

ARTÍCULO

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y CREATIVA

COMO FORMAS DE RESISTENCIA

ANDRÉS RAMÍREZ VÁSQUEZ



EDICIÓN NÚMERO 3 / JULIO - DICIEMBRE 2015
ISSN 2389 - 9794



LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y CREATIVA

COMO FORMAS DE RESISTENCIA

Resumen

En este artículo se aborda la experiencia estética y la experiencia de la creación artística como fenómenos que si bien no constituyen una solución o salida absoluta a las maquinarias de poder burocráticas, totalitarias y de control y vigilancia, por lo menos se posicionan como una posibilidad, entre muchas otras, para ejercer una resistencia frente a dichas maquinarias, sobre todo cuando el individuo está expuesto a desaparecer o perecer en medio de ellas. Se parte de la *idea* como aquello que mueve a los hombres (pueblos) en dirección a un horizonte de promesas de mejora, progreso



o felicidad, pero por ello dudoso, para llegar a la metáfora, usada por Didi-Huberman, de la luciérnaga como aquello que se resiste —experiencia estética y creativa— a la desaparición en medio de ese horizonte de promesas que deviene en regímenes totalitarios o de vigilancia y control. Por último se abordan pues a modo de ejemplo las obras de algunos artistas que manifiestan esa dimensión de resistencia que puede tomar la experiencia estética y creativa.

Palabras Clave: Experiencia, Resistir, Poder, Imagen.

Abstract

This article works on the aesthetic experience and the experience of artistic creation as phenomena that although are not an absolute solution or way out to the bureaucratic, totalitarian, control and surveillance machines, at least position themselves as a possibility, among others, to exert a resistance to such machines, especially when the individual is at risk of disappearing or perish in their midst. We start from the *idea* as what moves men (people) towards horizon promises of life improvement, progress or happiness, but therefore doubtful; then we move to the metaphor, used by George Didi-Huberman, of firefly as that which resists—aesthetic and creative experience— the disappearance amid that promise horizon which becomes totalitarian, surveillance and control regimes. At last the works of some artists are taken here as a manifestation of that dimension of resistance that can assume the aesthetic and creative experience.

Keywords: Experience, Resist, Power, Image.

Un Idiota es un idiota. Dos idiotas son dos idiotas.

Diez mil idiotas son un partido político.

Franz Kafka

A partir de cierto punto no hay retorno.

Ese es el punto que hay que alcanzar.

Franz Kafka



Quisiera pensar en algo, o mejor dicho, quisiera tomar como pretexto para pensar algo que por Régis Debray pasó y atravesó hasta llegar a mí, para pasar por mí y atravesarme a mí hasta salir de mí hacia otro lugar. Quizá Debray estuviera muy convencido de ello; yo estoy muy convencido de ello, de que “no hay movimiento de ideas que no implique un movimiento de hombres” (Debray, 1997, p. 18). Parece indudable: todo gran movimiento de hombres, toda movilización numerosa de personas, no importa en qué época, está animado por una idea. Y no importa que quienes se mueven estén al tanto o no del por qué se mueven en esta o aquella dirección.

Una idea, por ejemplo (y para resumir el asunto de forma muy rápida), que hablaba de *libertad, igualdad y fraternidad*, guió los movimientos de unos hombres hacia una revolución. Aunque una buena parte de ese movimiento se manchó de mucha sangre. Esto prueba que ninguna idea es inocente. Ni siquiera aquella en la que no haya muertos, ni sangre como la idea de que el hombre debe progresar materialmente para asegurar no tanto su existencia sino para alcanzar una existencia feliz y redimida. Aunque para semejante salvación deba desvanecerse cuerpo y vida ocho horas al día sin saber muy bien hasta cuándo. Otra idea deslumbrante hasta la ceguera es la de pueblos enteros que son llamados a conquistar la historia, porque son los elegidos, los mejores, los perfectos, los que han sufrido y ahora tienen que devolver el golpe.

Toda idea es pues una promesa, es algo que se compromete, pero que no tiene cómo garantizar el cumplimiento de sus promesas. Más bien, resulta que los hombres, que por promesas se mueven, podrían sacrificar demasiado para cumplirlas. Un buen ejemplo es la Segunda Guerra Mundial, con sus dos grandes exponentes: los nazis y comunistas. Toda idea es pues un horizonte. Sabemos bien lo que son los horizontes: siluetas distantes



que se hacen esperar. Formas de vida *mejor* que se hacen perseguir para nunca ser alcanzadas. Da la sensación de que entre más se acerca el hombre a sus metas, más pronto se le escapan, más parecen alejarse.

