

Varios Autores

ARTE
Y
ANARQUISMO



*La Neurosis o Las Barricadas Ed.
Colección Minianarquismos*



Este cuadernillo ha sido editado por La Neurosis o Las Barricadas
en el mes de octubre de 2013 en Madrid:

<http://www.laneurosis.net/>

Copia y difunde.

ÍNDICE:

<i>Una estética socialista</i> por André Rezsler.....	3
<i>Destrucción o vaciamiento del campo del arte</i> por Colectivo DesFace.....	13
<i>Literatura y anarquismo</i> por Grupo Heliogábalo.....	25

UNA ESTÉTICA SOCIALISTA

La estética anarquista surge de la reflexión prospectiva de los fundadores del pensamiento anarquista moderno. Al definir la orientación estética de una sensibilidad antiautoritaria, prolonga la irradiación de un conjunto de teorías y prácticas revolucionarias. Para aplicar las tesis generales de una filosofía, de una *ciencia* de la sociedad, a los problemas de la creación literaria y artística, adopta la tendencia de las estéticas sociológicas de los siglos XIX y XX. Pero la tentación iconoclasta que ha heredado de los grandes movimientos heréticos de la historia —así como el culto a la creatividad que instituye a partir de una visión *rousseauuniana* del hombre— le permite escapar al determinismo estéril de las *ciencias* socialistas del arte.

La estética anarquista refleja, además, el pluralismo fecundo de las diferentes corrientes del pensamiento libertario. Individualista, exalta la potencia creadora, la orgullosa originalidad de cada persona. Colectivista o comunista, celebra el poder creador de la comunidad o del pueblo. Pero sea que reclame, inspirándose en el culto proudhoniano, bakuninista, de lo desconocido, un arte nuevo, sin precedente en la historia del arte, o que preconice el renacimiento de un arte popular o arcaico, inicia el primer gran ataque moderno contra dos milenios de cultura europea.

Destaquemos brevemente sus rasgos principales.

El teórico del anarquismo considera el arte como una experiencia. Opone, pues, al arte que uno recibe, el arte que uno crea. Tiende a ver en cada individuo un artista creador (y en el artista que hace de su arte un oficio y un medio de vida, el símbolo de una época liquidada). De este modo afirma, una vez más, la soberanía de la persona o, mejor, el derecho inalienable del hombre a la creación.

Antiautoritario, condena al *gran hombre* y su papel histórico. Pero también al *gran artista*, al *artista único*, al *creador genial*. Proclama la muerte de la obra maestra, la abolición del museo y de la sala de conciertos. Milita a favor de un arte *en situación*, espontáneo, función del momento y del lugar (Proudhon). Lo que importa es el acto creador, más que la obra, en sí. Transponiendo del dominio de la acción social a la esfera del arte el concepto de acción directa, invita al artista a comprometerse. Es significativo que quiera destruir todo lo que separa el arte de la vida.

Finalmente, el filósofo anarquista se apropia de las teorías románticas de síntesis de las artes para darles una dimensión política y social

a la vez que estética el arte será no solamente el arte del pueblo y para el pueblo, sino también por el pueblo.

El anarquista logra, pues, la difícil tarea de confiar al arte una misión política, social o religiosa ineludible, abriéndole al mismo tiempo hacia el momento, hacia la eternidad de las metamorfosis. Liberado de las presiones de la historia, el arte evolucionará libremente, sin ninguna regla que lo limite en adelante. (Existe, por otra parte, una corriente libertaria que quisiera devolver al arte su inocencia primitiva, encontrándose también esta corriente en los medios de la *anticultura* contemporánea, principalmente en las manifestaciones de la música *rock* y *pop*).

Al preguntarse si la obra de arte no es, lo mismo que el Estado o la propiedad privada, una manifestación de autoridad, William Godwin abre el camino, desde 1793, al desarrollo de un pensamiento estético anarquista. Los temas principales en torno de los cuales se sucederán en el siglo siguiente los interrogantes de un Pierre Joseph Proudhon, de un Mijail Bakunin o de un Piotr Kropotkin acerca del arte, están claramente expuestos en su *Encuesta sobre la justicia política* (*An Enquiry Concerning Political Justice*), y son, por una parte, la obsesión de un arte dominador que impone su verdad o su falsedad y, por otra, el presentimiento de un arte nuevo que liberará al artista latente en el hombre y pondrá los valores de la espontaneidad y de la imaginación en el centro de la aventura estética.

Haciendo partícipes a sus lectores de sus reacciones frente a las obras teatrales y musicales de su tiempo, Godwin los pone inmediatamente en guardia contra el poder de un arte que paraliza sus dones creadores, en lugar de fomentar su desenvolvimiento. «¿Tenemos realmente necesidad de conciertos?», pregunta con voz ahogada por la cólera. «El estado de autómatas a que han quedado reducidos la mayoría de los ejecutantes es tan evidente que aun hoy es causa de tristeza y ridículo. ¿Tenemos realmente necesidad de representaciones teatrales? Las así llamadas apelan a una colaboración tan absurda como viciosa. Tenemos derecho a preguntarnos si en el futuro los hombres aceptarán seguir repitiendo palabras e ideas que no son las suyas. Podemos preguntarnos si se encontrarán todavía músicos que acepten tocar composiciones ajenas... Toda repetición formal de ideas ajenas me parece como el aprisionamiento, mientras dura la ejecución, del libre ejercicio del espíritu. No creo que sea exagerado hablar a este propósito de

falta de sinceridad, sinceridad que nos ordena expresar sobre la marcha todas las ideas útiles y preciosas que nos vienen al espíritu».

Abordando la obra teatral o musical, Godwin olvida por un instante el estado de desarrollo político, social y económico de la sociedad de que depende. Es la obra en sí la que absorbe su atención. Es su finalidad propia la que quiere aprehender. Pero una vez formado su juicio, pone la obra en relación con lo que él considera la finalidad del hombre y de la sociedad, para deducir así su significación real. El camino de Godwin será en cierto modo el modelo —desconocido para ellos— de Proudhon, Lev Tolstoi y Georges Sorel, que conciliarán la sensibilidad antiautoritaria y asocial de Godwin, con la sensibilidad igualitaria de su propio socialismo antiautoritario.

La obsesión del arte absolutista. Veámosla surgir de las páginas de Proudhon. «Platón estaba en lo justo cuando desterraba a los artistas y los poetas de la república», anota el autor de *Del principio del arte y de su destino social*. «Yo no pido que se les ponga fuera de la sociedad, pero sí fuera del gobierno». La sociedad está perdida si se deja guiar por el artista. Y si Proudhon quiere poner fin a su dominio sobre los espíritus es porque percibe en él una voluntad de imponerse a toda costa que le parece realmente temible: «El artista tiene poder sobre nosotros, como el hipnotizador sobre el hipnotizado».

