

El fin del arte como fin de la política

José Fernández Vega*

Representación o la doble crisis contemporánea de una noción

¿Hay alguna razón para las exigencias por mayores espacios de democracia directa que vaya más allá de la evidente desconfianza hacia las burocracias políticas? Con modulaciones distintas, esas exigencias se oyen hoy por doquier, tanto en sociedades desarrolladas, con una rica tradición civil, como en las pobres y sometidas a las violencias recurrentes de unos sistemas políticos llenos de miserias.

¿Tienen esos reclamos alguna correspondencia con la condición del arte contemporáneo? Las relaciones entre arte y política han sido objeto de aproximaciones muy diversas a lo largo del siglo XX. Las distintas posiciones adoptadas dependían, en gran medida, del influjo de alguna situación precisa. No obstante, el planteo buscaba establecer en general si el arte podía de algún modo colaborar con la emancipación social –y la especificación concreta de esa colaboración acaparó las polémicas–, o si en cambio sólo podía esperarse de él que velara de uno u otro modo los mecanismos de reproducción de lo establecido.

Existe sin embargo un espacio menos elaborado para aproximarse a aquella vieja relación social, ya presente en las primeras reflexiones occidentales sobre lo artístico. En cierto sentido, dicho espacio no se funda en la separación entre los dos universos, el del arte y el de la política, sino en su confluencia constante, su mutua dependencia e iluminación y, finalmente, en su unidad cultural. Es por tanto posible la reconfiguración de un espacio como éste a través de una mirada que indague sobre la crisis común que experimentan el arte y la política. Unas

* Este trabajo forma parte de una investigación que cuenta con un subsidio de la Fundación Antorchas de Buenos Aires.

reflexiones sustanciales en ese sentido son la que surgieron en Alemania entre los tiempos de Weimar y los primeros años de la dictadura nazi. Sus autores, Martin Heidegger, Walter Benjamin y Carl Schmitt, se mostraron a lo largo de más de una década (la que va de mediados de los años 1920 a las vísperas de la Segunda Guerra) muy interesados por el destino de la *representación* como concepto clave de la cultura contemporánea. Sus intervenciones organizaron de este modo un espacio semántico complejo, cuya exploración acaso contribuya a ampliar nuestra perspectiva sobre los problemas políticos y artísticos del momento, del suyo tanto como del nuestro. La continuidad de estas preocupaciones, si vale la pena aclararlo, se pone de manifiesto en la actualización que de ellas han hecho pensadores tan distintos como Jacques Derrida y Pierre Bourdieu, de la que se dará alguna referencia en la conclusión.

I.

En el glosario de la modernidad, el término «representación» ocupa un lugar no menos destacado que el de otros más habitualmente asociados con la época, como revolución, crítica o método experimental. En un escrito fechado en 1938, Martin Heidegger consideró a la modernidad como la era de la imagen (*Bild*) y entendió que el concepto de representación (*Vorstellung*), ya se hablara de las teorías del conocimiento o del arte que en ella se desarrollaron, cifraba toda la época. En su reflexión, Heidegger dejaba de lado un tratamiento explícito de la política, terreno en el cual el problema de la representación ocupa un lugar igualmente relevante.

El debate sobre una legitimidad fundada en la modalidad representativa que debía adquirir la soberanía no es, por supuesto, una polémica totalmente originada entre los modernos. Tiene una raíz teológica y, de hecho, es una de esas nociones que, secularizadas, la política de nuestro tiempo heredó del pensamiento cristiano.¹ Pero las discusiones acerca de cómo traducir la idea democrática, el principio que postula la identidad entre gobernados y gobernantes, en una forma de gobierno particular absorbieron otras ya plenamente establecidas en el siglo XVIII, aunque sus fuentes puedan remontarse incluso más atrás en el tiempo.

Queda claro, entonces, que ningún aspecto sustantivo de la vida moderna se halla desvinculado del problema de la representación, un término que Heidegger elevó a la categoría de clave metafísica. En el marco de su filosofía, difícilmente

1. Sobre el tema, véase, entre muchos otros, Giacomo Marramao, *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, trad. P. M. García Fraile, Barcelona, Paidós, 1998; Carlo Ginzburg, «Representación», *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, trad. A. Clavería, Barcelona, Península, 2000.

pueda pensarse en una alusión más importante que aquella sobre la «esencia de lo ente y de la verdad», cuya (distorsionada) determinación moderna él detectó en la omnipresencia de la imagen que representa ante el sujeto. En ningún otro momento histórico, explica Heidegger, la imagen había resultado algo tan crucial para la autocomprensión occidental. Su meditación gira en torno de la representación como instrumento de la ciencia, donde su introducción provocó tales transformaciones que terminaron por distinguirla radicalmente respecto de cualquier comprensión previa del saber.

Ese instrumento científico encontró su fundamento decisivo en una nueva figura acaparadora, el sujeto, erigido en «centro de referencia de lo ente como tal».² El hombre se había vuelto sujeto, y el mundo, imagen. Un fenómeno paralelo a la «conquista del mundo como imagen» fue la emergencia del humanismo.³ Porque, según Heidegger, «representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que lo representa».⁴ Como el hombre moderno «se sitúa respecto de lo ente en la imagen» y esto nunca había sucedido antes, la modernidad pone en escena dos nuevos personajes: el sujeto como referencia absorbente y, frente a él, la reproducción que representa algo, y que es ella misma un producto humano. Cada objeto se convirtió en una representación ante la conciencia, y en ella se sostenía un nuevo criterio de verdad.