Pero todo horizonte-idea está atravesado por dos fuerzas: El pasado y el futuro. Y el hombre, como lo vio Kafka, está sumergido, hace su vida en la brecha que hay entre estas dos fuerzas. Pero esa brecha no es un espacio tranquilo. Hay tensión. El hombre es la tensión entre pasado y futuro. Ambas fuerzas ayudan al hombre a combatirlas a ellas a la vez: el pasado le asiste en su tensión con el futuro y este hace a su vez lo mismo, devuelve el golpe al pasado.

Contrario a los horizontes George Didi-Huberman encuentra en diversos pensadores y artistas una forma de resistirse, de contestar a todo horizonte que en última instancia, resulta como programa político para un tipo de humanidad idealizada que hay que cumplir a toda costa. Lo que él encuentra plausible como forma de resistirse a todo poder y horizonte es una forma de imagen, tomada de lo que había trazado Walter Benjamin, que tiene una relación especial con esas fuerzas del pasado y el futuro, y que retomando a Pasolini, resume con la metáfora de las luciérnagas: estas iluminan tenuemente entre la oscuridad inmóvil (como el horizonte) y sólo lo hacen por unos instantes. Desaparecen al poco tiempo a la vista y se van a brillar a otro lugar. Pero este gesto no es sólo una metáfora, es algo real, que podemos percibir en el mundo si se agudiza la mirada. Pero, ¿qué es en concreto una luciérnaga? Es el gesto más simple, pero más importante para el hombre en cualquier momento (desde las situaciones más aplastantes y amenazadoras como una guerra o la vida en medio de un régimen fascista, o la asfixiante y despersonalizada vida aparentemente tranquila de las fábricas y oficinas o la aburrida vida en una gran metrópoli moderna), de resistirse a todo poder a través de la potencia creativa. A este acto creativo que resulta de circunstancias precarias y situaciones límite (por más cotidianas y normales que parezcan) se le llama también *experiencia*. No es fortuito que Didi-Huberman sostenga, en un largo debate con Giorgio Agamben que las luciérnagas, que la experiencia, es indestructible.

Entonces no se percibe lo mismo al mirar el horizonte que al mirar las luciérnagas. En efecto el horizonte está lejano e inmóvil. Su lejanía puede inducir a engaño, por tanto es algo dudoso. Las luciérnagas resultan más cercanas



(una luciérnaga es por ejemplo, la obra de Franz Kafka, o un relato suyo, *Metamorfosis*, por tomar uno) al ojo, más próximas y visibles, por tanto menos dudables que el horizonte. Aunque por ello pagan un precio: sólo brillan unos instantes para luego perecer...y dar paso a nuevas luciérnagas.

Pero ¿cómo es la relación que tiene la imagen-luciérnaga con el tiempo, con el pasado y el futuro de forma tal que pueda entenderse un poco el presente, cómo es que la experiencia es indestructible y se sigue transmitiendo aunque hayan siglos de por medio? Dice Huberman que, “la imagen...corre el riesgo de desvanecerse con cada presente que no se ha reconocido afectado por ella” (Didi-Huberman, 2012, p. 90). ¿De qué presente habla Huberman? ¿Hay acaso algún presente que no se vea afectado por el pasado? Tiene que tratarse entonces de un presente para el que la imagen del pasado en realidad no es imagen (en el sentido en que ha sido definida por Benjamin según Huberman) sino que es horizonte. Un presente puede tomar *acríticamente* una imagen del pasado con el pretexto de reapropiárselo y así prometer un mejor futuro. En esa medida la imagen se vuelve horizonte y a su vez justifica el presente más atroz y aterrador que pueda imaginarse revestido de esa imagen trabajada de tal forma que sea horizonte.¹

“El papel de las imágenes como maneras de organizar el horizonte mismo de nuestro pesimismo visceral” (Didi-Huberman, 2012, p. 91). Pero, ¿qué significa esto?, ¿cómo pueden las imágenes organizar un horizonte pesimista? Veamos. Dice Benjamin que: “Organizar el pesimismo significa en el espacio de la conducta política...descubrir un espacio de imágenes. Pero este espacio de imágenes no puede ser medido de manera contem-

1. A este respecto cabría realizar un estudio historiográfico de cómo se producen imágenes del pasado que resultan ser en realidad horizontes (en gran parte debido a poderes político económicos que se alían). Y cómo esos horizontes son a su vez ideas que mueven hombres, que les dan forma y los modelan para disponer su cuerpo y su vida para consumir esas ideas, o al menos para dar la sensación de que se consuma algo, de que algo se está logrando, de que se actúa en nombre del bien común y de paso del propio. Aquí cobra importancia y pertinencia (sobre todo para nuestro tiempo tan marcado por valores competitivos) una reflexión lo más acomoda y exhaustiva que se pueda de lo que ha sido para el hombre en occidente el logro o la gloria o el triunfo y sus manifestaciones individuales o colectivas, qué significa por ejemplo, un gesto como el júbilo, qué hay detrás de él.



