto en la pintura, la escultura y arquitectura.

Y como los toscanos siempre han sobresalido en las artes de la pintura, escultura y arquitectura, quiso la Divina Providencia que naciera en Florencia, mejor que en cualquier otro lugar de Italia, aquel hombre destinado a dar a conocer al mundo la Suma Belleza.³⁵⁶

Vasari introduce la vida de Miguel Ángel destacando su cualidad como artista a manera de favor divino al igual que su destino de transmitir la más grande belleza. Al recordar el proceso de producción del *San Mateo* para Santa María del Fiore, Vasari señala la ordenanza a los escultores de “*cómo deben hacerse las esculturas en mármol, quitando sólo lo imprescindible para poderlas corregir cuando se deba.*”³⁵⁷ Como si la figura estuviera ya presente en el mármol y el artista, en su cualidad de genio, lo único que hace es sacarla de la piedra quitando lo que sobra. Siguiendo esta lógica, la anécdota del *David* tiene sentido cuando Vasari narra que Miguel Ángel comienza por el pulgar del pie derecho quitando lo imprescindible de la figura. Finalmente, al hablar de las tumbas mediceas inconclusas del duque Lorenzo, *La Aurora* y *El Crepúsculo*, dice: “*no cabe duda que el arte en ellas, habría sido superior a la Naturaleza.*”³⁵⁸

A la idea del genio en Vasari le es correlativo la noción del *diseño* como una cualidad de las ideas, es decir, racional, mental, o si se quiere con el vocabulario de su época: espiritual. No es casual que el mismo Giorgio Vasari sea considerado como el padre fundador de la disciplina histórica del arte. Comenzando con su *ley de los tres edades del arte*, que se establece una periodización de la evolución progresiva del *arte del dibujo (diseño)* hacia su perfección imitativa de la naturaleza.

³⁵⁶ Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas*, México, Porrúa, 1996., pp. 57-97.

³⁵⁷ *Ib.* p.64

³⁵⁸ *Ib.* p. 75

El dibujo, padre de nuestra tres artes, extrae de muchas cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de las cosas de la naturaleza, la cual es muy regular en sus medidas. Por eso no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también de las plantas, edificios, esculturas y pinturas sabe la proporción que tiene el todo con sus partes y que tiene las partes entre ellas y con el todo; y como de este conocimiento nace un juicio determinado, que forma en la mente aquella cosa que la después expresada con las manos se llama dibujo, se puede deducir que este dibujo no es otra cosa que una forma y explicitación concretas del concepto que se tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea.³⁵⁹

El Movimiento de perfección técnica culmina con la superación de la misma naturaleza. Como matriz de la noción de arte que el renacimiento se forjó a sí misma, el dibujo o disegno es el punto de partida de la actividad creativa en las artes visuales. Primero establece una relación con la naturaleza, cuya misión del arte es una imitación directa de la verdad manifiesta en ella. Después esa noción artística se fundaba en su práctica, como el oficio de amplia tradición que se centraba en el taller, donde los aprendices tenían una instrucción específica de unas normas de imitación, observación y contemplación de la naturaleza universalmente válidas para producir sus formas. El iconólogo Erwin Panofsky apuntala que:

Aquella teoría artística nacida el siglo XV tuvo una finalidad ante todo práctica y secundariamente histórica y apologética, pero en ningún caso especulativa, no pretendiendo más que, por un lado, legitimar el arte contemporáneo como heredero auténtico de la antigüedad greco-romana, conquistándole, con la enumeración de su dignidad y sus perfecciones, un puesto adecuado entre las artes liberales; y, por el otro, proponer a los artistas normas fijas y basadas en la ciencia para su actividad creadora. Pero la teoría del arte alcanzó esta su finalidad más importante subordinándose siempre a la hipótesis (universalmente aceptada) de que por encima del sujeto y del objeto existiera un sistema de leyes universales y necesariamente válidas, del cual habría que hacer derivar aquellas normas, y cuya definición representaría precisamente la misión específica de la teoría del arte. Igual que esta doctrina creía ingenuamente poder exigir al mismo tiempo belleza y fidelidad en la reproducción de lo real, creía también poder allanar e indicar el camino para su realización; la fidelidad formal y objetiva le parecía garantizada tan pronto el artista hubiese observado tanto las leyes de la perspectiva como las de la anatomía, las de mecánica fisiológica y psicológica de la fisonomía; le parecía que había sido alcanzada la belleza si el artista encontraba una bella *invenzione*, evitaba las incorrecciones y las contradicciones, y confería a la representación esa armonía que era concebida como *concinnitas* de los colores, de las cualidades y de las proporciones racionalmente determinable.³⁶⁰

³⁵⁹ Citado en Erwin Panofsky, *Idea*, Catedra, Madrid, 1984, p. 59, cita 143.

³⁶⁰ *Ib.*, pp. 50-51

El desarrollo de esa noción de arte es una serie de momentos en que la disciplina avanza hacia su propio perfeccionamiento técnico y de un saber en conjunto que permiten producir semejanzas naturales que no se encuentran en la experiencia del mundo sensible y material, sino en el terreno de las ideas. En el dibujo, la mano debe seguir y obedecer al espíritu, a la idea del artista creador de formas y semejanzas que en ocasión de su realización total, superan a las formas naturales en el despliegue de su desarrollo hacia la perfección plasmada en la materia.

No quiero perderme en los detalles y haré tres partes, llamémoslas más bien períodos, desde el renacimiento de las artes hasta nuestro siglo(XV); cada una de ellas se distingue de las demás por unas diferencias manifiestas. En el primero y más lejano, vimos, en efecto, que las artes estaban lejos de ser perfectas; aunque encontramos buenos elementos, presentaban tantas insuficiencias que no merecían, en efecto, demasiados grandes elogios. Sin embargo, proporcionaron un punto de partida, abrieron la vía, ofrecieron una técnica a los artistas muy superiores que vendrían después. Aunque sólo fuera por eso, es imposible no hablar bien de ello y atribuirles alguna gloria, incluso si las obras, ellas mismas juzgadas estrictas reglas del arte no lo merecen.

En el segundo, los progresos son manifiestos en la invención, el dibujo, el estilo más cuidado, el esmero más profundo. La oxidación de la vejez, la torpeza, las desproporciones debidas a la basteidad de la época anterior han desaparecido. Pero ¿quien se atrevería a afirmar que en ese período se haya encontrado uno solo, perfecto en todo que haya alcanzado nuestro nivel actual de invención, de dibujo y de coloridos?(...)

El tercer periodo merece toda nuestra admiración (LODE: nuestra alabanza). Podemos decir con certeza que el arte ha ido tan lejos en la imitación de la naturaleza como era posible; se ha alzado tan alto que podemos temer verlo bajar antes que esperar ahora verlo elevarse más. Personalmente he reflexionado mucho sobre todo eso y pienso que esas artes, en su naturaleza tienen una propiedad particular: tener humildes principios, ir poco a poco mejorando y llegar finalmente al colmo de la perfección.³⁶¹

La culminación de esa idea de perfección está en la obra de Miguel Ángel a quien Vasari no duda en otorgarle el epíteto de *divino* en su obra "*Las Vidas de Grandes artistas*" de quien además era amigo. Dedicada a Cósme de Medicis, la obra de Vasari establece un proceso de legitimación social cuádruple según la lectura de Georges Didi Huberman.

Su primer momento consiste en establecer una relación de subordinación, obediencia y humildad ante la dignidad del poder de Cósme, para quien son recopilados los relatos de las vidas de los grandes maestros y la historia de sus obras.³⁶² Subordinación y obediencia de la misma manera en que la mano se pone al servicio de las formas de la idea, del espíritu y del *disegno*. Para

³⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen, op cit*, 63.

³⁶² *Ib.*, p. 78

Vasari el dibujo es la madre de tres artes: la pintura, la escultura y la arquitectura, como artes de la figuración. En la subordinación de la técnica y la praxis a la idea del *disegno*, se da el paso hacia el segundo momento de legitimación con la institución de un cuerpo social imaginario con la fundación de las academias que enoblece y dignifica la actividad artística en la gloria y la *fama eterna*³⁶³ que propocionan al artista.

El tercer momento construye el marco de una temporalidad del origen o surgimiento de una historia del arte, precisamente en la noción de una disciplina naciente o renaciente que toma como paradigma inicial las extraordinarias semejanzas de la naturaleza producidas por los artistas en la antigüedad romana del siglo I. (Vasari se apoya en los comentarios de Plino sobre Apelles para esbozar la idea de un pasado glorioso³⁶⁴ de la praxis artística) Finalmente, el ultimo proceso de legitimitacion viene a cerrar el marco temporal de dicha actividad, introduciendo un movimiento teleológico de intencionalidad, como una forma de resistencia ante el tiempo.³⁶⁵

Pues la voracidad del tiempo es evidente: no contento con haber roído las obras mismas y los testimonios honoríficos de un gran número de artistas, ha cancelado y apagado los nombres de todos aquéllos cuyo recuerdo había sido preservado por una cosa distinta de la imperecedera de los escritores. Después de una larga reflexión sobre el ejemplo de los antiguos y de los modernos, he contrastado que los nombres de los numerosos arquitectos, escultores y pintores antiguos y modernos, con cantidad de sus obras de arte, están en diversas regiones de Italia condenados al olvido, y se van desvaneciendo poco a poco, condenados a una especie de muerte cercana. Para preservarlos de esta segunda muerte tanto como está en mi poder, y de mantenerlos en el mayor tiempo posible en la memoria de los vivos, he pasado un tiempo considerable buscando sus obras, he desplegado una diligencia extrema para encontrar la patria, el origen y la actividad de los artistas, me he tomado las molestias de recoger sobre ellos unos relatos de gente anciana, lo textos de recuerdos abandonados por sus herederos al polvo y a los gusanos.³⁶⁶

Las transformaciones en la idea de la representación visual habian incidido en las formas sociales del trabajo. Con la fundacion de la Academia florentina de las Artes del diseño en 1563, la noción de ese cuerpo social imaginario, que es la comunidad de artistas, se consagra la actividad creativa como un oficio liberal, ennoblecido y emancipado de sus formas religiosas de la Edad Media. Una actividad que presenta sus productos como un reflejo independiente de las Formas o ideas filosoficas de la antigüedad, perspectivas que vuelven a resurgir o renacer por el trabajo minucioso

³⁶³ Ib., p. 82.

³⁶⁴ Id.

³⁶⁵ Id.

³⁶⁶ Ib., p. 83.

sobre la naturaleza del artista, bajo la tutela y guía de los grandes maestros de la antigüedad romana.

No hace falta decir que este volver a escena o ese resurgir de las formas y maneras de imitar las semejanzas naturales de la antigüedad no es fidedigna al modelo antiguo, sino que más bien responder a los intereses sociales de los hombres que lo ven y lo hacen resurgir. Se trata de una interpretación que el siglo XV italiano hace de la producción artística del siglo I romano. Una transformación del valor del arte enmarcada en la actividad idealizada del diseño como dibujo, productor de formas, modelos y tipos que desafían al paso del tiempo, rescatando a las obras y sus creadores del olvido.

El rescate del olvido es orquestado por el mismo diseño en su planificación, clasificación y categorización racional de relatos, formas, figuras y técnicas que articulan, en una narrativa temporal, el despliegue del arte en la historia.

Desde el origen del gran arte antiguo y su caída en el olvido, hasta su renacer en la Italia del siglo XV, el primer *gran disegno* es la operación salvacional del historiador que rescata a los hombres y las obras de una segunda muerte, el desvanecimiento que el tiempo ejerce a la materia. Se trata no únicamente de asumir que el arte es una actividad noble y aristocrática, practicada por las élites más virtuosas de la época, sino que también es un medio, un vehículo para vencer a la muerte. Vasari convierte al arte como un espacio para lo inolvidable; una forma de inmortalidad por la *eterna fama*, la reputación transmitida en la tradición.

La historia del arte que Vasari funda con una colección de dibujos y relatos sobre sus autores, lejos de plegarse a un orden de algún supuesto formal externo, material, terrenal, presente en la experiencia cotidiana y normal de lo real; inventa, crea y despliega un desarrollo en el tiempo como su evolución a la perfección que asegura su lugar en la memoria colectiva, es decir, inventa su sentido y finalidad instaurando un orden a seguir. Un orden que se atiene al tiempo y su paso, mientras que resucita a los nombres de pintores para *renombrarlos*, el arte se convierte en *inmortal*; *“entonces ese arte se hacía renaciente y renaciendo accedía a su doble estatus definitivo: inmortalidad reencontrada de su origen, gloria social de su esplendor.”*³⁶⁷

Lo que se constituye aquí no es otra cosa más que una segunda religión, una religión localizada en el campo designado “Arte”. Fomenta su concepto de inmortalidad en las bases de una utilización glorificante de la memoria –la memoria utilizada para “renombrar/afamar” a los artistas y cubrirlos para siempre con el ala protectora de la

³⁶⁷ Ib., p. 87.

³⁶⁸ Ib., pp. 90-91.

Una religión de clase, una aristocracia de la técnica pictórica. La inmortalidad de los artistas es lograda por la fama imperecedera de sus obras. Sólo los espíritus de élite son capaces de esa dignidad por su trabajo. Se construía al arte como una practica noble, coherente con los estamentos de clase, un actividad intelectual y liberal, es decir, propia para *liberar el espíritu de la materia*.³⁶⁹

Una nobleza de la *virtù* artística, una clase dotada de la facultad de crear e inventar formas y plasmarlas sobre la materia, lo que Vasari llama como *Disegno*.³⁷⁰ Un derecho de ciudadanía ideal en la polis de las artes, los bienaventurados que la posean son comparados con Dios como creadores en su *genio*, como producción del diseño realizado. Diseño que desafía lo real y su verosimilitud. En resumidas cuentas, la historia del arte que funda Vasari permite revolucionar las formas de lo real, mejorandolas en belleza.

Cuarenta años despues de la segunda edición de *Las Vidas* de Vasari, y dentro del contexto de la Academia de Disegno de Roma, Federico Zuccari revoluciona las nociones hasta aquí revisadas del florentino. Zuccari extrapolaba el ámbito de influencia y la independencia del *Disegno* hasta lindes metafísicos. Para él, la soberanía del dibujo iba más lejos que las esbozadas por Vasari, no sólo en el sentido de una praxis social emancipada y ennoblecida, sino en una dimensión religiosa del dibujo, donde la mano dejaba de expresar lo intelegible de una idea en lo sensible de la materia para exponer la Idea en sí, y no sólo violentar la materia hacia un ordenamiento. Un espacio donde la mano iba a la par de la creación del orden de lo real e incluso lo superaba.

Comparando al artista con un pequeño Dios que crea formas, al igual que el gran Dios creó el universo. En su texto *L'idea de'scultori, pittori e architetti* publicada en Turín en 1607, desliza la noción del *disegno* como el espacio compartido entre los seres de la creación, pues lo que hay en común entre el hombre, el ángel y Dios es el alma, y le reprocha a Vasari el haber hecho creer que el *disegno* es algo que se pueda enseñar y conseguir con la practica y devota observación de la naturaleza: *Si el Dibujo es la Idea, entonces es innato: desde entonces será entendido como una facultad del alma o como un apriorismo. No ayuda al artista, puesto que es la causa misma del arte como tal.*³⁷¹

³⁶⁹ *Ib.*, p. 104

³⁷⁰ *Ib.*, p. 92.

³⁷¹ Federico Zuccari, *Idea de'pittori, scoltori e architetti*, Florencia Heikamo, 1961, pp. 2074, 2080-2081.

Zuccari, a quien la tradición reconoce como el padre del diseño como parte de las artes, nos dice que si leyéramos con cuidado la palabra *disegno*, encontraríamos su secreto recomponiendo la relación de sus términos: *Segno di Dio*, el signo de Dios: “*Esta Bastante claro por sí mismo, que el dibujo (disegno) es, por sí solo, casi otra divinidad creada, creada por Dios para significarse mejor entre ángeles y hombres.*”³⁷²

Inmerso en el contexto aristotélico clásico de su época, Zuccari comienza por dividir y distinguir el cuerpo de su obra entre un *disegno interno* o idea inmaterial que pre-existe en el espíritu del artista y un *disegno externo*. A pesar de la renuencia de utilizar el término *Idea* por sus tintes teológicos y filosóficos como él señala, y debido a que es un pintor que le habla a pintores, escultores y arquitectos en términos artísticos; prefiere usar el término *disegno interno* como hablaría un artista para artistas,³⁷³ distinguiéndolo del uso del *disegno externo* que es el que se ocupa de la obra ya realizada.

De ahí que toda su obra sea dividida en dos libros, uno avocado a la forma espiritual del *disegno interno*, plasmado en el intelecto del artista, pero también reconocible en todos los aspectos de la naturaleza, y un segundo apartado para los productos del arte en el *disegno externo*, como realización del primero sobre la materia con una mediación técnica violenta sobre los materiales del arte:

Digo, pues, que Dios..., habiendo creado al hombre en su bondad a su imagen y semejanza..., quiso además conferirle la facultad de formar en sí mismo una representación interior (Disegno Interno) intelectual, para que por medio de ésta conociera a todas las creaturas y formase en sí mismo un mundo nuevo y para que internamente, en su ser espiritual, tuviera y gozara de todo aquello que conoce y de lo que gozara externamente, en su ser natural; y, además, para que con esta representación, imitando a casi Dios y emulando a la Naturaleza, pudiera producir innumerables cosas artificiales semejantes a las naturales, y por medio de la pintura y la escultura nos presentase en la Tierra nuevos Paraísos.³⁷⁴

Es la dialéctica de estas formas de diseño idealizado y genio subjetivo las que permanecieron en el imaginario colectivo durante largo tiempo, y es bajo ellas que Alexander Baumgarten, en sus *Reflexiones Filosóficas acerca de la poesía* desarrolla el término moderno de estética, vinculando el artista genio-técnico y su diseño ideal.

Dialéctica que está a la base de la teoría del genio kantiano, como aquella facultad que tienen las representaciones estéticas de expresar y hacer comunicable universalmente la

³⁷² Ib, pp. 2068-2070 y 2107-2118.

³⁷³ Georges Didi Huberman, *Ante la Imagen, ...op cit*, p. 111

³⁷⁴ F. Zuccari, *op cit*, L. II, 16, p. 196.

experiencia de lo indecible y de lo informe. Expresión excepcional producida por una violencia radical, ejercida en la materia natural de las obras del arte. Es decir, bajo esta perspectiva, se trata de imitar una semejanza inexistente en el mundo material y natural, pero posible en el plano de las ideas, y es la que termina por dotar de sus reglas al arte, que con violencia excepcional, funda una nueva forma de actuar y de hacer. Esa noción de arte, en la medida que se apega a la normatividad de la naturaleza, es la manera en la que se tiñe de realidad, pero su objetivo se encuentra en sobre pasar esa naturaleza y asemejar a lo bello, posible en el plano de las ideas.

A partir de ahí, la belleza es el mecanismo por el cual la idea de nuevos paraísos terrenales o el cielo en la tierra son posibles. Se trata de un postulado que desafía la noción medieval de la política dividida en dos ciudades: la Jerusalén celestial y la ciudad terrena. De la misma manera, la forma de la técnica viene a revolucionar la práctica del arte por la violencia idealizada hacia la materia. También viene a revolucionar su estética idealizada, proveyendo un nuevo sentido, contorno y configuración al imaginario de la política, despojado de la iconología teológica e impulsado por la iconología técnica, en el trabajo de su uso, se van conformando hábitos y prácticas colectivas.

II.- LAS NUEVAS FORMAS ESTÉTICAS DE LA POLÍTICA MODERNA Y SECULAR

La configuración y el nuevo sentido de la política estética de la que hablo, está cifrada en la idea de la técnica, como una segunda naturaleza que supera a la primera, aquella naturaleza biológica del frágil cuerpo humano. Es de notar que en el recorrido expuesto hasta aquí de la relación entre arte y naturaleza va contextualizado, o mejor dicho, va enmarcando por transformaciones sensibles colectivas, pues: *Dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene su lugar- está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica*³⁷⁵ Como Walter Benjamin señala, para hablar de la destrucción del aura por las transformaciones sociales operadas por la reproducción técnica de las obras en la tradición y la memoria que, junto con su valor de uso, son indicativas de los cambios históricos de la experiencia de la percepción.

Sin embargo, y para los objetos de este estudio, es necesario adentrarnos en el sistema de la percepción para comprender la transformación sensorial en la que está basado la operación

³⁷⁵ Walter Benjamín, *La obra de arte...op cit*, p. 46.

política del fascismo, basada en un control total de los cuerpos y de su naturaleza alterada en un contexto mediado por la tecnología.

En la antigüedad, la palabra griega para designar aquello que se percibe a través de la sensación era *Aisthitikos*. De ahí proviene nuestro moderno término de “estética”. La *aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción, esta operación implica una partición de los sentidos.³⁷⁶ El campo de acción e interacción del *corpus* sensorial es la realidad misma, la naturaleza corporea y material de la cual el arte sólo es su espacio de re-creo.

En el aparato sensorial del cuerpo, las terminales físicas de los sentidos se encuentran en la superficie del organismo. La frontera entre lo interior y exterior está cifrada a través del tacto, la visión, la audición, el olfato y el gusto. Como partes del aparato sensorial del cuerpo, son terminales sensoriales del sistema nervioso central, cuyo punto de partida e inicio comienza y termina en el mundo exterior, como el espacio de donde provienen las impresiones sensibles y el campo de interacción motora del cuerpo.

El mundo exterior es la fuente de estímulos y experiencias de los sentidos que el sistema nervioso interpreta y da sentido y significado. Es en ese punto que el orden de la sensibilidad puede ser fundado, instituido y orientado en el sentido de una aculturación de los sensaciones. Un entrenamiento e instrucción de los sentidos de carácter social, cultural o moral en el refinamiento del gusto como dispositivo de afirmación social, por ejemplo; pero también como la producción histórica de un sistema ordenado y jerarquizado del aparato con un carácter político que sólo es posible, dentro otros factores, por el arte.

Sin embargo, la función del aparato sensible tiene el propósito inmediato de salvaguardar la integridad del cuerpo ante situaciones de riesgo y peligro. Pero también satisfacer las necesidades fisiológicas más inmediatas y primordiales como el instinto de alimentación, calor, seguridad y sociabilidad. Visto desde ésta perspectiva, el sistema perceptivo es un fuerte anclaje a la materia de la naturaleza biológica del cuerpo, pues sin importar cuán educables puedan ser los sentidos por el entorno, su esencia remite a un momento previo a la historia de la civilización, es decir, nos conduce a la animalidad del cuerpo y sus instintos. No obstante es por un control y el refinamiento de estos últimos, como domesticación y su cultivo que la historia y la civilización pueden ser posibles, como la salida de la animalidad y la entrada en la humanidad.

De igual forma en que la disciplina del arte produce sus propias fantasías ilusorias míticas de control sobre la naturaleza y su superación por el *disegno* del genio creativo en la historia de la

³⁷⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Estética*, en *Historia de seis ideas*, Alianza, Madrid, 2002, *passim*.

estética como disciplina; el sistema perceptivo ha estado inserto bajo la noción de una auto-genesis, como el camino progresivo que va del mono al hombre. Terry Eagleton dice en su texto *La ideología Estética* que, bajo ese enfoque del sistema perceptivo: “El hombre se produce a sí mismo milgrosamente a partir de su propia sustancia”³⁷⁷

Lo que ambas perspectivas ilusorias tienen en común es la pretensión de un control absoluto sobre la materia, incluso la del cuerpo humano, y que en suma, son las mismas en las que opera el fascismo: “El hecho de que sea posible imaginar algo que no es, es extrapolado a la fantasía de que se pueda re-crear el mundo de acuerdo con un plan.”³⁷⁸ Como un modelo o plano racional que funciona de la misma manera que el *disegno interior* plasmado en la mente del artista, pero también perceptible en el mundo natural como lo real.