La consecuencia de estas evoluciones fue una especie de desrealización enajenante: «únicamente donde lo ente se ha convertido en objeto del representar se puede decir de algún modo que lo ente pierde su ser».⁵ De manera que, considerada en sí misma, la imagen implica una pérdida de *presencia*; los fantasmas de un mundo unificado, organizado y tecnificado toman el lugar de los dioses y de la antigua consistencia ontológica. La voluntad de poder humana completa el ocultamiento del ser en el momento mismo en el que se adueña del mundo como técnica.

Heidegger advierte *en passant* que la modernidad «introduce al arte en el horizonte de la estética» puesto que ni la antigüedad ni el medioevo reservaron para él un ámbito particular. Recién en el siglo XVIII se comenzó a configurar lentamente un campo especial, marginal respecto del *mainstream* científico de la época pero a la vez central, al menos en algún sentido, si se tiene en cuenta que una

2. Martin Heidegger, «La época de la imagen del mundo», *Caminos de bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 2000, p. 73; Martin Heidegger, «Die Zeit des Weltbildes (1938)», *Holzwege*, Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1994, p. 88 (en adelante se citarán las páginas de las traducciones utilizadas, seguidas, entre corchetes, por las páginas del original).

3. *Ibid.*, pp. 76-77 [pp. 93-94].

4. *Ibid.*, p. 75 [p. 91]. La cita siguiente corresponde a la misma página.

5. *Ibid.*, p. 82 [p. 101].

manera convencional de abordar la estética es referirla a la representación pura. El comentario concluye señalando que «la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre».⁶

Siguiendo la versión usual de la historia, el arte logró bajo la modernidad un lugar propio, y se convirtió en objeto de una reflexión específica. La obra dejó de necesitar un contexto religioso o una justificación gnoseológica o ética; la imagen adquirió un valor peculiar e independiente. Heidegger, empero, no se limita en sus breves observaciones a recordar el surgimiento de la experiencia estética autónoma. La vivencia de la que habla resulta al fin subjetiva y reductora. Estética, por su parte, designa aquí más bien la comprensión moderna del arte como recepción, en la medida en que se vuelca hacia el sujeto –el público que percibe– olvidando la obra.

Con todo, Heidegger expresa en otros escritos su confianza en lo que el arte atesora y defiende frente a la colonización alarmante de lo que llama una «civilización mundial», *i. e.*, la modernidad científico-técnica (a la que, como vimos, la estética no era ajena). Junto con el pensamiento, el arte establece para él un territorio propicio para el des-ocultamiento de lo verdadero; ese ponerse en obra de la verdad en la obra, como afirma en «El origen de la obra de arte».⁷ ¿No pecaba de optimismo, incluso de fetichismo, cuando preservaba al arte de ese proceso «mundial» desatado por los modernos? Es cierto que Heidegger no generaliza, pero en su opinión ciertos poetas –Hölderlin especialmente, pero también Rilke y otros– dieron refugio a los dioses; su palabra lírica abre al ser en una civilización encubridora.

II.

Dos años antes del escrito heideggeriano sobre la *Weltbild*, Benjamin publicó en su exilio parisino su influyente artículo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936).⁸ También aquí un punto de partida importante es el

6. *Ibid.*, p. 63 [p. 75].

7. Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *op. cit.*, pp. 40 y ss.; «Der Ursprung des Kunstwerkes», *op. cit.*, pp. 43 y ss. El texto reúne conferencias pronunciadas entre 1935 y 1937, pero sólo publicadas en libro después de la guerra.

8. Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989; «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Gesammelte Schriften* (Hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, I. Bd., 2. Teil. La primera edición de este texto, bajo el título «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» y traducido por Pierre Klossowski, apareció en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 1, 1936.

desencantamiento del mundo, la retirada de los dioses durante la modernidad. Benjamin fundamentó su concepción en la pérdida de valor de culto («cultural») del arte expresada en el vaciamiento de sus poderes «auráticos». La causa de esta mutación, crucial para la comprensión del arte contemporáneo, reside en el nuevo procesamiento de la imagen mediante la *técnica*, un tópico que, como queda claro, obsesionaba asimismo a Heidegger. El célebre concepto de *aura* se define en el texto benjaminiano como la «manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar) [...] El aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia».⁹

Esa pérdida de *presencia*, que luego Heidegger coincidiría en confirmar, ya se halla aquí tematizada, si bien para el caso de un objeto específico. Se trata, sin embargo, del objeto en el que Heidegger pretendía hallar un refugio para la mara científico-tecnológica que signaba la época. Del análisis de Benjamin, en contraste, se desprenden una serie de consecuencias estéticas –y también políticas– a las que Heidegger se resistió, acaso por temor a perder un último punto de apoyo positivo.¹⁰

Como resulta evidente para Benjamin, las nuevas posibilidades técnicas de reproducción de la imagen estética habían dado lugar a una serie de efectos que trastornaron el antiguo vínculo del arte con lo sagrado. Aunque la reproducción manual de obras siempre había existido, se trataba para Benjamin de investigar las cruciales consecuencias que la masificación de la copia mecánica traía aparejadas (problema ante cuyo umbral Heidegger, en su escrito posterior, se había detenido).