Algunos años antes, un joven compositor convertido en autor de célebres panfletos revolucionarios, Richard Wagner, había ya asimilado el artista al legislador (y su obra a las leyes que éste promulga), y por ello desearía circunscribir su poder. En un pasaje bastante poco conocido de su *Obra de arte del porvenir* (*Das Kunstwerke der Zukunft*) habla de limitar su *dictadura* al tiempo en que, por medio de su voz, encontrara su expresión toda la comunidad: «El artista que no haga más que expresar una visión personal se ve en consecuencia condenado al silencio». Cuando afirma que «toda autoridad es igualmente perniciosa», Oscar Wilde se aproxima al punto de vista wagneriano. Por el abuso al cual puede prestarse, el arte es un peligro para la libre creatividad del hombre: «El público utiliza los grandes clásicos de un país para detener el progreso del arte. Los degrada transformándolos en manifestaciones de autoridad. Los usa, como si fueran matracas, para impedir la libre expresión de la belleza bajo formas nuevas».

Se teme, pues, al *gran arte* por el poder real o potencial que se vislumbra en sus creaciones. El temor a un arte absolutista es tan potente en el príncipe Piotr Kropotkin —que es, sin embargo, el primer líder

anarquista que invita a los artistas a comprometerse aunque añada a la invitación que les dirige una condición previa. «Vengan —dice a los artistas que estuvieran dispuestos a abrazar la causa anarquista—. Mas si aceptan unirse a nosotros, no vengan en calidad de *maestros*, sino como *camaradas de lucha*; no para gobernar, sino para inspirarse en un medio nuevo; menos para enseñar que para concebir las aspiraciones de las masas, adivinarlas y formularlas, y después trabajar, sin descanso... para darles vida».

La misión que el anarquista confía al arte lleva también el sello de esta desconfianza fundamental. En oposición al *gran arte* del pasado, que estaba destinado únicamente a los escogidos de una sociedad, a la que permitía perpetuar la servidumbre de las masas, el arte del futuro debe ser un lazo de unión entre los hombres debe hacerlo todo para que éstos puedan vivir, sin intervención del Estado y demás instituciones coercitivas: «El arte, el arte verdadero —escribe Tolstoi en *¿Qué es el arte?*—, debe hacer de modo que la paz entre los hombres que viven juntos, respetada hoy día gracias a medidas exteriores, tribunales, policía, instituciones de beneficencia, inspectores, etc., sea realizada por la actividad libre y dichosa de los hombres».

En materia de arte, ¿debe rechazarse toda autoridad? Aunque respondiendo afirmativamente, Voline no deja de introducir a este respecto, en *La enciclopedia anarquista*, una prudente reserva, fundándose en la definición bakuninista de la autoridad: «Es necesario en todo momento escrutar, verificar, analizar, reflexionar por sí mismo; es necesario crear personalmente, libremente; en resumen, es necesario no someterse no plegarse a ninguna autoridad, sea la que sea. Sólo una cierta influencia de algún sabio, pensador o artista, realmente potente y valiosa, influencia libre y científicamente aceptada en una medida razonable, puede ser preciosa, útil y aprovechable».

El presentimiento de un arte desconocido. Nadie lo ha expresado mejor que Proudhon en *De la justicia en la Revolución y en la Iglesia*: «Un arte nuevo se agita, concebido en las entrañas de la Revolución; lo siento, lo adivino, por más que sea incapaz de suministrar el menor ejemplar». Y aun considerándose «hombre de su siglo, pobre y lastimoso», *por debajo* del arte de los tiempos futuros, nadie ha esbozado mejor que él las vías de la creación futura: reencontrando en el arte comunal de la Edad Media los primeros ejemplos de un nuevo arte social; calcando la evolución del arte sobre su esquema federalista de reconstrucción social.

La expectación de Kropotkin por un *arte nuevo* es igualmente inseparable de lo desconocido revolucionario. El arte de las minorías escogidas tradicionales zozobrará en la tormenta; y asistiremos a la eclosión de un arte que no recordará en nada el arte de las épocas anteriores: «Hay épocas en la vida de la humanidad —escribe el fundador del anarquismo comunista en *Palabras de un rebelde*— en que la necesidad de una sacudida formidable, de un cataclismo, que venga a conmover a la sociedad hasta sus entrañas, se impone a la vez en todos los terrenos. En esas épocas, todo hombre de corazón comienza a decirse que las cosas no pueden seguir así, que se necesitan grandes acontecimientos que rompan bruscamente el hilo de la historia, que arrojen a la humanidad del bache donde ella misma se ha atorado, y la lancen por caminos nuevos hacia lo desconocido, a la búsqueda del ideal».

¡El culto de lo desconocido! ¡Y, en los mismos textos, la alabanza de la Edad Media!

El culto de la Edad Media: el culto de un arte que es la creación del pueblo entero. Pero también el culto de una forma de organización prelibertaria. El culto, en resumen, de *lo conocido*. La raigambre del sueño, del ideal, en la lejana historia. En los escritos de Kropotkin, de Sorel, de Rudolf Rocker, los dos cultos marcan las dos direcciones de una misma nostalgia, de una misma voluntad revolucionaria; más allá de su inherente antagonismo, están ligadas por la lógica de una visión *revolucionaria y reaccionaria* a la vez.

Mas si el arte —la creación— debe a la sociedad todo lo que en él es signo de vida y de nobleza, al Estado no le debe otra cosa que la sumisión a finalidades extrañas a su vocación universalista.

«Cuanto más reflexiono en lo que exige la renovación del arte y de la sociedad, más me convengo de la necesidad de un movimiento revolucionario» anota Proudhon, en 1843, en sus *Carnets*. Descubrir tras los fenómenos artísticos y sociales esa fuerza *trascendental* —ese ideal social actuante— que es propia de cada época y la única que da a las actividades humanas, por diversas que sean, su sentido y su cohesión: tal es la tarea que se impone a sí mismo desde ese momento.

Hasta la Revolución, la creación estuvo regida por la Fe y, durante varios decenios, por la Razón. Pero desde el momento en que triunfa, la Revolución es traicionada por sus poetas. La época romántica se encuentra despojada de toda finalidad (por lo menos, de toda finalidad digna de tal nombre, pues Proudhon no encuentra a la sociedad

burguesa otra finalidad que el dinero). Privado de todo *sostén*, de toda *condición*, el arte queda reducido a una «creación fantástica, eximida de toda realización social». La autonomía del arte —el esteticismo, la decadencia— es reflejo de la disolución del vínculo social y del individualismo burgués. Proudhon señala al ideal anarquista, a la Razón revolucionaria, como el fundamento de una nueva cultura.

El arte de la Edad Media sirve a esta cultura de ejemplo inalcanzable. Para definirlo, regresemos a las páginas de *¿Qué es el arte?* de Tolstoi y a la obra monumental del anarquista alemán Rudolf Rocker, resumen de la visión de Proudhon, de Kropotkin, de Sorel, etc. Veamos, en primer lugar, el elogio tolstoiano: «Los artistas de la Edad Media, que vivían sobre el mismo fondo sentimental y religioso que la masa del pueblo, y que traducían sus sentimientos y emociones a la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la poesía, el drama, eran verdaderos artistas, y su actividad, fundada sobre la concepción más elevada que la época podía alcanzar y que todo el pueblo compartía —no obstante tratarse, para nuestra época, de una concepción inferior— era un arte auténtico, un arte del pueblo entero».