Si consideramos el concepto de lo Sublime en Kant, ya revisado en el apartado anterior, donde la experiencia de los sentidos es enfrentada a una naturaleza amenazante por una magnitud de fuerza o tamaño que produce la sensación de temor cuyo objeto es el terror que busca la autoconservación del sujeto; la auto genesis funciona mediante la sobre carga y el exceso de estímulos sensibles a los que el cuerpo es sometido lo que termina por definir al sujeto en tanto capaz de formular juicios. Es en esa experiencia donde la sensibilidad que se muestra amenazada ante el poderío de la manifestación de la fuerza de la naturaleza ante nuestra capacidad de resistencia que se reduce a una insignificante pequeñez. Es ahí donde el sujeto termina por definirse a sí mismo como unidad, pero con la salvedad de que sólo es posible únicamente si el sujeto se encuentra al resguardo de una distancia del fenómeno. Una pre-condición en la que pueda observar la manifestación de la naturaleza y alcanzar un criterio más “sensato” en la contemplación. Un momento operado con violencia por la imaginación hacia sí misma para establecer las condiciones de su comunicabilidad en un juicio. Es decir, que la imaginación es capaz de formular un juicio sobre lo que de otra forma sería la experiencia de algo inexpresable, sólo lo puede lograr ejerciendo una violencia sobre sí misma. Esto es lo que para Kant reside en la facultad del *genio*.

En el contexto de esa expresión se vuelve esclarecedora en la comparación que realiza el mismo Kant entre el general como guerrero y el político como hombre de Estado. Pensando en cuál de los dos es más digno de admiración, el filósofo opta por el hombre de armas, pues su

³⁷⁷ Terry Eagleton, *La Ideología estética*, Madrid, Trotta, 2006, p. 64

³⁷⁸ Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamin's Art Work essay reconsidered*, MIT Press, October Vol.62, Autumn 1992, p. 21

posición le exige una actitud impermeable y aséptica a todos los estímulos sensibles que recibe su cuerpo en una situación de peligro excepcional:

¿Pues qué es objeto de la máxima admiración, incluso entre los salvajes? Un ser humano que no se asusta, que no se atemoriza y que, por lo tanto, no retrocede ante el peligro, pero que al mismo tiempo, con plena coincidencia, se pone enérgicamente manos a la obra. Incluso en los estadios más civilizados sigue vigente esta superioridad del guerrero. Sólo que además de lo anterior se exige que demuestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz, benevolencia, compasión, e incluso un cuidado conveniente para su propia persona: precisamente porque en todo ello se reconoce, con el peligro a modo de piedra de toque, el carácter indomeñable de su ánimo ante el peligro. A este respecto, puede descortarse todo lo que se quiera sobre el respeto que, en la comparación del político con el general, merecen uno u otro: el juicio estético se decide por el último. Incluso la guerra, cuando se lleva a cabo con órdenes y respeto sagrado por los derechos civiles, tiene algo de sublime en sí, y convierte la forma de pensar del pueblo que la hace de este modo en tanto más sublime cuanto a más peligros se ha expuesto y bajo ellos ha podido afirmarse como valiente. Por el contrario, una larga paz acostumbra a hacer dominante el mero espíritu comercial y con él la abyecta avaricia, cobardía y blandura, y acostumbra a degradar el modo de pensar del pueblo.³⁷⁹

Para Kant ambos son dignos de admiración y respeto, pero sólo se destaca el uno sobre el otro por una situación de excepción. Por el contexto y el medio de su acción. Pues dado que ambos dan forma a la realidad y no sólo a sus representaciones, se vuelve de crucial importancia las condiciones en que se moldea esa realidad. Si es la guerra o la paz el medio que provee los estímulos, sus resultados como formas de lo real serán distintos. No en la manera en cómo define lo real cada uno, sino mediante el control implacable de los estímulos sensibles y naturales que producen, o dicho de otra forma, mediante el manejo civilizado y cultivado de ellos, es decir, mediante el ambiente y su influencia es que se tiene la capacidad de darse forma autónoma a sí mismos como sujetos epistémicos. Éstos se auto-generan frente a distintas circunstancias, se auto-producen como sujetos de manera más sublime en cuanto la vida este más sacrificada a una idea, ya sea como blandura en la paz o valentía ante la guerra.

Si la guerra es capaz de volver valeroso a un pueblo y la paz de convertirlo en blando y compasivo, entonces se trata del contexto, la situación y el ambiente que junto con los estímulos sensibles que provee, los que terminan por moldear, dar forma y configurar la imagen de ese ser de un pueblo. Y es mediante el control de los mismos estímulos sensibles que se instituye un poder técnico-estético.

³⁷⁹Immanuel Kant, *Critica del discernimiento ...op cit*, p.349

Ya he expuesto en el apartado anterior la manera en cómo la experiencia de un estado de completa anormalidad y excepcionalidad, como el de la guerra de la fe entendido como un estado de extrema excepción política, se interesa más por la fórmula de la expresión que por el contenido en ella. Es decir, se ocupa más por el artificio de la representación y la retórica de su presentación que por el contenido de la obra, pues prefiere el juego de reflejos a la fragmentación del cuerpo. Debido a que en la naturaleza fabricada y artificial de la obra se muestra una plasticidad teatral en su despliegue de la historia como puesta en escena de lo político. Como artificio diseñado para ser representado y para que en su reproducción de su exhibición se produzca un impacto a los sentidos.

En suma, es en la alegoría donde se da un entrecruzamiento entre historia y naturaleza intercambiando los contenidos de cada uno hacia el otro. En la naturaleza lo nuevo de la técnica es lo mítico, en la medida en que su potencial aún no se realiza; en la historia, lo viejo es lo mítico, pues sus propuestas no han sido satisfechas, sus deseos y sufrimientos no han sido reprimidos.³⁸⁰

La expresión de esta relación está en la alegoría como expresión del lenguaje que funciona como vehículo de una supervivencia política, un mecanismo de resistencia ante la constante caída y alza de un orden de poder frágil y ante el espectáculo del auge y caída de príncipes en el poder. La alegoría es el medio para asegurar un lugar en el devenir del tiempo que de otra manera no tendría lugar en la tradición de la memoria ante el olvido. Como vimos en el apartado anterior, la alegoría en su forma barroca era la forma de una percepción escindida. Propia de una ruptura social y de conflicto prolongado en la que el sufrimiento humano provocado por la guerra y la ruina material eran las constantes en las que todo gobierno secular se inscribía. Como tal, las alegorías son la materia, la forma y la fuente misma de la experiencia histórica.

La experiencia histórica y su devenir ininterrumpido en el tiempo crean la ilusión de una progresiva evolución como un proceso inevitable, sobre todo si este es visual, es decir, si en objetos, materiales o en imágenes históricas podemos ver una supuesta finalidad que crea la fantasía que así tenían que salir las cosas. De ahí que la alegoría sea tan importante para interrumpir el curso y mostrar la faz del tiempo como naturaleza orgánica expuesta al paso del tiempo.

Para la ilustración burguesa del siglo XVIII, la finalidad de la historia y su experiencia radicaba en la construcción material y física de un reino de la paz perpetua y el constante mejoramiento de las condiciones de vida. Con esto, se invierte la relación teológica del tiempo,

³⁸⁰ Susan Buck-Morss, *La Dialéctica de la Mirada*, Balsa de Medusa, Madrid, 2001 p.135

pues ya no era necesario esperar al momento del juicio final para alcanzar el paraíso, sino que éste puede empujado a ser producido por los hombres en el tiempo gracias a la técnica.

Mediante la idea del progreso, la ilustración convocó a los hombres a usar su propia razón, como el fragmento de divinidad que había dentro de ellos, para crear la ciudad “aquí y ahora”, un paraíso terrenal cuya construcción requería de la felicidad material como componente básico. La revolución industrial pareció volver posible esta realización práctica del paraíso³⁸¹, pero también significó un intento más ambicioso por controlar y manipular la materia natural mediante el progreso. Forjando el mito de la omnipotencia humana cuya creencia en el artificio humano y la agudeza del ingenio de los hombres terminarían por dominar a la naturaleza. El progreso deificado en la tecnología proporcionaba la ilusión de una unión entre los hombres y en tal unión entre pueblos se cimentó en la capacidad propia del industrialismo de eliminar las divisiones sociales de clase.

A diferencia del mito, donde el paso del tiempo imita a la naturaleza en sus ciclos de generación-regeneración y su transcurso asume la forma de la predestinación, en la experiencia histórica es necesaria la libertad que supone la posibilidad de la influencia humana sobre los acontecimientos, como fundamento de la responsabilidad política y moral de los hombres, de ahí su condición dramática y trágica. Es por eso que su desarrollo sea entendido como “tragedia” en el anterior apartado, pues los hombres son agentes conscientes de la construcción de su propio destino, y por lo tanto son capaces de errar y obtener resultados que no esperaban.

De esta forma la tecnología y la industria, ambas surgidas en gran medida del siglo de las luces, representaban un avance y progreso real en los medios de producción económico de mercancías. Esto conduce a pensar en la ilusión como realidad, lo que constituye un error de cálculo interpretativo, pues no existe nada “natural” o predestinado en la progresión del avance de la técnica en la historia. Cuando la evolución social que alienta la técnica es pensada como históricamente natural, ésta evolución de la sociedad se mitifica como progreso al resguardo de la tecnología.

La palabra clave para comprender este desarrollo moderno de la ilusión y enajenamiento sensible de la naturaleza a la técnica es la de “fantasmagoría”. Término que se originó en 1802 en Inglaterra para definir una exposición de ilusiones ópticas y linternas mágicas.³⁸² Esas fantasmagorías poseían apariencia de una realidad objetiva. Un engaño sensorial a la percepción

³⁸¹ *Ib.*, p. 97

³⁸² *Ib.*, *Aesthetics and Anaesthetics... op cit*, p. 22

por la manipulación técnica. Se trata de una atmósfera artificial de ensueño de los sentidos producida por modernos medios de la nueva clase dominante en la modernidad occidental: la burguesía.

Bajo el principio de una tecno-estética, las fantasmagorias, que ya son visibles en la producción artística del barroco, proporcionan percepciones lo suficientemente reales; pero como entretenimiento, su valor consistía únicamente en su exhibición. Pues debían ser mostradas a un público masivo para que su poder fuese efectivo. Gracias a ellas y mediante una manipulación de los estímulos sensibles, se instituyó un control social del sistema sensorial por vía de la creación de un ambiente estimulante que tenía por objeto anestesiar al organismo, no a través del adormecimiento de la percepción, sino por el exceso a los sentidos:

Estos *sensoria* estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero lo hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual. Todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total. Como resultado, a diferencia de lo que sucede con las drogas, la fantasmagoría asume la posición de un dato objetivo mientras que los adictos a las drogas se enfrentan a una sociedad que cuestiona la realidad de sus percepciones alteradas, la intoxicación de la fantasmagoría deviene la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria deviene medio de control social.³⁸³

Un control social basado en la administración de los estímulos sensibles. Posible mediante una estructura modificada de la experiencia de la vida cotidiana en conjunto en las incipientes urbes modernas.

Las nuevas capitales europeas eran el lugar donde la planeación racional de la distribución del espacio era papel del Estado Nación como el responsable de construir las utopías seculares. En ese sentido proyectos de renovación urbana del siglo XIX, como el del Barón Haussman en París, llevaban el principio de la ilusión sensorial y enajenación sensible de la fantasmagoría a niveles arquitectónicos con la intención de fundar la utopía social mediante el cambio de la disposición de calles y edificios en las ciudades. Todo un nuevo paisaje sensible tuvo lugar gracias a la nueva naturaleza técnica que experimentaba el progreso histórico.³⁸⁴

En el fondo eran parte de un plan de centralización imperial, espacial y política que reprimía cualquier manifestación individual y autónoma en la ciudad, creando una administración espacial homogénea, favorable para el control social de las nuevas movilizaciones sociales a gran

³⁸³ Ib. , p. 22-23,

³⁸⁴ Cfr. Walter Benjamin, *Haussman o las Barricadas en París, capital del siglo XIX*, en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus 1980.

escala.³⁸⁵ Se trata de una alienación sensorial por el ambiente donde el corpus de la percepción se atrofia en la experiencia de la vida cotidiana de las modernas ciudades multitudinarias.

Alienación sensorial que por el exceso de impulsos sensibles que terminan por anestesiar al organismo. Transformándolo en insensible ante el bombardeo a los sentidos del cual solo registra pedazos, fragmentos de impresiones como vivencias. El cuerpo recibe un exceso de energías que sobre pasan todas las capacidades que, hasta ese entonces se había entrenado para procesarlas reflexivamente, pues la cantidad y la velocidad de los estímulos sensibles que proveía la vida en el mundo de la naciente industria desbordaban la educación histórica y tradicional que hasta ese momento había instruido estéticamente al cuerpo. La experiencia de un día en la ciudad le obligaba a privilegiar ciertas vivencias sobre otras reprimiéndolas con el ejercicio de una violencia sensible que la imaginación se hace sobre sí misma para resguardar al sujeto en su unidad, integridad y salud. Las amenazas de las que era objeto son las energías excesivas del mundo exterior. *La amenaza de esas energías es la (experiencia) del shock.*³⁸⁶

Ante las energías que inundan al sujeto se establece un mecanismo de defensa que aísla la conciencia del presente de la profundidad del recuerdo en el tiempo. Una disociación de la memoria reciente del recuerdo inscrito en la memoria como conciencia del pasado. Este proceso tiene como resultado el empobrecimiento de la experiencia y su conexión epistémica con la tradición. La experiencia que contiene un saber-hacer como práctica de una forma gracias a la tradición, permanece oculta y latente como el pozo y archivo de donde se nutre aquello que Proust denominará más tarde como memoria involuntaria. A diferencia de la forma de esa experiencia, la vivencia del mundo moderno sólo se vincula con difusamente con la experiencia del pasado reciente. Como el choque de energías a las que el cuerpo se enfrenta en cada *shock* de la sensibilidad en la vida en la ciudad. *Es la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria. Los ojos que se cierran ante dicha experiencia han de habérselas con otra de índole complementaria que diríamos que es su copia espontánea.*³⁸⁷

Para la socióloga norteamericana Susan Buck-Morss, el efecto de la experiencia del shock es embrutecedor pues: *“antes de incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento, en una inervación, se utilizan las capacidades miméticas para desviarlo.”*³⁸⁸ Esa inervación tiene dos formas: una fortalecedora que al apropiarse en la recepción mimética del

³⁸⁵ Susan Buck-Morss, *La Dialéctica de la Mirada ...op cit*, p. 106

³⁸⁶ Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Poesía y capitalismo ...op cit.*, p. 130

³⁸⁷ *Ib*, p. 125

³⁸⁸ Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics. ...op cit*, p.17

mundo exterior, enriquece la experiencia; y una de adaptación, que protege al precio de paralizar al organismo en sus capacidades para la imaginación, una especie de coraza protectora para responder de forma activa ante los estímulos que recibe.

En su artículo titulado *Aesthetics and Anesthetics. Walter Benjamin's Art Work essay reconsidered* apuntala la relación que el siglo XIX estableció con el uso de narcóticos como una técnica elaborada para hacer frente al exceso de estimulación exterior: *A las formas narcóticas de la Ilustración ya existentes, como el café, el tabaco, el té y los licores, se añadió un vasto arsenal de drogas y prácticas terapéuticas, desde el opio, el éter y la cocaína hasta la hipnosis, la hidroterapia y el electroshock.*³⁸⁹

Gracias a la revolución tecnológica, la realidad misma se presentaba a los sentidos como un narcótico. El de uso más común era el opio, prescrito indiscriminadamente para tratar un amplia variedad de malestares, sobre todo de índole nerviosa, pues el “exceso de trabajo”, el “desgaste natural” de los nervios y la “creciente carga sobre el cerebro y sus tributarios” eran la consecuencia estética y fisiológica de las nuevas relaciones sociales y las condiciones laborales que trajo consigo el capitalismo industrial.³⁹⁰ Entre ellas se destaca la experiencia de trabajo en las líneas de producción de las fábricas.

Según Buck-Morss, no es coincidencia que en esa misma época date el comienzo del uso experimental de la anestesia en procedimientos médicos:

“Los juegos del éter”, la versión decimonónica de la inhalación de pegamento, tenía lugar en fiestas, en las cuales se inhalaba “gas hilarante” (óxido nitroso), que producía “sensaciones voluptuosas”, “impresiones visibles deslumbrantes”, “una sensación de extensión altamente placentera tangible en cada miembro”, “visiones fascinantes”, “un mundo de nuevas sensaciones”, un nuevo “universo compuesto de impresiones, ideas, placeres y dolor”. No fue hasta mediados de siglo que se desarrollaron las implicaciones prácticas para la cirugía. Sucedió en los Estados Unidos cuando, de manera independiente, estudiantes de medicina de Georgia y de Massachusetts participaron de estos “juegos”. Un cirujano de Georgia, Crawford W. Long, notó que aquellos que se lastimaban durante las celebraciones no sentían dolor. En una reunión en Massachusetts, estudiantes de medicina dieron éter a ratas en dosis lo suficientemente altas como para inmovilizarlas y producirles una insensibilidad total. Crawford Long utilizó anestéticos exitosamente en varias operaciones en 1842. En 1844, un dentista de Hartford, Connecticut, llevó acabo extracciones dentales con óxido nitroso. En 1846, en una atmósfera mucho más sobria y legítimamente que “los juegos de éter”, tuvo lugar la primera demostración del

³⁸⁹ Ib., VII, p .18

³⁹⁰ Id.

uso de la anestesia general en el Hospital General de Massachusetts, desde donde este “descubrimiento maravilloso” se diseminó rápidamente hacia Europa.³⁹¹

La experiencia de intoxicación sensorial es el correlato a la experiencia cotidiana del shock. El uso de narcóticos proveía un escudo protector para los sentidos. Eran una distracción sensorial lo suficientemente real para adormecer al cuerpo y ponerlo a disposición de condiciones de trabajo extenuantes. La intoxicación sensorial deviene en norma social y la predisposición de los sentidos, como en una adicción, es el medio de un control, salvo que este caso se trata de un control político.³⁹²

En las nuevas relaciones sociales que delineaban a ese control político, la práctica médica destacaba por su profesionalización. Los médicos eran la vanguardia de una nueva clase de élite de expertos técnicos, en gran medida, gracias a la introducción del uso de anestéticos:

Pero con la introducción de la anestesia general, el American Journal of Medical Science podía informar que era“(…) muy gratificante para quien operaba y para los espectadores que el paciente yaciera como un sujeto sosegado, pasivo, en vez de resistirse y tal vez proferir gritos lastimosos y lamentos mientras el cuchillo está trabajando.” El control que le proporcionaba al cirujano un paciente “tranquilamente manejable” permitía que la operación se llevara a cabo con una inédita minuciosidad técnica y una “premeditación del todo conveniente”. Por supuesto, el punto no es de ningún modo criticar los avances quirúrgicos. Más bien, se trata de documentar una transformación en la percepción cuyas consecuencias sobrepasaron largamente la operación quirúrgica.³⁹³

Por primera vez en la historia los médicos ya no tenían que esforzarse por reprimir su empatía sensible frente al dolor ajeno de sus pacientes, a diferencia de su práctica en la antigüedad en la que implicaba el conocimiento del *saber herir para saber sanar*, como vimos en el primer apartado de este trabajo al revisar la imagen del caduceo; ya no era necesario el conocimiento de infringir una herida para saber sanarla. La anestesia les proporcionaba a los médicos una disociación ilusoria en la que el distanciamiento sensorial de estar operando sobre una masa indolente e insensible, les permitía una deshumanización procedimental, pues ya no trabajaban sobre un cuerpo del que no se tiene ningún control, liberándolos de la preocupación por el dolor en el paciente.

No sólo en la medicina, sino en una amplia gama de procesos cotidianos la percepción de la realidad fue alterada por las nuevas prácticas sociales y físicas que moldearon la tecnología de

³⁹¹ Ib, p. 19

³⁹² Ib., p.25

³⁹³ Ib., p.28

la industria. Incluyendo al arte, la más susceptible de a esas transformaciones de la experiencia diaria fue en la literatura. El “descalabro” de esa experiencia es, según palabras de Walter Benjamin, la virtud de la obra poética de Baudelaire, *descalabro del que, como moderno, fue testigo*³⁹⁴ :

Cuanto más participe el shock en su momento en cada una de las impresiones; cuanto más incansable planifique la consistencia en interés de la defensa frente a los estímulos; cuanto mayor sea el éxito con el que se trabaje, tanto menos se acomodará todo a la experiencia, tanto mejor se realizará el concepto de vivencia. Quizá se pueda al fin y al cabo ver la función peculiar de la defensa frente al shock en que se asigna al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la consciencia. Se trataría de una filigrana de la reflexión, que del incidente haría una vivencia. (...) Baudelaire ha retenido este diagnóstico en una imagen cruda. Habla de un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de espanto. Dicho duelo es el incidente de crear. Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico.³⁹⁵

La incipiente tecnología representaba una amenaza y desafío para la creación artística tal y como ésta había sido conocida. En los paradigmas de vida ciudadanos, la cultura moderna surgía a la vista del capitalismo y se mostraban como un proceso de estetización de la técnica en la que los productos de la industria eran observados y admirados como obras de arte. Los profundos deseos por apropiarse de los objetos del mundo terminaban por aislar radicalmente a los individuos, circunscribiéndolos en pequeños altares interiores, privados y solitarios. Cuanto más fuerte y determinadamente se estaba incapacitado a incorporar sus vivencias al orden de la experiencia de un pasado, más frustrados se encontraban los hombres en satisfacer sus anhelos por poseer algo en un mundo repleto de mercancías.

Este proceso fue reforzado por las transformaciones en las formas de comunicación que revolucionaron a la prensa impresa con la reproducción masiva de los periódicos. En ellos, sus lectores ya ni siquiera podían apropiarse de relatos e historias que antes le habían proveído la noción antigua de la narración, pues ahí se imprime la huella de quien narra. La experiencia en la que se sumerge la vida del que relata sirve para hacer partícipe a quien escucha de ella, ya no tenía lugar frente al en-sí objetivo y distanciado de los sucesos que aparecen como información breve y de fácil comprensión en las noticias de los periódicos. Los sucesos del mundo aparecen en ellos como una serie de hechos desarticulados entre sí, como la sustancia de las noticias.³⁹⁶

³⁹⁴ Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire, en Poesía y capitalismo ...op cit*, p. 154

³⁹⁵ *Ib.*, p.132

³⁹⁶ *Ib.*, p.127

La desarticulación de los hechos que se presentaba en la prensa del siglo XIX tenía por objeto impermeabilizar la experiencia del lector ante los acontecimientos que observaba. Sólo así podía proporcionarle una ilusión de control sobre su vida, pero también una sensación de seguridad en ella. Benjamin señala: *la atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo del antiguo relato hace de la información y de ésta a su vez la sensación.*³⁹⁷ Nace de esta manera una sensación de extrañeza en la ciudad que ahoga al poeta, la inhospitalidad y la crudeza de imágenes que proporciona el ambiente urbano de las multitudes.

Benjamin dice del impulso poético en el trabajo de Baudelaire: *El shock como principio poético en Baudelaire: la fantasque escríme de la ciudad de los Tableaux parisiens ya no es una patria. Es un espectáculo, y un país extranjero enteramente*³⁹⁸ En Baudelaire la ciudad y sus multitudes encuentran su lugar como escenario de la expresión poética, la ciudad misma es el tópico de *Les Fleurs du mal: Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes, soy como un hombre fatigado cuyos ojos no ven más hacia atrás, en la profundidad de los años, que desengaño y amargura, y hacia delante no más tampoco que una tormenta que no contiene nada nuevo, ni dolor ni enseñanzas.*³⁹⁹

En un mundo que cambia tan rápido su fisionomía y donde los artículos más inmediatos a nosotros en el uso diario comienzan a ser transformados, múltiples, masivos y reemplazables; el arte debía encontrar un lugar seguro para sí. Entre las distintas mercancías que se encontraban disponibles, la literatura comienza a promocionarse en la forma de reseñas literarias en los periódicos. Con la introducción del folletón y de la publicidad pagada, los periódicos pudieron incrementar su tiraje y alcanzar un número masivo de lectores, de esta forma, el género de la novela se vio enriquecido por la condición del soporte técnico en la novela por entregas. La producción masiva derivó en la generación de un público masivo y expectante de la siguiente entrega.