El cine le ofrecía todo un paradigma; era incluso «el agente más poderoso» de los innovadores procedimientos que alteraron de raíz la función del arte. La atención disipada del espectador, la imposibilidad de una recepción reflexiva de las veloces imágenes, constituían sólo facetas del cambio que el cine –aunque no sólo él– trajo aparejado gracias a su confluencia con una técnica en constante evolución y a la que debía, además, su propia existencia.

A pesar de todo, también había sido la técnica la que facilitó el acercamiento del arte a un público general; una especie de igualdad moderna se realizaba de

9. *Ibid.*, pp. 24 y 36; pp. 479 y 489.

10. Para hacer justicia a la amplitud de su visión acerca de la promesa de la palabra poética en tiempos de oscuridad, debe decirse que Heidegger no ignora el tópico hegeliano del «arte como cosa del pasado». El llamado tema de la «muerte del arte» en el que muy pronto derivaría dicho tópico es, según aclara Heidegger en un apéndice a sus conferencias de los años 1930 sobre estos temas, un asunto frente al cual toda interpretación contemporánea del arte debe medirse. No obstante, para él no es tan claro ese «final» moderno del arte (medido con el alto baremo clásico de los griegos) que Hegel da por descontado en sus *Lecciones sobre la estética*. Véase Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», *op. cit.*, pp. 57 y ss.; «Der Ursprung des Kunstwerkes», *op. cit.*, pp. 67 y ss.

este modo en la sala cinematográfica. Entre los antecedentes de este resultado había que tener en cuenta asimismo otra forma de reproducción mecánica de la imagen, la que había iniciado la fotografía, la cual no sólo por casualidad emergió junto con el socialismo y las reivindicaciones políticas, por fin independientes, del pueblo llano.

Benjamin, sin embargo, no se dejó encandilar por estos avances. Sostuvo, por el contrario, que la técnica había introducido tales modificaciones en el carácter de la obra de arte que esa vieja «autoridad», proveniente de sus funciones rituales y que siguió detentando cuando aún gozaba del respaldo metafísico del aura, había terminado derrocada. Democratización del acceso a los bienes culturales y banalización alienante, tanto de la obra como de la modalidad de su recepción, parecen estar a menudo muy próximos a confluir en esta visión del arte posaurático, si bien nunca son tomados como fenómenos equivalentes (como después sería el caso de Adorno). En el mismo sentido, la conclusión de Benjamin evita cualquier recaída en un elitismo nostálgico; como Heidegger –como Hegel– se mostró indiferente hacia las posibilidades de una restauración de los viejos, buenos valores estético-metafísicos, ya definitivamente perdidos. Desde sus esperanzas en un porvenir emancipado, Benjamin consideraba que la misión de la época era más bien la de impulsar la politicidad del arte, en abierto contraste tanto con el intento fascista de estetizar la política como con la ilusoria defensa liberal de una aséptica autonomía estética. En síntesis, el arte debía buscar una articulación con la política revolucionaria para resurgir como espacio de «lo verdadero», por decirlo *à la* Heidegger. Es muy posible que el caso ejemplar que Benjamin tiene en mente sea la dramaturgia de Brecht.

Ante los primeros síntomas *estéticos* de la crisis de la modernidad, el liberalismo había reaccionado con una endeble teología del *art pour l'art*, pero en el terreno artístico el recurso se había tornado rápidamente superfluo. Aun más, la extinción del valor «cultural», que esa débil teología no registraba, había dañado también para siempre la autonomía del arte. Tal como la entendía el pensamiento burgués, ésta mantenía lo artístico en un nivel cuasi sagrado en medio de un mundo profano, sin concederle otra finalidad que la de una fruición estética.¹¹ Si los primeros comentarios sobre cine habían alcanzado un tono religioso, no sería semejante actitud reactiva la que señalaría el futuro, sino la sustitución del universo «cultural» por el de la praxis política en relación con el arte. Aquí es donde la crítica de Benjamin se eleva a a un nivel programático. Por elevación, y de manera involuntaria, esta objeción alcanzará al Heidegger

11. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 32 [p. 486].

de esos años, si bien hay que aclarar que el goce estético jamás fue motivo de sus preocupaciones.

Para beneficio de su vigencia Benjamin estuvo lejos de desplazar la política, aun la más inmediata, del centro de su reflexión. Aunque su abordaje se refería específicamente al destino del arte, la coyuntura decisiva del momento –el combate entre fascismo y comunismo, la revolución y la contrarrevolución– se encuentra plenamente activa en su texto y, en sus párrafos finales, el tema llega a alcanzar un clímax explícito. El ocaso del liberalismo, que la historia posterior revelaría como episódico, aparecía en su momento como algo notorio y definitivo. Mientras duró, la intensidad de aquella coyuntura casi acabó por eclipsar otras profundas implicaciones políticas, que Benjamin sólo dejaba aparecer de manera ocasional. En su texto, ellas se evidencian, por caso, cuando se censuran los límites de todos esos ensueños liberales respecto del arte, cuya mayor deficiencia era la desconsideración de las posibilidades de reproducción técnica (una ceguera que, por cierto, no afectó al fascismo; y en esa radical modernidad residió su fuerza amenazante en el plano estético).