Y veamos ahora la descripción de la catedral medieval, símbolo del anarquismo creador de todos los tiempos: la catedral es una «creación colectiva en cuya edificación, cada capa, cada miembro de la sociedad ha participado. Sólo gracias a la cooperación armoniosa de todas las fuerzas de la comunidad, sostenida por un espíritu de solidaridad, ha podido el edificio gótico elevarse y constituir la expresión majestuosa de esa comunidad que le ha dado alma. Allí se reveló un espíritu que encontró más fácil seguir su propio impulso creador natural que las leyes de la estética». (El pueblo no está claramente definido. Se trata, indiscutiblemente, de todos los ciudadanos responsables que forman juntos la ciudad —y Sorel verá en la *ciudad obrera* del porvenir la resurrección de la *ciudad estética* medieval— y que expresan el alma colectiva en creaciones desprovistas de reglas, de convenciones paralizantes).

La catedral no es tan sólo el símbolo del poder creador del pueblo; es también la imagen misma, el *símbolo hecho piedra* de la sociedad federalista de la Edad Media: «Similar a la sociedad medieval con sus innumerables corporaciones, hermandades, gremios, municipios, de carácter federalista e ignorante de todo principio de centralización, la catedral gótica no es una estructura centralizada, sino una estructura

constituida por partes orgánicas, en la cual cada unidad respira su propia vida y que, a pesar de ello, está orgánicamente vinculada al todo».

Y Rocker plantea inmediatamente la pregunta: ¿cómo es posible que el arte medieval haya alcanzado sus más altas cimas en la península italiana, dividida en cientos de minúsculas comunidades —cada una de ellas celosa de su autonomía e integrada por vínculos flexibles a un conjunto federalista— y no en un Estado centralizado? ¿Y esto en una época en la que el pensamiento político estaba notablemente atrasado respecto del desenvolvimiento del pensamiento social y artístico? Su respuesta se da sin ambages: «Cuanto menos desarrollado está el sentido político de un pueblo más rica es su vida cultural».

En la obra que publica en 1937 para levantarse contra la utilización de la cultura con fines nacionalistas (*Nationalism and Culture*), Rocker se extiende ampliamente sobre las relaciones entre el arte y el Estado centralizado moderno: «Poder y cultura son, en el sentido más profundo de los términos, diametralmente opuestos, y el florecimiento de uno de ellos no es concebible sin el debilitamiento del otro. Un aparato estatal potente constituye el mayor obstáculo para el desenvolvimiento de la cultura. Ésta no encuentra terreno realmente favorable sino allí donde el Estado está agonizante o cuando su potencia está ya fuertemente quebrantada. El Estado es obra de algunos individuos aislados de una minoría selecta. La cultura extrae sus orígenes de la comunidad entera».

La literatura de los trovadores y narradores es el ejemplo vivo de esta visión. En efecto, la literatura de la Francia medieval no es sólo una literatura verdaderamente popular, sino que es la literatura provincial, rica de tradición local y goza de una autonomía real. A partir del advenimiento de Francisco I, se hace cada vez más una literatura cortesana, cortadas sus raíces populares y enteramente sometida al espíritu burocrático que invade las esferas de la vida pública. En adelante, la creación está cada vez más sometida a un conjunto de reglas inmutables, y sufre las leyes de una verdadera dictadura. (La fundación, por Richelieu, de la Academia Francesa es el índice más seguro de la sumisión de las artes y las letras a las veleidades autoritarias del absolutismo.) Durante varios siglos, únicamente un Molière, un Jean de La Fontaine, un Jean Lesage, pueden liberarse de las trabas que aprisionan la creación, explotando la riqueza infinita de los cuentos y las fábulas.

Erigiendo la uniformidad como ideal, el Poder es siempre estéril: «En su insensato deseo de reglamentar y controlar todos los fenómenos sociales, está siempre dispuesto a reducir toda actividad humana a un esquema único. La cultura, por el contrario, es el impulso creador, el arranque formativo al desnudo, al acecho de las formas, de las expresiones nuevas. La cultura descubre su vocación en la *variedad* y *universalidad*, en la misma medida en que el poder se consagra a la adoración de *formas y esquemas* establecidos de una vez por todas».

El Estado es esencialmente estático, consagrado al mantenimiento del *statu quo*. La cultura es, por esencia, anarquista, revolucionaria. «Las fuerzas culturales de la sociedad están en estado de rebelión constante contra la coerción de las instituciones del poder político... Consciente o inconscientemente, tratan de romper las formas rígidas que se oponen a su desarrollo natural y levantan en su camino obstáculos sin cesar renovados». (Según el crítico de arte anarquista Herbert Read, el arte es la afirmación de la vida contra la muerte de las formas, de los clichés, del orden. Y el poeta es el agente de la destrucción de la sociedad).

En estos asertos, Rocker se deja llevar por su pasión de hombre comprometido. Atribuyendo al arte y a la cultura una función esencialmente crítica, no tiene en mente sino el arte de su época. El arte de protesta que debe expresar la indignación del artista frente a la opresión y la miseria. Pero ¿no presenta él mismo el arte de la Edad Media bajo los rasgos de la armonía, del espíritu de amor y fraternidad? En un panfleto neo-godwiniano, *El alma del hombre bajo el socialismo* (*The Soul of Man under Socialism*), Oscar Wilde había ya definido el arte de protesta —el arte que pone fin a la «monotonía del tipo, a la esclavitud de las costumbres, la tiranía de los hábitos, así como al rebajamiento del hombre al nivel de la máquina»— como un arte transitorio. *La revuelta no es un atributo eterno de la historia*, afirma Wilde. Y no es ella, sino la paz, la que constituye el rasgo dominante del *hombre realizado*. La sociedad presente obliga al hombre a rebelarse. La de mañana le permitirá distenderse cooperando libremente, espontáneamente, con su prójimo».

Si para el anarquista el arte de rebelión es una realidad, el arte de educación y propaganda que abunda en cierta literatura socialista es una idea que rechaza. El arte no podría definirse a la vez como símbolo de la creatividad ilimitada del hombre y como simple auxiliar de la lucha social. (Según Lenin, «un pequeño tornillo, una ruedecita en

el gran mecanismo socialdemócrata, uno e indivisible».) Sin embargo, la voluntad de subordinar la creación a las tareas inmediatas del movimiento anarquista o anarcosindicalista no es totalmente ajena ni a Jean Grave, redactor de los semanarios anarquistas *La revuelta* y *Los tiempos nuevos*, ni Fernand Pelloutier, organizador de las bolsas de trabajo, y sus amigos del grupo El Arte Social.