En el periodismo del siglo XIX se observa la transformación de la literatura en una mercancía más. Dedicada a su consumo masivo y privado por una masa de consumidores pasivos cada vez más aislados entre sí. La información que proveía era breve, fragmentaria, inconexa entre sí y fácil de comprender. De esta forma la información hace frente a la narración, pues el relato noticioso parecía una construcción literaria y los escritores de novelas por entregas utilizaban la

³⁹⁷ Id.

³⁹⁸ Walter Benjamin, *Zentralpark*, en *Obras Completas*, Libro I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2006, p. 279

³⁹⁹ Baudelaire, citado en Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Poesía y capitalismo ...op cit*, p. 169.

información noticiosa como contenido. No es accidental que en el siglo XIX la literatura de corte policiaco y detectivezco tenga su auge. La marcada tendencia de los medios masivos por alcanzar cada vez más lectores difuminaba la distinción de sentido entre ficción y realidad política al mezclarlas en el mismo lugar. La representación retórica de la realidad por los periódicos derivó en la propaganda política y gracias a que sus espacios literarios, impulsó a varios escritores a incursionar en la política. En tanto figuras “populares”, son advertidas, reconocidas y respetadas por un público masivo y pasivo. Ésta era una forma de estetización de la política exitosa sólo por ser apta para las multitudes. Benjamin dice: *El entorno objetual del hombre asume con menos contemplaciones cada vez la expersión de mercancía. Y, simultáneamente, la publicidad tiende a disimular anuncio el carácter de mercancía de las cosas. La alegoría lucha contra esta engañosa transfiguración del mundo de la mercancía desfigurandolo*⁴⁰⁰

El mito del que habla Benjamin es el ropaje bajo el cuál se refugió la industrialización tecnológica de la modernidad en la consciencia colectiva. Frente a su fuerza, que era la fuerza de la fantasmagoría, Baudelaire antepuso el uso de la alegoría. En ella se confronta lo nuevo de la experiencia citadina configurada por la modernidad arquitectónica, las mercancías industriales y las grandes aglomeraciones de individuos contra lo viejo y antiguo promulgado por el movimiento estético del neoclasicismo del siglo XIX.

Si en la alegoría barroca se confrotaban los antiguos dioses paganos y su relación con la naturaleza se devaluaba y se degradaba ante el nuevo dios del cristianismo; en la moderna alegoría lo que se degradaba es el mundo de objetos, cosas materiales e instrumentos a simples mercancías restituibles y remplazables. *En la alegoría ha de mostrarse el antidoto usado contra el mito. Pues el mito era el cómodo camino que Baudelaire decidió negarse. Así, un pomea como la vie antérieur, cuyo sólo título sugiere todos los posibles compromisos, nos muestra hasta qué punto Baudelaire se encontraba alejado del mito.*⁴⁰¹

La poemas de *Les fleurs du mal* rompen con las pretensiones míticas de una vida confortable y armoniosa en el mundo moderno predicadas por la fantasmagoría y en gran parte sustentadas en la tecnología. En palabras de Proust, que es a quien Benjamin cita en su texto sobre Baudelaire, el tiempo aparece en su obra como un “extraño seccionar”, *desmbembrado de una manera*

⁴⁰⁰Walter Benjamin, *Zentralpark*, en *Obras Completas*, Libro I, Vol. 2, Abada, Madrid, 2006, p. 278

⁴⁰¹ Ib., p. 285

*extraña; son escasos los días que se abren; y son importantes. Así es como se entienda que sean en él (en Baudelaire) frecuentes giros como “una tarde.”*⁴⁰²

Momentos fragmentarios y disgregados que se destacan en una percepción del tiempo como homogéneo, vacío de significado, repetitivo y de una experiencia mecanizada. En la explosión del tiempo hay un correlato de las explosiones de motoras ante las máquinas. Como la nueva experiencia de la percepción en el ambiente de trabajo masificado en las fábricas de mercancías. Benjamin dice: *A la vivencia del Shock que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria (...) Baudelaire (...) estaba obsesionado por un proceso en el que el mecanismo reflejo de la máquina desata en el obrero, puede estudiarse de cerca, como un espejo, en el desocupado.*⁴⁰³

La experiencia del trabajo “moderno” en las líneas de producción, diferenciado del proceso artesanal, es una explosión de movimientos rápidos e instintivos en la que cada movimiento no tiene relación con el anterior⁴⁰⁴, de hecho, se busca acoplación entre el individuo trabajador y al ritmo de la máquina, en una repetición mecánicamente armoniosa. Es una secuencia de movimientos repetitivos donde el tiempo pierde su significado y se muestra uniforme, siempre igual.

El tiempo fragmentario penetra la obra de *Les Fleurs du mal* en la alegoría del juego, en donde cada partida es indiferente de la anterior como en la explosión motora; Baudelaire hace aparecer la manecilla del segundero como un compañero del jugador:

*“souviens-toi que le Temps est un joueur avide
qui gagne sans tricher à tout coup! c’est la loi.”*⁴⁰⁵

*“Voilà le noir tableau qu’en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l’antre taciturne,*

Enviant de ces gens la passion tenace”

En la figura del movimiento mecánico del segundero se acompaña del momento en el que *“el jugador se entrega en cuerpo y alma”*⁴⁰⁶ una y otra vez. El jugador vive su experiencia como una vivencia que lo convierte en una especie de autómatas. Sin conexión con su pasado o futuro, ha

⁴⁰² Baudelaire, *apud*, en Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Poesía y capitalismo...op cit*, p. 154

⁴⁰³ *Ib.*, p. 149.

⁴⁰⁴ *Ib.*, p.150.

⁴⁰⁵ Baudelaire, *El reloj*, *Las Flores del Mal*,

⁴⁰⁶ Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Poesía y capitalismo ...op cit*, p. 150

liquidado su memoria. Incapaz de hacer una experiencia, sólo puede hacer de su vivencia una acción como reflejo mecánico.

Baudelaire observa, disecciona la escena, mira a los jugadores sin ser partícipe de lo que ahí está sucediendo, al margen, su mirada es implacable; el también es un “moderno”, defraudado en su experiencia.⁴⁰⁷ La melancolía lo agobia, pues *no hay consuelo para quien no quiere hacer experiencia*.⁴⁰⁸ Los jugadores sucumben a sus pasiones sin poder saciar su deseo.⁴⁰⁹ El tedio, el *spleen* dominan en toda la ciudad. La mirada ya no tiene oportunidad de perderse soñadoramente en la lejanía del horizonte, no puede darse el lujo de la contemplación reflexiva a sus sentidos si éstos están concentrados en salvaguardar la seguridad del individuo; la mirada llega incluso a *sentir placer en su degradación*.⁴¹⁰ Se le exige demasiado a los ojos en la vida en la ciudad, son sobre cargados con *funciones de seguridad*⁴¹¹ al punto en el que *ya no se trata de entrenarlos para poder contemplar la belleza, sino de restablecerles su capacidad de mirar*⁴¹², los ojos todavía ven, pero son asediados sin cuartel por impresiones fragmentarias, lo ven todo y no registran nada. En la transformación de la percepción, el sistema sinestético paso de ser el *medium* y vehículo de una experiencia de contacto corporal con el mundo exterior y la naturaleza, a ser un sistema suplementario y compensatorio que bloquea los excesivos estímulos sensibles para salvaguardar al individuo aislándolo en su vida psíquica de su contexto exterior del mundo, incluso aún cuando está en juego la autopreservación, pues aquel que: *no quiere saber nada (de la experiencia) (...) no está en situación de distinguir entre el amigo probado del enemigo mortal*.⁴¹³

Si la naturaleza es la madre de todas las cosas como señalamos al principio de este apartado, *natura omnia parens*; el estatuto tecnológico significó una total transformación de la representación, sobre todo con su registro maquinal. Las nuevas formas de producción dejaron su huella en la consciencia colectiva y el imaginario social determinándolas de una nueva manera perspectiva y sensorial acerca del mundo. Si, como al comienzo de este texto apuntamos que el arte trataba de imitar las formas de la naturaleza, poco a poco con el desarrollo técnico se trató de sobre pasar a la naturaleza, de crear un una superficie de enunciación y acción que se sobre poniera a los límites naturalmente impuestos. En ello se creaban nuevos horizontes de

⁴⁰⁷ Ib., p. 158

⁴⁰⁸ Id.

⁴⁰⁹ El mismo motivo aparece en el poema *sed non satiata* del primer ciclo de les fleurs du mal, spleen et ideal.

⁴¹⁰ Ib., p. 167

⁴¹¹ Ib., p. 166

⁴¹² Ib., p. 165

⁴¹³ Ib., p. 158.

interacción con el mundo exterior a la consciencia. Con el desarrollo industrial y el nuevo mundo de las maquinas del siglo XIX, se somete a la naturaleza a una relación de subordinación frente a la tecnología que trastocó las forma de las relaciones sociales convirtiendo todo objeto en mercancía. El arte que como praxis social determinada trata de escaparse al espectro de su influencia, su salto es eminentemente político. Es de ahí que las vanguardias estéticas establezcieron un estrecho vínculo con el contexto político del *fin du siecle* que vió nacer el fenómeno político y social del fascismo.

III.- LA ESTÉTICA DE LA POLÍTICA EN EL FASCISMO ITALIANO

En el siglo diecinueve ese desarrollo (que) ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía.

Walter Benjamin *Hausman o las Barricadas, París Capital del siglo XIX.*

En el nuevo panorama urbano de la modernidad, las multitudes emergentes inspiraban un terror poco conocido. El miedo que despertaban se debía a la necesidad de mantenerse alerta a su alrededor. Ya lo dice Elías Canetti: *no hay nada que tema más la masa que el ser tocada*⁴¹⁴. Dentro de la multitud, la densidad de la aglomeración de cuerpos que, como masa informe de personas rodea al individuo pero lo hace sentirse sólo y aislado de los demás. La propagación sin forma de la masa facilita su comportamiento como un reflejo mecánico al contacto entre sus integrantes: *En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpes de batería, rápidos nerviosismos*⁴¹⁵.

Las nuevas comodidades que trajeron consigo la revolución tecnológica, sustituyeron una serie de movimientos motrices del cuerpo por una serie de manipulaciones abruptas, suplantando toda una manera de interactuar motoramente. Las nuevas acciones derivadas del contacto con las

⁴¹⁴ Elías Canetti, *Masa y poder*, De Bolsillo, México, 2005, p. 11

⁴¹⁵ Walter Benjamin, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, en *Poesía y capitalismo ...op cit*, p. 147

maquinas ponían a prueba a la humanidad, pues era necesario todo un nuevo adiestramiento táctil y motriz.

Con la invención de la daguerrotipia y posteriormente de la fotografía, se volvió posible el acceso de un gran número de personas a la reproducción de imágenes como objetos culturales: *bastaba con oprimir con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado.*⁴¹⁶ Pero había algo de extraño a la vez que fascinante. Según Benjamin, Baudelaire veía algo de atemorizante en ella; los nuevos procedimientos de mecánicos de reproducción de la imagen, él, los atribuía en gran medida a la *estupidez de la masa*⁴¹⁷. En los productos de la daguerrotipia, Baudelaire observaba la moderna idolatría de la imagen por las masas: *esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y además a su naturaleza (...) Un Dios vengativo ha atendido a sus ruegos, Daguerre fue su mesías*⁴¹⁸ La introducción social masiva de las fotografías abrió el camino para que los artistas debatieran sobre el carácter artístico de su trabajo⁴¹⁹, mientras que, muchos de sus cualidades o atributos eran capturados o trasladados a otros campos, incluyendo su vocabulario.

Durante el siglo XIX la noción de arte se transformó por el impacto estético de las nuevas formas, producto del desarrollo técnico de la industria. El desafío que convocó la fotografía a la pintura fue acompañado por el del la ingeniería a la arquitectura y el periodismo a la creación literaria. Si, como el epígrafe al comienzo de este apartado señala, el arte se emancipó de las “*formas configurativas*”, fue debido al desarrollo industrial, esto significó que estaban puestas a disposición de las distintas nuevas técnicas para su apropiación. Por lo tanto la imaginación, inspirada ahora por las nuevas formas y figuras que proveía la tecnología, estaría fincada a la generación de objetos que valieran por su exhibición y su utilidad y no en principios puramente estéticos de re-creación sensorial.

El “arte emancipado” sería inspirado por una idea de orden técnico y progresivo guiado por la creatividad y la capacidad de revolucionar constantemente las formas en que se presenta la realidad estética (de su forma) o funcional (de su valor de uso) gracias a la constante innovación de formas y figuras de tecnología industrial. Esto se corresponde con la capacidad de revolucionar las formas del paisaje urbano, como parte de lo real de la época de cada generación, como el

⁴¹⁶ Id.

⁴¹⁷ Ib., p. 161

⁴¹⁸ Id.

⁴¹⁹ Walter Benjamin, *Daguerre o los panoramas en París, capital del siglo XIX*, en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus 1980, *París capital del siglo XIX*, p. 177

testimonio material del cambio. Gracias a estas cualidades, los productos de la naciente era industrial eran exhibidos y contemplados con una atención des-interesada, distraída y pasiva, pues estaban destinadas a ser fugaces, su principio mismo era el cambio, sin embargo el proceso de su producción fue observado como si los productos de su trabajo fueran obras de arte.

Dar una nueva forma de la realidad era una tarea que podía ser aplicada tanto en la construcción de un nuevo paisaje físico y urbano por las fantasmagorías y el arte, como a una nueva sensibilidad a las condiciones cotidianas. Como por ejemplo con la naciente industria del espectáculo y del placer, pero también podría darse a la construcción de nuevos principios y bases sociales para la vida colectiva. Tomando como base el estado de esas perspectivas sensoriales, se redimensionan fenómenos como en las primeras movilizaciones masivas de personas que, como trabajadores, obreros, soldados eran manipulados como si se tratase de objetos compuesto de fragmentos de lo mas ordinario, reemplazables.

Siguiendo en ese curso, la tendencia del siglo fue la de fusionar los productos del arte y la tecnología en un solo espacio y tiempo. En gran medida, pensados para enaltecer los productos tecnológicos como si fueran objetos de contemplación artística. Se trataba de ennoblecer las exigencias industriales que los hacían posibles, la condición de las relaciones sociales de un trabajo enajenado y hasta alienado sensorialmente. Todo esto para presentarlo mediante ropajes culturales y civilizatorios que sostuvieran el valor de su exhibición como mercancía.

Al igual que con la fotografía, lo radicalmente novedoso de la era de esta revolución técnica era el soporte del medio. Su carácter de ver las forma desde una perspectiva concentrada en lo *reproducible*. Ferrocarriles, puentes, puertos, maquinas y edificios fueron construidos bajo el principio de montaje de distintas piezas iguales, construidas por secciones diferentes, específicas y no únicas; su valor residía en el resultado total de la obra que, como finalidad última, dependía de la exhibición de su utilidad. Con ello se difuminaba la línea de demarcación entre la fantasía de su uso y la realidad histórica de su construcción: *No menos empieza a imponerse el concepto de ingeniero que procede de las guerras de la Revolución, y empiezan también las luchas entre constructores y decoradores, entre la École Polytechnique y la École des Beaux-Arts.*⁴²⁰

La escuela politécnica fue establecida en Paris en 1794, dedicada a formar ingenieros, constructores industriales y civiles que rivalizaron con los arquitectos. Su esquema pedagógico permitía la coexistencia de un saber teórico y práctico que se basaba en cursos específicos y trabajos particulares aplicados a la construcción. Junto con los ingenieros, en ese tiempo se

⁴²⁰ Ib., p. 174

comienzan las primeras construcciones con hierro. “Aparece, por primera vez en la historia, un material de construcción artificial.”⁴²¹ De la misma manera en la que la fotografía -mediante una máquina, se vuelve posible un dar cuenta exacto del mundo y de la naturaleza, pues con el ojo artificial de la maquina, el artista puede dar replicas de la naturaleza con un carácter científico de su materia.

Con el hierro, introducido durante el siglo XIX, se pueden construir edificios enteros de vidrio y acero. Invernaderos, *casas para plantas*; un lugar donde la tecnología envuelve a la naturaleza. Los ingenieros, dedicados a construir edificios civiles e industriales construían a partir del principio del montaje y de su repetición mecánica, técnica soportada por el cálculo matemático. Siguiendo a Benjamin, los espacios de estos edificios estaban relacionados con la sensación de una transitoriedad⁴²² tanto espacial como temporal. Ideados para un público masivo, daban la ilusión de un espacio o un tiempo ininterrumpido, eran edificios como galerías, exposiciones montables, puentes y estaciones de ferrocarril, construían una atmósfera de continuidad y de seguridad en ella.

Mientras que la tecnología producía nuevas formas bellas independientes de las de la naturaleza, pero en muchos sentidos inspiradas por ellas, reclamaba para sí misma las fuerzas creativas que antaño sólo pertenecían al arte, al mismo tiempo, la fotografía competía por su valor de arte, volviendo posible debatir sobre *el valor de la actividad artística misma*⁴²³ y de pensar sobre el valor mismo del arte.

Sin embargo, y a manera de respuesta a esta crisis de valor del arte y de la percepción, los artistas del siglo XIX optaron por resguardarse en la construcción de una última frontera. La trinchera que se encuentra bajo la bandera de una *teología del arte* en el movimiento *L’art pour l’art*. Este movimiento reivindicaba y buscaba una esfera de autonomía total para el arte, un espacio propio y diferenciado del mundo de las mercancías donde fuera posible una obra de arte autónoma, independiente y soberana. Inspirado en el instinto radical de dar un embate total al enemigo que amenazaba al arte con convertirlo en un relación comercial más, la intención del movimiento era la de construir *obras de arte totales* que no encontrasen obstáculos algunos en las leyes, la tradición o la moral de la sociedad.

Los inconformistas se rebelan contra un arte entregado al mercado. Se agrupan en torno al estandarte del arte por el arte. De esta consigna resulta la concepción de una obra

⁴²¹ Id.

⁴²² Id.

⁴²³ Ib., p.177.

artística total que intenta impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica. La consagración con la que lo celebra es el contra peso en la dispersión que transfigura a la mercancía. Ambas hacen abstracción de la existencia total del hombre⁴²⁴.

En el movimiento *l'art pour l'art*, el impulso que lo anima ambiciona la construcción de una atmósfera espiritual que luche en contra de la mercantilización del arte. De ahí que la procedencia de sus ideas sobre las formas estéticas se encuentre por encima de todas las demás, incluyendo a las de las normas éticas. Con ello, el arte queda des-vinculando y des articulado de todo lazo con la vida social, como praxis de un hacer específico. Por eso, su último recurso es reclamar para sí una total autonomía e independencia para su voluntad creativa que pretende no conocer límites en la instauración, fundación y el ejercicio de su violencia excepcional, necesaria para establecer un nuevo estilo, un nuevo orden y finalmente una nueva vida. La fundación de una nueva forma de la vida en la ciudad que buscaba el movimiento remplazaba una visión desencantada del mundo por repetición y mecanización, por una visión artística y soberana, pero completamente aislada.

Sus obras de *arte totales* buscaban impactar, no sólo en los sentidos de quien las observa sino también en el espacio en el que eran exhibidas. La vivencias visuales a la que invitaban era novedosas, pues en ella convergían, con una aparente armonía superficial, los productos de las máquinas y las figuras espaciales y temporales pensadas para albergar los objetos de la tradición cultural, como los salones o las galerías.

Estos espacios son las formas originarias de la contemporánea "industria del placer."⁴²⁵ Como nuevos y modernos espacios, fueron diseñados para ser expuestos a un público masivo y que influyeran en la configuración de hábitos y comportamientos colectivos públicos y privados, pero sobre todo de consumo. Con la creación de eventos internacionales, como las "exposiciones universales", las cualidades de exhibición de estas obras podían rebasar las barreras del idioma, la nacionalidad y las fronteras geográficas. Por primera vez se moviliza a una masa pasiva de individuos provenientes de diversos países a contemplar las novedades comerciales e industriales.

Al igual que la fantasmagoría de la mercancía también una fantasmagoría de la política tuvo su fuente en las exposiciones internacionales, donde la industria y la tecnología eran presentadas como poderes míticos capaces de producir por sí mismos un mundo futuro de paz, armonía de clases y abundancias. El mensaje de las exhibiciones internacionales era la promesa de progreso social para las masas, sin revolución.⁴²⁶

⁴²⁴ Ib., p.186.

⁴²⁵ Susan Buck-Morss, *La dialéctica de la Mirada ...op cit*, p. 102

⁴²⁶ Ib., p.103

No obstante las vivencias de la vida cotidiana instruían algo diferente de esa ilusión progreso armonioso de la humanidad. El tiempo vacío, la homogeneidad del paisaje y la mecanización de la vida social exhibían la verdadera naturaleza de la fantasmagoría del progreso. La fugacidad de las mercancías, la constante renovación de medios de producción y la reiterada sustitución de hombres por máquinas, demostraban el verdadero carácter de fragmentación en el proceso, ante la ilusión de unidad y progreso armonioso universal. La naturaleza efímera inaprensible y siempre repetitiva del ánimo en la persecución por la novedad demostraba las condiciones temporales de la experiencia. La vida cada vez más breve de las mercancías en el mercado y de las maquinas de la industria eran soportables por la mediación y la ilusión que proporcionaban las nuevas practicas sociales colecticas como, por ejemplo la moda.

A diferencia de lo expuesto en el segundo apartado, la moda del siglo XIX servía para codificar y sustentar el orden de una estratificación social en una jerarquía secular, no religiosa y civil. La moda, en su versión moderna, se convertía en un emblema para controlar de las fuerzas de cambio social. Por medio de los constantes cambios en los estilos, el deseo capitula ante el poder supersticioso que hay en la sensación de los objetos, creando su propio lenguaje.

Si con la figura del nombre en el lenguaje se configura una relación de orden con el destino de la vida, como expuse en el primer apartado al hablar de la teoría del lenguaje de Walter Benjamin; en las prácticas, en los hábitos y en las costumbres de los colectivos de los hombres *en masa*, como en la moda, se invoca y resucita al poder del mito. Su lenguaje sensual consiste en imágenes que esbozan una relación con el destino de la vida. Su máxima exposición es el fascismo político, que sometiéndolo a los hombres con esa misma idea de una relación con destino, *nombra* a los hombres. Con la fuerza de hacer de ellos una unidad homogénea, sobre ellos se despliega la violencia de un poder humano míticamente representado –y supuestamente creado. La violencia excepcional que así pretende ejercer sobre los cuerpos de los ciudadanos, es posible pensarla sólo porque es mediada por la fe que la época sembró en la tecnología, como la superficie sobre la que se constituye un nuevo cuerpo social. *El concepto fascista de “experiencia total”, mortal por naturaleza se aloja en el destino. La guerra resulta insuperable para su prefiguración (“muero”, por el simple hecho de haber nacido alemán).*⁴²⁷

Con la cada vez más veloz renovación de los estilos de la moda, pero también de la tecnología, las primeras máquinas y objetos industriales, se dictaban ciertos estilos de vida

⁴²⁷ Walter Benjamin, *Teorías del Fascismo Alemán*, en *Iluminaciones IV. Para una Crítica de la Violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 2001, pp.47-58 *passim*

provisionales, fugaces. Pensados conforme a ciertas comodidades provistas por la tecnología que, como *fantasmagorías*, tienen como objeto convertir y moldear a la mayor masa de miembros de la sociedad en buenos consumidores. De ahí que en el fenómeno de las modas del siglo XIX se festeja un cuerpo eternamente joven y estéril como lo idealizado. Pues ya que el cambio social se encuentra cifrado en las siempre renovables y sustituibles energías creativas, eran asociadas con la idea de eternizar la juventud.