De la cantera bejaminiana pueden extraerse asimismo otras implicaciones todavía más sugerentes para nuestro presente. Actual y patente es el paralelismo que se traza entre la representación política y la teatral. De acuerdo con Benjamin, ambas formas de representación habían sido conducidas a una crisis derivada menos de los ataques de la izquierda o de la derecha que del propio desarrollo técnico en el que se respalda la evolución de la sociedad burguesa. Por ejemplo, la selección del líder político parlamentario también se lleva a cabo según los mecanismos que determinan el trabajo del actor de cine. En la democracia, explica Benjamin, ya no se habla en persona para el parlamento, los otros representantes constituidos como público, sino para el micrófono o la cámara. El discurso se dirige a un auditorio ilimitado, ubicado fuera del recinto. El resultado es que «los parlamentos quedan desiertos, así como los teatros». En esta modalidad de selección social triunfa finalmente el carisma compatible con el medio técnico que lo vehiculiza; de ella «salen vencedores el dictador y la estrella de cine».¹²

Así, fue también la reproductibilidad técnica la que terminó facilitando el triunfo de un cesarismo mediático fuertemente respaldado en esa *personality* artificial que distinguió las apariciones públicas del actor de cine y con la que se pretendió suplantar su magia averiada para siempre. Porque el actor cinemato-

12. *Ibid.*, pp. 38-39, n. 19 [pp. 491-492, n. 20]. Quedan aquí anticipadas, por tanto, muchas de las crecientes preocupaciones sobre el efecto de los medios de comunicación masiva sobre la política: a partir del fascismo «radial» hasta llegar a la denominada (y deplorada) «teledemocracia».

gráfico es posaurático en relación con el intérprete teatral, cuya presencia no puede suprimirse. El contacto personal que permite el teatro desaparece en el cine, así como la modulación de la actuación que capta el ánimo del auditorio ante la cual se ofrece. El actor cinematográfico trabaja para la cámara, y el espectador se vincula con un producto siempre mediado, entre otros recursos técnicos, por el montaje.¹³ De este modo, el actor arriesga toda su persona a la vez que sacrifica su aura. Representa para un ojo mecánico que se interpone: su persona tanto como su personaje pierden su aquí y ahora. En el cine, las propias máquinas pueden suplir al actor: un reloj filmado –algo impensable en la acción teatral (Benjamin no puede imaginar una escena multimediática)– es capaz de generar tanto efecto dramático como la propia actuación. El actor se vuelve accesorio y el accesorio, actor.

Lo que en el fondo se encuentra en juego en esta reflexión es uno de los efectos cruciales de la pérdida del aura. Benjamin los detectó con toda nitidez cuando habló de la obra de arte. Aunque su texto lograba esbozar con vigor sus consecuencias políticas integrales, no las extraía de manera sistemática, atrapado como estaba en una coyuntura culminante. Por consecuencias políticas se pretende aludir aquí a una constelación compleja, unida al aura y cuyo destino es caer junto con ella, en la que participan la autoridad, la historia y la tradición.

III.

Según Benjamin el arte posee un carácter anticipador. ¿Podemos prolongar esa idea y conjeturar que la crisis de representación estética que introdujo la técnica anunciaba de algún modo la crisis de representación política en la que parecen derivar, una a una, todas las democracias occidentales en el cambio de siglo? De esa crisis ellas ya daban señales palmarias en los tiempos de Benjamin, al menos a juzgar por sus comentarios.

La evaporación de lo que tenía de irreplicable la obra de arte aurática implica, de acuerdo con Benjamin, el ocaso de la belleza como término central para la estética. Hoy esta concepción vuelve a discutirse, pero se considera más bien el vanguardismo, con sus embates contra la autonomía, como el movimiento que puso en jaque el convencional reino de lo bello.¹⁴ Para Benjamin, en cambio, la actitud del público masivo, cuya recepción la obra ya no puede controlar impo-

13. *Ibid.*, p. 35 [pp. 488-489].

14. Para un ejemplo reciente, véase Arthur C. Danto, «The Abuse of Beauty», *Daedalus*, American Academy of Arts and Sciences, Fall 2002, vol. 134, issue 4.

niendo su propia autoridad, configura un terreno de lucha donde compiten la vieja y debilitada fruición con lo que él valora como una creciente visión crítica. Esto se verifica incluso entre los espectadores del cine de masas, quienes, típicamente, buscan dispersión antes que reflexión. Y es que la magia que acompañaba al aura se volatilizó junto con ella; y sin magia no hay belleza.

En esto Benjamin se hace eco de la idea hegeliana del «carácter pasado del arte». Ya no nos hincamos de rodillas ante una obra, sostiene Hegel en un célebre pasaje de sus *Lecciones sobre la Estética*, porque el yo moderno –el sujeto del que hablaba Heidegger– expropió las funciones sagradas del objeto artístico.¹⁵ Rebajado por un subjetivismo cada vez menos interesante –ese subjetivismo que Hegel denomina romántico (y que corresponde a la modernidad en general antes que al movimiento artístico homónimo)– el espíritu huye del arte hacia otros ámbitos absolutos donde las condiciones resulten más propicias para reencontrarse consigo mismo: religión y filosofía. El arte moderno se había vuelto reflexivo, la belleza dejó de manifestarse en él de manera espontánea bajo los auspicios de una cultura compartida. La común religión del arte clásico de los griegos es, para el modelo hegeliano, un alto momento del espíritu que quedó definitivamente atrás. De nuevo verificamos que el sujeto moderno transfigura la idea misma de imagen. Termina, de algún modo, enajenado de lo objetivo y, lo que también cuenta, debilitando la propia imagen en la que condensa su realidad.