La suerte de la estética anarquista, como la suerte de toda estética *política*, depende estrechamente del éxito o del fracaso de la ideología a que es afecta. Con el retroceso, a principio del siglo, de la ANARQUÍA como ideología del movimiento obrero internacional, se ve condenada al olvido y va a unirse, por varios decenios al menos, a la gran familia de las estéticas comprometidas olvidadas, las primeras estéticas socialistas de Saint-Simon, de Charles Fourier y de sus discípulos.

Las razones de su resurgimiento deben encontrarse en primer lugar, en el florecimiento del anarquismo ideológico en Europa y los Estados Unidos, donde desde hace algunos años los y las diversas manifestaciones de arte—espectáculo—total han reavivado la sensibilidad antiautoritaria, que fue la primera en promover. Pero se debe también a la publicación de una serie de obras y entrevistas, entre las cuales debemos destacar *Cultura asfixiante*, de Jean Dubuffet, los escritos del compositor norteamericano John Cage y las entrevistas e investigaciones teatrales de Julian Beck y Judith Malina, animadores del Living Theatre, que prolongan hasta nuestros días el pensamiento estético de un Godwin, un Proudhon, un Bakunin.

Una estética socialista, ¡por supuesto! ¿Una estética *política*? La respuesta a esto es menos clara. El anarquismo estudia las relaciones entre el arte y la rebelión —y entre el arte y el Poder— con la perspectiva de una filosofía antiideológica, antipolítica. Sin embargo, se aproxima a las estéticas *políticas* en la medida en que descubre, también ella, la finalidad del arte en sus realizaciones sociales.

ANDRÉ REZSLER
(*La estética anarquista*,
México D.F., 1973)

DESTRUCCIÓN O VACIAMIENTO DEL CAMPO DEL ARTE

Postular la muerte del arte es abolir su carácter elitista y especializado. Ya no se trata de crear más museos o de instalar galerías de arte en los suburbios de las ciudades, se trata de entender que cualquier actividad creativa es artística o, al menos, que la posibilidad de la creación de objetos estéticos ya no es privativa de unos pocos elegidos. Como hemos dicho, ya no basta con llevar un inodoro al museo, se trata de tirar el museo por el inodoro. Pero también se trata de liberar a las obras de arte de su carácter de mercancía.

Por lo pronto y sólo a modo de hipótesis, nos aventuramos a proponer la posibilidad de destrucción del campo del arte mediante la gratuidad del gesto artístico y su incorporación a otros circuitos de circulación, que no tienen que ver con el poder ni con el mercado, que podrían ser denominados como los circuitos del don (que en esencia son los mismos por los que debiera circular la voluntad política revolucionaria).

Postulamos a que la recuperación del arte para la vida tiene que pasar por su politización (en un sentido amplio) y que su politización tiene que ver efectivamente con su contenido, pero un contenido que se define no sólo por lo que la obra transmite o dice (en términos discursivos), sino por el modo en que ésta ha sido producida, el modo en que circula y los lugares por donde circula.

También se trata de mostrar algo, de enseñar algo, pero no solamente como mensaje verbal, sino como prácticas concretas, mostrar que no sólo se puede, sino que se debe hacer arte y literatura fuera de los circuitos de la institucionalidad y del mercado, que su modo de producción está a nuestro alcance, y que con esa práctica se descomponen la élite, se destruye parte del mercado, y se vacía un sistema que privatiza y capitaliza el arte como trabajo.¹

CONTENIDO = FORMA = PRODUCCIÓN = CIRCULACIÓN

El arte a lo largo de la historia humana ha expresado distintos tópicos, mensajes, situaciones. Ha sido utilizado como medio de información y comunicación, ha cantado gestas, mitos, ha construido la

1. Parte de esa lucha es la que se debe sostener contra el *copyright*, fomentando la piratería. La propiedad intelectual hoy es la pieza clave dentro de las nuevas formas de dominación (la que ha venido a reemplazar la propiedad sobre los medios de producción), quien posee la propiedad de la información y de la gestión es quien detenta el poder.

identidad de pueblos, ha relatado crónicas, ha exaltado amores imposibles, ha retratado pasiones, exhortado a la fe religiosa, denunciado injusticias, llamado a luchar por una causa. Los contenidos discursivos del arte evidentemente están, de manera inmediata, dentro del terreno de la política, desde que éste es la expresión del hacer humano y una forma de ser del género. Lo que se expresa es siempre la vida, la experiencia, las contradicciones, los deseos, los miedos, las obsesiones. Podemos afirmar que la politización del arte, su recuperación para la política, no pasa especialmente por privilegiar en él un contenido manifiesto referido al mundo de las fuerzas sociales en pugna, discriminando otros. Los mensajes y reflexiones vertidos en el arte (podríamos decir, su *lírica*) no es lo que hace especialmente política o libertaria a una obra. Ya sabemos que muchas obras con alto contenido social *manifiesto*, aparentemente contestatarias, supuestamente subversivas, circulan en los medios oficiales, se exponen en museos e instituciones, se comercializan en las galerías, se difunden por grandes sellos discográficos y editoriales. ¿Cómo puede ocurrir esto? Porque la obra se ha dejado domesticar, se ha convertido en un objeto inerte, muerto, despojado de cualquier peligrosidad. Muchos artistas piensan que politizar el arte es decir unas cuantas verdades sociales a través de su obra, utilizándola como medio discursivo, y creen que hacen un gran favor al movimiento libertario o revolucionario dando su trabajo a los circuitos oficiales, cuando lo que hacen en realidad es reafirmar, una vez más, que el mercado es capaz de absorber toda crítica que se limite al contenido discursivo de la obra, a lo meramente *lírico*.

Una obra que quiera estar dotada de un contenido transgresor, subversivo y libertario, no puede dejarse domesticar o comercializar, debe sumar al contenido manifiesto una forma de ser y de circular. De eso trataremos en los apartados siguientes.

Politizar el arte, entonces, supone que el contenido no se puede limitar al discurso manifiesto, así como tampoco se puede decir que sólo aquellas obras que tienen un discurso manifiestamente político serán un aporte para el movimiento en lucha contra el sistema y el mercado. Eso sería una lamentable reducción. De hecho, puede que una obra aborde los temas aparentemente más alejados de la política, pero la manera de ser producida y la manera de circular, la conviertan en una obra realmente subversiva.

POLÍTICA DE LA MEMORIA

Pese a lo que hemos dicho anteriormente, nos detendremos un momento en un tipo especial de contenido, que trabaja sobre una política de la memoria, lo que constituye el importante avance que hace el surrealismo hacia la politización del arte.

Frente a la inevitable masificación de la cultura y la reproducción del arte en el mundo moderno, se puede proponer una inversión de los términos. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden —se trata especialmente de la utilización que el fascismo hace del cine para mostrar sus logros durante la guerra—. Al esteticismo de la política que opera el fascismo, se puede contestar con la politización del arte.