Con su renovación temporal de estilos, *la moda inventa una humanidad artificial*, mientras que la historia se naturaliza, los productos de la tecnología que produce la historia, transmiten su naturaleza artificial y fugaz al grado de imponerla como ideal deseado en la naturaleza de esa nueva humanidad artificial. La idea de esa *humanidad artificial* es producto del desarrollo de las fuerzas productivas de época. La relación del hombre con las máquinas desplazaba a las formas naturales del crear, incluyendo las formas de su violencia con lo material, reorientándola hacia las formas industriales, pues las relaciones de trabajo de la época se implicaba una nueva y desconocida forma de violencia en la interacción de los hombres con una serie de aparatos.

Con el desarrollo técnico, la estética como disciplina comienza a ser vinculada con la creación y producción artefactos sensoriales y no con su raíz vinculada al cuerpo. Productos disponibles como “comodidades”; imágenes, objetos y ambientes de confort, son todos ellos frutos de la industria, pensados siempre como el ideal estándar del deseo de vida. La estética como disciplina es subsumida a la esfera del arte y no del cuerpo y de la realidad exterior como lo era en su discurso original. La naturaleza es desplazada del campo de su interacción sólo para ser objeto de sometimiento y dominación por las máquina. Operación que solo es posible si observamos a la naturaleza desde una perspectiva posicional. Posición enclavada desde de la razón que procede por abstracciones que nos permiten tratar al mundo como objeto intelectual, como cosas.

La estética al ser separada del campo natural del cuerpo y de la vida de sus pasiones es despojada de sus funciones cognitivas acerca del mundo y de la experiencia corporal de la memoria. En busca de la autonomía de la producción artística y de la creatividad, se hace de la estética un objeto abstracto, intelectual y por lo tanto, susceptible de control. Como consecuencia, la capacidad de fincar y clavar la experiencia en la memoria queda disminuida ante la velocidad de las fuerzas del cambio en el ambiente. La vivencia toma su lugar, pero a condición traicionar la experiencia. Con ello la estética pierde en su núcleo más profundo expresado en la relación del cuerpo con el mundo natural, para ser remplazado con la relación de los hombres con las

máquinas. En vez de estar relacionada con el cuerpo y la experiencia de la percepción del mundo, se convierte en discurso sobre el arte y la sensación, como las formas inspiraciones del cambio y movimiento, pero como un objeto totalmente exterior. Si en un comienzo la estética proponía una relación de los sentidos con el mundo, ahora la relación es la de controlar los sentidos mediante la transformación del ambiente para crear la noción de un mundo.

El auto proclamado nuevo papel del arte de ser representante de la dimensión expresiva y colectiva de los deseos humanos en el siglo XIX, guiaba a las fuerzas de la creación artística a perseguir su autonomía de la funcionalización mecánica de la vida diaria. Esto culminaba en un intento por reducir lo sensual e imponer la forma. Proceso cuya máxima expresión será la forma de una vida dictada por el intento de vivirla como si fuera una obra de arte, último resguardo para la autonomía artística y estética en el mundo moderno. Trinchera que comparten junto con las ideas convencionales que la teoría del arte de la época podía tener con respecto a la originalidad y la autenticidad.

En ese sentido, en el siglo XIX se intentó revitalizar la mitología por el arte como una forma de protesta a la pendiente cada vez más pronunciada de la racionalización instrumental en la vida diaria que introdujo el proceso de industrialización. El Romanticismo, como movimiento estético-artístico, perseguía un renacimiento del pensamiento mítico y convocaba a la búsqueda de un nuevo simbolismo universal basado en las formas de la naturaleza que al mismo tiempo significan y son en las figuras del arte como religión. Pero no fue capaz de percatarse que en la crisis de la percepción se había producido una nueva fuente de creatividad que brotaba de las nuevas formas de la técnica que estimulaban la imaginación y que los espíritus de la religión eran reorientados hacia los campos de la política y la tecnología. Con fascinación y terror, la regeneración del poder del mito sobre los hombres no corrió por parte del arte y sus objetos, sino ante el desarrollo y el impacto de la industria y sus mercancías en la historia.

Nuevas formas de representación se asoman al mundo en el contexto del siglo XIX, en pleno movimiento estético del Romanticismo. Aunado a la escisión de la consciencia propia del mundo barroco y su configuración de un *pathos melancólico* que ya hemos apuntado en el apartado anterior, el escenario de producción artística se vio teñido por un resurgimiento religioso en las formas del arte. Resurgimiento en donde los discursos seculares del individualismo, el nacionalismo de la lengua y la cultura son empotradas en una estructura mito poética de creación con pretensiones sublimes, es decir, inimaginables en términos de cantidad y movimiento enmarcadas con un fervor religioso.

Se trataba de fundar principios de identidad y comunidad por la técnica ante la inconmensurabilidad del tiempo, de la misma forma en que el arte buscaba mejorar y corregir a la naturaleza en belleza en la antigüedad. La desproporción ante semejante operación entre la consciencia de finitud y de la inmanencia de la materia del cuerpo, es contrastada frente a las producciones colosales técnicas e industriales, casi tan grandes que exceden su representación imaginaria. Encuadran la noción estética de una vida arrojada a la intemperie del mundo y el tiempo generando un *pathos* nostálgico ante la pérdida de la trascendencia metafísica como soporte a la existencia. *Pathos nostálgico* que, como padecer de la existencia ritman la noción de distensión del tiempo en una búsqueda de receptores, contenedores, formas y escaparates de aquel dato perdido del mundo antiguo: la noción de lo sagrado. El fascismo será el receptáculo político que les da su forma secular en la vida de las masas urbanas, configurando imágenes que funcionan bajo valor de culto y reuniones masivas autentifican y testimonian el suceso como si tratase de un ritual dotado de sentido en la unidad como fuerza.

Nostalgia romántica. Emoción que, como *pathos* social, se configura con una toma de posición afectiva frente al tiempo. Si bien, la unidad armónica entre el cosmos y el mundo terreno que postulaba el cristianismo, que además era ritmada por el tiempo de la escatológica histórica, develaba que lo acontecido era parte y fragmento de un todo más grande que poseía un espacio en el curso del cosmos, la unidad pretendida por los románticos, no podría encontrar su reconciliación más que produciéndola, creándola como espacio. Un lugar donde los hombres guían su vida con imágenes, de la misma manera que el mapa celeste mostraba el camino de regreso a los antiguos navegantes.

De lo que se trata es de concebir el tiempo como una locación sobre el espacio como la parte sustancial del significado de la vida. Lo que afín de cuentas quiere decir que los fines últimos son los que van tejiendo el curso del tiempo con los ropajes que conocemos como historia como el eterno relato de decadencia y auge. La nostalgia como *pathos* revela una tensión casi divina entre el origen y el destino, cuyo sentido surge a partir de la recuperación íntegra de esa relación caída; de ahí que el sentimiento de nostalgia sea el que predomine entre los románticos, pues se trata de un afecto por recuperar un origen perdido de sí mismos (como cultura), lo que, al final les daría su redención en algún lugar en el futuro como la restauración de esa pérdida.

Tanto el derecho como el arte y el lenguaje rastrean su origen en esta lectura en el despliegue histórico del romanticismo. Los románticos insisten en afirmar que la historia es la fuente, el origen mismo del derecho, del lenguaje y del arte. El anhelo profundo de llegar a las

fuentes de la poesía revitaliza su interés por el mito. La poesía, en su origen debía hablar en un lenguaje de símbolos y jeroglíficos secretos y sagrados y no en conceptos e ideas.

En el sistema romántico, el mito se convierte en un objeto de elevada atención intelectual digno de veneración y reverencia. El mito es considerado la fuente misma de la cultura humana. El tinte de nostalgia que alcanza la exposición de los románticos, está en su renovado interés por el mito, como la expresión afectiva de una emoción convertida en imágenes. La temporalidad de esta imagen mítica romántica se impone como una añoranza y deseo de restablecer una caída. Restablecer a la imagen de la temporalidad de su percepción.

Toda imagen mantiene en su seno una relación paradójica, una latencia que como un péndulo oscila entre un extremo y el otro: su inmediatez como acontecimiento aporta datos directos frente a la complejidad de su montaje intrínseco de lo que nos muestra y lo que nos oculta. La imagen nunca muestra a primera vista la concatenación de hechos que permiten su realidad, ni temporal ni espacial. Esta condición paradójica es el doble régimen de visibilidad de toda imagen inmersa en el pensamiento en acción, en este caso, en la forma de un rito secular.⁴²⁸

El doble régimen de lo visible hace que la concepción de mimesis de la imagen platónica y una imagen fragmentada de lo real entre en un proceso dialéctico. Su operación oscila entre el detalle y lo panorámico, entre la semejanza y la desemejanza, entre el antropomorfismo y la abstracción, entre la forma y lo informe que produce su efecto y se negación. Es un latido que agita al mismo tiempo ilusión y verdad. En el fondo, el doble régimen de lo visual se desprende de una doble función de lo imaginario, la de la memoria como fundamento de conocimiento y la de la memoria como esa facultad proustiana involuntaria, misma que se articula con la condición aurática de las imágenes⁴²⁹, señalada por Walter Benjamin como fenómeno perceptivo en ese *entretejido especial de espacio y tiempo de la aparición de una lejanía por más cercana que pueda estar*.⁴³⁰

Este proceso es una cualidad de la percepción de imágenes, donde el origen no es la fuente de la que brota lo percibido, sino lo que está en tren de nacer y el devenir en la decadencia.⁴³¹ Operación dialógica de la imagen que hace caer al sujeto frente a aquello que mira en la imagen y que lo domina, siente que le observa lo deja aterrado. Una sobre determinación de

⁴²⁸ Carlos Jared Guerra Rojas, *El poder de las imágenes y las imágenes del poder*, en Fernando Ayala Blanco y Salvador Mora Velázquez, coord. *Tendencias de los Grupos de Grupos de Poder en México*, México, UNAM-FCPyS, 2012, p. 382

⁴²⁹ *Ibid.*, p.383

⁴³⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte ...op cit*, p. 47

⁴³¹ Walter Benjamín, *El origen ...op cit*, Introducción.

la imagen dotada por el sujeto. De ahí el sentimiento de añoranza y nostalgia de los románticos entra en juego en su interés por el mito. La pasión por el mito es un vestigio de la potente influencia que ejercerá, medio siglo más tarde en su utilización por los regímenes fascistas del siglo XX, que a su vez es enmarcada en una lectura hegeliana del tiempo histórico.

En ella, el centro intelectual de su obra orbita entre en la síntesis de la religión y la historia. El dualismo metafísico del pensamiento filosófico queda bajo una nueva forma en la lectura que hace Hegel de Spinoza. En Spinoza, Hegel no ve más que una unidad muerta, el Uno es rígido y abstracto. Queda vacío en un abismo insuperable entre dos órdenes diferentes: el orden tiempo y el de la eternidad. Según Hegel, el orden del tiempo en Spinoza carece de verdadera realidad. Es tan sólo un modo de 'imaginación'. La idea del tiempo ahí es una idea inadecuada. En la filosofía de la historia de Hegel, tiempo y eternidad no están separados, sino que están compenetrados. Es necesario buscar la eternidad en el tiempo, pues el tiempo es tan solo una escena de cambio; pero contiene una verdadera sustancialidad. El tema de la filosofía es averiguar esa sustancialidad inmanente a la manifestación fugaz y así encontrar lo eterno en el tiempo. El dualismo metafísico entre mundo sensible y mundo inteligible aparece bajo una nueva forma, ya no hay que buscar la Idea pura e inteligible en el orden supercelestial, sino que esta aparece inmanentemente en la vida social del hombre y en sus luchas políticas, es más, esta se puede realizar en las producciones colosales de la industria y técnica que condujeron a la primera guerra mundial. Identificadas muy a menudo como una imagen de la fuerza del cambio.

De esta forma los regímenes de temporalidad en los que se entiende la historia funcionan como un campo de tensión. Los objetos de investigación histórica ocultan una substancia inmanente que es su contenido de verdad y que se manifiestan en el despliegue de la historia como narración de esa lucha. La tensión temporal muestra un distanciamiento entre el objeto mostrado, la narración y el espectador abriendo a su vez una línea temporal más, la del anacronismo, es decir, que las imágenes de la narración histórica puedan llegar a afectarnos sensiblemente por un sobrepasamiento de la individualidad. Esto muy bien se puede llamar nacionalismo sensible.

En el terreno cuspide de la modernidad del siglo XX y en el caldo de cultivo de los fascismos, la tensión temporal que abre al pasado como un campo de experiencia donde se finca la identidad, y al futuro como un campo de espera donde se cifran las expectativas de un presente abrumado. Esta tensión se revitaliza con el acontecimiento como ruptura del nudo de las fuerzas entre pasado y futuro. En esa ruptura vuelve a parecer el mito con toda su fuerza, pues en él se

cifran las imágenes emotivas de la identidad en la tensión de la memoria y el pasado como experiencia, conjugadas con el campo en espera del futuro, como el espacio de la proyección emotiva de un deseo colectivo, como el tiempo de una vivencia colectiva certera.

La idea de un nacionalismo sensible alude a situaciones de conflicto donde la unidad impera. Presupone también un tiempo y un espacio donde esa imagen se despliega. Un tiempo futuro como el campo de la espera cercana de un lugar por conseguir todos juntos como unidad. Lo anterior constituye una dis-locación temporal, en su sentido más figurado de movilización de un lugar a otro donde la naturaleza humana es perfectible como sustancialidad eterna de la razón que alcanza sus victorias mediante la fuerza de un pueblo. El cambio hecho y operado por las manos de los hombres.

Es por eso que en la idea el progreso armonioso en el mundo esté a la par de su contrapartida de una sensibilidad de una generación, una nostalgia romántica, ensoñación por el pasado, frente a un ánimo de ciego fervor en el futuro. La idea de una felicidad moderna y nacional es la imagen que funciona como receptáculo de una nueva forma de tiempo mítico. Una imagen del tiempo donde la vida del hombre ya no se identifica con la naturaleza del mundo que lo rodea, sino con el paisaje y con la técnica como los atributos propios y esenciales de una nueva, segunda naturaleza humana basada en la tecnología.

El trabajo y la historia instruyen a los hombres sobre su capacidad de sobreponerse a los límites de su propia condición física que como especie, han sido superados por la técnica. Así mismo nos ha enseñado que la técnica y los instrumentos colocan a la naturaleza del mundo a la mano para ser dominada por ellos, además de protegernos frente a las manifestaciones de su fuerza contra las que no podríamos sobrevivir. En esa lectura, el hombre es humano porque se ha hecho a sí mismo a costa de esfuerzos titánicos que lo elevan sobre el mundo y lo han llevado a poseer una fuerza prometéica de transformación en él. El hombre se ve a sí mismo como un Dios poderoso en la suma de sus creaciones, esta ilusión se desvaneció con la irrupción de la primera guerra mundial.

Hechos con la fuerza de una lucha violenta, la misma con la que la naturaleza consigue sus triunfos y cambios, pero los triunfos de la industria esta heca con la violencia de la técnica ejerce sobre sus materiales, la naturaleza, y sus operadores, los hombres.

Un nuevo tiempo que configura un espacio en donde habitar, configurando sus vertientes políticas más radicales, ya sea en el caso de una victoria por conseguir en el futuro que espera la redención de los hombres (utopía), o por la recuperación de una pérdida con el origen en el

pasado, cuya rehabilitación implica recuperar ese lazo oculto de la vida (nazismo), o por producir con la violencia fundacional, una nueva cruzada civilizatoria, un espacio para restablecer la gloria de sus antepasados, que después de todo, compartían la misma sustancia natural y verdadera para lograr la grandeza nacional a la que una cultura creía estar destinada a ser. Moldeando a los hombres con la fuerza la violencia, les nombraba para abrazar al combate, este es el caso del fascismo.

La irrupción mítica no hubiera tenido tal proyección dentro de los esquemas utilitarios del fascismo para el control de las masas, extirpados de *Las Reflexiones sobre la Violencia* de Georges Sorel, si su experiencia no hubiese sido atravesada por la primera guerra mundial. La caída de las utopías como campo de espera que reveló la brutalidad de la guerra y la idea de una decadencia de la civilización, producto de la amenaza de las masas al orden, son comúnmente son asociadas con el texto incendiario de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, publicado en 1918.

Ambos factores fracturaron la tensión entre estos dos campos abriendo paso a la incapacidad de proyectar un futuro como expectativa, lo que significaba que el campo de la experiencia del pasado ocupaba todo el panorama. De ahí que el resurgimiento mítico imprimiera su temporalidad cíclica por todas partes pero re-enfocada. Pues la percepción de una aceleración permanente influida, en gran medida por la técnica de la época, está ya presente en el futurismo, incidiendo en el terreno sensible como un inmanentismo de un tiempo suspendido entre un pasado que no quiere pasar, y un pasado extremadamente obsesivo que ocupa el presente en formas de añoranza y nostalgia frente a una grandeza específica y particular de las naciones en el pasado.

Las imágenes que de ella surgen, pretenden ser vehiculos y portadores del contenido de verdad de una sustancial en la historia. A todo esto se le suma el campo de un futuro únicamente cimbrado en la tecnología como el mediador de una constante espera de una renovación de los tiempos y las formas de vida. En su texto, *El narrador*, Walter Benjamin encuadra las causas de este fenómeno en la pérdida del arte de narrar en la literatura:

Una de las causas de este fenómeno nos resulta evidente: la cotización de la experiencia que se ha derrumbado, y todo nos indica que va a seguir cayendo. Cualquier vistazo muestra que la experiencia ha alcanzado un nuevo punto bajo que no sólo la imagen del mundo exterior, sino también del mundo moral ha sufrido de la noche a la mañana cambios que no se había considerado posibles. Con la Guerra Mundial comenzó a hacer patente un proceso que no se ha detenido desde entonces. ¿No se observó al acabar la guerra que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre. Lo que diez años después se derramó en la riada de libros sobre la guerra era cualquier cosa menos experiencia

transmitida oralmente. Y eso no era extraño. Pues ninguna experiencia ha sido más firmemente desmentida que las experiencias estratégicas mediante la guerra de trincheras, las experiencias económicas mediante la inflación, las experiencias corporales mediante la batalla de las máquinas, las experiencias morales mediante los que ejercen el poder. Una generación que había ido a la escuela empujando un carro tirado a caballos se entroncaba ahora al aire libre, y en una región en la que lo único que no ha cambiado eran las nubes; y bajo ellas, en un campo de fuerzas de torrentes destructivos y explosiones, el diminuto y frágil cuerpo humano.⁴³²

Entre esa generación se encontraba el veterano de guerra alemán Ernst Junger quien notó el tono de la época y la amenaza que significaba el mundo de las máquinas para el *frágil cuerpo humano*. No sólo con los desastres de la guerra, sino en la vida cotidiana en la ciudad, los accidentes de tránsito, las condiciones laborales en la industria y el trabajo en las fábricas dejaron su impronta sobre el cuerpo y la imaginación. Estos eran los nuevos sacrificios corporales que el progreso técnico exigía. Según Junger en su ensayo *Sobre el dolor*, después de la guerra mundial se redefinió la relación del hombre con el dolor, “uno de los y más grandes e inmutables criterios donde se hace patente el significado del ser humano”⁴³³, y con ello se transformó la noción de humanidad. La estructura de esta nueva relación con el dolor consiste en extirparlo de la vida “sentimental.”⁴³⁴ Operación que sólo es posible si se piensa al cuerpo, receptáculo del dolor, como un objeto diferenciado de la consciencia, como algo que observa la mente a la distancia.

Existen evidentemente actitudes que capacitan al ser humano para distanciarse mucho de las esferas donde el dolor manda como dueño absoluto. Semejante apartamiento se manifiesta en que el ser humano es capaz de tratar al cuerpo -es decir, el espacio mediante el cual participa el dolor- como un objeto. Ese procedimiento presupone ciertamente la existencia de un puesto de mando situado a una altura tal que desde ella el cuerpo es considerado como un puesto avanzado que el ser humano es capaz de lanzar al combate y sacrificar desde gran distancia. Todas las medidas que entonces se toman no abocan a escapar el dolor, sino a resistirlo.⁴³⁵

Independientemente de la guerra, las condiciones de vida en la ciudad, pero sobre todo las condiciones de trabajo habían producido una lenta y constante homogeneidad entre los individuos de la sociedad. La disciplina de los individuos era el medio en que la masa de hombres se relacionaba con el dolor como una forma de control sobre el cuerpo. La guerra volvió más claro ese proceso en el que los hombres, ciudadanos e individuos primero habían sido transformados en

⁴³² Walter Benjamin, *El narrador*, en *Obras completas*, Libro II, Vol.2, Madrid, Abada, 2006, p. 42

⁴³³ Ernst Junger, *Sobre el Dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, México-España, Conaculta-Tusquets, 2008. p. 13

⁴³⁴ *Ib.*, pp. 34 y 40.

⁴³⁵ *Ib.*, p. 34

la idea de un tipo, un objeto ideal bajo la figura del *trabajador*, y después en otro con su transformación en el soldado o guerrero.

En otro lugar nosotros hemos calificado la modificación que está llevándose a cabo en la persona singular de transformación del individuo en tipo, o sea, en *trabajador*. Si al contemplarla la aplicamos el criterio del dolor, la mencionada transformación se presenta como una operación quirúrgica mediante la cual se le extirpa a la vida la zona de la sentimentalidad; con eso está relacionado el hecho que aparezca en primer momento como una pérdida. De la zona de sentimentalidad forma parte ante todo la libertad individual, incluidas las posibilidades de movimiento que tal libertad ha hecho madurar en las áreas más diversas.⁴³⁶

El cultivo de este tipo de individuos en una sociedad multitudinaria implica la necesidad de una instrucción especializada. Una educación sensible generalizada sobre una relación con el dolor, donde la disciplina provee el medio de lograr un endurecimiento, *como el del acero*⁴³⁷, al guerrero o al trabajador. Es curioso como el lenguaje de la técnica incide en la imaginación generando nuevos "tipos", formas o figuras para describir la humanidad de la sociedad europea de la generación de entre guerras. La tecnología se convierte en una nueva piel que reemplaza la superficie sensorial porosa entre lo interior de la conciencia y lo exterior del mundo. De esta manera, la tecnología "*produce una contra necesidad: la de usar la tecnología como escudo protector contra el orden más frío que ella misma crea.*"⁴³⁸ La técnica produce un escudo protector al frágil cuerpo del hombre para las nuevas conducciones de vida, esto no sin un costo, el de ver sacrificado el mundo de sus sentimientos.

Ahora bien, en todos los tiempos el uniforme envuelve un carácter de equipamiento bélico, una exigencia de poseer una coraza especial contra la agresión del dolor. Es algo que ya aparece claro en este hecho: a un muerto vestido de uniforme podemos contemplarlo con más frialdad que a un hombre con traje de paisano caído en una lucha callejera. En fotografías que desde las alturas del vuelo han retenido el aspecto de marchas gigantes lo que vemos allá abajo en tierra son cuadriláteros regulares y columnas formadas por hombres, figuras mágicas cuyo sentido íntimo se dirige a conjurar el dolor.⁴³⁹

Al igual que con la moda, la industria había proporcionado los medios para una humanidad artificial dotada de órganos sensoriales técnicos que, como la fotografía, llevan al mundo de la percepción hacia otro horizonte diferente del natural. Si los uniformes, el vestido o la moda tenían

⁴³⁶ *Ib.*, p. 40

⁴³⁷ *Ib.* P. 35

⁴³⁸ Susan Buck-Morss, *La Dialéctica de La Mirada*, Apartado 3. Cita 116

⁴³⁹ Ernst Junger, *op cit*, p. 46.

como objeto, insensibilizar, proteger al cuerpo del clima y el ambiente y codificar, demostrar o exhibir el orden en una jerarquía social; ahora la tecnología es la envoltura del cuerpo humano, nuestro moderno uniforme.