Por fuera de aquellos acentos tan idiosincráticos del idealismo hegeliano, Benjamin estima que es un cambio de sensibilidad en el público lo que constituye la otra cara de la liquidación de la tradición efectuada por la obra de arte posaurática. La tradición descansaba en la *autenticidad*, a la que define con estas palabras: «La autenticidad (*Echtheit*) de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen (*Ursprung*) puede trasmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica».¹⁶ Autenticidad y autoridad resultan, por tanto, términos solidarios entre sí. La depreciación del aquí y ahora en la copia mecánica impacta de lleno en la autoridad de la obra; su reproducción disminuye sus poderes representativos.

El aura confería singularidad y unicidad; en consecuencia, implicaba la inserción de la obra en una tradición que le confería prestigio. El cine, sostiene Benjamin, vino a socavar con sus imágenes fugaces y sus repeticiones el entramado de esta cadena de dependencias en las que se asentaba lo sagrado y su potestad

15. Georg W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, pp. 78-79; *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, Frankfurt a. M., Surhkamp, 1999, *Werke*, 13, pp. 23-24.

16. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 22 [p. 477].

en el arte. La exhibición que va en busca del público sustituyó una presencia no necesariamente *visible* (pues el rito no siempre exhibe).¹⁷ En dicha presencia, fundamento a la vez del poder religioso transferido a la obra a lo largo de la historia, consistía precisamente esa facultad artística esencial que la técnica había conducido al colapso. Benjamin no restringe sus afirmaciones sobre la condición del arte; más bien las expande proponiendo una alianza abierta del arte con la actividad política. Si su programa es estético-político, también lo es su diagnóstico: representación y autoridad atraviesan un momento de franca y común decadencia.

IV.

Lejos de cualquier interés manifiesto por la vanguardia (artística o política), aunque no carezca de vínculos biográficos con ella, Carl Schmitt había abordado esta constelación de problemas más de una década antes (1923-1925).¹⁸ El análisis de Schmitt no postula un vínculo sistemático con el arte sino con una institución religiosa: la iglesia católica, modelo de forma política y fuente eminente de representación respaldada en una autoridad superior.

La naturaleza de la misión que en esta interpretación asume el jefe de la iglesia católica tiene puntos de contacto con la comprensión benjaminiana del aura.¹⁹ La representación de la figura papal está encarnada en un individuo investido de autoridad, muy lejos de esa transmisión impersonal de poder característica de las burocracias modernizadas. Un Dios mezclado con los asuntos humanos, un Dios personal y mundano, exige un tipo de representación que sea asimismo personal. Esta concepción impregna también a la política, según Schmitt. O, mejor dicho, debiera impregnarla.

La *forma* de la iglesia católica atesora valores *políticos* que el mundo moderno encomia mientras que no hace más que horadarlos con su propia evolución. Como algunos pensadores del idealismo alemán, Schmitt imagina una Arcadia, aunque la suya es romana en lugar de ateniense. Sabe bien que jamás la podrá

17. Jean-Pierre Vernant, *Entre mito y política*, trad. H. F. Bauzá, Buenos Aires, FCE, 2002, pp. 153 y ss.

18. Carl Schmitt, *Catolicismo y forma política*, trad. C. Ruiz Miguel, Madrid, Tecnos, 2000.

19. Acaso el problema tenga alguna raigambre schmittiana, aunque más no sea indirecta. Ya a partir de 1923 hay registros del interés de Benjamin por el pensamiento de Schmitt, cuya influencia es explícita en su *El origen del drama barroco alemán* (1925). Sobre el tema, véase por ejemplo Horst Bredekamp, «From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes», *Critical Inquiry*, Winter 1999, vol. 25, issue 2, con un amplio elenco bibliográfico sobre el tema en las notas.

actualizar; sin embargo, ella le ofrece un formidable punto de apoyo para la crítica de la modernidad. En cierto modo, resulta sorprendente la energía polémica que despliega Schmitt porque ella no extrae su incansable motivación ni del simple resentimiento ante el presente ni de la esperanza en un futuro mejor. Su actitud no siempre se asoció con la moderación (sino, más a menudo, con la aberración nazi); aunque, a decir verdad, *teóricamente* se distinguió por una cierta modestia histórica o escepticismo mundano que halló tanta inspiración como consuelo en el dogma. Se trataba para él de salvar lo que se pudiera salvar en el curso signado de los acontecimientos, defender en lo posible la modernidad de sí misma postergando el desenlace de una época lanzada a su propia destrucción.