El surrealismo, para seguir con ese ejemplo, no sólo es un movimiento artístico o poético. Aunque quizás en sus inicios la intención fue llevar la creación literaria hasta los extremos de lo posible, en los escritos de este círculo no se trata simplemente de literatura, sino de otra cosa, de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías, ni mucho menos de fantasmas. Los inicios del surrealismo se sitúa en un impulso rebelde de superación creadora de la iluminación religiosa, que necesariamente debe conducir hacia una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, que oriente la mirada del artista hacia el mundo de la vida, reconociendo en él su propia creación, forzándolo a un intento de reconciliar el arte con la praxis vital —con la producción social de la vida, diría Marx—, lo que, como ya hemos visto, es lo mismo que su politización.

El surrealismo descubre las energías revolucionarias que se manifiestan en los objetos, en las construcciones, en los edificios, en lo antiguo. Nadie mejor que estos autores ha podido dar una idea tan exacta de cómo están estas cosas respecto de la revolución. Antes que estos intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (no sólo social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. Hacer que las cosas hablen es la tarea del artista o del revolucionario (que en este caso son lo mismo), que hablen de sí mismas, del pasado, de las vidas que en ellas duermen y que hay que despertar. Hacer que exploten las poderosas fuerzas del *espíritu* escondido en esas

cosas. Esto tiene directa relación con la concepción del materialismo histórico y de la necesidad de redención del pasado en el presente. Entonces oímos a Apollinaire gritar: «Abríos tumbas, vosotros, muertos de las pinacotecas, cadáveres de detrás de los biombos, en los palacios, en los castillos y en los monasterios; aquí está el fabuloso portero, que tiene en las manos un manojo de llaves de todos los tiempos, que sabe cómo hay que escaparse de los más encubiertos castillos y que os invita a avanzar en medio del mundo actual».

Lo que el surrealismo intentó elaborar fue un concepto radical de libertad; libertad respecto de toda determinación que parezca proceder de fuerzas externas. Incluso la ciencia es historizada por este movimiento, es decir, convertida en una iluminación profana. Los surrealistas ven en la poesía el fundamento del desarrollo científico, al ser la cúspide de toda mistificación. La lucha por la liberación de la humanidad en su más simple figura revolucionaria (que es la liberación en todos los aspectos) es la única cosa que queda a la que merezca la pena servir. Esta lucha consiste en ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución, pero de ningún modo a la manera romántica que separa su práctica de la política hasta convertirla en un esteticismo que separa su objeto del contexto que le da sentido (por lo cual jamás podrá captar su misterio). Más bien penetramos el misterio sólo en la medida en que lo reencontramos en lo cotidiano, por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.

Lo profano no es una “política poética”, eso es lo que hace la socialdemocracia, los partidos burgueses y la burocracia, buscando metáforas optimistas para adornar sus programas electorales. Frente a esto, la respuesta revolucionaria consiste en pesimismo en toda la línea. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad, pero sobre todo desconfianza; desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél.

De lo que se trata entonces es de organizar el pesimismo. La “metáfora moral” que debe ser erradicada de la política y ser reemplazada por una praxis revolucionaria y por “imágenes de pura cepa” que deben ser descubiertas en el ámbito de la acción política. Como se entenderá, estas imágenes no tienen un carácter metafísico como en el idealismo romántico, sino que deben ser corpóreas, es decir, una suerte de identificación de la historia efectiva con la representación

de sí misma, una reconciliación entre ser y saber. Lo que podría denominarse como iluminación profana, imágenes que hacen justicia al pasado, como memoria y evocación, y hacen justicia al presente, como un espejo donde mirarse y mirar lo colectivo. También lo colectivo es corpóreo. Y la *physis*, que se organiza en la técnica, sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes que la iluminación profana convierte en nuestra casa. Cuando cuerpo y alma se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad de nuestra esclavitud. La historia sigue avanzando y dejando ruinas a su paso, por eso el arte puede seguir siendo una práctica libertaria, pero que, a su vez, hay que liberar.

CONTENIDO EN LA PRODUCCIÓN, O LIBRE OBRAR

El contenido de una obra también está determinado por el modo en que ésta ha sido producida. Por lo tanto, nos referiremos especialmente al tema de la autogestión en el arte.

Mantener la independencia respecto de las instituciones del arte y de los organismos que financian a la élite, es una forma de resistencia, una forma de politizar el arte y, especialmente, una manera de dotar de contenido a la obra. No sólo significa no legitimar a estas instituciones, también es no dar pie a su reproducción y abrir espacios en los que el poder² no puede penetrar. Espacios liberados en que la creación no tiene deudas ni cargas significativas. Muy probablemente los recursos con los que se cuenten serán precarios y de difícil consecución respecto a lo que se podría lograr a través de dichas instituciones, pero justamente se trata de devolver al arte sus dimensiones locales, no profesionales. *Hacer* con los recursos de los que se dispone, sin la necesidad de grandes presupuestos ni de salarios. Buscando la gratificación en la creación, en el trabajo individual o colectivo, en la posibilidad de expresar el mundo de la vida sin tener que vender esa actividad ni su producto, es decir, sin tener que enajenarlos, devolviéndole al arte todo su potencial político, en el más amplio sentido de la palabra, en aquel sentido en que el arte puede ser recuperado para la experiencia vital, convirtiéndose en *libre obrar*.

2. Nos referimos aquí especialmente al poder institucionalizado, considerándolo como una entidad, a pesar de que tenemos conciencia de que no hay "poder" en abstracto. El poder no está afuera, no nos posee como un espíritu, se ejerce y es ejercido. Es decir, no hay poder, sino abuso de poder. El poder es una relación.

Proponemos este concepto para distinguir el arte tradicional (mercantil y enajenante) de un arte político, que trabaja en su obra en la misma medida que trabaja en la destrucción del campo del arte: *obrar desobrando*.

El libre obrar, este arte autogestionado, se construye desde abajo (por eso también se ha dado en llamar *bottom up*), es independiente, autónomo, no necesita ser autorizado, visado, aprobado ni financiado por institución alguna, surge espontáneamente, al margen de las academias, las autoridades, los curadores y los críticos. Es un arte que no está orientado al gran consumo, no aspira a los públicos masivos ni a los medios de comunicación de masas, sino que se construye por la necesidad de expresión y por la gratificación de verse reflejado en la obra, de ver la experiencia creativa individual o colectiva plasmada en un objeto que no le pertenece a nadie más que a la comunidad.

La manera de ser producido se refleja en la obra, se deja leer, por lo tanto también es contenido. En el libre obrar desaparece la figura del genio, la obra ya no es el reflejo de un autor único e irrepetible, es la vida que se expresa, que habla de sí misma, de sus contradicciones. Es siempre, a pesar de que la haya producido un solo hombre, la expresión de una comunidad, de un plexo de relaciones sociales, que se plasman como significado.