Nosotros consideramos, pues que una característica de una prestación elevada es que la vida sea capaz de distanciarse de sí misma, o, dicho con otras palabras, de sacrificarse. Eso *no* ocurre en ninguno de los sitios donde la vida se reconoce a sí misma como el valor normativo y no se contempla meramente como un puesto avanzado. El hecho de la “objetivación” de la vida, de su conversión en objeto, es ciertamente común a situaciones significativas, pero en todos los tiempos la técnica –es decir, la disciplina- de esa objetivación es especial (...) Nos referimos al orden técnico en sí, a ese gran espejo en el que se refleja con máxima claridad la creciente objetivación de nuestra vida y que se halla impermeabilizado de manera especial contra el acoso del dolor. La técnica es nuestro uniforme. (...) Eso ocurre tanto más cuanto que el carácter de confort de nuestra técnica está fusionándose de un modo cada vez más inequívoco con un carácter instrumental del poder.⁴⁴⁰

La distancia que permite la objetivación de la vida desarrolla una “segunda consciencia”⁴⁴¹ que, como en un puesto de mando militar, ve al cuerpo sólo por su posición y lugar en el espacio, a la forma de un puesto de avanzada o de vanguardia hacia el frente de combate. En esa segunda consciencia se despliega la capacidad, cada vez más fría y aguda, de ver la vida como un objeto⁴⁴², tiene como objetivo construir un espacio en el que el dolor se convierta en ilusión.⁴⁴³

La segunda consciencia no ve hombres con sus respectivos cuerpos, sino instrumentos que están a su disposición para poder manipularlos. Junger relanza la irrupción de estas perspectivas con el nuevo horizonte sensorial al que la percepción está sometida por las transformaciones técnicas, entre ellas, la fotografía, que como ojo artificial es el epítome de una nueva serie de nuevos órganos tecnológicos que conforman el moderno sistema estético.

Mucho más instructivos (...) resultan empero, los símbolos que la segunda consciencia intenta extraer de sí misma. Nosotros no sólo trabajamos, como no lo hizo ninguna otra vida anterior a la nuestra, con órganos artificiales, sino que además estamos dedicándonos a construir ámbitos extraños en los que el empleo de órganos artificiales de los sentidos crea un alto grado de coincidencia típica. Tal hecho se halla estrechamente ligado a la objetivación de nuestra imagen del mundo y, por tanto, a nuestra relación con el dolor.

El primer hecho que aquí es preciso citar es el revolucionario fenómeno de la fotografía. La fotografía, la “escritura mediante luz”, es un modo de fijar las cosas al que se le otorgan carácter de documento. La guerra mundial fue el primer gran

⁴⁴⁰ *ib.*, pp. 58-59

⁴⁴¹ *ib.*, p. 70

⁴⁴² *ib.*, p. 71

⁴⁴³ *ib.*, p. 73

acontecimiento significativo del que se hicieron tomas fotográficas de ese género y a partir de ella no hay gran acontecimiento significativo que no sea retenido por ese ojo artificial. Se aspira a ver a si mismo espacios que se hallan cerrados a los ojos humanos; el ojo artificial atraviesa los bancos de niebla, el vapor atmosférico, las tinieblas, más aún, la resistencia de la propia materia. Células ópticas están trabajando en los abismos de las profundidades marinas y en las grandes alturas de los globos sondas.

La fotografía se halla fuera de la zona de sentimentalidad. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible e invulnerable. Retiene tanto a la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante de una explosión que lo despedaza.⁴⁴⁴

El *frágil cuerpo humano* podía ser inmortalizado en un objeto, captado en una imagen fácilmente reproducible al momento de su explosión, su fragmentación y la disolución de la vida. La fragmentación del cuerpo se había convertido en un suceso corriente, por la experiencia de combate en la primera guerra mundial. La segunda consciencia encontraba en la batalla en las trincheras, un espacio de peligro para desplegar su operación de objetivación, poniendo por delante una humanidad artificial que la técnica había logrado construir en el imaginario, donde la objetivación del cuerpo, anestesia a los sentidos frente al dolor, convirtiéndolo en una ilusión.

La experiencia de batalla a lado de las nuevas maquinarias bélicas había enseñado a toda una generación de combatientes lo fácil que podía materializar, calcular y manipular el dolor. Lo necesario que era, en un momento así, endurecerse ante una situación donde la instrumentalización del cuerpo que implicaba su transformación en una arma, dotada del escudo protector basado en los órganos artificiales proevistos por la tecnología. Como una forma de defensa ante las amenazas constante de disolución y fragmentación del cuerpo en la guerra.

En los relatos de los supervivientes de las batallas navales toparemos una y otra vez con un temple notable; él nos permite adivinar que en los instantes decisivos no se ve en absoluto a la muerte. Tal cosa resulta especialmente evidente en aquellos sitios donde, en plena zona de anquilación el ser humano está ocupado en servir a instrumentos. Lo encontramos ahí en un estado de seguridad suma, de cual dispone únicamente quien se siente seguro hallándose en la inmediata cercanía de la muerte.⁴⁴⁵

En un artículo titulado "*Armor Fou*" el crítico y teórico del arte Hal Foster expone una *tenue connexion* entre el trauma de la experiencia de la guerra con el desarrollo de las formas proto fascistas del cuerpo como armadura.⁴⁴⁶ Analizando los collages y los diagramas de dispositivos

⁴⁴⁴ Ib., pp. 70-71

⁴⁴⁵ Ib., p. 64.

⁴⁴⁶ Hal Foster, *Armor Fou* en *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), The MIT Press, pp.64

mecánicos del dadaísta Max Ernst, Foster observa que en los collages de 1919 titulados *Le Mugissement des Féroces Soldats* y *Trophée hypertrophique*, se combinan en diagrama y sistemas de formas mayoritariamente mecánicas en dibujos de diferentes aparatos. Con líneas y símbolos para producir figuras esquemáticas.⁴⁴⁷

También veterano de guerra, Ernst fue reclutado en 1914 a la edad de veintitrés años; su servicio en frente inscrito en un regimiento de artillería fue breve, ya que fue herido dos veces, lo que hizo ganarse el sobrenombre “cabeza de hierro.”⁴⁴⁸ Cincuenta años después del fin de la guerra, Ernst declaró en una entrevista, en tercera persona, que *Max Ernst había muerto el primero de agosto de 1914, para resucitar el 11 de noviembre de 1919.*⁴⁴⁹ *Los jóvenes habíamos regresado de la guerra en estado de estupefacción.*⁴⁵⁰ Ambas declaraciones son buenos ejemplos de lo que causa el shock de la sensibilidad a la capacidad comunicativa; un desprendimiento que provoca las manifestaciones de desdoblamiento, un distanciamiento del suceso que se expone en una forma de alienación de los sentidos. Foster sugiere que esta perturbación se despliega en las características de sus primeros collages, firmados como “Dadafex Máximus” o “Dadamax” la firma con la que Ernst resucitó.⁴⁵¹

En los tiempos posteriores al fin de la guerra, eran comunes la inestabilidad social con sucesos como huelgas, peleas en las calles por cuerpos de veteranos extra violentos, los trabajos en cuestión figuran *al cuerpo en términos mecánicos, pero también consideraban a la máquina como una persona.*⁴⁵² Con ello asumía el trauma de la reconfiguración militar e industrial en el cuerpo como propio, con el fin de *delinear los efectos psicopatológicos y desplegarlos contra el orden social que los produjo.*⁴⁵³

Según Foster en *Le Mugissement des Féroces Soldats* el llamado a los feroces soldados deriva de la Marsellesa, ícono cultural del liberalismo y el racionalismo, que irónicamente sugiere la pérdida del discurso de la razón y su transformación en una feróz máquina de guerra.⁴⁵⁴ En *Trophée hypertrophique* la transformación en arma se vuelve casi literal, como ejercicio de conmemoración, los muertos en combate se vuelven trofeos de las máquinas bélicas, la *muerte se*

⁴⁴⁷ ib., p. 70

⁴⁴⁸ ib., p. 69

⁴⁴⁹ Entrevista con Patrick Waldweg: *La partie de Boules: Die Boules-Partie*, en *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburgo, 1969) citado en Hal Foster, *op cit.*, p. 69, cit. 9

⁴⁵⁰ Hal Foster, *op cit.*, p. 69

⁴⁵¹ id.

⁴⁵² id.

⁴⁵³ ib., p. 70

⁴⁵⁴ id.

*convierte en armadura.*⁴⁵⁵ La hipertrófia recuerda el engrandecimiento, por ejemplo de un órgano, debido a una nutrición excesiva, sugiere que no sólo la guerra fue amplificada por el número de soldados-trofeo, nutriendo a la muerte excesivamente, sino que también, nutriendo al cuerpo por las experiencias excesivas que lo envuelve en una armadura⁴⁵⁶ para protegerlo, el signo de la victoria de las máquinas incluso sobre los sobrevivientes.

En ambos trabajos la mecanización del cuerpo como un instrumento más para el combate, y es evocada al menos para subvertirla simbólicamente y recuperar terreno ante la experiencia de un shock⁴⁵⁷. Pues las generaciones de jóvenes que regresaban del frente habían sufrido la experiencia de la batalla como una herida narcisita de primer orden, habían perdido su más *inalienable facultad concreta de comunicar e intercambiar experiencias.*⁴⁵⁸ Los trabajos de Ernst evocan una representación perturbada que refleja el daño a la imaginación infringido por la construcción industrial y militar que configuraba una nueva sensibilidad después de la primera guerra mundial, misma que explota el fascismo.⁴⁵⁹

En ese sentido, la subjetividad proto-fascista ve la armadura como una forma de asegurar la unidad del cuerpo que se siente amenazada con su fragmentación y disolución, *aparace casi en lugar de un ego formado, hipertrofiado por la técnica si se quiere.*⁴⁶⁰ Cuando el cuerpo enfrenta un estímulo que no puede ser descargado, se siente amenazado con su disolución, y otras formas de vincularse a un espacio de seguridad se vuelve urgente, el cuerpo adquiere otras formas de vinculación otorgadas por el exterior por *agencias disciplinarias de la sociedad imperialista – academias jerárquicas, adiestramiento militar para la batalla en el frente o en las calles como los freikorps o las camisas negras.*⁴⁶¹ Estas agencias atan el cuerpo mediante un sentido de insensibilidad, situándolo fuera de la zona del dolor precisamente por la unidad corporativa, la armadura funciona en la unión y socialización disciplinada de un cuerpo obediente.

Esta armadura sirve como una protección ante la fragmentación física del cuerpo en la que la subjetividad tiende a una extrema violencia y agresividad, cuando no a un autismo social y marginación. Ese es el medio para la definición del grupo y en el grupo, así tanto como el arma para su propia y legítima defensa. Este dispositivo de defensa en contra de las amenazas, es muy

⁴⁵⁵ *Ib.*, p. 71

⁴⁵⁶ *id.*

⁴⁵⁷ *Ib.*, p. 73

⁴⁵⁸ Walter Benjamin, *El narrador... op cit.*, p. 42

⁴⁵⁹ Hal Foster, *op cit.*, p. 80.

⁴⁶⁰ Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, Vol. 2, p. 164

⁴⁶¹ *Ib.*, Vol. 1, p. 418.

efectivo en la guerra, pero la situación de la post guerra europea donde la inestabilidad y la violencia pública eran cosa cotidiana no quedo inmune al él, ni le fue indiferente. La ausencia de experiencia interna más esencial empujaba a coordinar mente y cuerpo como una arma total, a la *metalizacion del cuerpo humano*.⁴⁶²

En su manifestación temprana, el fascismo italiano fue el fenómeno paradigmático para los países que decidieron aventurarse en ese camino. No obstante, la revitalización que hace del mito corre al paralelo de su percepción como necesaria en un mundo que parece irracional. De esta forma el fenómeno aurático de su imagen, como lo señalaba Benjamin como ese *entretendido especial de espacio y tiempo de la aparición de una lejanía por más cercana que pueda estar*⁴⁶³, es reorientado del arte hacia la política. Con objeto de alcanzar y dar forma a las masas, va ciñendo su depositario, los objetos culturales como las imágenes a actos con el sentido de un valor ritual. Configurando así, las reuniones de masa como acontecimientos de valor de culto. El aura de las obras de arte encuentra su espacio de expresión por medio de todo aquello que rodeaba a la propaganda y la repetición de ciertas imágenes de supuesto carácter mítico para cifrar su poder de alterar la percepción en la capacidad de su reproducción masiva que las ponía en exhibición a un público cada vez creciente.

Si bien el problema de las masas fue el problema del siglo XX, éste fue un problema social creado por la creciente industrialización aunada con la crisis del positivismo que provocó la huida hacia el irracionalismo y la desconfianza en la razón instrumental que se acentuó con el estallido de la Gran Guerra. La primera guerra mundial causó un gran impacto e impresionó de manera definitiva al imaginario colectivo no sólo por la implementación de nuevas tecnologías al combate como las armas químicas, acorazados, bombarderos aéreos y armas automáticas, sino por las nuevas estrategias de contienda que inauguró la época de masacres sistemáticas organizadas por el Estado.

La experiencia terrible del combate creó entorno al recuerdo una aureola romántica como el mito de la experiencia que influyo en la memoria y en las determinaciones de posicionamiento político posterior de las grandes masas. La experiencia vivida de la guerra, hizo evidente un fenómeno social específico que Sigmund Freud denominó como *"ligación afectiva"*, una forma de establecer vinculos y conexiones sociales que cohesionaban y unían a la masa con un fuerte

⁴⁶² Walter Benjamin, *La obra de arte...op cit*, p. 96

⁴⁶³ Id.

sentimiento de camaradería, fraternidad y profundo afecto entre los soldados, quienes compartieron los mismos sufrimientos.⁴⁶⁴

Un sentimiento capaz de borrar las diferencias sociales y de clase. la Gran Guerra volvió visible la factibilidad y la utilidad de este sentimiento para la movilización de las grandes masas. De hecho, la idea de corporaciones y movilización del gran conjunto humano es demasiado antigua, es la propuesta de comunidad política universal fuera de sus objetivos teológicos y religioso de Dante (Monarquía, III). Esta figura tenía como objetivo alcanzar la perfección de la humanidad en un sentido cualitativo, y ser equilibrada en un su sentido cuantitativo de englobar a la totalidad de la humanidad unida tanto por lazos naturales, como intelectuales o culturales. En su figura del Paraíso Terrenal encontramos el punto de origen y la meta de esta comunidad universal, el destino final que asegura la redención por los propios medios del hombre. Sin embargo, Dante deslizaba su propuesta al colectivo humano total, la humanidad por completo sin distinción de credo o nacionalidad, y no era así los postulados de su maestro Remilgo de Giorlami, quien fue discípulo de Santo Tomás y deslizaba una forma de corporativismo extremo y radical que desvirtuaba la idea del valor de la perfección individual circunscribiéndola a la del corporativismo, operando así toda forma de actualización de la potencia en la esfera política, sosteniendo que únicamente era posible la perfección en la comunidad.⁴⁶⁵

Debido a esto, el ciudadano debe amar la ciudad más que así mismo porque sólo en la ciudad y el Estado como la forma más sublime de comunidad, el hombre es capaz de acceder a la perfección humana e individual, incluso, la condición de hombre se encuentra supeditada a la comunidad. Una visión de totalidad que después se encontraría en Hegel, pues en su filosofía del derecho dice: *Ya que el Estado persigue objetivos, el individuo posee la objetividad, verdad y estado ético únicamente como uno de los miembros del Estado. La comunidad como tal, constituye el verdadero objetivo y meta final*⁴⁶⁶.

Para Remilgo de Giorlami ser hombre dependía de la condición de ser ciudadano, y su deber, incluso en detrimento de la propia salvación de su alma; es el bien de la ciudad aún cuando este beneficio signifique la condena de su ser espiritual. Su postulado abogaba y exigía la entrega total del ser individual, ya sea en carácter espiritual y la muerte eterna de su alma en beneficio de la patria terrenal, lo cual hacía evidente una previa y necesaria división y clasificación, contraria a los postulados corporativistas de Dante, de los individuos por nacionalidades. La corporación es

⁴⁶⁴ Annunziata Rossi, *Fascismo en Europa*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2006 p. 29

⁴⁶⁵ Ernst, Kantorowicz, *The King's ... op cit*, p. 479, cit. 74

⁴⁶⁶ Hegel, *Filosofía del derecho* § 258

entonces aquí entendida como corporaciones nacionales que entran en conflicto por su sobrevivencia, tanto física como espiritual en la guerra.

La movilización de las masas que supone la puesta en movimiento de las corporaciones nacionales en el conflicto es una movilización para luchar por las determinadas formas de vida de cada cultura nacional, circunscribiendo así la salvación y redención al carácter nacional. En otra figura renacentista, Maquiavelo, también encontramos formas de corporativismo social junto con la detonación del placer colectivo. En su *compañía del placer* todo es público, se niega la intimidad y se reprime la secrecía, se trata de un espacio donde todo es de conocimiento común a manera de una forma de placer, todos los espacios que se disponen difuminan toda forma de la esfera privada y se goza de ello, es la masa reunida que se despliega en un rito religiosidad política⁴⁶⁷ donde se descargan sus diferencias y disuelven las distancias entre los integrantes que se despojan de sus separaciones y se vuelven familiares⁴⁶⁸ en su disparidad natural, estas formas renacentistas son el fondo del sentimiento de cohesión y pertenencia que desarrollaron, en terminos exponenciales, las grandes masas durante la Gran Guerra que constituyeron su *ligación afectiva*.

Privado de su individualidad, transferido su carácter de soberano, el pueblo se convertía una abstracción indeterminada en la masa, devenía en una subjetividad sin individualidad, en una corporación sin cabeza. Durante y después de la primera guerra mundial las masas tenían esa necesidad de subjetivarse, de encontrar su identificación en un liderazgo solido que fuera capaz de superar las socavadas formas políticas de organización del viejo sistema ya aniquilado, pues "*El pueblo sin su monarca... es una masa informe*"⁴⁶⁹, las masas necesitaban reencontrarse consigo misma en una forma de nueva corporación.

Todavía más, la experiencia de post guerra habia dejado, tanto a vencedores como a derrotados una hériada en lo más profundo de su ser, una hériada a su experiencia de vida, a sus maneras de comunicarse y de observarse en el mundo. El fascismo trataba de regrear el estilo a la vida, a la vez de regenerar y rejuvenecer el sistema político parlamentario de las democracias de masa, corrupto e incapaz de solucionar los problemas díaros, ademas de dar nuevas energías a la moribunda vida política⁴⁷⁰.

En sí mismo, el concepto de los movimientos de extrema derecha comúnmente identificados genéricamente bajo el término de fascismo surge de la acumulación de factores

⁴⁶⁷ Elias Canetti, *Masa y poder*, De Bolsillo, México, 2005, p. 219.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 74

⁴⁶⁹ Hegel, *Filosofía del derecho*, § 279

⁴⁷⁰ Simonetta Falasca Zamponni, *Fascist Spectacle... op cit*, p. 43

históricos dentro del contexto de post guerra y el problema de las masas. El fenómeno fascista se distingue precisamente por su control, manipulación, movilización y el consenso que obtuvo de ellas. De cierta forma ellas mismas crean una nueva abstracción, un nuevo medio para la identificación del cuerpo social del pueblo, una figura que integra y articula a la masa en su política.

La política de dirección y liderazgo de las masas tenía como objeto la conquista del poder a la vez que la legitimación de sus formas políticas, de modo tal que configuraba una nueva técnica política centrada en una propaganda masiva que incentivaba los sentimientos elementales del cuerpo de la masa articulada a través de un lenguaje mítico, que iba creando mientras nombraba las formas de vida, de hábitos colectivos y costumbres sociales, definiendo la relación de una forma de destino. Todo ello buscando acentuar los factores emotivos que se sobreponen a los racionales con la intención de crear un espacio y tiempo de interconexión recíproca entre la autoridad del líder y la masa, incorporada místicamente en la figura del pueblo a la manera de las figuras religiosas de la antigüedad, las imágenes del líder fusionaban al pueblo con el tiempo esperado de una redención nacional.

Si bien, los paradigmas de la época exigían la capacidad creativa e inventiva, como los del arte y el artista, para fundar una autoridad legítima, la política orientada bajo este liderazgo de masas no se encontraba exenta de sus lineamientos. De hecho, es dentro de esta época que la metáfora de equiparación entre el poeta o el artista y el Estadista entra en completa asimilación y alcanzan su máximo exponente. Pues que mejor que la figura del pueblo entendida como masa informe como el material del líder artista que construye su máxima creación en la obra del Estado.

En la retórica del primer fenómeno histórico del fascismo, el italiano, ya se hacía uso de esta metáfora cuando el Duce Mussolini afirmaba *“hablar como artista entre los artistas, pues la política trabaja sobre el más duro de los materiales, el hombre.”* En suma, consideraba su responsabilidad y función como líder creativo de nuevas formas de la política en su relación de autoridad con el pueblo:

Cuando siento la masa en mis manos...o bien cuando me mezclo con ella y ella casi me abrumba, me siento parte de esa masa. Al mismo tiempo, sin embargo, persiste un fondo de rechazo como el que siente el artista contra la materia que trabaja. ¿No rompe a veces con rabia el escultor su mármol porque no logra la forma exacta de su primera visión? En el caso que nos ocupa (la política) incluso ocurre

que la materia se rebela contra el escultor... Toda la cuestión consiste en dominar la masa como un artista.⁴⁷¹

La figura del dictador es la que mejor personifica la metáfora del jefe de estado artista. La experiencia de la guerra aceleró un proceso que llevaba bastante tiempo formándose en el imaginario colectivo, volviéndola posible y visible en la escalada de una venganza de las masas mutiladas en la guerra defendiendo a las democracias parlamentarias, la forma y el estilo de esta escalada de violencia es la del fascismo.

En el plano artístico, la ruptura de la tradición y la crisis se vuelve más sustancial en la época de las vanguardias. En la pintura, el realismo cuestionaba a la realidad; sus temas presentaban y manejaban los hechos que se dan en una realidad más amplia, incluyendo escenas de la vida cotidiana y no sólo en el mundo de la esterilidad aristocrática. El arte, como reflejo, había atestiguado el cambio desde tiempo atrás y durante la segunda mitad del siglo XIX nuevas formas de ver y producir la expresividad artística que se fue gestando. En Italia el florecimiento del futurismo enaltecía a la técnica: *Un rugiente automóvil que parece una ametralladora es más bello que la Victoria de Samotracia* decía Marinetti en su manifiesto futurista, mismo que en su punto nueve pregona: *Glorificaremos la guerra, la única higiene verdadera del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructivo del anarquista, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.*⁴⁷²

Los futuristas se enorgullecían de poner en *libertad* las formas y colores como las *palabras* y exigían que su público se olvidara de cualquier cultura intelectual, no para adueñarse de la obra sino para entregarse por completo a ella.⁴⁷³ La revolución de la percepción propuesta por las vanguardias, de cierta forma respondía, de manera extrema y radical, al paradigma tradicional de la historia del arte en su capacidad de generar una continuidad subjetiva particular clasificada en las escuelas nacionales, producidas por las academias, donde imperaba un carácter espiritual o la idea de un genio nacional, capaz de formar la identidad sensible del sujeto como un tipo específico y nacional, para así asegurar su trascendencia en el tiempo.

Tanto en el arte como en la política, el fenómeno perceptivo del aura es desprovisto de su carácter y cualidad sagrada, es decir, de configurar valores de culto para el rito, para ser

⁴⁷¹ Émil Ludwig, *Mussolini. El autócrata latino* en *Adalides de Europa*, Ed. Juventud Argentina, Buenos Aires, 1943, pp.243-269

⁴⁷² Citado en Mario De Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1966, pp. 313-355

⁴⁷³ Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*, París, Lausana, 1973, p. 170-171.

reemplazado por la idea de lo perfectible y mejorable gracias a la ciencia, el conocimiento y el poder de la técnica y de la tecnología. Por un lado representa y contiene el vestigio de una caída, y como tal produce nostalgia y un anhelo por la recuperación de ese lazo roto en un futuro como el restablecimiento de esa pérdida. Aquí, su imagen obtiene una temporalidad distinta, más amplia y en concordancia con la idea de la naturaleza que se inscribe como sustancia eterna que espera el momento histórico de su aparición como esencia que se manifiesta cíclicamente, lo que a fin de cuentas genera una movilización espacial del tiempo. Pues la redención se encuentra en la recuperación de ese pasado perdido. Por otro lado representa también al optimismo, la alegría y la fe en la técnica cimbrada en la violencia como la fuerza 'natural' de todo cambio y de la historia. En suma, es la esperanza en el progreso ilustrado de la humanidad como el vehículo que conduce a ese lugar deseado en el futuro. Aquí la temporalidad se muestra como el ciclo de un nuevo mito civil o secularizado, donde el espacio esperado está por ser conquistado en el futuro, cuyas imágenes, en su maniática y obsesiva repetición apuntan y reconfiguran la meta de la colectividad.