plativa. Este espacio de imágenes que buscamos es el mundo de una actualidad integral y abierta por todos lados” (Didi-Huberman, 2012, p. 91). Pero ¿a qué se refiere Benjamin con unas imágenes de actualidad integral abierta por todos lados? Para aclarar este punto es necesario recordar a Nietzsche. Para él, objetividad significa no despreciar ningún punto de vista, ninguna posibilidad interpretativa que permita aproximarse a cualquier asunto que se quiera tratar. Ver el asunto de cuantas maneras sea posible enriquece las imágenes que se produzcan de cualquier cosa que el hombre se empeñe en ver. Así pues que una imagen o mejor, un espacio de imágenes (del pasado) esté abierto por todos sus lados hace de ese espacio, en sentido nietzscheano, un espacio objetivo (Nietzsche, 2009).

También un espacio de imágenes así se mantendrá en una *actualidad integral*. Aquí se puede entender la palabra actualidad como un gesto de retomar lo pasado para que tenga un impacto en el presente; las imágenes del pasado no viven allí como cosas muertas e inalcanzables por pertenecer precisamente a un pasado que ya pasó. Sirve mucho, para aclarar un poco el asunto, la imagen de tiempo que ofrece San Agustín: no hay tres tiempos, uno pasado, uno presente y uno futuro. Sólo hay un tiempo y es el presente. En él, el pasado se actualiza y el futuro se espera; el presente se vive. En otras palabras hay un presente del pasado en la actualidad o actualización. Hay un presente del presente que se da en la vivencia de esa actualidad. Y hay un presente del futuro en la expectación, en cuanto a lo que se espera que venga. Los tres tiempos están vivos en uno solo que es el presente vivo de la actualización del pasado, de la vivencia y de la expectación del futuro (San Agustín, 1958).

Si bien el futuro es algo que se espera y en esa medida podría pensarse que es un horizonte, ese futuro se vive en el presente, se lo vive constantemente. Ello se explica por la visión que tenía San Agustín del apocalipsis. Él lo entendía como algo que ya vino pero todavía no. Por ejemplo, las guerras eran un signo del fin de los tiempos, de la llegada del apocalipsis, pero no eran el apocalipsis desplegado en todo su contenido. Las invasiones bárbaras, una de cuyas oleadas él vivió, eran signo del fin de los tiempos; los bandidos y ladrones en los caminos también era signo del fin de los tiempos; lo mismo que la peste y las enfermedades; en resumen numerosas situaciones límite que vivió la cristiandad en la época de San



Agustín, eran para él signo de ese final, pero no el fin ya consumado. De esta forma, eso que está por venir, se estaba viviendo en el presente, justo en este momento, pero no todavía.

Retomando la imagen del pasado que se actualiza, se puede decir que está viva en el presente, que ese pasado está vivo, de modo fragmentario y como imagen en el presente, en cualquier presente, siempre que ningún poder convierta esa imagen en horizonte. Por ello, toda imagen del pasado que atraviesa todo presente y toda imagen-luciérnaga también, está como dice Benjamin, en declive, su fin se vive y se siente ya, pero todavía no, pues el declive del que habla Benjamin, es un acabamiento no consumado, no cumplido. Entonces la imagen que desborda todo horizonte lo hace porque es una imagen que no aparece inocentemente, que no está amañada por ningún poder político-económico y que no está para ser contemplada por un público ni mucho menos para ser convertida en paradigma y modelo de hombres, como lo fue la imagen del pasado pagano germano para el tercer Reich, junto con la imagen de la Alemania derrotada en la primera guerra mundial que espera una redención, un futuro mejor. O como lo fue el proletariado para la madre Rusia o incluso un poco más lejos, como lo fue Grecia para la Alemania del siglo XIX (esa con la que Nietzsche tiene tantas peleas, esa Alemania de hombres cultos, pero nada mas) o incluso lo que fue el pasado greco-romano para la Roma (y también el norte de Italia) del llamado *Renacimiento*, para la Roma de los Borgia.

En ese espacio de imágenes actuales e integrales no hay pues ningún renacimiento de ningún tipo. Sólo hay supervivencias, pequeños y pasajeros brillos, subrepticias y potentes creaciones. Las creaciones fotográficas de August Sander² son una buena muestra de ello. Y son no solo imágenes que sirvan para un contexto alemán, sino que pueden servirme a quien nunca ha ido a Europa. Las imágenes de Sander, sus fotografías de personas del común, presentan al hombre en su particularidad, al panadero como panadero particular y diferente de todos los demás.