El libre obrar no se produce pensando en la venta de la obra, o en su éxito; desde el principio la obra no es mercancía, por eso puede tomarse el obrar como juego, como una actividad lúdica, como un espacio de gratificación y aprendizaje, de investigación y descubrimiento, de experimentación, como terapia, como reducto liberado de las imposiciones de productividad, eficacia, patrones estéticos dominantes, jerarquías, autoridades y jefes... Lo que no significa que pierda su seriedad, profundidad o contenido. Por el contrario, adquiere otra seriedad, no la del profesional que hace un trabajo para otro, sino la del que está comprometiendo su propia existencia en la obra, y que, por lo mismo, se puede permitir el juego. El tiempo no es una condición de la obra, el resultado no es la medida, sino que lo es el proceso. Entonces, es el proceso lo que se expresa en la obra. El libre obrar habla a través de la obra como proceso, como experiencia. La experiencia de producción es el contenido.

CONTENIDO Y CIRCULACIÓN

Hemos dicho que el arte politizado adquiere su contenido en el modo en que circula. Con esto queremos indicar no sólo que se resta a los circuitos oficiales, institucionales y comerciales, sino que inaugura nuevos espacios de circulación. Estableciendo otro tipo de relaciones, entre obra y público, y entre público y productor (obrero). Para referirnos al primer tipo de relaciones, trabajaremos con el concepto de *circuitos del don*, y para lo segundo con la idea de *transparencia comunicativa*. Podría decirse que la relación entre público y obra, cuando no hay la mediación del dinero, es un acto comunicativo que no remite a la relación contractual, de cliente y ofertante, es la comunidad que se habla a sí misma, ya que la obra vuelve a la comunidad, sin precio, expresando su origen y su verdad. Desde este punto de vista, nos damos cuenta de lo absurdo y aberrante que es poner precio al acto artístico y sus resultados. No se le puede poner precio a algo que no ha nacido destinado al mercado.

LOS CIRCUITOS DEL *DON*

Ya hemos insistido en que las habilidades y energías humanas desplegadas en el acto artístico, las fuerzas y cualidades depositadas en la obra, no son privativas del genio. Incluso, se podría decir que (aunque hemos tratado de evitar las definiciones esencialistas) algo inherente al ser humano es la capacidad de crear objetos estéticos. Y eso no debiera tener precio, a no ser el de los materiales utilizados. La labor del artista no puede ser equiparada con un salario, no puede ser transada en el mercado en función de un valor de cambio, así como tampoco puede ser evaluada la voluntad política.

Ese camino, el de convertir tanto el arte como la política en mercancía, lleva indefectiblemente hasta la figura del *funcionario* en política, y la del *star* en el terreno del arte. El funcionario es aquel que administra la conciencia, quien vive *de* la política y no *para* o *en* la política. Lo que significa, en buenas cuentas, que en este personaje no se puede distinguir el acto libre de entrega a un proyecto, que involucra a la comunidad, de la necesidad de sobrevivencia individual y el deseo de lucro. Luego, nunca se sabe si el funcionario obra por cuenta de su conciencia o de su interés económico.³ El funcionario político, además,

3. Se podría objetar que da igual la intención subjetiva de una acción si el resultado es el mismo. Sin embargo, la mediación del dinero siempre cambia el sentido de una práctica, y, por lo tanto, su resultado. Así como el sentido de la gratuidad imprime

al dedicarse por tiempo completo a las labores políticas, convierte la política en una profesión, en una actividad especializada, que a su vez (como el arte) se separa de la *praxis vital*.

Las tesis acerca de la economía del don provienen del campo de la antropología, especialmente del trabajo de Marcel Mauss, quien registró esta forma de intercambio en tribus alejadas del mundo occidental. Sin embargo, el concepto fue traducido, para el mundo moderno, como la idea cristiana de “caridad”, o de “solidaridad”, que se orientan a complementar las lagunas que el sistema deja, que el mercado deja, que la economía neoliberal produce, y que el Estado es incapaz de llenar, asumiendo los particulares, por piedad, la tarea de suplir las necesidades de los excluidos. Sin embargo, no se trata de eso, por el contrario, se trata de comprender que es posible una economía paralela, fuera del estado y del sistema neoliberal, produciendo espacios de relaciones sociales donde esas reglas y esa lógica (contractual, mercantil, de acumulación de capital, de explotación) no intervengan ni reinen. Se trata de abandonar o vaciar progresivamente las esferas de influencia del poder centralizado. No se trata de ayudar a los excluidos, se trata de excluirse, de generar redes sociales que generen otras formas de circulación e intercambio. De hecho, en varias culturas la economía del don es una forma de evitar la acumulación de poder (cosa que de todos modos puede ocurrir, como en el caso del *potlatch*).

La limitada comprensión de las posibilidades de una economía del don se traduce prontamente en una máquina expiatoria de culpas, en instituciones de donación, por el sufrimiento del mundo y sus males, a una totalidad abstracta, a imagen y semejanza del Cristo que regaló su vida por la salvación del Hombre, o en su versión laica, la figura del filántropo que entrega parte de sus bienes por “amor a la Humanidad”.

Mauss sitúa el acto del don en un ámbito personal, privado (en las relaciones de parentesco y amistad), no en la política.⁴ Pero este sacrificio siempre es mediado por la subjetividad individual. Es el individuo aislado, su ego, quien realiza el gesto de piedad, más para sal-

a la acción una connotación especial, que (además de que ya en sí mismo es un fin) se manifiesta en la forma y el contenido de sus resultados. De hecho, la forma y el contenido de los resultados, ya están prefigurados en el sentido de la acción que les da origen.

4. Seguidores de esta tendencia filantrópica, que postulan al retorno del don, se pueden encontrar en diversas corrientes de la antropología. En el otro extremo, Michel Foucault sitúa a las instituciones filantrópicas como piezas funcionales de la sociedad disciplinaria y del saber médico, como mecanismos de control y cuadrícula.

vase a sí mismo que por una conciencia de comunidad. Por lo tanto, no es un gesto político. La universalidad abstracta a la que se entrega o entrega parte de sus bienes, lo excusa de asumir el gesto como una forma de combate y de resistencia. Por el contrario, el carácter político del gesto se obtiene en el reconocimiento de que el acto de regalar se contrapone al acto de vender, y que se hace a una comunidad particular, concreta, que obtiene su carácter universal en su particular lucha por la recuperación del ser genérico (su humanidad).