En el mito fascista se construye ese espacio común de habitación entre arte, política y violencia como forma de vida en la cual, tanto el líder político es visto y se asume como artista que funda con la fuerza de una violencia ejemplar y sin par, un nuevo orden religioso y mítico. Antes que el despliegue de los contenidos de ese mito como lo son la aviación y el futurismo, Roma y el mito de la nación, o la virilidad y el culto al líder; su estructura se basó en los escritos incendiarios de George Sorel *Réflexions sur la Violence*, donde expone uno de los argumentos explicativos básicos de los historiadores de fenómenos fascistas: el rechazo a la democracia y el sistema de representación parlamentaria. Si el mito de Roma fue el receptáculo y el contenido de la retórica fascista, la violencia creadora de Sorel fue su vehículo y su medio de expresión.

Tal aspecto es la posición que se desprendió de la derecha convencional del siglo XIX, misma que veía, frente al fenómeno de masas, una amenaza al orden de las cosas. Desde ahí se observaba que tanto el parlamentarismo y la democracia sustituían la diferenciación de las relaciones sociales y creaban una situación de constante riesgo, ya que la capacidad de alojar la coexistencia de los opuestos del sistema representativo reemplazaba el orden natural del mundo, creando una representación ficcional del poder, como la puesta en escena teatral de la violencia y de la lucha, es decir, su supresión en la representación institucional.

Con la institucionalización del conflicto conducía a la supresión de la violencia de su mundo natural. Según esto, el parlamentarismo privaba a la lucha de su fuerza, su elemento natural, y obstaculizaba su papel en la evolución de la sociedad en la marcha histórica.

De forma más elegante, el sistema representativo configura una representación ficcional, no-realista de la violencia con la cual los pueblos buscan sacar a la luz su sustancialidad eterna por medio de las luchas históricas que van esgrimiendo poco a poco la esencia de cada nación en el tiempo. La creencia en ese importante e ideológicamente naturalizado papel de la violencia en la evolución, no sólo era objeto de la derecha radical, sino que era compartido con amplios sectores de la sociedad de la época de la post guerra, además formaba parte de la cultura política, como el elemento que combatía la mediocridad y la falta de diferenciación, enfatizando su funcionalidad dinámica en una sociedad.

Publicado en 1906, el texto de Sorel tuvo una gran influencia en el trazo de esa atmósfera soportada en el tiempo del despliegue histórico de la tecnología. Para Sorel, la causa de la crisis de los sistemas burgueses es su repulsión hacia la violencia. La creciente burocratización del mundo moderno y la 'cobardía' de las clases medias impedían la manifestación de la energía necesaria para el continuo de la vida y la creación de valores morales en la escena pública, es decir, para con la nación. La cotidianidad institucional hacía sentir a la gente despojada de algo.

Sorel transfiere la idea del 'élan vital' de Bergson a la arena socio-política, asumía que nuevas formaciones sociales podrían nacer mediante una espuela creativa en la forma de una catástrofe violenta.⁴⁷⁴ Así vista, la violencia al destruir el impulso materialista, utilitarista y liberal, podría prevenir el estancamiento y la degradación de las naciones. Para Sorel, la lucha permanente es la solución de una sociedad en decadencia y es la respuesta al amenazante problema de la democracia de las masas. Uno a uno va oponiendo formas violentas que instauran el tiempo de un nuevo orden de organización y de relación social al existente. Así, ante los debates parlamentarios opone la huelga general; contra el compromiso burgués sugiere la violencia proletaria:

La violencia proletaria porta, en su pura y simple manifestación el sentimiento de clase guerrera como algo noble, fino y heroico que está al servicio de los más inmemoriales intereses de la civilización; quizá no sea el método más apropiado para obtener ventajas materiales inmediatas, pero puede salvar a la humanidad del barbarismo.⁴⁷⁵

El continuo ejercicio de la violencia por vía de la huelga general aseguraba la supervivencia de la civilización debido a que la historia únicamente realiza progresos mediante la fuerza. De esta forma la violencia convertía a los individuos en protagonistas creativos de su historia. En su

⁴⁷⁴ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle...op cit*, p. 30

⁴⁷⁵ Geroges Sorel, *Reflections on Violence*, London, Allen and Unwin, 1916, p. 99

lectura, Sorel ubica la violencia como lo que surge del contraste de la realidad histórica y el mundo de la fantasía, en cuyo lugar el mito ocupada un papel especial. De acuerdo con su argumento, ideas importantes han sido capaces de triunfar en el tiempo gracias al poder mítico que ejercen sobre las personas. Mitos como el de la cristiandad o la revolución francesa fueron capaces de movilizar a las masas a la batalla inspirándolas y dándoles las fuerzas para pelear. De igual forma, el mito de la huelga general sería capaz de empujar a *las personas a comprometerse con la acción y otorgarles la determinación para entrar en la batalla.*⁴⁷⁶ Según Sorel, la característica más distintiva del mito, cuya contra partida ubicaba en la utopía, era que los mitos no pueden ser refutados. Un mito no es ni correcto o erróneo y no promete una recompensa inmediata. Para él, el mito es una fuerza motivadora que expresa una determinación para actuar, un ejemplo demostrable de sublimidad al cual el socialismo se suscribe: *Es por la violencia que el socialismo posee esos altos valores éticos por medio de los cuales trae la salvación en el mundo moderno*⁴⁷⁷

La teoría de la violencia de Sorel, en su doble sentido de regeneración de la vida y su antiparlamentarismo; ejerció una amplia influencia a inicios del siglo, especialmente entre los círculos del sindicalismo revolucionario, que en el caso italiano, fue una de las raíces del fascismo. Según su biografo Renzo De Felice, el sindicalismo revolucionario fue la más importante influencia en el Mussolini.⁴⁷⁸ Él mismo se proclamaba como tal. En un artículo publicado el 25 de junio de 1909 en el periódico *Il Popolo d'Italia*, Mussolini escribió que Sorel había enseñado a los hombres que la vida es combate, sacrificio, conquista y un continuo sobrepasamiento de sí mismo.⁴⁷⁹ En suma, Sorel muestra que la permanente lucha entre la burguesía y el proletariado puede generar una “nueva energía” y “nuevos valores morales.”⁴⁸⁰ Durante el mismo periodo, otros grupos culturales y políticos en Italia, entre ellos el grupo de intelectuales reunidos en torno a las revistas florentinas *Leonardo* (1903-1907) y *La Voce* (1908-1916) llamados futuristas que, de igual forma invocaban al poder regenerativo de la violencia mediante vías diferentes.

En su segunda versión del manifiesto futurista datado en abril de 1909, Marinetti escribió: *“La guerra es nuestra única esperanza, nuestra razón para vivir, nuestra única voluntad.”*⁴⁸¹ El futurismo buscaba un nuevo modelo de existencia que sustituyese a la tradición. El movimiento y el dinámismo en el tiempo son sus principios centrales, en su concepción, la guerra

⁴⁷⁶ Ib, p. 32.

⁴⁷⁷ Ib, p. 295.

⁴⁷⁸ Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario, 1883-1920*, Turin, Einaudi, 1965, p. 40

⁴⁷⁹ Benito Mussolini, *Opera Omnia, vol II, Discorsi e Scritti*, Florencia, La Fenice, 1963, p. 164

⁴⁸⁰ Ib, p.168

⁴⁸¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Marinetti: Selected Writings*, NY, Straus & Giroux, 1971, pp. 123-124

también jugaba un papel importante. Para ellos la guerra se configuraba para ser la implementación de la acción política para la transformación de la vida.

En el mundo moderno de las máquinas y la tecnología para ser verdaderamente humano, el hombre debía estar en constante movimiento. Así, los futuristas rechazaban toda forma de permanencia estática o inmovilidad.

Debido a que apelaban a la acción violenta y glorificaban al futuro, solamente la guerra podía responder a sus expectativas de movimiento perpetuo. La guerra era el vehículo que los conduciría al fin a ese lugar que tanto deseaban. En su visión, satisfacía la necesidad perenne del conflicto y la lucha. La concebían como un festival en el cual se descargaban energías, casi en un sentido etnológico, como sentido enfático de una vida plena, puesto que está en el más alto de las configuraciones del natural combate por la vida. La guerra era vista en la época como la higiene del mundo, como un proceso de purificación de las naciones en las cuales se esperaba que naciera el nuevo hombre que percibía el mundo mediante las categorías de acción, velocidad y confrontación.

Esta era la atmósfera que precedió a la constitución del movimiento fascista que Benito Mussolini fundó en Italia en marzo de 1919, el llamado *Fasci Italiani di Combattimento*, era la manera de agurpar en una expresión violenta que definía un ataque político y cultural, y dirigido a las instituciones del parlamentarismo que convierten el conflicto en un proceso mecánico, burocrático y débil, impidiendo que la violenta se capaz de crear libremente. Un año después, en el 1920 Mussolini declaró: *La lucha es el origen de todo porque la vida está llena contrastes: hay amor y odio, negro y blanco, día y noche, bien y mal... el día en que no hubiese lucha es un día de tristeza, sería el final, la ruina.*⁴⁸²

El movimiento, toma su nombre de los *fascas lictores* o "haces lictores." Se conocían, como una dignidad de potestad desde los tiempos de la Monarquía romana, pero fue en la época republicana⁴⁸³ cuando su utilización tuvo su punto cúspide, aunque su utilización resucitó en la época imperial con Octavio Augusto. Las *fascas* eran unas varas de abedul de aproximadamente un metro y cuarenta centímetros atadas con un cordel rojo sobre el cual se insertaba lateralmente un hacha, su raíz etimológica también está presente en la medicina, como el tejido que unifica los músculos en una unidad lista para el movimiento y la acción.⁴⁸⁴

⁴⁸² Benito Mussolini, *op cit*, vol. XV, pp.216-217.

⁴⁸³ Cfr. Mommsen, T. *Historia de Roma*, T. X

⁴⁸⁴ Hal Foster, *op. cit*, cita 54, p. 84

Eran utilizados por una clase o grupo, una guardia especial con función de servidores y verdugos llamados lictores (ejecutores) al servicio del magistrado, pero también simbolizaban la fuerza por la unidad de las varas. En la época republicana sus servicios eran potestad de magistrados y cónsules provistos de *Imperium*, con el imperio, esa facultad paso a ser potestad de la casa imperial. Término que de ahí en adelante codificó el lenguaje para referirse a un poder de facto que determina la efectividad y eficiencia de este mismo poder en tanto el grado de su violencia. Los lictores eran un grupo de doce y fungían a manera de escolta de los funcionarios, sus servicios consistían en infringir penas físicas y hasta capitales, de ahí mismo se desprende su naturaleza, las varas eran utilizadas para azotes y el hacha para la decapitación.

Previo a la fundación del Imperio Romano con Octavio Augusto, el símbolo retroalimentaba el sentido propio de la república como sistema coherente entre las esferas de lo público y lo privado, pues los magistrados y cónsules no podían hacer efectivo su *Imperium* durante asambleas populares, debido al derecho de cada ciudadano romano de apelar por su vida.⁴⁸⁵ La relación entre *Imperium* y las insignias como en las armas⁴⁸⁶ es bastante antigua, la insignia pertenecía a los reyes romanos, por lo que como ya mencionamos, se atribuye su origen al periodo monárquico como parte del aspecto fundacional de Roma, pero no era en el templo de Marte donde éstos se encontraban, sino en la *regia*, la casa del rey⁴⁸⁷, lo cual enfatiza la dignidad del estamento de la posición de política y social y su función de soberanía, como una dignidad de la clase imperial.

Para el año 19 a.C. cuando Octavio recibió el título de *Imperium*, se trasladó la capacidad propia de un magistrado o cónsul al César. Hecho que en sí mismo determinó el cambio de régimen y la transformación del Estado. El simple ceremonial fue sintomático, pues hasta antes de este momento no importaba cuando se dijera sobre la restitución del Estado, sino que más bien el hecho evidenció la demagogia acerca del discurso republicano de Augusto y testimonió el tránsito hacia el nacimiento de la edad imperial en Roma. Para este caso el símbolos es más que elocuentes, no sólo son la forma en la que entra el poder en su accionar, sino que la forma se convierte en fondo en tanto que lo constituye.

Los símbolos se convierten en *fórmulas de majestuosidad* del poder en la medida en que el uso directo de los objetos como lanzas y fascas, en un sentido militar es neutralizado para ser mas

⁴⁸⁵ Giorgio Agamben, *Homo Sacer...op cit*, p.321.

⁴⁸⁶ Cfr. Andreas Alföldi, *Hasta-Summa Imperii: The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome*, en *American Journal of Archaeology*, V.63, No. 1 Enero 1959 pp.1-27

⁴⁸⁷ *Ib.*, p.3.

una alegoría de su significado, enarbolando así la producción simbólica. Las formas de identidad colectiva fabricaron ideologías a la vez que crearon un sistema coherente de nuevos valores y reglas sobre los cuales se regía una nueva forma de vida colectiva. Definiendo así parámetros de comportamiento y delimitando el carácter de verdad y verdadero. De esta manera los símbolos construyen la realidad, su realidad, de un momento histórico visto con nostalgia por su grandeza, y míticamente romantizado.

Por medio de una glorificación de la lucha, la violencia y la fuerza es que se lograba una identificación con los medios de renovación y renacimiento que el movimiento fascista intentaba constituir como un nuevo orden. Orden fundado en la repetición de la imagen de Mussolini, que buscaba fundar una nueva estructura de la autoridad fincada sólo en la violencia extrema como fuerza de cambio. En la ferocidad de su agresión intentaba crear un nuevo equilibrio entre los dominantes y en la concepción que este movimiento tenía de sí misma, se veía al conflicto como la continuación lógica de la guerra en las batallas por la *renovación*.⁴⁸⁸

El grado excepcional de violencia y de muerte que esta generación había atestiguado en las trincheras de la primera guerra mundial y su sacrificio de sangre, llamaba a construir un nuevo orden social basado en la fundación de una nueva relación con la violencia. Pues el cataclismo de la guerra sólo podía ser redimido por una sociedad rejuvenecida. El movimiento fascista significó una continuación del conflicto que había dejado la guerra, dando lugar a una cultura de la violencia como la principal batalla para la renovación y la creación de una nueva era.

El fascismo se presenta así mismo como la fuerza violenta para rediseñar a la nación italiana, pero para Mussolini, *el resultado de la batalla es lo menos importante que el embate fascista por la pelea*⁴⁸⁹. Convocando a sus militantes al espíritu del sacrificio por la tierra paterna. Antepone una visión heroica ante el dolor, como política ante el utilitarismo y el pragmatismo de en la visión de la política en las democracias parlamentarias. Al hacerlo, se constituye así mismo como el garante y portador de la pelea y la violencia, como el legítimo portador del legado de la guerra, el vínculo entre los que murieron en la ella y la nueva Italia por nacer.⁴⁹⁰

Hemos creado nuestro mito, nuestro mito es fe, una pasión. No necesita ser real. Es real porque es una chispa, es esperanza, fe, coraje. ¡Nuestro mito es la Nación, es la grandeza de la Nación! Para este mito, para esta grandeza es que queremos traducirlo a una realidad completa, total, por lo que subordinamos todo lo restante.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Simonte Falasca Zamponi, *Fascist Spectacle ...op cit.*, p. 34

⁴⁸⁹ Mussolini citado en, Simonetta Falasca Zamponi, *Fascist Spectacle ...op cit.*, p. 35 cita 148

⁴⁹⁰ *Ib.*, p. 35

⁴⁹¹ *Ib.*, cita 178, p. 39.

El mito de la nación trataba de construir un bastión concreto para la afirmación de la fuerza como su objetivo y su medio para lograr así la idea de la nueva Nación Fascista que estaba por nacer. Se convierte en el lazo que une a los muertos en la guerra y el ánimo fascista de construir una visión estética de la vida política, dando forma a las masas, moldeando con violencia revolucionaria al nuevo hombre que habita en una nueva nación. Para el fascismo, la creación de una moral disciplinada era el principal principio que necesitaba para el establecimiento de un estado fuerte, con cualidades de guerrero. Con el llamado al nacionalismo, se aseguraba una homogeneidad para el pueblo que no sólo proveía al Estado de plena autoridad, sino que le otorgaba un poder total, la legitimidad que se requería para una voluntad de crear una nueva nación como una obra de arte total y armoniosa.⁴⁹² Pues únicamente mediante la identificación total del individuo con el Estado podía hacerse brotar la Belleza oculta en la historia, como el destino nacional en la obra de arte del Fascismo.⁴⁹³

La democracia ha privado de estilo a la vida de la gente. El Fascismo trae de vuelta ese estilo a la vida del pueblo: este es una línea de conducta, es un color, es la fuerza, lo pintoresco, lo inesperado, lo místico; en suma, todo aquello que cuenta en el alma de las multitudes. Nosotros, tocamos la lira con todas sus cuerdas, de la violencia a la religión, desde el arte a la política.⁴⁹⁴

En el proyecto estético-político total que el Fascismo perseguía, los ideales de armonía y homogeneidad de la población estaban fundados en una visión retórica de la violencia. Pues su glorificación que, junto con la idea de la fuerza, estaban popularmente identificados en la época como las energías de renovación y regeneración de la vida social de una nación. Con ello, el movimiento fascista buscaba eliminar todas las diferencias en las relaciones sociales, creando un nuevo marco de interacción con costumbres y hábitos, tanto colectivos como individuales que retóricaban en todo momento la utilización de la violencia. En la visión estética de la sociedad fascista, la violencia sustituía a las palabras y la acción reemplazaba cualquier teoría. En su emplazamiento retórico de la violencia, el fascismo *mezclaba la realidad con la ficción*.⁴⁹⁵

Fundamentalmente ficcional, la violencia retórica del fascismo operaba en el nivel de la representación (que es al final, de todo lo que siempre hemos hablado en este trabajo) convirtiéndose así en una experiencia auto absorbida en sí misma y auto-referencial que se daba

⁴⁹² Ib., p. 26

⁴⁹³ Ib., p. 27

⁴⁹⁴ Ib., cit, 77, p. 26.

⁴⁹⁵ Ib., p. 36

sus propios lineamientos de acción retóricos y místicos del conflicto y la violencia de manera estética.⁴⁹⁶ En el discurso fascista, esta retórica también inventó su noción del pasado colectivo, convocando a una renovación mistificada de las glorias militares del Imperio romano como el modelo a seguir en el campo de batalla futuro, como la expectativa de un nuevo camino a seguir.

Emplazando las victorias guerreras de Roma, el fascismo se veía a sí como el vehículo de una misión universal. La lucha por los valores universales de una Roma mitificada era el llamado para la construcción de la nación fascista, donde el culto al "Littorio" se reproducía por todo tipo de espacios y objetos que van desde medallas y uniformes, hasta en figuras comunes a la vista del pueblo, monumentos, edificios, calles públicas, juguetes, calendarios o monedas. En ese sentido la figura del *fascio*, ampliamente reproducida, aproximaba a un público receptor masivo y pasivo a formas, figuras, objetos culturales, pero sobretodo a imágenes que anteriormente mantenían restringido su acceso, dotando así a las masas de objetos sobre cargados de sentido y significado por su peso en la tradición antigua o recién creada.

En el símbolo del *fascio* se simbolizaba la naturalización de la fuerza ejecutiva de lictor, una inmediata acción violenta sobre la vida, como en el derecho soberano de *vita necisque potestas* del padre sobre el hijo. Las varas del haz lictor significaban la fuerza mediante la unidad bajo el liderazgo de Mussolini,⁴⁹⁷ pero también una forma mística de cifrar la legitimidad de un poder auto referencial.

Bajo la guía del Duce Mussolini, una forma de liderazgo excepcional dictado por una genialidad cuasi-artística en la política toma forma. En ella se centralizaba la organización del poder y del ejercicio de la violencia en un culto al líder como un héroe nacional casi divino. Atributos sobrehumanos emergían como parte definitiva de su carácter, como testimonio de su plena superioridad sobre los demás individuos.

A partir de una entrevista realizada por el periodista Emil Ludwing en 1932, se popularizó la idea de la superioridad de carácter de Mussolini sobre la mayoría de los hombres, gracias, en gran medida a su biógrafa, Margherita Sarfatti, quien explotó la anécdota con fines propagandísticos. En estrecha relación con las experiencias de guerra de trincheras, Mussolini fue cuestionado sobre sus experiencias de batalla, sobre todo, aquellas relacionadas con las heridas de combate. En particular, sobre si era cierto que se reusó a que se le suministraran anestéticos durante una cirugía, Mussolini contestó: "*Quiera estar seguro que los médicos no cometieran un*

⁴⁹⁶ Ib., p. 37

⁴⁹⁷ Ib., p. 96

error.⁴⁹⁸ Sarfatti comenta al respecto: *Cuando fue llevado a la sala de operaciones y sintió el cuchillo penetrando en su carne, conoció el espasmo de dolor cerrando sus labios (...) pero inmediatamente relajado y sonriente, tranquilamente rechazó el cloroformo, diciendo que la mente debe ser capaz de sobreponerse por encima del dolor.*⁴⁹⁹

Mussolini relata orgullosamente en su autobiografía que durante la primera guerra mundial fue sometido a veintisiete operaciones en el lapso de un mes, todas ellas sin el uso de anestéticos.⁵⁰⁰ La mística de su personalidad irradiaba la atmósfera de una excepcionalidad dotada de la fuerza de un poder extraordinario y casi milagroso capaz de realizar actos sobre humanos, divinos.

Esto, sin duda contribuyó a su popularidad y al crecimiento del movimiento fascista que lideraba, pues en tan solo dos años ya contaba con trescientos mil simpatizantes y se transformó en Partido Nazionale Fascista (PNF). Para octubre de 1922, en la aclamada Marcha Sobre Roma, Mussolini logró persuadir, ante una amenaza exagerada de violencia sobre la ciudad, que el Rey Víctor Manuel III lo nombrara primer ministro. Ocho meses después, durante una visita a Sicilia en junio de 1923, Mussolini hizo despliegue de sus poderes casi divinos con fines propagandísticos. Previo a su visita a Sicilia, el volcán Etna se encontraba en erupción, pero al momento de la llegada de Mussolini se detuvo. La socióloga Italiana, Simonetta Falasca Zamponi recupera el relato en sus fuentes periodísticas: *El río creciente de lava se tuvo que detener frente al fuego, mucho más ardiente de los ojos del Duce.*⁵⁰¹

Para el historiador Renzo De Felice, las acciones y actividades de Mussolini como líder eran enormemente exageradas con objetivos propagandísticos.⁵⁰² Cultivaba su propia personalidad, como la esencia de su liderazgo excepcional y total, como parte de su fantasía de un absoluto control, incluso sobre sí mismo, sobre su cuerpo. Su imagen de omnipotencia difundida por los aparatos propagandísticos del régimen reflejaban su propio deseo de supervisar todo tipo de decisiones y de hacerse cargo de cada una de las cuestiones relacionadas con un gobierno de orden.⁵⁰³ Su intento de intervenir personalmente en cada una de las cuestiones del régimen, respondía a su interés de establecer las condiciones de un control total sobre cada asunto, sin importar cuán absurdos puedan ser. Por ejemplo, en septiembre 11 de 1930 dió instrucciones al

⁴⁹⁸ Emil Ludwing, *Mussolini el autócrata latino ... op cit. Passim.*

⁴⁹⁹ Margherita Sarfatti, *The life of Benito Mussolini*, London, Thornton Buterworth, 1995, p. 232

⁵⁰⁰ Benito Mussolini, *My Autobiography*, London, Hutchinson and Co. 1928, p. 48.