2. Fotógrafo alemán, 1876-1964.



Figura 1. August Sander, *Konditor (Pastry Cook)*, 1928





No son imágenes de un pueblo desbordante y homogéneo con una sola voluntad, como lo es el pueblo que Leni Riefenstahl presenta en sus películas. Sander no presenta un hombre como muestra representativa de un nación, que al verlo se pueda decir: *¡Este sí es un alemán!* De sus fotografías sólo se puede decir: *¡He allí a un hombre único, irreplicable!* En el primer caso, se configura un modelo y una producción de hombres para un régimen, para una idea grandilocuente de lo que sea: superioridad racial, superioridad democrática, progreso, felicidad, etc.; en el segundo, un individuo atravesado por miles de circunstancias, que como dice Heinrich Böll, es un hombre que es hijo de alguien, que es padre o madre de alguien, que aprendió su oficio de alguien y quizá lo enseñará a alguien... He aquí pues una imagen que está abierta por mucho lados. En ella, además, también nos podemos reconocer así no hayamos nacido, vivido y muerto en Alemania. Una imagen de Sander puede transgredir toda frontera de espacio y tiempo. Una imagen de Sander de una secretaria tomada en 1920 y vista en 2014 por otra secretaria, puede hacerle sentir tan cerca a aquella otra de tal manera que entienda que su oficio no sale de la nada, que hace unos noventa años ya existían secretarías y que incluso pueden haber existido desde antes; una imagen de Sander puede pues, hacer que la relación de alguien con el pasado (y de paso consigo mismo, a partir por ejemplo, del propio oficio) ya no sea la misma que antes. Una imagen así puede llegar a transmitir algo; aquel que la ve puede extraer alguna experiencia que le sirva para aprender a estar en la brecha tensa entre pasado y futuro, una experiencia que por más pequeña que sea, su importancia es capital, pues en la medida en que haya experiencias hay transformaciones; en la medida en que alguien pueda transformarse a sí mismo a partir de la experiencia, también puede enseñar algo a otro y de nuevo, transformarse y transformar al otro, hasta formar una cadena de experiencia y transformación. Un pueblo constituido de tal forma es un pueblo que puede resistir a cualquier tipo de desaparición.

“Como una luciérnaga (la imagen, cualquier tipo de imagen), termina por desaparecer de nuestra vista y se va a un lugar donde será quizás percibida por algún otro, allá donde su supervivencia pueda aún observarse” (Didi-Huberman, 2012, p. 92). Precisamente es a enfrentar la desaparición a lo que la experiencia y su transmisión está dirigida; para enfrentar la propia desaparición, bajo cualquier circunstancia, es que sirve que el



hombre siga teniendo hoy experiencia (no *experticia* o *experimentos*), y que de esa forma haya luciérnagas hasta en la más tremenda oscuridad. Frente a las situaciones límite, se despliegan las potencias creativas del hombre y se convierten en resistencia, en contestación y oposición a la propia desaparición. Quien enfrenta la situación límite ha tenido cierta experiencia que le transforma, que ya no le deja ser el mismo. Que de ello queden huellas, que quede algo a otro, se sigue que haya una transmisión de la experiencia, a su vez algo que transforma a quien la recibe. Todo ello se recoge en un gesto, el de brillar tenuemente, como una luciérnaga, con la autoridad del moribundo.

Numerosos gestos de luciérnaga han resultado de incidentes tan dolorosos como la guerra o los totalitarismos. Los sueños de Charlotte Beradt³ (Didi-Huberman, 2012) aportan una potente imagen que se opuso al régimen nazi de forma tan contundente que aún tienen validez e importancia para nosotros, cuando suponemos acabado o extinguido todo saludo *a la romana*. Nadie muere tan pobre que no deje nada, decía Pascal. En efecto incluso en la situación, quizá la más miserable, pobre, precaria e insostenible de todas, de un recluso en un campo de concentración el acto creativo que resiste a la desaparición encuentra sus formas de materializarse. Tomando cualquier pedazo de papel, por más ajado y deteriorado que estuviese, Friedl Dicker-Brandeis⁴, en el campo de concentración de Terezin, enseñaba clandestinamente a los niños a dibujar lo que sea que ellos quisieran, un ejercicio de libertad en medio de la total carencia de toda libertad. Lo que aquellos niños dibujaron no fue otra cosa que lo que habían vivido allí, en Terezin. Quedaron plasmados en el papel los recuerdos de aquello que habían visto, de lo que les había ocurrido a ellos y a sus familiares, amigos y conocidos. Recuerdos de la miseria a la que habían sido sometidos. Dibujos de trenes de deportados, de secretas y temidas transacciones de pan a través de una reja, rostros cadavéricos que traslu-