Otro tema interesante que trata Mauss, al intentar desentrañar la lógica del don y el contradón (que podemos relacionar con la reflexión que hemos estado haciendo acerca de la destrucción del campo del arte), es el identificar en esta economía la obligación de aquel que recibe la donación de devolver el gesto al donante, como una especie de regla de reciprocidad tácita de tal economía. Luego, tres acciones quedan encadenadas: donar, recibir, devolver. El enigma era: ¿por qué el que recibe (el don) se siente obligado a devolver el gesto (hacer un contradón)? Mauss invocaba la existencia de un espíritu en la cosa que incita a su receptor a devolverla. Que es justamente lo que le reprocha Lévi-Strauss (en la introducción que el estructuralista hace a *Ensayo sobre el don*), el haber introducido innecesariamente una “dimensión religiosa” en el análisis. Pero si nos atenemos a los argumentos que hemos esgrimido en torno al concepto de aura, y al materialismo, que entiende el mundo de los objetos como trabajo acumulado, complementados con las ideas respecto de la carga simbólica de los objetos, podemos comprender este fenómeno desde la religión y desde un más acá de la religión. Comprender, por ejemplo, por qué, para ciertas tribus, hay cosas que no se deben donar, y ciertas cosas que no se deben vender. Se dona, entonces, lo que no se debe vender. El dinero viene a poner en riesgo esos dominios no comerciales, viene a profanarlo y destruirlo (se opone, nuevamente, la sociedad nacida del contrato a la comunidad).⁵

Sin embargo, la forma de circulación señalada, lejos de las lógicas del mercantilismo, no busca reciprocidad individual, no busca un

5. Ya a fines del siglo XIX, Ferdinand Tönnies, con su libro *Comunidad y sociedad*, postulaba que existen (o han existido) dos tipos de organización social, o modos de relacionarse entre los seres humanos, una natural y otra artificial. La “natural” es la *comunidad*, que surge espontáneamente y proviene de una herencia común, manteniendo una unidad orgánica de grupo a partir de un ligamento afectivo o familiar, en este tipo de organización social los seres humanos son fines en sí mismos y sus acciones se rigen por valores y por factores irracionales. La *sociedad*, en cambio,

contradón, sino que se asemeja más a la noción de Bataille de gasto inútil, de dispendio improductivo. Se regala, se da a la comunidad pues esa es su forma de ser, y no se espera retribución pues lo que se da no se pierde, regresa en el mismo gesto de dar, ya que ese gesto es/hace comunidad. Lo mismo ocurre en las relaciones de amistad, familiares o de pareja. Hay un gasto que tiene como único objetivo hacer que esas relaciones afectivas se alimenten y se perpetúen.

Se puede postular, entonces, a un especial concepto de las economías del don como estrategias de combate, que deconstruyen los cimientos de la sociedad en que vivimos, al mismo tiempo que inauguran otros circuitos. No se trata, pues, de esperar el gran cambio, sino construir aquí y ahora una sociedad distinta. Se trata de hacer el intento de descolonizar el arte, la política y el trabajo, de la primacía del dinero. Instalar un afuera/adentro que no reproduce el sistema,

estatuida de manera artificial, está regida por una voluntad racional e instrumental, en que lo hombre/mujer es un medio, una herramienta utilizada en relaciones estratégicas, un elemento más del cálculo político que persigue la riqueza y el poder. En esta dicotomía, la razón aparece como lo opuesto a las pasiones, a los afectos, a las creencias y a lo irracional. La voluntad orgánica confunde los medios con los fines, para el artesano, el artista, el campesino, la actividad que realizan es el fin, así como lo es lo hombre/mujer mismo. Cuando la comunidad orgánica se disuelve, comienza la lucha de clases y los intereses individuales se imponen a los colectivos. Se le ha acusado a Tönnies de secularizar la antigua dicotomía entre cuerpo y alma, sin embargo, su distinción ha dejado huella profunda en las ciencias sociales del siglo XX. Weber se basa en esta categorización para catalogar la acción social, aunque incorpora otros elementos, para romper con la dualidad. Sin embargo, aun en las corrientes antropológicas de fin de siglo XX, siguen apareciendo tendencias que reivindican la vida de la comunidad: en *Economía de la Edad de Piedra*, Marshall Sahlins demuestra que una vieja polémica en el terreno de la economía, la disputa entre formalismo y sustantivismo, se reedita en antropología. Los estudios culturalistas serían una suerte de neosustantivismo, desde el momento en que valoran a las diferentes sociedades por lo que son, mientras que la visión de la antropología clásica está cargada de ideología y de etnocentrismo, poniendo un énfasis obstinado en la razón, a pesar de que ha demostrado con creces ser un árbitro ineficaz, pues «siempre que la razón se oponga al hombre, el hombre se opondrá a la razón». Sahlins reivindica el concepto de “sociedad opulenta”, en que se desmitifica una serie de determinantes de la sociedad burguesa que resultan ser meras trampas ideológicas. Así, el llamado, tanto de Tönnies como de Sahlins, es un aparente retorno a lo arcaico, a la comunidad perdida. Pero en este reclamo, en esta revuelta del pasado contra el futuro, se perpetúa la dicotomía, no hay un camino de salida de la contradicción, se pone énfasis en el polo opuesto, sin darse cuenta que en ese movimiento el término antagónico, el negado, es actualizado, cuando de lo que se trata es justamente de descubrir el modo de resolver o superar tal contradicción, la contradicción de la modernidad.

sino que lo destruye, abandonándolo o vaciándolo.

Proponer los circuitos del don, tanto en la política como en el arte, implica reivindicar la gratuidad de estas dos actividades, sostener que ninguna de las dos puede ser reducida a un valor de cambio, y que por lo tanto, escapan a las leyes del trabajo asalariado, lo que significa, en resumidas cuentas, considerarlas como un regalo. Un regalo que cada uno, desde su particularidad, hace al género, en una comunidad particular. La actividad creativa debe ser desarrollada en un tiempo libre. Pero *libre* en todo el sentido de la palabra: libre de determinaciones, libre de mercantilismo, libre de los patrones estéticos dominantes, libre de toda forma de coacción o de poder. Se podría imaginar una fórmula (razón o proporción) en que en uno de sus términos se pusiera el trabajo (asalariado), y en la otra el “libre obrar”. Luego, en la medida que seamos capaces de reducir el tiempo de trabajo “esclavo”, orientado a la sobrevivencia, y aumentar el “tiempo libre” (no un tiempo libre como nos lo ha hecho concebir la sociedad de consumo, que es básicamente un tiempo para la enajenación y la consumación del consumo), socavaremos los cimientos del sistema de dominación actual.

Un arte que transite por los circuitos del *don* ya no sería autorreferente, no remitiría a una esfera trascendental ni a una idea de lo sublime, consistiría en el instante del encuentro fortuito de un intérprete y una obra en el espacio público. Sin la mediación de los expertos, de los especialistas, de los traductores, ni de los técnicos. Un arte de estas características no tendría dueño, ni tendría firma. Sería el acto puro, anónimo y gratuito de un ser humano hacia el género que lo contiene. La reconciliación de lo individual con la universalidad. La expresión de un yo desindividuado, carente de la necesidad de reconocimiento y reafirmación. De lo que se deduce que la destrucción del campo del arte pasa necesariamente por la desaparición de la autoría, del mercado del arte y de la adscripción del arte (y la literatura) al concepto que de él tiene una clase determinada.