⁵⁰¹ Simonetta Falasca Zamponi, *Fascist Spectacle ...op cit.,* p. 71.

⁵⁰² De Felice, *Mussolini, El Duce*, vol I, Torino, Einaudi, 1965 pp. 20-22

⁵⁰³ *Ib.*, p. 20

prefecto de Milán, Franco Coletti que corrigiese la cifra de un censo publicado un día antes con la cifra de 41, 340,000 habitantes en la ciudad; en orden de evitar mal entendidos, Mussolini le ordenaba corregir la cifra a 41, 710, 000 habitantes.⁵⁰⁴

No creo cometer el pecado de inmodestia si digo que todo el trabajo, del cual les doy ahora un escueto y muy corto sumario, ha sido activado por mi espíritu. Los trabajos de legislación, comenzando por controlar y crear nuevas instituciones ha sido sólo una parte de mi labor. Pero hay otra parte no tan conocida de cuya entidad es aportada hacia ustedes por estas interesantes hechos. He presidido mas de 60, 000 audiencias; he tomado interes en un millon 872,112 peticiones ciudadanas, de las cuales me he hecho cargo personalmente. Cada vez que ciudadanos individuales, incluso aquellos de las mas remotas comunidades han acudido a mi, han recibido siempre una respuesta.⁵⁰⁵

Las capacidades extraordinarias de trabajo de Mussolini lo proyectaban como un líder enérgico, fuerte e infatigable, todo un dinámico humano. Su imagen fue divinizada por sus capacidades sobre naturales para acción, que en muchos sentidos, no eran mas que montajes propagandísticos para reflejar la mística de su carácter personal y su unicidad. Simonetta Falasca Zamponi apunta la importancia de una un panfleto periodístico publicado cuatro años despues de la Marcha Sobre Roma y la toma del poder por los fascistas, donde se compara a Mussolini como una figura divina bajo la forma litúrgica de una oración que combina elementos del catolicismo con declaraciones de fidelidad ciega al liderazgo del Duce:

“Creemos en el gran Duce-
Creador de las camisas negras.-
Y en el Señor Jesúcristo su único protector-
Nuestro salvador fue concebido por un buen maestro e industrioso camisa negra-
Fue un soldado valiente, tuvo algunos enemigos-
Volvió a Roma; al tercer día-
Restableció el estado. Ascendió al alto oficio
Está sentado a la derecha de nuestro soberano-
Desde ahí, vino y juzgó al bolchevismo-
Yo creo en sus sabias leyes-
La Comunion de los Ciudadanos-
El perdón de los pecados
La resurrección de Italia
La Eterna fuerza
Amen.”⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Simonetta Falasca Zamponi, *Fascist Spectacle ...op cit.*, p. 67.

⁵⁰⁵ Benito Mussolini, *Scritti e Discorsi*, vol I, Milan, Hoepli, 1934-1939 p. 25

⁵⁰⁶ Simonetta Falasca Zamponi, *Fascist Spectacle ...op cit*, pp. 65, cit. 146, y p. 229.

La oración fue instruida entre escolares como parte de su formación con el objeto de construir una noción casi divina en la figura del liderazgo de Mussolini, sus capacidades de trabajo, proyectadas como sobre naturales, contribuían a divinizar la imagen del líder, estableciendo los lineamientos de un ritual político de culto cuasi religioso. Con la invención del uso político masivo de nuevas tecnologías como la radio la cinematografía, las palabras del Duce sustituían a su imagen cuando el ícono social no se encontraba presente. Con ello se instituyó toda una forma de política cifrada en la administración de la imagen por la reproducción tecnológicamente masiva que hacía posible la difuminación de un poder estético sobre la percepción de la realidad.

En la arquitectura se percibía la búsqueda de un equilibrio espiritual inspirado en el canon estético clásico. Los grandes monumentos del régimen estaban contruidos bajo el estilo dórico, las columnas por las cuales Mussolini sentía afición⁵⁰⁷ representaban una exposición universal de lo masculino, la fuerza de la virilidad productiva, punto sobre el cual el arte fascista se interesa demasiado. Con la construcción de arcos romanos que tenían como objeto transmitir e infundir el respeto y admiración a la jerarquía que tanto se anhelaba en el periodo posterior a la guerra, se significaba a una forma plástica con transmitir la sensación de seguridad y estabilidad de la nación en el tiempo, como la fundación de un nuevo orden que instituye toda una nueva forma de vida visible. Los arcos con superficies lisas, de gusto sobrio y ligero, con ángulos rectos, con una geomericidad pulcra, inspiran una moralidad de orden y culto a la autoridad, es un homenaje al espíritu superior, al jefe.⁵⁰⁸

Con la omnipresencia de la figura de Mussolini se naturalizaba su poder, las imágenes funcionaban como el índice de normalidad social de la nación naciente, ellas mismas configuraban las nociones del tiempo y el espacio compartido.

El periodista francés Henri Béraud atestiguó a su llegada a Roma en 1929 la multiplicación de imágenes del Duce y símbolos del fascismo por toda la ciudad. La proliferación visual tocaba cada aspecto de la vida pública y privada de los ciudadanos. Cada día, la profusión de imágenes aseguraba la presencia del líder por todos los lugares, la mirada del Duce, reproducida en carteles, panfletos y objetos de uso diario, alcanzaban a llegar a los más remotos confines del país. Las imágenes del fascismo perseguía la vida y los cuerpos de los hombres a cada momento del día.

La profusión de las imágenes es verdaderamente increíble. La imagen del duce es parte de la existencia; dirige todas las circunstancias de la vida italiana. Si tu entras a una sombrerería, a una joyería o a una panadería, (...) la imagen del dictador, en una

⁵⁰⁷ Maria Antonietta Macciocchi *Elementos para un análisis del fascismo* T. II, El viejo topo, 1978 p 23.

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, p. 25

camisa casi funeraria, está ahí y te observa con su brazo levantado. La imagen de Mussolini domina el mostrador, preside sobre el tráfico, atestigua las actividades civiles del mercado. Lo mismo sucede en la estación de trenes, en los autobuses o en el consultorio de un dentista (...) Si abres un periódico, no importa cual, encontrarás una versión comentada y celebrada del genial discurso del Duce (...) en las revistas, se muestra a Mussolini como un gran hombre rodeado de flores y autógrafos. Por donde sea que se mire, por donde sea que se camine, encontrarás a Mussolini, siempre Mussolini.⁵⁰⁹

Por último, en el cierre de este trabajo quiero insistir en la incidencia de la fusión de la tecnológica como el núcleo del futuro como una espera frágil, ya sea en la emancipación por la técnica o por la guerra, en una imagen emotiva cuyo paradigma encontramos en la violencia transformadora y regeneradora de la naturaleza ya sea para el futurismo o para el fascismo; y la resurrección del tiempo mítico como un pasado suspendido y romantizado cuya imagen emotiva queda cifrada en el líder fascista que construye con la fuerza la violencia mitificada como el medio para que de la nación alcance el rumbo de su destino. Me parece que hacer énfasis en la interpretación del tiempo puede conducirnos a un espacio en donde las imágenes no sean la ilusión pura de una mimesis sensible, ni el contenido sustancial de una verdad histórica, sino que tal interpretación puede dilucidar el punto intermedio, como un sismógrafo, de un latido que agita a ambos en tiempos de malestar social.

Epílogo

Durante los dos años y medio en los que se gestó el trabajo de esta investigación en el marco del Programa de Posgrado en Estudios Políticos y Sociales, diversas derivas aparecieron al observar el cuadro de lectura progresiva, escalada y montada, propuesta en este texto del ensayo de Walter Benjamin donde aparece el término *estetización de la política*.

En primer lugar resalta el motivo de que sí bien el fascismo es un fenómeno históricamente determinado, aquel mosaico de elementos extravagantes que lo componen poseen una amplia raíz que se escapan a determinaciones puramente históricas y son, más bien, resultado de un largo proceso cultural y material en tiempo, mejor conocido como *modernidad política*.

La peculiaridad de que los Estados Fascistas pertenezcan a un período histórico determinado (el periodo entre guerras mundiales para ser precisos), no es motivo para dejar de

⁵⁰⁹ Henri Béraud, *Ce que j'ai vu à Rome*, Les éditions de France, Paris, 1929, pp. 37-39

presumir que sus prácticas (las políticas de corte fascista o de un pretendido control de vigilancia y de una administración soberana de todos los aspectos de la vida y hasta de la muerte) le sobrevivan en el tiempo posterior al conflicto bélico mundial.

En segundo lugar, dentro de los márgenes de la reflexión expositiva acerca del trabajo de Walter Benjamin, la relación establecida entre las imágenes, capaces de fundar un valor de culto en ellas y la política en su moderna forma multitudinaria, es de notar el intercambio de los valores estructurales de la operación de su fundación y difusión social. Fue gracias a un proceso técnico centrado en la reproducción de las imágenes que se creó el medio para la interpenetración. Aparecieron las formas de rituales políticos a partir de imágenes que configuran valores de culto, el arte se fundamentó en la práctica política de impresionar por el valor de la exhibición de la obra, produciendo una declaración de poder y dominio.

El medio es en realidad el estado estético y sensorial consecuente de la interacción de los hombres con el desarrollo técnico y su impacto social. Sólo podemos presumir imaginar el cuadro de ese medio sí reconocemos que, en su antecedente y durante mucho tiempo, por lo menos en Occidente, el fundamento de la autoridad política se mantuvo dentro de los soportes religiosos. Y la Iglesia, como institución política, social y cultural, fue la gran impulsora de las artes, no sin ello cejar en su carácter de sacralidad y religiosidad de ciertas imágenes y prácticas que enriquecen la tradición. El carácter sacro de la liturgia que se contenía en la producción de imágenes artísticas, bellas o de un simple orde estético de su presentación sensible, se trasladó al ejercicio del poder político para configurar nuevas formas de autoridad hacia las masas.

En suma, con el impulso de modernización, entendida en su sentido weberiano de secularización racional del mundo, al incidir en el terreno de las artes, la noción teológica de creación, tanto en su sentido fuerte como en un sentido terreno de producción de imágenes, se trasladó hacia prácticas seculares que garantizaban cierta dosis de reconocimiento social y reconfiguró el cuadro de los valores estéticos al integrar el carácter de reproductibilidad de imágenes por la técnica desprovista de su soporte religioso y ritual. De ahí que el sistema político del fascismo tenga un corte religioso en lo que respecta a las formas de su propaganda.

El cuadro de ese reconocimiento social configuró una serie de valores sensibles que inscribían al cuerpo en una lógica de administración que integraba a las emociones en prácticas sociales colectivas que, en el pasado y en más de una ocasión estaban inspiradas en el mundo pagano y eran toleradas por la autoridad religiosa postulado toda una nueva forma de religiosidad secular fincada en la política nacional.

Con el conflicto religioso-político de la Reforma se vulneró la imaginación y las prácticas colectivas, pues ya no podían seguir siendo toleradas. Famosas por su grado de crueldad, las guerras de la fe introdujeron la sensación de una catástrofe que hasta ese entonces solo había sido pensada a partir de fenómenos naturales. Una atmósfera donde lo inimaginable ocurría día a día, alimentando a la imaginación misma en la cantidad y fuerza de imágenes de tragedias y de sufrimiento humano.

Ante el estado de shock de los sentidos que provocan la excepcionalidad del suceso, conviene fortalecerse, proveerse de los medios y los materiales necesarios para endurecer la voluntad ante la emotividad y mantenerse a salvo, al resguardo de un colapso o de un desborde sensible que la doblegue. En un mundo al olvido de dios, o donde la figura de Dios simplemente ya no puede ser pensada igual en su autoridad; la razón y la ciencia vienen a ocupar su papel expositivo al explicar la naturaleza y sus fenómenos, aún los más excepcionales en fuerza y cantidad, son subsumidos bajo el principio de la Razón y sus productos. La técnica, pensada y reorientada hacia lo social, aparece como una ingeniería de Estado al resguardo de los hombres.

Subsecuentemente, es completamente imaginable que las categorías con las que la época se exponía, se explicaba y se comprendía hasta ese entonces a la historia de los hombres, se trasladara para explicar al mundo de la naturaleza. Al mismo tiempo que las formas y figuras que se utilizaban para comprender la naturaleza en su exposición fuesen ocupadas para explicar el mundo social, inspirando los productos de la industria y al naturalizar, por así decirlo, el ejercicio de ciertas formas de la violencia.

Con violencia excepcional, el fundamento social de las artes, al márgen y secularizado de las instituciones religiosas, consistía en el valor de exhibición de sus obras, cayendo por lo tanto en una práctica política, orientada a impactar sensorialmente a sus espectadores. En mucha medida impulsada por la Contra Reforma religiosa católica, el soporte del medio introducía elementos políticos en la producción artística, revolucionando el medio mismo de presentar y representar las obras. De ahí que el fundamento de una autoridad secular por el arte, recaía en la capacidad de construir figuras excepcionales, que fundasen una manera de hacer, como pintar, esculpir, construir o en resumidas cuentas, de hacer arte.

En términos de un vocabulario más cercano a las ciencias sociales, se trata del fundamento del tipo de dominación carismática de Weber, resultado del mismo proceso de la racionalización secular del mundo que al tocar el terreno de los productos culturales, traslada el fundamento de una autoridad tradicional en la producción cultural. Conviertiéndolo en un elemento de una

capacidad excepcional del individuo privilegiado para comunicar cierta experiencia sensible. La capacidad de ese genio para comunicar y socializar lo inefable, de dar forma a lo informe, ese tipo de carácter excepcional que se finca en los cultos a la personalidad que dio forma a los cultos del liderazgo político del fascismo. Aquel que posee el genio puede conducir a las masas enajenadas sensiblemente, a darle sentido a la experiencia mutilada de su vida cotidiana, misma que fue el encuadre para fundar el culto a la personalidad de Mussolini. Se suscitaron en prácticas rituales y culturales que antaño estaba reservadas para las imágenes sagradas.

Finalmente, el nodo central de la reflexión está enfocado de forma tal que presume (por su puesta en exhibición), que el fascismo italiano fue posible y obtuvo la expansión de su poder y su legitimidad, gracias a que éste oponía un sistema de sometimiento sensible de la vida, administrando de forma tal las pasiones del cuerpo que eran endurecidas mediante la tecnología.

El fascismo italiano representó una maquinaria estatal, jurídica y social que legislaba sobre el cuerpo subordinándolo a los fines del Estado y sustentada mediante la estructura religiosa de las imágenes. La repetición y proliferación masiva de estas imágenes re-unen al individuo con algo supuestamente más grande que él. El soporte y medio de las imágenes reproducidas crean un nexo aurático entre el pueblo espectador y el líder, que como productor de las imágenes, también moldea y transforma a la nación de manera tal que la construye como una obra de arte total que, cuando algo no encaja con la visión del genio artista, en este caso el estadista; puede limpiar y eliminar las piezas con violencia excepcional.

Walter Benjamin, a quien seguimos todo el tiempo en esta reflexión, y a lo largo de estas páginas busque exponer el cuadro de su lectura acerca del fascismo produciendolo; relacionando la formación de las masas nacionales con la estétización de la realidad de esa época. Montaje que cobra sentido a partir del valor expositivo de la reproducción técnica de imágenes, sonidos y palabras que buscan la anulación de la capacidad reflexiva por medio de las estrategias de administración del estado de Shock. El vínculo de esa reproducción masiva de productos sensibles y la suplantación del sujeto reflexivo y autónomo por un componente de prácticas sociales colectivas, permiten el culto mediático de las “personalidades”.

Se trata de una administración del deseo a través de la tecnología del espectáculo que registra, dentro del medio artístico y estético, el problema de la experiencia mutilada, dándole un significado al estar al servicio del Estado bajo la idea de un nuevo cuerpo social. El proceso mismo hace posible que el sistema tenga éxito; permite una confusión entre lo histórico como narración de la tradición y documento, y lo imaginario como producto de profusión de imágenes e historias,

reales o montadas, de los objetos culturales y su vida en el tiempo, con la ficción de un poder de pretensiones absolutas de control.

Anexo A

Marco Perceptivo

1.-ASEDIO

Asedio n. m. 1: Acción de asediar: *gente muy humilde pedía algo de pan para sortear el asedio del hambre.*

Asediar v. tr.1: Rodear completamente un emplazamiento enemigo e impedir la entrada y salida del mismo para lograr su rendición: *desde el interior, las tropas nacionalistas apoyadas por fascista italianos asediaron la capital.*

El 27 de octubre de 1922 un grupo de fascistas italianos se movilizaron con el plan de marchar sobre Roma y ocupar la capital del país. La vanguardia de su comando se encontraban en Perugia a ciento cincuenta kilómetros de Roma, mientras que Benito Mussolini, el líder supremo del movimiento fascista, se encontraba en Milán. El grueso de las fuerzas fascistas esperaban en los suburbios de la ciudad de Roma, desde ahí y de acuerdo con el plan, serian capaces de desplegarse sobre la ciudad al día siguiente.

En Roma, el primer ministro Luigi Facta planea decretar el estado de excepción y proclamar la ley marcial con el fin de proteger a la ciudad de la amenaza. En vísperas de la confrontación, no hay certeza alguna de cuál sería el comportamiento del ejército, pues como veteranos de guerra, muchos simpatizan con el movimiento, pero a pesar de ello y desde una estricta perspectiva militar, las camisas negras de Mussolini difícilmente podrían salir victoriosas. Sin embargo, el soberano, el Rey Víctor Manuel tercero, se reusaba a considerar a Roma como asediada y rechaza establecer el estado de sitio en la ciudad.⁵¹⁰ Fue un día viernes.

⁵¹⁰ Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, Los Ángeles, Berkeley, California University Press, 1997, p.1

2.-MONTAJE

El Método de éste trabajo: montaje literario. Nada que decir. Sólo mostrar. No hurtar ahí nada valioso, ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no es lo que hay que inventariar, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos.

Walter Benjamin, *El libro de los Pasajes*, N 1a, 8.

El 28 de octubre de 1922 el gobierno italiano convoca a una reunión con una coalición de líderes conservadores y nacionalistas; Mussolini, quien había estado negociando una salida no violenta al conflicto, fue invitado a participar pero se rehusa a reunirse con las autoridades. El día 28 fue un sábado. Al día siguiente, Mussolini impone las condiciones para formar su propio gobierno. El rey Víctor Manuel tercero acepta la condición impuesta por el Duce y esa misma noche es convocado a Roma.

A las once menos cinco del día lunes 30 de octubre, en un carro-cama del tren DD17 proveniente de Milán, Mussolini arribó a la estación de trenes de Roma. Con él llevaba el mandato del rey que probaba la concesión para formar su propio gobierno y la lista de ministros que participarían bajo su liderazgo como primer ministro de Italia en su nuevo gobierno nacional.

Para el martes 31 de octubre, las camisas negras que habían estado esperando la orden para desplegarse sobre Roma, llegaron a la capital, algunos en trenes especiales comisionados sólo para ellos y desfilaron frente al Duce Mussolini y el Rey Víctor Emanuele tercero. La mítica marcha sobre Roma fue el montaje de un desfile militar. Nunca fue un acto militar, la victoria de su fuerza, era retórica de la guerra, su guerra⁵¹¹. El montaje de eventos, sucesos e incluso la historia y los cuerpos del pueblo mismo, fue el método con el que fascismo dio forma a la nación a través de la configuración estética de un nuevo tipo de hombre y de la realidad por sus imágenes.

⁵¹¹ Id.

3.-FRAGMENTO

Ha de exigirse del investigador abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente.
Walter Benjamin *Eduard Fuchs coleccionador e historiador.*

El movimiento fascista toma su nombre de las “haces lictores” o *fasces lictoriae*, proveniente desde los tiempos de la monarquía romana, sobrevivió a la época republicana, justo cuando su utilización alcanzó su punto cúspide en lo que visibilidad se trata; durante la época imperial con Octavio Augusto, las *Fasces lictores* pasaron más a ser un símbolo de la soberanía de la casa imperial⁵¹². Las *fasces* eran unas varas de abedul de aproximadamente un metro y cuarenta centímetros atadas con un cordel rojo sobre el cual se insertaba lateralmente un hacha. Eran utilizados por una guardia espacial con función de servidores y verdugos a ordenes del tribuno, encargado de impartir justicia. Eran llamados *lictors*. En la época republicana sus servicios eran potestad de magistrados y cónsules provistos de *Imperium*. Además de ser un grupo de doce escoltas, sus servicios consistían en infringir penas físicas y hasta cápitaes, de ahí su naturaleza, las varas eran utilizadas para azotes y el hacha para la decapitación. Durante los magistrados y cónsules no podían hacer efectivo su *Imperium* durante asambleas populares, debido al derecho de cada ciudadano romano de apelar por su vida.

El poder soberano sobre la vida y la muerte, también está relacionado con la figura antigua del derecho romano del *Vitae Necisque Potestas*, la forma de una potestad soberana sobre las vidas:

Así pues la vida aparece originariamente en el derecho romano sólo como la contrapartida de un poder que amenaza con la muerte (mas precisamente la muerte sin efusión de sangre, puesto que tal es el significado propio de *necare* en oposición a *mactare*). Este poder es absoluto y no es concebido ni como castigo de una culpa ni como la expresión del poder más general que compete al *pater* en cuanto cabeza de la *domus*: surge inmediata y espontáneamente de la relación padre-hijo (en el instante en que el padre reconoce al hijo varón levantándole del suelo adquiere el poder de vida y de muerte sobre él) y no hay que confundirlo, en consecuencia, con el poder de matar que pueden ejercer el marido y el padre sobre la mujer o la hija sorprendidas en adulterio flagrante, y todavía menos con el poder del *dominus* sobre los siervos. Mientras que estos dos últimos poderes se refieren a la jurisdicción doméstica del cabeza de familia y quedan así de alguna manera en el ámbito de la

⁵¹² Cfr. Theodor Mommsen, *Historia de Roma*, T. X, Aguilar, Madrid, 1957, *passim*

domus, la *vitae necisque potestas* recae sobre todo ciudadano varón libre en el momento de su nacimiento y parece así definir el modelo mismo del poder político en general. No es la simple vida natura, sino la vida expuesta a la muerte (la nuda vida o vida sagrada) es el elemento político originario.⁵¹³

El filósofo italiano Giorgio Agamben enfatiza la sutil afinidad esencial entre el derecho del padre a dar muerte sobre el hijo con el del *Imperium* del magistrado romano que se asistía de los *fasces lictores*. En su versión del poder soberano representativo, el *Imperium* toma potestad de la comunidad, como parte de un 'oficio público'⁵¹⁴ de la adopción de un *ethos* en común, pero también de un pathos público, nacional de identidad, como una forma de vida en especial. Una vida en la que la disposición técnica de la norma establece su punto radical y límite de la condición de la posibilidad de darle muerte, a través de una ley que se auto afirma excluyéndose para la observancia de su cumplimiento, para observarse a sí sobre la vida en y por la técnica.

Y, cuando leemos en una fuente tardía, leemos que Bruto, al ordenar que se mate a sus hijos, «había adoptado en lugar suyo al pueblo romano», es un mismo poder de muerte el que, por medio de la imagen de la adopción, se transfiere ahora a todo el pueblo, restituyendo su originario y siniestro significado al epíteto hagiográfico «padre de la patria», reservado en todas las épocas a los jefes investidos de poder soberano. Lo que esa fuente nos presenta es, pues, una suerte de mito genealógico del poder soberano: el *imperium* del magistrado no es más que la *vitae necisque potestas* del padre ampliada a todos los ciudadanos. No se puede decir de manera más clara que el fundamento primero del poder político es una vida a la que se le puede dar muerte absolutamente, que se política por medio de su posibilidad de que se le dé muerte.⁵¹⁵

⁵¹³ Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Valencia, Pretextos, p.114, 1997

⁵¹⁴ *Ib.*, 115

⁵¹⁵ *Ib.* P 115.