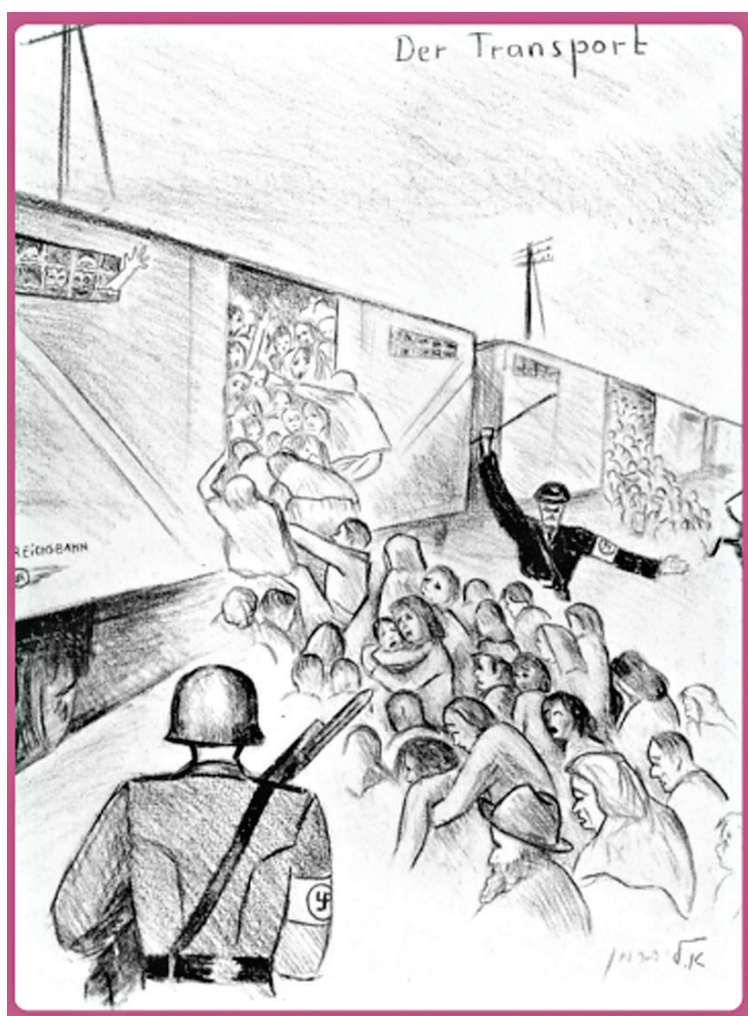
3. Periodista y escritora judío-alemana (1907-1986) que recopiló durante los años treinta, en la Alemania antes de la Guerra, los sueños que tenían distintas personas mientras se instauró el régimen nazi. El libro llamado *Das Dritte Reich des Traums*. muestra como la instauración del totalitarismo afecta las imágenes oníricas de los alemanes.

4. Artista y educadora austriaca de origen judío (1898-1944) que murió en el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau



cen angustia y desespero, miradas apagadas y cuerpos apaleados, reducidos al nivel del barro. En 1944, Friedl fue enviada a morir a Auschwitz, dejando en Terezin más de 4000 dibujos de sus secretos estudiantes.⁵ Estos dibujos se han convertido hasta hoy, como los sueños de Beradt, no sólo en testimonio insoportable de un orden de cosas aplastante sino en imágenes-luciérnaga que en aquel entonces brillaron un instante para desaparecer y volver a brillar hoy, como recuerdo de una situación límite.

Figura 2. Ella Liebermann (16 años). *Der Transport*, s.f.