COLECTIVO DESFACE
(*Contra el arte y el artista*,
Santiago de Chile, 2011)

LITERATURA Y ANARQUISMO

UNA APROXIMACIÓN AL PANORAMA LITERARIO ACTUAL

Desde hace décadas, las teorías más prestigiosas en los ámbitos académicos defienden sin casi oposición que la literatura es una compleja forma de acceso a la realidad o de intelección o una reflexión más o menos profunda sobre la existencia hoy (o ayer o siempre) o una privilegiada forma de comunicación..., o una combinación de algunos de esos elementos (u otros que se nos olvide) con todos los matices que se quieran introducir. Más allá de las diferencias entre teorías, lo habitual es coincidir en entender la literatura como un fin en sí mismo, como una forma autónoma de creación artística libre y viva que tiene una relación de difícil análisis con la sociedad y con el creador, pero nunca supeditada ni a uno ni a otro ni al lector, sino a todos ellos con diferente predominio de alguno de estos aspectos según corrientes. La complejidad de las sociedades occidentales tardocapitalistas en general y de su mundo académico no facilita un análisis simple. Solo cabe decir que este mundo académico se construye sobre un muy elaborado discurso teórico, vinculado casi en exclusiva al ámbito universitario.

Alejado de la concepción elevada de la alta literatura, podemos encontrarnos con la literatura comercial o de consumo, esa que se puede encontrar en las grandes librerías de los centros comerciales, que se anuncia en los medios de “comunicación”, que suele ser elogiada como un buen entretenimiento y que tiene como objetivo final ser un producto lo más rentable posible. Detrás de este mundo hay a menudo costosas campañas de publicidad, premios amañados y todo un juego de apariencias cercano al impostado mundo de la música y el cine comerciales. No es extraña la figura del autor de consumo que vende su producto artístico usando como “literatura minoritaria”, esa que hemos descrito arriba, como reclamo publicitario.

En la actualidad, con un carácter completamente minoritario podemos encontrar una literatura de carácter social, es decir, una literatura que muestra una crítica radical del mundo en el que nace. El fracaso del individuo, la creación literaria, las relaciones interpersonales, los conflictos sobre la identidad... son temas propios de la literatura de minorías; las relaciones personales tratadas con brocha gorda, las tramas históricas con algo de suspense y casi cualquier asunto digno de tratarse superficialmente son característicos de la literatura de consumo; las miserias de la democracia, el ecologismo, la divulgación polí-

tica a través del ensayo y una multitud de temas de denuncia social forman el grueso de una literatura antagonista cuyo principal objetivo es esencialmente generar conciencia.

Dentro de esta literatura de carácter social se puede llegar a distinguir una literatura de carácter netamente libertario, que principalmente toma forma en el ensayo de carácter político, por ser el género literario que mejor se ajusta a la urgente necesidad de realizar una crítica explícita a todas las formas de opresión existente y, sobre todo, posibilita la plasmación de alternativas propiamente libertarias. Las posibilidades de otros géneros reduce a menudo la posibilidad de un mensaje unívocamente anarquista, por lo que hay ciertas formas de literatura social que, sin explicitar su activismo libertario, lo sostiene sobre valores anarquistas que toman formas diversas aunque desde una sensibilidad perfectamente definida.

EL CANON, LA LITERATURA SOCIAL Y LA SENSIBILIDAD ANARQUISTA

El canon literario, es un conjunto de valores que sirve para “reglamentar” qué textos son los prestigiosos en una sociedad o en un grupo social determinado en un momento concreto. Es frecuente, aunque es un argumento algo engañoso, remarcar que los textos que constituyen el canon son aquellos que sobreviven al tiempo por su carácter universal. En realidad el canon suele estar constituido por textos valorados por ser los propios de las clases dominantes del momento de la creación o del momento de la recepción. Alrededor de estos textos canónicos se puede encontrar una cantidad importante de material crítico más o menos complicado que sirve para legitimar su condición de texto prestigioso.

Dicho esto, no podemos obviar que eso que muchos llaman posmodernidad, es decir, la lógica cultural de nuestro tiempo, se caracteriza por un canon que muchos consideran abierto o fragmentario. En unas sociedades como las democracias capitalitas contemporáneas no es fácil definir de forma unívoca las relaciones de poder sobre las que se sostiene el canon por lo que esta sensación de diversidad está bastante extendida.

Pese a la heterogeneidad de propuestas que caben bajo el paraguas de la posmodernidad, no todas disfrutan del mismo estatuto. No todas tiene la misma posición. Por ejemplo, hay que señalar que la literatura social, esa que se propone crear conciencia de la explotación económica, la opresión política, etc. que en otros periodos (como parte de los 50, 60 y 70 del siglo XX) fue considerada como una literatura de cierto prestigio, ha quedado relegada, como ya mencionamos, a una posición

secundaria, minoritaria o incluso, por momentos, marginal.

La historia de la literatura, que se construye desde los despachos oficiales, nos dice que la literatura social ha pecado tradicionalmente (con escasas excepciones) de simplona en sus tramas y temas; maniquea en la creación/recreación de personajes; torpe (o siendo generosos, descuidada) en su elaboración formal, prosaica; etc.

Esta concepción del arte que piensa en la literatura como sofisticado ejercicio intelectual responde a una de las varias concepciones burguesas de la creación. Tras esta visión de la literatura, hay una concepción del artista como genio, como individualidad especialmente dotada, que cobró fuerza tras el medioevo y que durante el romanticismo (ese movimiento pequeñoburgués) exaltó al artista como ser diferenciado, particular... Esta idea se ha prolongado hasta hoy y tiene un calado innegable en las sociedades occidentales que han interiorizado dicha forma de entender al artista. Por todo esto, los pensadores orgánicos dicen que la literatura social es un subarte o arte torpe de barricada y denuncia. No hay nada que decir. Debemos darles la razón. La creación burguesa pensada como estética (como ética del jarrón de museo), con su refinamiento, con sus genios y sus admiradores de genios, sus sutilezas y su capacidad de indagar en lo más profundo, no puede sino mirar con desdén a una literatura para destruir el poder y el estatuto del artista profesionalizado. El arte es demasiado importante como para dejarlo en manos del artista. Por el contrario, descentralizar la figura del creador (y desacralizarlo), anclarlo a las necesidades comunes y llevarlo al encuentro de lo colectivo son fundamentos propios de la cultura literaria del anarquismo.

No es nada original señalar que para el anarquista el refinamiento conceptual y las indagaciones metafísicas, la construcción de un imaginario poético propio es algo secundario cuando no frívolo y estúpido. La anarquía no necesita de artistas que nos deslumbren y dejen su nombre para la posteridad. La creación libertaria está atada a la rabia de la rebeldía colectiva del aquí y del ahora. Esa es su expresión.

Por eso no deben extrañarse algunos de que para nosotras/os algunas pintadas que aparecen en las tristes tapias de la ciudad tengan más contenido artístico que muchas salas enteras del Museo Reina Sofía.

Lo dicho, la neurosis o las barricadas.

GRUPO HELIOGÁBALO
(Madrid, Mayo 2013)



<http://www.laneurosis.net/>