

5. Política y estética de lo anónimo

Varias veces, en los capítulos precedentes, he resaltado la noción de lo anónimo. Conviene explicar un poco el contenido que doy a esta noción y el uso que hago de ella. Empezaré por una identificación negativa. Lo anónimo no es para mí un concepto substancial, ontológico, como puede ser por ejemplo el concepto de multitudes tal, como lo emplea Toni Negri. Este ha otorgado a las «fuerzas productivas» marxistas un substrato ontológico que es el de la sustancia infinita spinoziana. Las multitudes actualizan una fuerza de lo común que es la del ser mismo. La categoría del anonimato, por el contrario, no es la de una fuerza originaria. Es e) concepto de una distancia o más bien un concepto-distancia. No hay un ser-anónimo, sino devenires-anónimos. Y estos son siempre procesos de conversión de una forma de anonimato en otra.

Pongamos un ejemplo, tomado de una película estrenada hace algunos años en Francia. Reprise de Xavier Le Roux es un ejemplo de mezcla de géneros. Es una ficción documental. En un sentido, no hay nada inventado, puesto que la película es un montaje de documentos existentes y de entrevistas relativas a esos documentos. Y sin embargo se trata evidentemente de una ficción en el sentido en que yo lo entiendo, de un desplazamiento de las relaciones entre las funciones significante, imaginativa y narrativa que conforman una realidad>. Su punto de partida es un cortometraje militante, La Reprise du traité aux usines Wonder, que relata el final de (as huelgas de mayo y junio de 1968. Este corto está centrado en la interven-

75ción de una mujer joven que abuchea a los que vuelven al trabajo gritando las razones por las cuales ella no volverá jamás a aquella galera. Se trata de un rostro y una voz desconocidos, emblema en aquella época de la indestructible revolución obrera. El objetivo del nuevo film es ofrecer una «segunda toma» de aquella que solo tuvo una vez rostro y voz en una pantalla, encontrarla para dar a esta voz la profundidad de una historia, para hacer decir a la anónima quién es ella, por qué gritó de aquel modo aquel día y en lo que se ha convertido la revuelta resumida en aquel grito. Durante tres horas los testigos que se han podido encontrar de aquel momento histórico son entrevistados, sin que ninguno de ellos pueda poner nombre a aquella mujer joven ni saber lo que ha sido de ella. En un sentido por tanto, el film es la historia de un fracaso: la heroína no tendrá para nosotros más cuerpo que el de ese film de 1968, ninguna otra existencia aparte de aquellas palabras que la recuerdan y que cuentan cómo era aquella fábrica y lo que fue el movimiento de Mayo del 68.

Sin embargo este «fracaso» es también la posibilidad de un trabajo sobre las imágenes de lo anónimo. Por un lado, nos muestra el anonimato social del que procede aquella voz y la subjetivación política de la fuerza de los anónimos. Aquella que resumió aquel día esta fuerza política es alguien que estaba allí como habría podido estar en otra parte, que pertenecía a la masa indiscriminada de aquellos cuya vida no hace la historia. Pero por otro lado, este anonimato, una vez transformado en subjetivación política, experimenta una segunda transformación. Cobra una dimensión propiamente estética. La imposibilidad de

poner un nombre a la mujer y de encontrarla, a pesar de la cantidad de investigaciones y de entrevistas, recuerda una ilustre intriga. Recuerda la imposibilidad, a pesar de la laboriosa investigación de un periodista, de descubrir el secreto del magnate Kane, aquel secreto escrito en un trineo infantil. El proceso mismo del film transforma la ausencia de la anónima en capacidad positiva de ocultarse, de guar-

76

dar su secreto, como el millonario de ficción en su palacio o el retrato pintado en una galería de arte, que un día fue la imagen de un potentado y hoy no es más que el enigma de un pensamiento eternamente inasequible. Lo anónimo adquiere consistencia gracias a su misma ausencia. Un proceso de anonimato característico de la ficción documental, transforma un mutismo y una ausencia en otro mutismo y otra distinta.

Lo anónimo no es por tanto ninguna sustancia. Es una relación de tres términos, de tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, el devenir-anónimo característico de un nodo de representación artística.