5. <http://www.jewishmuseum.cz/en/afdb.htm>



No es fortuito que sean los recuerdos de lo que habían soñado un grupo de personas, lo que Beradt vertió en la escritura. No es coincidencia que sean los recuerdos, lo que veían a diario en el campo, lo que los niños de Terezin dibujaron subrepticamente. Tampoco es casualidad la imagen que ofrece Taro Hyugaji en su película *La tumba de las luciérnagas* de un joven que en el ambiente desolador de la ciudad de Kobe, constantemente asolada por bombardeos aéreos, acude a sus recuerdos como forma de resistir a la destrucción que le persigue a donde vaya. En las reflexiones de Hannah Arendt sobre la relación del hombre con el tiempo, el recuerdo de lo pasado en cuanto es acción es el punto al que se dirige el pensamiento: “La acción que tiene significado para el hombre vivo sólo es válida para el muerto; su cumplimiento, sólo para las mentes que la han heredado y la cuestionan. La tragedia...empezó cuando se advirtió que no había una memoria para heredar y cuestionar, para reflexionar sobre ella y recordar” (Arendt, 1996, p. 12) Después de toda acción debe seguir un cumplimiento. Pero ¿cumplimiento de qué o a quién? Cumplimiento de la acción. La acción debe cumplirse, como si se completara, como si cerrara su círculo a través de su recuerdo, de que hay “reflexión” y “recuerdo” de ella en la medida en que quienes actuaron cumplan con la tarea de contar, de narrar la historia de sus acciones a aquellos que vienen después. En este sentido la acción se cumple con las generaciones venideras; en ellas la acción encuentra su complemento y su validez. Ello es así, es decir, que la acción sólo se cumple de esa manera por la sencilla razón de que si no se transmite su recuerdo no valdría la pena haber actuado. Un hecho como la resistencia francesa, una acción tal, no se emprende sólo por sí misma como emanada de una persona inmersa en un presente que demanda la acción; también se emprende conscientemente o no, con relación a los que vendrán. La acción entonces se cumple en cuanto sus herederos, los que reciben su recuerdo y lo reflexionan, han podido extraer algo valioso de ella para ellos mismos, cuando han sido capaces de entenderla y resignificarla. Pasar por alto ese gesto de reflexión y recordación haría irremediablemente que “el incidente puede convertirse en algo sin significado alguno o repetir las viejas verdades, despojarlas de toda relevancia concreta” (Arendt, 1996, p. 12).

Qué es pues hoy la vida de tantos hombres en todo el mundo sino la repetición de viejas verdades; una de ellas, que el trabajo es esencial en el hombre, que el trabajo redime, salva (tal como lo pensaba San Agustín y



prácticamente toda la cristiandad); Que el trabajo es sinónimo de progreso y oportunidad para salir de la pobreza son viejas verdades que han tenido su génesis, como horizontes, en situaciones particulares del pasado, en el seno de pensadores que han querido arreglar y ordenar al hombre con arreglo a una idea de humanidad *digna* de perseguirse. Es preciso pues establecer una relación muy crítica con el pasado y a la vez con el futuro porque como advertía Kafka, él está en la brecha entre esas dos fuerzas y es la causa de su tensión irremediable e insoslayable.

Pero, ¿cómo puede vivir alguien que en cuanto nace al mundo, ya se encuentra quiéralo o no, sépalo o no, en medio de esas dos fuerzas? ¿Cómo no ser despedazado por ellas, cómo hacer para no ser presa de cualquier corriente, de cualquier horizonte? “Kafka menciona la experiencia de lucha ganada por él, que se mantiene fuerte en medio del choque de olas del pasado y del futuro. Esta experiencia es de pensamiento... se refiere a un fenómeno mental y se puede adquirir, como cualquier experiencia, para hacer algo, a través de la práctica, de la ejercitación” (Arendt, 1996, p. 20). El pensamiento que se convierte en experiencia, en el caso de Kafka, de lucha, es un pensamiento que cobra importancia política porque es un pensamiento que se instala en la brecha entre pasado y futuro. Estos dos tiempos son fuerzas que mantienen una tensión entre sí, y el hombre o él, está en medio de esa tensión. El futuro le ayuda a luchar con el pasado pero también el pasado le ayuda a luchar con el futuro. Él entonces, debe aprender cómo sobrellevar esa lucha, esa tensión que le atraviesa. Por eso Kafka dice que ganó una experiencia de lucha que le permitió “mantenerse fuerte en medio del choque de las olas del pasado y las olas del futuro” (Arendt, 1996). Kafka aprendió entonces cómo pensar en medio de ese vapuleo, aprendió cómo no ser presa, cómo no ser arrastrado por ninguna de esas dos fuerzas que siempre pueden convertirse en horizontes, en ideas salvíficas y redentoras. Pensar, ganar una experiencia de pensamiento en este contexto es vitalmente necesario para él; es un acto de importancia política que no da espera, es decir, cada hombre está en la obligación, no con la humanidad o con cualquier deber o moralismo, sino consigo mismo, pues es su cuerpo y su vida lo que está en juego, lo que está en el vapuleo de las olas del pasado y del futuro, tiene que saber cómo moverse en ese mar.



Él tiene la necesidad, como la tuvo Kafka, de aprender a pensar. Debe aprender a su manera, la suya propia, pues el pensamiento tradicional, como explica Arendt, es un pensamiento que exige coherencia interna, se rige por una lógica que no puede llevar a otro lugar que a verdades y conclusiones últimas. Un pensamiento así es un pensamiento dispuesto para los más prometedores horizontes que siempre terminan siendo los más dudosos. Por esa razón, Kafka aprende a moverse con el pensamiento, no busca verdades, no pregunta qué es lo que se deba pensar. Sólo se preocupa por cómo pensar. Una vez aprende, sabe cómo moverse entre las olas. Un pensamiento así es un pensamiento que no deviene fórmula o dogma, sólo sirve una vez. No sirve al otro. Sólo sirve a su progenitor. Lo que sirve a otro es el gesto de aprender a pensar, de ganar, de obtener experiencia de pensamiento con la que se pueda hacer algo en la tensa brecha, para resistir su vapuleo y no sucumbir ante él. No es fortuito pues que Kafka diga precisamente que la experiencia de pensamiento que ha ganado sea de lucha, esto es, de resistencia y oposición y contestación.