La técnica no es para esta mirada el único agente abrasivo de la idea institucional de representación. Tiene su doble en la lógica del cálculo económico. La esencia aurática de las instituciones aparece como puramente irracional para el pensamiento calculador que comparten la técnica y la economía. La idea simbólica, sacral, de un poder institucional ubicado por encima de los negocios parece injustificable en un mundo como el moderno, donde todo se vuelve asunto de la esfera privada. En ella toda sustancialidad es reducida a pura *inmanencia literal*: no hay lugar para el símbolo, el mito, la metáfora.²⁰ De manera que una noción crucial como la de representación pública (*Repräsentation*), cuya autoridad proviene necesariamente desde «lo alto» según Schmitt, se convierte en el mejor de los casos en mera representación jurídico-económica, una figura del derecho privado (*Vertretung*).

La última de las grandes figuras de la autoridad occidental, el baluarte de la *civitas humana* –para Schmitt la iglesia católica– extrae sus capacidades representativas del hecho de ser una *forma* sustancial. Como «ordenamiento constituido», dicha forma está animada por una idea moral y jurídica, algo que resulta intratable para la cuantificación económica al uso que anula la política. La política, sostiene Schmitt, es la generadora de un espacio comunitario a partir de su facultad de síntesis de la *complexio oppositorum* social. Dicho de otro modo, instaura la unión jurídica en un espacio soberano situado por encima de ese ámbito mercantil donde sólo pueden reinar la división y el conflicto de intereses. Así entendida, la política se vivifica mediante un *pathos* (el de la distancia frente a un poder mayestático) «visible» (*sichtbar*) en tanto encarnado en un sujeto; si bien la sensibilidad que podría aceptar ese *pathos* se ha perdido entre las clases fundamentales de la sociedad moderna. Como sea, *visible* se opone aquí a exhibitivo –un término también benjaminiano–; aunque para Schmitt aquel término significa

20. Carl Schmitt, *op. cit.*, p. 59.

que el secreto propio del rito debe conservarse también en cualquier política digna de ese nombre.

Por tanto, el mito que respaldaba la forma política de la representación sustantiva tiende a desvanecerse bajo los mecanismos del Estado burocrático moderno que lo vuelven algo extraño. Nuevas mitologías sucedáneas son incapaces de reemplazar la fuerza incomparable del mito de la iglesia: la representación de Cristo. El arcano de la representación personificada resulta incompatible con el ideal liberal de autotransparencia de la sociedad. En el texto de Schmitt, «catolicismo» suele utilizarse como simple sinónimo de «cultura occidental». La extensión de la palabra abarca el vínculo de la iglesia con la nacionalidad, la libertad del derecho y sobre todo con un sentido de autoridad enfrentado al ateísmo disolvente de todos estos principios, ejemplificado como nadie por el anarquista Bakunin. El tono de esta reflexión muestra aquí su costado antropológico: para el católico, el único poder bueno es el de Dios; para el anarquismo, los hombres pueden establecer un poder donde el mal esté ausente. Dios se erige, por tanto, en una representación superflua y, al cabo, meramente despótica.

Sus razones para concluir que la sociedad moderna se vuelve por sí misma cada vez más inadecuada para incorporar la idea de representación son en realidad múltiples, pero todas confluyen en lo que Schmitt identifica como la metafísica negativa de la economía y de la técnica. Inspirada en la ciencia, la modernidad exige la *presentación* de las cosas. Pruebas y demostraciones experimentales configuran un terreno donde rige una *literalidad* enemiga de las figuras vitales de la mitología. La razón moderna se muestra reacia a la ficción; y la representación, al cabo, es un símbolo o una metáfora. De igual modo, la economía impone la presencia de las cosas: mercancías o dinero, trabajo o medios de producción (las volátiles ficciones de la virtualidad, de la que tanto se habla hoy día, no apuntalan tampoco una representación sustancial, sino que la inmaterializan: la imagen ya ha perdido allí, heideggerianamente, todo su ser). La modernidad rechaza por absurdos los fundamentos de la representación auténtica: la Idea, lo alto, esas fuentes de autoridad básicas que luego permiten cierta forma de encarnación. Y para Schmitt resulta imposible la representación sin trascendencia, *i.e.*, sin jerarquía. El motivo histórico de la unísona pérdida de autoridad y autenticidad planteado por Benjamin se encuentra ya plasmado en esta reflexión, aunque de muy otro modo y con objetivos distintos.

Dado que un tópico central de la modernidad es la horizontalidad del intercambio económico, con sus ideales de producción y consumo, la forma política que inventó Roma sufre un desgaste constante. Sólo la iglesia católica custodia esta tradición que de lo contrario estaría destinada a perderse en los procedimientos impersonales de la ciencia o del mercado. Este último tiende a vaciar la

forma estatal, transfondo moderno de toda representación, puesto que el Estado frecuentemente se interpone en la circulación de los negocios. La ciencia, por su parte, desmiente las tradiciones sobre las que se asienta la continuidad de la representación del jerarca. La técnica es irreverente con las tradiciones. No las comprende: la máquina no tiene tradiciones. Esto, según apunta Schmitt con su típica ambivalencia de ideas y de fuentes, había sido claramente identificado por Marx, para quien la técnica es en sí misma revolucionaria. Otro tipo de ambigüedad pudo detectarse en el análisis que Benjamin hace del impacto de la técnica en el arte: a la vez que se democratiza el acceso, aniquila el aura.