*Una subjetivación política es el proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-qualificar una situación dada. Este es el proceso que he estudiado en *El desacuerdo*²⁵, a propósito de los nombres del plebeyo o del proletario. Estos nombres designan, estrictamente hablando, a aquellos que no tienen nombre. El proletario no es en principio un obrero, es una persona que es simplemente un ser vivo, que se reproduce sin transmitir ni patrimonio, ni nombre ni historia. A continuación es el nombre colectivo de la salida de esa condición anónima. Es el nombre bajo el cual los obreros pierden su identidad de «agentes sociales», en su lugar y en su ethos propios, para convertirse en los autores de una enunciación colectiva. Es el nombre bajo el cual los mudos hablan y las personas sin historia se otorgan una historia. Pero esta lengua y esta historia no son las de un grupo social. Proletario no ha sido el nombre de los obreros de la industria pesada sino el nombre de los anónimos, el reconocimiento de la capacidad igual de cualquiera. Un sujeto político no es un cuerpo colectivo. Es un colectivo de enunciación y de manifestación que identifica su causa y su voz con las de cualquiera, con las de*

²⁵ RANCIERE, Jacques. *El desacuerdo*. Op. cit.

77

todos aquellos y todas aquellas que no tienen «derecho» a hablar.

Pensar la relación entre estética de la política y política de la estética, consiste en pensar la relación entre la subjetivación política de lo anónimo con el devenir-anónimo característico de la estética. Para eso es necesario superar las ideas convencionales sobre la modernidad artística concebida como reconocimiento del autor. Se atribuye generalmente al romanticismo un reconocimiento del genio artístico, ligado a la idea de la autonomía de la obra y de la intransitividad del arte. En relación con esto se concede un valor eminentemente subversivo a las formas militantes de denuncia del autor, al pastiche posmoderno o a la

disolución de la propiedad en la era de la reproducción informática generalizada. Esta idea es bastante superficial. El régimen estético del arte no empieza con la consagración del autor. Empieza con la identificación de la fuerza de creación individual con la expresión de la vida anónima. El concepto mismo de genio expresa esta identidad de los contrarios. Desde que Giambattista Vico, a partir de 1728, se propuso oponer a la tradición aristotélica el descubrimiento del «auténtico Homero», se vio que el genio poético por excelencia no era el privilegio del talento individual sino por el contrario de una determinada «imperfección», de una determinada identificación de la voz individual con la voz colectiva anónima. Lo que caracteriza el régimen estético del arte es el reconocimiento de un anonimato que significa también una determinada desfuncionarización del arte. La obra estética es aquella que escapa al estatuto funcional de ilustración de una fuerza estatal, social o religiosa, aquella que se convierte en la expresión de cierto mutismo. Esto es lo que ocurrió, durante la Revolución Francesa, cuando los monumentos y pinturas consagrados a la gloria de Dios, de los príncipes, de los nobles y de los ricos se convirtieron en obras de museo. Expuestos a la mirada de cualquiera, los retratos de los príncipes y princesas se convierten en rostros que no «dicen ya nada. Allí donde se encontraban los

78

signos del poder, no hay más que el enigma de unos rostros que no sabemos ni quiénes son, ni qué piensan, ni para qué sirven. Este devenir-anónimo de los rostros de la nobleza estuvo acompañado históricamente por la promoción de la pintura de género, de esas representaciones de la vida de personas anónimas que, al destruir la jerarquía de los sujetos y de los géneros, abrieron la vía a una desaparición del motivo pictórico que la ideología del arte moderno ha tomado como la afirmación de algo propio de la pintura a la vez que participaba, a la inversa, en un proceso de difuminación de las fronteras entre los géneros y las artes.

El proceso de anonimización no es un simple asunto de exposición del arte. Conciérne a su misma producción. Conciérne al estatuto mismo de la obra como devenir-anónima. El caso de un escritor como Gustave Flaubert puede ilustrar lo que quiero decir. A Flaubert se le considera en la historia de la literatura como el autor por excelencia, el arquetipo del sumo pontífice del arte por el arte. Y sin embargo Flaubert pone de manifiesto la paradoja inherente a semejante posición. Ser un autor, para él, es realizar la obra «sobre nada», la obra que solo se basa en si misma. Sin embargo, la realización de esta obra implica la desaparición total del autor, la anulación de su voz y de su estilo, de todas las marcas de la subjetividad-autor. Implica la casi indiscernibilidad de su escritura con la lengua común, la lengua de las vidas silenciosas. El libro sobre nada elabora su anonimato en una relación paradójica con los anónimos que constituyen el tema de sus libros. La vida ficticia de estos anónimos se expresa ella misma en un determinado proceso de subjetivación estética. Madame Bovary es la hija del campesino que quiere estetizar su vida. El autor, condenándola a muerte, distingue el devenir-anónimo de la obra de esta

importuna subjetivación. Pero en esta condena debe desaparecer como autor, volver su prosa casi indistinguible de la prosa del inundo en la que se pierde el proyecto estético de su heroína. Esto quiere decir también que su libro está a disposición de

79

todas las Madame Bovary «reales» que pueden apropiarse de él para estetizar su propia vida.