Es del mundo del trabajo, tan parecido a la guerra y también resultado de la tensión que hay en la brecha entre pasado y futuro, que Kafka en *La Metamorfosis*, como pequeña luz en la oscuridad, hace brotar asombrosas imágenes que ponen a ese mundo del trabajo en un juego absurdo y sin sentido. Ese mundo del trabajo desolador y asfixiante, del comerciante, del vendedor que depende de cuantos negocios haga para no ser despedido, suscita para Kafka el riesgo inminente de sentir que el propio cuerpo y la propia vida se reduce a la de un bicho que con el tiempo se convierte en un estorbo para los otros hasta el punto de que sea deseable su desaparición. Hay pues aquí una imagen de un hombre al que súbitamente le puede ocurrir o mejor, puede devenir en un completo inútil y molesto estorbo. Una imagen pues que resiste y contesta a las más agobiantes exigencias de una sociedad competitiva, que enseña a hacer la guerra anónimamente y a aceptarla de parte de los demás también anónimamente, pero con el más esforzado respeto por la vida e integridad corporal del otro. Gregorio Samsa se despierta transformado en una un bicho: ya no es útil, no puede competir, no puede viajar, ni hacer negocios, está acabado, es ahora un insecto despreciable, todos le pueden pisotear. Y lo peor de todo: él parece aceptarlo todo con una paciencia de santo, con abnegación, un valor muy demandado en los ambientes de oficina. También hay un gesto similar en *El*



proceso, pues allí el mundo burocrático en donde uno, en última instancia, no es nada y se está a merced del aparato institucional, de nuevo aparece la figura de lo absurdo, de lo arbitrario e incomprensible; de lo que está tan por encima de un hombre que lo desborda y se le hace casi imposible entender su lógica, en donde reina la incertidumbre de no saber lo que pasará, lo que el *bureau* decidirá hacer con uno.

Otra imagen que resplandece trémulamente, pero con plena eficacia, son los dibujos de Laurie Lipton⁶ en los que la sociedad moderna adopta unas proporciones descomunales de desbordamiento sobre el hombre particular. Espacios recargados de gente y aún más recargados de cámaras de vigilancia. Espacios familiares delimitados por huesos y calaveras. Ciudades que parecen una larga y estresante cadena de producción de hombres en la que en un extremo de la cadena, ágiles manos retiran de la corriente de hombres producidos a aquellos que claramente no son aptos para estar allí, los que son inútiles, hombres metamorfoseados en escarabajo.

En la misma vía de colisión con los horizontes están las imágenes de Jan Svankmajer⁷. En una de sus cortometrajes, *The Death of Stalinism in Bohemia*, la crítica al comunismo que vivió La República Checa empieza por hacer una cesárea a un busto de Stalin, del que sale otro busto de su equivalente checo. Pero más que cesárea hay allí una autopsia a un cadáver cuya hediondez no cesa y se sigue esparciendo, pues el recorrido histórico (la autopsia) encuentra en cada periodo la destrucción y muerte de los hombres en todos los frentes. Heroicamente corren inmóviles, pero circunspectos (¡pues el trabajo es algo muy serio!) sobre una banda transportadora figurillas de hombres de barro que han sido hechas literalmente en moldes (la institución educativa, el adoctrinamiento político, la esperanza en horizontes) hasta llegar al final de la banda, donde lo que les espera es la horca, la muerte. Finalmente, cuando llega la euforia por la disolución de la cortina

6. Artista norteamericana, nacida en 1960 y actualmente radicada en Londres. La obra de Lipton se puede ver en su página <http://www.laurielipton.com>. Vale la pena igualmente, ya que se encuentran fácilmente en la red, que se miren la obras *Closed Circuit*, *Prime Time* y *The three fates*, que ilustran lo que acá se afirma.

7. Artista y realizador checo (n.1934), cuya obra —en particular sus películas— son claramente surrealistas. *The Death of Stalinism in Bohemia* es uno de estos filmes.



de hierro cualquiera pensaría que empieza una nueva era para los checos quienes se han deshecho por fin del régimen insoportable del comunismo, pero todo sigue igual, sólo se ha pintado todo con los colores de la nueva bandera, la nueva nación, pero esto es sólo una pantalla, una confirmación de que *todo ha cambiado para seguir siendo lo mismo*.