4.-MOSAICO

El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto mayor cuanto meno inmediata resulte su relación con la concepción básica correspondiente, y el brillo de la exposición depende de tal valor en la misma medida en que el brillo del mosaico depende de la calidad del esmalte. La relación entre el trabajo microscópico y la magnitud del todo plástico e intelectual demuestra cómo el contenido de verdad se deja aprender sólo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico.

Walter Benjamin, *Prólogo epistemocrítico*

Una década después de la toma del poder por los fascistas, en agosto de 1932, el periódico oficial del régimen, *Il Popolo d'Italia* publicó la siguiente nota que exhibe la transformación de la imagen del *fascio littorio* en un culto ritual:

*“Seis meses atrás, Aurelia Giaccani se casó con el portero Ricardo Macolini. Tuvieron una niña (...) En la parte izquierda del recién nacido la marca del *fascio littorio* era visible (...) La explicación de este fenómeno parecía tener su origen de la impresión que la madre recibió una noche en la Piazza Roma de frente a un deslumbrante *fascio littorio*. Parece que Giaccani, quien estaba embarazada en ese momento, simplemente expresó su deseo de dar a luz a un niño con el *fascio littorio* (...) una foto de la niña fue enviada al Duce”⁵¹⁶*

la admiración por la creación de un nuevo orden tenía sus soportes en prácticas casi religiosos, imágenes con valor de culto, tributarias de supersticiones. La fascinación por el *fascio littorio* se traspone como una admiración por el duce, padre de la creación fascista.

⁵¹⁶ Simonetta Falasca, Zamponi, op cit. p.71, cit, 186.

5.-CONSTELACIÓN

Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas
Walter Benjamin *Prólogo epistemocrítico.*

En 1925, tres años después de la mítica marcha sobre Roma, y a la víspera de la eliminación sistemática de la oposición política del fascismo por la ley que convertía al entonces Partido Nazionale Fascista en la única fuerza gobernante; en ese momento, Mussolini apelaba por darle “estilo” a la vida del pueblo italiano.

El discurso político del Duce se convertía en un imperativo estético. Un llamado a enfrentar las formas corruptas de vida de las democracias parlamentarias, pero también un llamado para crear al “hombre nuevo”. Así, la vida del pueblo fue colocada en una encrucijada estética y retórica, pues el hombre nuevo tendría que ser audaz, intrépido, valeroso y serio. Mussolini pretendía darle sentido a una nueva forma de vida por la fuerza de la unidad, quería crear una nueva generación de italianos forjándoles carácter, inspirando al pueblo a que en el fulgor de la batalla se dieran una nueva forma a sí mismo y de esta manera, a toda la nación. ‘Fascistizar’, era la expresión pública que engloba sus ánimos de transformar *totalmente* al país, de hacerse *con los valores, las almas, las lenguas, los gestos y los cuerpos del pueblo.*

*Esa meta es definida como nuestra ferocidad y totalitaria voluntad que será perseguida aún con más grandiosa ferocidad: de convertirlo en el pensamiento y preocupación dominante de nuestra actividad. Queremos, finalmente, fascistizar a la nación.*⁵¹⁷

Mussolini.

⁵¹⁷ Ib., p. 27

Anexo B

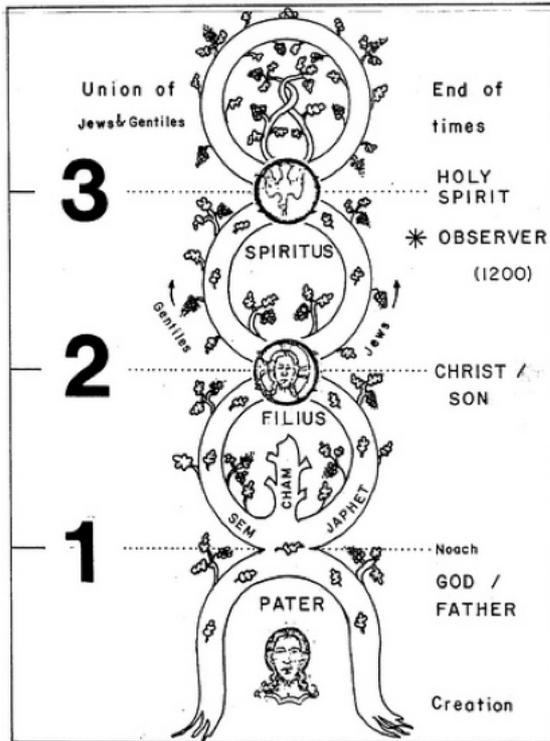


Fig. 1 (izq.) Esquema de las tres Edades del Mundo, según la profecía de Joaquín de Fiore, Siglo XIII
Biblioteca Bodleiana, Oxford,

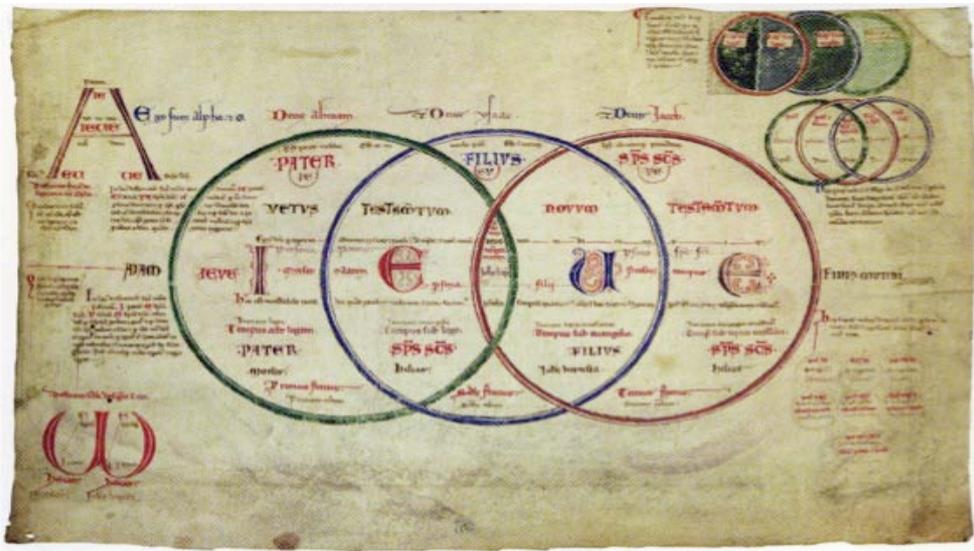


Fig. 2 *Circulus Trinitarius*, Liber Figurarum, Liber Figurarum, tabla XIb códice Reggiano S.XIII. Biblioteca Bodleiana, Oxford

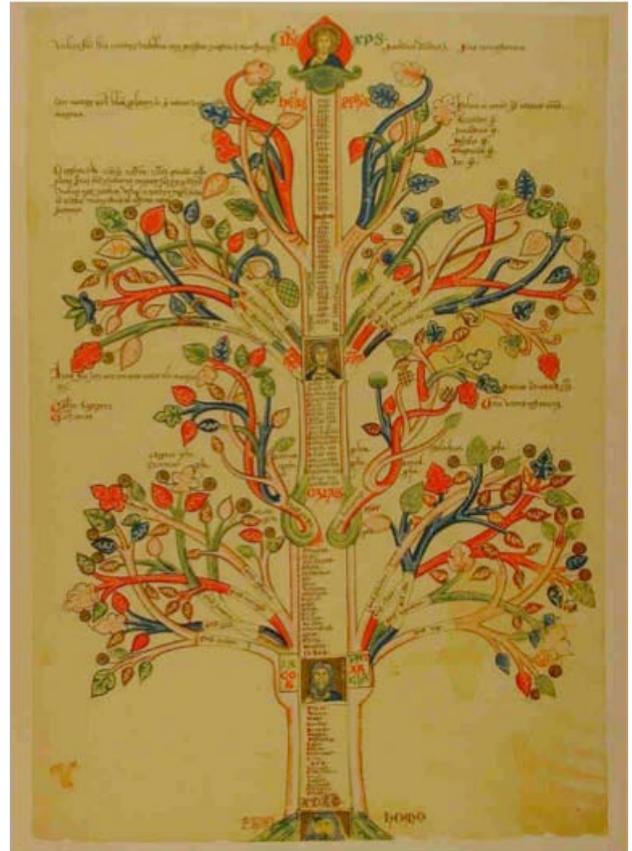
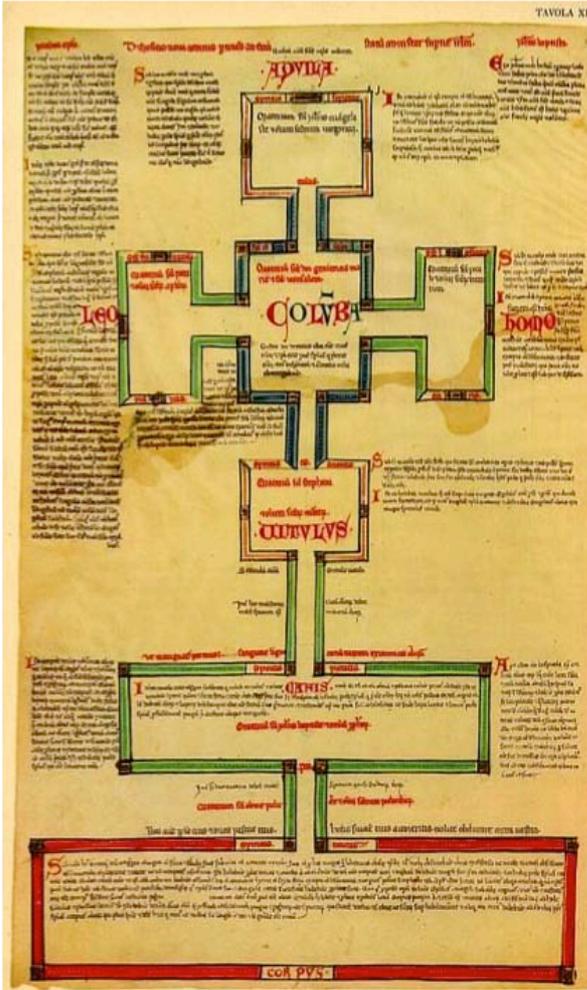


Fig. 3, (arriba izq.) Esquema de la Tercera Edad. Liber Figurarum, tabla II código Reggiano s.XIII. Biblioteca Bodleiana, Oxford, U.K.

Fig. 5 (arriba der.) Árbol De La Vida, Liber Figurarum, tabla II código Reggiano s.XIII. Biblioteca Bodleiana, Oxford, U.K.

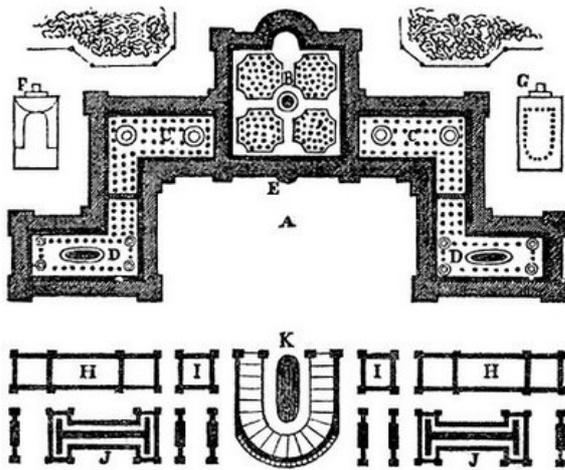


Fig.4 (Izq.) Planta del falansterio De Fourier

Anexo C



Giotto di Bondone, *Los estigmas de san Francisco*, fresco, c 1297-1300. Basilica Panale di San Francesco d'Assis. Asís.



Fig. 2 (arriba) Hans Holbein el joven, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, temple sobre madera, 1522. Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett, Inv. 318.

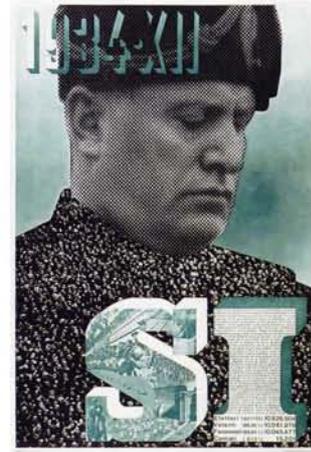
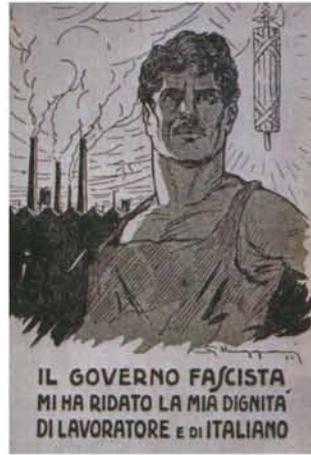
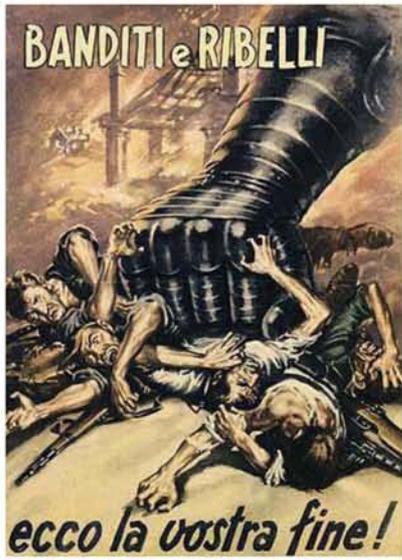
Fig. 3 (abajo) Michelangelo Amerighi Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás*, oleo sobre lienzo, 1602. Palacio de Sanssouci, Potsdam, Alemania.



Fig. 4 Giambattista Tiepolo, *El banquete de Cleopatra*, 1743-1745. Galeria Nacional, Victoria, Australia



Anexo D



BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio, *El reino y la gloria*. Adriana Hidalgo, Argentina, 2008.

_____, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-textos, Valencia, 2010.

Alföldi, Andreas, *A Conflict of Ideas in the late Roman Empire*, Connecticut , Hipeiron Press. 1979.

_____. *The conversion of Constantine and pagan Rome*, U.K. Oxford Universtary Press, 1998.

Aligheri Dante. *De la Monarquía*. Losada, Buenos Aires, 1960.

_____. *Divina comedia*, austral, México, 2000.

Arendt, H., *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península, 1996.

_____, *La condición humana*, ED. Paídos, Barcelona 1990.

Ayala Blanco, Fernando, *El poder de la retórica*, México, FCPyS, UNAM, 2013.

Ayala Blanco, Luis Alberto, *El Silencio De Los Dioses* México, D.F., Sexto Piso, 2004.

Baez, Linda, *Mnemosine Novohispanica, Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM, IIE, 2005.

Bajtín, Mijael *La cultura popular en la Edad Media y En el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza, 1987.

Balthasar, Hans, *Estética Teológica*, Madrid, Encuentro, 1989.

Barrios, José Luis *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, UIA, México, 2010.

Benjamin, Andrew, ed. *Walter Benjamin and Art*, N.Y. Continuum, 2005.

Benjamin, Walter, *Obras Completas*, 7 Vols. Madrid, Abada, 2006

_____, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus 1980.

_____, *Iluminaciones IV. Para una Crítica de la Violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 2001.

_____, *The Arcades Project*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

_____, *The Lisbon Earthquake*, en *Selected Writings: 1931-1934. Vol 2*, Harvard University Press, 1999.

_____, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.

_____, *El libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2013.

Béraud, Henri, *Ce que j'ai vu à Rome*, París, Les éditions de France, 1929.

Besançon, Alain, *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclastia*, Siruela, Madrid, 2003.

Bloch, March, *Los Reyes Taumaturgos*, México, FCE, 2006.

Bracho, Carpizo, J. *Amor y Conflicto en el humanismo*.

Buci-Glucksmann, Christinne, *L'enjeu du Beau. Musique et pasión*, París, Galilé 1992.

_____, Christinne, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, París, Galilé, 2002.

Buck-Mors, Susan, *La dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de Medusa, 1995.

Cacciari, Massimo, *Iconos de la Ley*, La cebra, Argentina, 2009.

Calasso, Roberto, *El Rosa Tiepolo*, Anagrama, Barcelona, 2009.

_____, *Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne, Il Religio Medici*, México, FCE, Sexto Piso, 2010.

_____, *La locura que viene de las ninfas*, Mexico, Sexto Piso, 2004.

Callois, Roger *Au coeur du fantasmatique*, París, Galimard, 1962.

Canetti, Elias, *Masa y poder*, De Bolsillo, México, 2005.

Cohn, Norman, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary millenarians and mystical anarchist of the middle ages*, N.Y. Oxford University Press, 1971.

De Felice, Renzo *Mussolini il rivoluzionario, 1883-1920*, Turin, Einaudi, 1965.

De Grummond Thomson Nancy *Genius* en *An encyclopedia of the history of classical archaeology*. Westport, Connecticut, 1996.

Deleuze, Gilles y Guattari Felix, *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2002.

Delno C. West y Sandra Zimdars-Swartz, *Joaquin de Fiore. Una visión espiritual de la historia*. México, FCE, 1986.

Didi Huberman, Georges, *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

_____, *Ante la Imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Madrid, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010.

Eagleton, Terry, *La Ideología estética*, Madrid, Trotta, 2006.

Falasca-Zamponi, Simonetta, *Facist Spectacle. The Aesthetics Of Power In Mussolini's Italy*. California, California University Press, 2000.

Fischer, Ernst. *La necesidad del Arte*, Madrid, Península, 2001.

Giovanni, Lisa, *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*, París, Lausana, 1973.

Goethe, W, *Autobiography. Truth and Fiction relating to my life*, Trans. John Oxford, Penn University Press. 2003.

Gombrich, Ernst Hans *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983.

Jean Hanni *La realeza Sagrada*, Mallorca, Sophia Perennis, Olañeta Ed. 1998

Hell, Julia y Schönle, Andreas, ed. *Ruins of Modernity*. Duke, University Press, Durham and London 2010.

Hipócrates *Tratados Hipocráticos*, Madrid, Gredos. 1980.

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1978.

Jaeger, Werner, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, FCE, 1965.

_____, *Paidea*, México, FCE, 1962.

Junger, Ernst *Sobre el Dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, México-España, Conaculta-Tusquets, 2008.

Kant, Immanuel, *Crítica de la Razón Práctica*, Sigueme, Salamanca, 1998.

_____, *Critica del discernimiento*, Alianza, Madrid, 2012.

Kantorowicz, Ernst, *Mourir Pour la Patrie*, París, Prentice Universitaire de France, 1948.

_____, *The King's two bodies. A study in medieval political theology*, Princeton University press, 1997.

Kerenyi, Karl, *El Médico divino*, México, Sexto Piso, 2009.

_____, *La Religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999.

Kristeva, Julia, *El cuerpo muerto de Holbein*, en *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*. T. I. Madrid, Taurus, 1989.

Ludwig, Émil, *Mussolini. El autócrata latino en Adalides de Europa*, Ed. Juventud Argentina, Buenos Aires, 1943.

Macciocchi, Maria Antonietta. *Elementos para un análisis del fascismo* T. II, El viejo topo, 1978.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Marinetti: Selected Writings*, NY, Straus & Giroux, 1971.

Menke, Christoph, *La Actualidad de la Tragedia. Ensayo sobre el juicio y la representación*. Madrid, La Balsa de Medusa, 2008.

Mommsen, Theodor *Historia de Roma*, T. X , Madrid, Aguilar, 1957.

Mosse, L. George, *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcia Pons, 2005.

Mussolini, Benito, *My Autobiography*, London, Hutchinson and Co. 1928.

_____, *Opera Omnia, vol II, Discorsi e Scritti*, Florencia, La Fenice, 1963.

Otto, Walter F. *Dionisio: Mito y Culto*, Madrid, Siruela, 1997.

_____, *Las Musas*, Buenos Aires, ed. Universitaria, 1981.

_____, *Teofanía*, México, Sexto Piso, 2007.

Panofsky, Erwin, *Idea. Una contribución a la historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1960.

_____, *Renacimiento y renacimientos del arte occidental*, Madrid, Alianza, 1975.

Paolo Pasolini, Pier, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarions, 1974.

Rossi, Annunziata, *Fascismo en Europa*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2006.

- Sade, Marqués de, *Obras Completas*, México, Edhasa, 1985.
- San Agustín, *Sobre el tiempo*, (Las Confesiones, XI) Barcelona, BAC Folio, 2007.
- Sarfatti, Margherita, *The life of Benito Mussolini*, London, Thornton Buterworth, 1995.
- Schmitt, Carl, *Romanticismo político*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina, 2001.
- _____, *Teología política*, Madrid, Trotta, 2009.
- Scholem, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, México, FCE, 1996.
- Schönborn, Christoph, *El Icono de Cristo. Una introducción teológica*, Encuentro, Madrid, 1999.
- Sorel, Georges, *Reflections on Violence*, London, Allen and Unwin, 1916.
- Suetonio, *La Vida de los Cesares*, Madrid, Alianza, 2010.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de Seis Ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*, Madrid, Alianza, 2002.
- Taubes, Jacob *La escatología Occidental*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010.
- Theweleit, Klaus, *Male Fantasies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Vasari, Giorgio. *Vida de Grandes Artistas*, Porrúa, México, 2000.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza, 2005.
- West, Delno, *Joaquín de Fiore. Una visión espiritual de la historia*, México, FCE, 1986.
- Wolf, S. J. *La naturaleza del fascismo*. México, Grijalbo, 1974.
- Zuccari, Federico, *Idea de pittori, scoltori e architetti*, Florencia, Heikamo, 1961.

ARTICULOS

- Alföldi, A. *Römische Mitteilungen*, en *The Journal of Roman Studies*, Vol. 24 (1934)
- Buck-Morss, Susan, *Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamin's Art Work essay reconsidered*, MIT Press, October Vol.62, Autumn 1992.
- Déonna, Waldemar *The Crab and the Butterfly: A study in Animal Symbolism*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Vol. 17, No 1/2, Londrés (1954)
- Emilio Gentile, *The Problem of the Party in Italian Fascism*, en *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, No. 2. (April, 1984), Sage Publications, Ltd.

_____, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, en *The English Historical Review*, Vol. 113. No. 452. (Jun., 1998), Oxford University Press.

Foster, Hal, *Armor Fou* en *October*, Vol. 56, *High/Low: Art and Mass Culture* (Spring, 1991), The MIT Press

Geertz, Clifford, *Art as a Cultural System*, en *MLN*, Vol. 91, No. 6, *Comparative Literature*, (Dec., 1976), John Hopkins University Press.

Guerra Rojas, Carlos Jared, *El poder de las imágenes y las imágenes del poder*, en Fernando Ayala Blanco y Salvador Mora Velázquez, coord. *Tendencias de los Grupos de Poder en México*, México, UNAM-FCPyS, 2012

Jean Marie Apostolides, *Du Surréalisme á la Internationale situationniste: la question de l'image*, en *MLN*, Vol. 105, No. 4, French Edition, (Sep. 1990), John Hopkins University Press.

Kant, Immanuel, *Un texto de Immanuel Kant sobre las causas de los Terremotos (1756)*, trad. Maximiliano Hernández Marcos en *Cuadernos Dieciochistas*, N° 6 , 2005, Universidad de Salamanca

Pye, Christopher *Leonardo's Hand: Mimesis, Sexuality, and Early Modern Political Aesthetics*, en *Representations*, Vol. 111, No. 1 (Summer 2010), University of California Press, pp. 1-32.
_____, *The Sovereign, the Theater, and the Kingdom of Darkness: Hobbes and the Spectacle of Power*, en *Representations*, No. 8 (Autumn, 1984), University of California Press, pp.84-106.

Rik Peters *Actes de Présence: Presence in Fascist Political Culture*, en *History and Theory*, Vol. 45, No. 3 (oct., 2006), Wesleyan University Press, pp. 362-374.

Revistas

Critical Inquiry, Vol. 7, No.1, "On Narrative" (Autumn, 1980), The University of Chicago Press.