Esta compleja dialéctica entre el devenir-anónimo del arte, la vida de las personas anónimas y la multiplicidad de las experiencias estéticas no cultivadas, es lo que hay que buscar detrás de las visiones simplistas del vínculo entre autonomía del arte y promoción del autor. Esto no quiere decir evidentemente que haya equivalencia entre anonimato político y anonimato estético. En el caso flaubertiano, la obra estética hace valer claramente un devenir-anónimo contra otro. La novela es un proceso de desubjetivación, un devenir-átomo de los individuos que se opone a cualquier proceso de subjetivación de los anónimos. Este es el sentido profundo de la boutade de Flaubert, cuando afirma interesarse menos en los mendigos que en los piojos que los devoran. El plano de consistencia de las formas de individuación estética solo se consigue haciendo explotar el plano de consistencia donde los sujetos políticos se definen destacando el contorno de los objetos comunes. Volvemos a encontrarnos aquí con el problema planteado a propósito del arte crítico: la estética tiene su política propia que no coincide con la estética de la política más que en forma de compromiso precario, aunque solo sea porque esta política se encuentra siempre en suspenso entre sus propios contrarios. Así es, como hemos visto, como las formas «críticas- de relación de los heterogéneos están siempre a punto de anularse ya sea en el exceso-de- sentido que las hace redundantes con la creación política, o en la suspensión del sentido que las vuelve indisponibles. El disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento de los consensos. Pero nunca se confunde con él. Un anonimato no coincide con otro, a no ser en detrimento de un tercero. El problema no es hacerlos coincidir sino poner en juego su diferencia. El vínculo entre estética y política de lo anónimo debe entenderse pues como oposición a cualquier forma de substanciación. Lo anónimo no es el cuerpo colectivo con el que la

80

tradición revolucionaria ha identificado fácilmente la subjetivación política. No es el mundo silencioso de los largos ciclos de la vida material y de las mentalidades populares que los historiadores han opuesto —s decir han hecho complementario— al universo de los lenguajes y de las decisiones superiores. No es la «belleza del muerto» oculta en nombre de los aficionados sobre el mudo cuerpo popular. Lo anónimo no es una sustancia sino un proceso de distanciamiento puesto en cuestión permanentemente. Este proceso está en juego en la obra misma. No se trata únicamente de que el autor deba eclipsarse para hacer coincidir el esplendor de la obra con la belleza del mudo y del muerto. Se trata también de que el mudo continúe hablando, } el <muerto» se

resista a su embalsamamiento. La belleza de lo anónimo no se puede reducir a la capacidad del artista que convierte en oro todo lo que toca. Reside en la ausencia misma de resolución de la relación entre dos anonimatos.

El metamorfismo de los espacios del arte del que hablaba más arriba facilita la tensión de los anonimatos. No hay ninguna fórmula de resolución de esta tensión que ponga directamente la fuerza estética anónima al servicio de la fuerza colectiva de los anónimos: ni la clausura del museo sobre el esplendor de la forma impersonal, ni su devoción a las demostraciones del arte crítico, ni su apertura a la creatividad y a la interacción generalizadas. Todas estas formas tienen en común predeterminar una imagen de lo anónimo. Ahora bien, lo mismo que la obra-devenida-anónima merece la pena por la resistencia que otorga a lo anónimo con lo que hace arte, el espacio del arte merece la pena por la posibilidad que otorga al sujeto anónimo de la experiencia estética, el visitante, un individuo cualquiera que se mueve entre varios anonimatos, aquel que nunca sabe exactamente qué es lo que viene a buscar en este lugar y de quien los administradores del lugar no sabrán nunca qué es lo que ha encontrado exactamente. La fuerza igualitaria del «estado estético» está ligada como siempre a la constitución de una forma de «ociosi-

81

dad», a una ruptura de la relación entre los fines y los medios que da lugar al juego. La lógica consensual es la lógica del direccionamiento, es decir de la identificación de los anónimos, de su estratificación en públicos específicos, portadores de demandas culturales diferenciadas. El riesgo de pensar la democracia estética sobre este modelo es permanente: apertura del interior hacia el exterior, adaptación a los públicos y a las culturas. Es necesario oponer a esta división un metamorfismo que utilice la extraterritorialidad estética para poner en el lugar de los territorios definidos por la división consensual el juego entre las fuerzas disyuntivas de lo anónimo.

82