¿Qué le queda al hombre por hacer entonces en este siglo? No hemos vivido directamente una brutal guerra. Pero hemos aprendido algo de ella. Hoy todo discurso sobre la experiencia, si bien parte de la constatación que hace Benjamin de su pobreza y su declive, ha reconocido su importancia y urgente necesidad para el hombre⁸. No tenemos guerra, pero sí unos valores muy pesados de la competencia que lo han permeado todo, volviéndolo todo un asunto venal. Como decía Agamben en una conferencia, “el dios del siglo xxi es el dinero”. No tenemos una guerra que destruya nuestros cuerpos, no obstante si no los sabemos volver útiles, corren el riesgo de metamorfosearse en cosas inútiles y estorbosas. El mundo siempre será problemático, los poderes siempre aplastantes. El riesgo de destrucción y muerte, siempre es inminente. Se dejan hoy los cuerpos intactos pero la vida no. ¿Qué hacer entonces? ¿Buscar un mundo mejor y depurado siguiendo aquellas parábolas bíblicas que dicen “si tu ojo te ofende, arráncalo”, creyendo que los males del mundo se acaban al cortar cabezas, al cortarlos de raíz? No. Esa es sencillamente la vía del horizonte que promete y exige sacrificios. ¿Por qué se interesó Benjamin ante el hecho de que el hombre no tuviera experiencias, y no hubiese quien narrase algo, que no hubiera ya nada que narrar? Es porque sabía que el papel del narrador es de crucial importancia para el otro, para aquel otro que viene después. Ese otro que lee o escucha lo que el narrador tiene para contar. El narrador (hoy no sólo se narra con palabras, también se puede narrar con imágenes y sonidos, en ello Artavazd Pelechian⁹ y Jan Svankmajer son maestros) está llamado a transmitir el recuerdo de una acción, a completarla al hacerla llegar a otro. Esa acción no es otra

8. Aunque un autor como Giorgio Agamben sostenga que ya nada se puede hacer sino esperar el final y su redención, él también con su audaz pensamiento se convierte en una experiencia valiosísima, en una luciérnaga

9. Director de cine nacido en Armenia (1938)

cosa que creación. Como creación frente a las situaciones límite (y este tipo de situaciones nunca faltarán) se vuelve contestación, resistencia, oposición. ¿Para qué se narra algo si no es para enseñar algo al otro, para mostrarle algo, para como dice Huberman, “testimoniar más allá de la propia muerte” (Didi-Huberman, 2012)? Ese gesto que es el de la luciérnaga que brilla latentemente en la oscuridad es la condición de posibilidad de transformarse a sí mismo y al otro, es la oportunidad de reinventarse a sí mismo para no esperar que ningún poder lo haga por uno mismo, que ningún poder modele a los hombres según una idea, un horizonte. Que el hombre pues tenga experiencia y la transmita y se transforme a sí mismo y no sucumba ante ningún poder es el más significativo y sincero gesto de libertad que pueda haber.





Bibliografía

Agamben, G. (2007) *Infancia e historia*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora

Agustín de Hipona (1958) *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos

Arendt, H. (1996) *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona, España: Península

Böll, H. (2002) *Leer nos hace rebeldes*. Recuperado de <http://www.boell-latinoamerica.org/downloads/leernoshacerebeldes.pdf>

Debray, R. (1997) *Transmitir*. Buenos Aires, Argentina: Manantial

Debray, R. (2007) *Transmitir más comunicar menos*. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debray50.pdf>

Dicker-Brandeis, F. Recuperado de <http://jwa.org/encyclopedia/article/dicker-brandeis-friedl> y <http://thejewishmuseum.org/exhibitions/innovator-activist-healer-the-art-of-friedl-dicker-brandeis#gallery>

Didi-Huberman, G. (2012) *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, España: Abada.

Kafka, F. (1975) *El proceso*. Bogotá, Colombia: Lumen

Lipton, L. Recuperado de: <http://www.laurielipton.com/>

Nietzsche, F. (2009) *Genealogía de la moral*. Madrid, España: Alianza
 zaedrich (2009) *Genealogía de la moral*. Madrid, España: Alianza

Filmografía

Hyugaji, T. *La tumba de las luciérnagas*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=C96dJ-UZXIU>

Svankmajer, J. *The death of Stalinism in Bohemia*. REcuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ed0yy1URwBo>



Procedencia de las imágenes

Figura 1. Recuperada de <https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/s/artist/august-sander/object/konditor-pastry-cook-1928-al00033>

Figura 2. Recuperada de <http://kuriioso.es/2009/02/20/los-ninos-que-vivieron-y-dibujaron-el-holocausto/>



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América