En la modernidad todo es privado y nada representativo; el derecho es siempre entendido como derecho privado, y lo mismo sucede con la religión. Liberales y comunistas, sostiene Schmitt, coinciden en que las cosas no necesitan instancia superior o gobierno ya que se autorregulan o llegarán a hacerlo. Estas perspectivas son profundamente contrarias a la idea misma de autoridad política. En su impersonalidad, la visión economicista (compartida, según cree, por liberales y comunistas) tiene un fondo inhumano de poder anónimo que se contrapone a la dignidad de la que goza tanto el representante como el representado. Dicha dignidad no empieza por repudiar ni la autoridad ni la jerarquía; más bien las supone.

Schmitt identifica tres grandes *formas*: la artística, la del poder visible y la del derecho. Son las dos últimas las que concentran su atención, si bien comenta aquí y allá algunos fenómenos estéticos. En uno de esos apuntes adelanta de algún modo un núcleo del estudio de Benjamin. Puesto que la técnica postula una «metafísica antimetafísica», el sustento de la obra de arte se concentra totalmente en la superficie. En un mundo donde, progresivamente, todo sentido superior se disipa –el mundo de la modernidad profana fundada en la pura inmanencia– la belleza exterior termina siendo lo que importa, a pesar de que no revela nada superior (como en Hegel, por caso). Éste es el paso previo de un camino en el cual, finalmente, ni siquiera la belleza resistirá los embates de la lógica técnico-económica. El esteticismo liberal, *l'art pour l'art* con sus pretensiones superficialmente religiosas inspiradas en el goce privado, se revelará a su vez inadecuado, como lo entendería luego Benjamin, para dar cuenta del impulso moderno o de su cultura. Aunque Schmitt no se ocupe directamente de cuestiones estéticas, su pronóstico sobre la agonía de la metáfora, del símbolo compartido y del mito autoritativo, configuran un problema estético de primera magnitud –muy próximo al tema del «fin del arte»– que los pensadores de la posmodernidad volverían a abordar décadas después de su escrito sobre la iglesia católica.

V.

La metáfora depende de la metafísica, escribió Derrida evocando a Heidegger, para luego inferir que al retiro del ser de la filosofía moderna anunciado por éste, le debe seguir, de algún modo, una retirada de la metáfora misma.²¹ En su opinión, se instala de este modo un panorama de catástrofe para la vida contemporánea. La incapacidad para la simbolización es augurio de una literalidad empobrecedora, fatal para la cultura. En otro texto, titulado «Envío», en el que busca profundizar en estos problemas, Derrida recuerda, apelando esta vez a Wittgenstein, que el propio lenguaje es representativo.²² Pero, ¿cuál es la esencia de la representación? se pregunta socráticamente. Su respuesta es un comentario a «La época de la imagen del mundo» al que complementa con acotaciones psicoanalíticas. Los griegos no tuvieron un término para representación; con todo, la noción no es en sí misma un signo de modernidad (en Platón se identificaba ya una tendencia del *Eidos* a convertirse en *Bild*). Lo que en realidad caracteriza a nuestra época es «la *dominación* general de la representación». Si bien es cierto que ella determina toda relación entre el sujeto y el objeto, Derrida advierte que su contrario, la antirrepresentación, entraña una alternativa regresiva.²³ Y la amenaza que se cierne sobre una cultura imposibilitada de aceptar el símbolo (o el *pathos*) de la representación, vista la importancia capital que ésta adquiere para ella, no puede exagerarse.

Si es verdad, con Heidegger, que *subjectum* cartesiano y *repraesentatio* moderna son ideas íntimamente dependientes, entonces el hombre es la escena de la representación y su estructura misma depende de su representación. Lacan, recuerda Derrida, no hace más que reiterar esto cuando afirma que el sujeto se estructura «por medio de, y como, la representación».²⁴ También para Freud los temas de la *Repräsentanz* o la *Vorstellung* resultan fundamentales. El sujeto objetivado por el conocimiento representativo se vuelve también por ello calculable. La realidad así conformada facilita la idea de representación como delegación política. Pero para Derrida la delegación termina suponiendo el reemplazo de unos sujetos por otros; esta sustitución es posible en la medida en que todos ellos

21. Jacques Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, 1996, trad. e introd. Patricio Peñalver, Paidós, Barcelona. Los textos básicos de Heidegger sobre el tema son *Der Satz vom Grund* y *Unterwegs zur Sprache*. El primer texto de Derrida incluido en este volumen es una larga conferencia titulada «La retirada de la metáfora» e incluye una polémica con Paul Ricoeur de la que no podemos dar cuenta aquí.

22. *Ibid.*, pp. 84 y 86.

23. *Ibid.*, pp. 93 y 95. La cita siguiente corresponde también a la página 93.

24. *Ibid.*, pp. 98 y 101. La cita siguiente corresponde también a la página 101.

resultan «objetivables». Con tonos sombríos, expone las consecuencias de esta operación: «[...] aquí tenemos el reverso de la ética democrática y parlamentaria de la representación, a saber, el horror de las subjetividades calculables, innumerables pero numerales, las muchedumbres en los campos o en los ordenadores de las policías...». Estas observaciones son un productivo añadido al texto de Heidegger. Lo sitúan plenamente en el terreno político del que se sustraía y lo encuadran en el problema central, el de la difícil transformación de las representaciones de una élite en un sistema democrático de masas.

El dominio de la representación bajo la modernidad, y la crisis de la idea misma que la posmodernidad sólo habría venido a completar con la destrucción de símbolos y de capacidades metafóricas, conforman un momento desconcertante, nada auspicioso para los medios políticos o estéticos. En ausencia de una confianza—en definitiva una fe— en la metafísica que sostiene a la representación, ésta no puede sino entenderse como simple *usurpación*. En el caso del arte, la indignación se traduce en incomprensión, sospechas de trivialidad o franca parodia. Más aun, las derivaciones alcanzaron en la plástica reciente modalidades singulares en las que domina la crudeza expositiva por sobre la elaboración alusiva, la opacidad de lo real en estado bruto más que las mediaciones simbólicas. Un arte *mostrativo*, que provoca estupor con su violencia inhumana, según Paul Virilio, parásito de la ciencia e incapaz de representación; un realismo «idiota», de acuerdo con Mario Perniola, difusor de una sensibilidad «psicótica».²⁵

No es exactamente una genérica metáfora, sino otra figura precisa, la *metonimia*, aquella que fundamenta el paso del yo al nosotros propio de la representación personal de la política según Bourdieu. Mediante esa metonimia política de la representación, una parte—un individuo— hace las veces del todo, de la comunidad. La constitución del portavoz y del representante sigue siendo, por tanto, un acto de simbolización. El signo hace a la cosa significada; ella no existiría sin su significante.

La operación está cargada de esos procedimientos secularizados típicos de la noción de representación. De hecho, el análisis sociológico de Bourdieu hace plena justicia al transfondo teológico de la noción: el *ministerium* aparece como *mysterium*. Aquí, como en Schmitt, la iglesia y su clero político asume la función de paradigma de la representación en la medida en que sintetiza esa *complexio oppositorum* social. En palabras de Bourdieu: «[...] esta suerte de acto originario de constitución, en el doble sentido, filosófico y político, que representa la delegación, es un acto de magia que permite hacer existir lo que no era sino una colec-

25. Mario Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 4 y ss.; Paul Virilio, *El procedimiento silencio*, trad. J. Fondebrider, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 51 y ss.

ción de personas plurales, una serie de individuos yuxtapuestos, bajo la forma de una persona ficticia, una *corporación*, un cuerpo, un cuerpo místico encarnado en uno (o más) cuerpos biológicos, *corpus corporatum in corpore corporato*.²⁶

Pero el representante llega a autonomizarse del grupo. Aparece y se piensa como *causa sui*. El mandatario «tiende a autoconsagrarse [...]. Sacerdote es quien llama Dios a su propia voluntad (o pueblo, nación, clase)». Todavía más, «La condición de acceso al sacerdocio es una verdadera *metánoia*, una conversión; el individuo ordinario debe morir para que advenga la persona moral. Mueres y te vuelves una institución».²⁷ La ausencia de estos «sacerdotes», líderes o artistas, se debe menos a una selección deficiente que, como quizá quede claro a esta altura, a una crisis de fondo que arrastra los presupuestos mismos de la representación: presencia, autoridad, historicidad. Schmitt y Benjamin, con motivaciones programáticas muy distintas, reconocen estos fundamentos que, sin duda, fuera de su contexto peculiar, resuenan sólo conservadores.

Bourdieu indaga también en la paradójica idea de una representación democrática sostenida (o mejor, creada) no desde su base plural, sino «desde arriba», por una autoridad reconocida. El grupo depende, para su existencia, de un representante singular, pues éste lo genera como tal. Actúa como persona moral, es decir como sustituto del grupo. En apariencia, el grupo hace al representante; en realidad, el portavoz que habla en lugar del grupo lo constituye (mediante un singular efecto performativo). El grupo no puede hablar sino a través de su portavoz.

«Es necesario siempre arriesgar la alienación política para escapar de la alienación política», concluye Bourdieu. La deslegitimación de la política contemporánea corre pareja con la deslegitimación de su arte, de la que también se ha hablado mucho aunque para un auditorio menos masivo. Un término central de ambas crisis, la política y la estética, es la pregunta por el destino del concepto que convencionalmente los sostenía, el de representación. ¿Qué queda de esta noción fundante de lo moderno? Como se trató de mostrar aquí, de manera acaso esquemática, varias generaciones filosóficas intentaron dar una respuesta, puesto que ninguna de ellas se mostró capaz de vislumbrar una alternativa articulada o realista. Lo cual, por cierto, no constituye una fuerza añadida a la tambaleante idea de representación, pero acaso explique al menos su enigmática persistencia en medio del malestar que no deja de provocar.

CONICET - Universidad de Buenos Aires

26. Pierre Bourdieu, «La delegación y el fetichismo político», *Cosas dichas*, trad. M. Mizraji, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 162.

27. *Ibid.*, p. 164.

Abstract

Through the analysis of three important writings of Martin Heidegger, Walter Benjamin and Carl Schmitt, all of them produced during the 1920's and 1930's, this article explores different approaches to the concept of representation. For all those authors, representation was a key term for our understanding of what modernity is. Art and politics are both involved in the current crisis of representation as it was showed, for example, in recent essays by Derrida and Bourdieu.