

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

FILOSOFÍA, ARTE Y LO INMANENTE REAL¹

Caio Gontijo²,

Resumo:

Propongo una discusión teórica sobre la sociología del arte, su objeto y sus intersecciones con la política, a partir del momento contemporáneo de profundización de la subjetividad neoliberal, aunque anterior, acelerada por la pandemia de COVID-19, en los países llamados ‘occidentales’. Para ello, abordo a la validez histórica de las filosofías (que en este caso se acercan al concepto de ideologías), en particular, en su aspecto sintomático y coincidente, también, el sentido común, en particular, lo ridículo corrosivo de su estética y, finalmente, de lo intelectual y lo artístico. Los resultados a los que llegué se expresan en forma de una conclusión que intenta interrelacionar los temas tratados para proponer una síntesis en la cual el intelectual y el artista, cuando no son repetidores de clichés ni genios-para-sí-mismos, logren coronar una tendencia histórica ‘real’, es decir, ya en proceso de coronarse a sí misma.

Palavras-chave: Intelectuales; Sentido común; Sociología del arte; Teoría política.

Abstract:

I propose a theoretical discussion on the sociology of art, its object and its intersections with politics, starting from the contemporary moment of deepening of neoliberal subjectivity, although prior to it, accelerated by the COVID-19 pandemic, in the so-called ‘occidental’ countries. To do this, I address the historical validity of philosophies (which in this case are close to the concept of ideologies), in particular, in their symptomatic and coincident aspect, also, common sense, in particular, the corrosive ridicule of their aesthetics and, finally, of the intellectual and the artistic. The results I reached are expressed in the form of a conclusion that attempts to interrelate the topics discussed to propose a synthesis under which the intellectual and the artist, when they are not repeaters of clichés or geniuses-for-themselves, succeed in crowning a ‘real’ historical trend, that is, already in the process of crowning itself.

Keywords: Common sense; Intellectuals; Political theory; Sociology of art.

¹ Philosophy, Art and the Immanent Real.

² Doutorando em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Mestre e bacharel em Relações Internacionais pela PUC Minas. Comissão editorial da Revista Práxis e Hegemonia Popular. E-mail: caiovgontijo@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

En este artículo, tuve la intención de proponer una discusión teórica a partir de tres ejes estructurados de manera suficientemente independiente para formar tres apartados diferenciados que, sin embargo, se interconectan a lo largo del texto y, en especial, en la conclusión, en forma de síntesis:

- 1) discuto la validez histórica de las filosofías (es decir, aquellas que operan en lo real y superan la condición de esquemas abstractos, donde la expresión ‘validez’ no tiene connotación moral), el síntoma y su coincidencia.
- 2) me dedico al sentido común, particularmente a su elemento ridículo corrosivo en lo que respecta a su estética (en menor medida, también a su ética).
- 3) propongo una discusión sobre lo intelectual y lo estético, que es también una discusión sobre la igualdad de las inteligencias.

Finalmente, mi conclusión tiene como objetivo llevar a cabo la discusión sólo momentáneamente, lo que impulsa una continuación de la investigación del tema en una medida que podría ir más allá de los límites de este texto.

LA VALIDEZ HISTÓRICA DE LAS FILOSOFÍAS

En el primer volumen de *El Capital*, Marx comenta que el ‘secreto’ de la expresión de valor, la igualdad y la validez igual de todos los trabajos por ser trabajo humano en general, sólo podía ser descifrado cuando el concepto de la igualdad humana poseyera ya “*la firmeza de un prejuicio popular*”.³ Esto puede causar extrañeza a quienes lo consideran un mero ‘materialista’. En la dimensión histórica, que debe acompañar a la materia, está la referencia a la validez formal de tales creencias (no a la validez de su contenido) y por lo tanto a su carácter imperativo cuando producen normas de conducta. Pero otra afirmación significativa de Marx que igualmente inspira a quienes asisten a los umbrales del materialismo histórico, es que una subjetividad popular puede tener la misma energía que una fuerza material: “El arma de la crítica no puede soportar evidentemente la crítica de las armas; la fuerza material debe ser superada por la fuerza material; pero también la teoría llega

³ MARX, Karl. **El Capital: Crítica de la economía política**: primer libro del proceso de producción del capital. Madrid: Siglo XXI de España editores, 2010a, p. 73-74.

a ser fuerza material apenas se enseñorea de las masas.”⁴ Gramsci⁵ consideró que el análisis de estas posiciones indica, en primer lugar, que las fuerzas materiales son el contenido y las ideologías, conformadas por la decantación de varias ‘filosofías’, son la forma, pero que, sin embargo, la distinción entre forma y contenido sería puramente didáctica, ya que las fuerzas materiales no serían históricamente concebibles sin forma, y las ideologías serían fantasías individuales sin las fuerzas materiales.⁶

Las filosofías, cuando no son descubrimientos personales de ‘genios-para-sí-mismos’, son fuerzas tan sólidas como la materia. Álvaro de Campos (famoso heterónimo, *alter ego*, de Fernando Pessoa) en *Tabaquería*, recuerda a los diversos genios-para-sí-mismos soñando alrededor del mundo, para afirmar que muchas de sus altas, nobles y lúcidas aspiraciones, y quizás incluso alcanzables, nunca encontrarán los oídos de la gente. Álvaro de Campos asegura tener soñado más que lo que Napoleón hizo, tener apretado al pecho hipotético más humanidades que las de Cristo y tener hechas filosofías en secreto que ningún Kant escribió (y aquí hay que añadir: haber hecho más arte que el más grande artista), solo para concluir que es, y tal vez será siempre, el que mira al mundo desde una mansarda, el que no nació para eso.

Pero cuando tienen la “solidez de las creencias populares”, las filosofías siempre están de acuerdo con una conjunción histórica, es decir, para bien o para mal, son expresiones de las fuerzas que operan en el presente real y, por ello, concretas. Se conoce la famosa historia, también contada por Lukács, en la que esta materialidad se lleva al extremo y según la cual cuando Napoleón Bonaparte invadió Jena, el 14 de octubre de 1806, Hegel, testigo ocular del hecho y residente en la misma ciudad en el tiempo, estaría terminando de escribir la *Fenomenología del espíritu*. Luego, Hegel comentó a su amigo Friedrich Niethammer que vio en la figura de Bonaparte el espíritu del mundo (*Weltseele*) a caballo.⁷

Esta ‘correspondencia’ entre una filosofía y su momento histórico, como en este ejemplo anecdótico, se asemeja a una coincidencia vista desde el lugar estático del presente. Pero, para que la necesidad (lógica) se realice en la práctica, tiene que conectarse con un momento inicialmente contingente. Es una reversión retroactiva de la contingencia en necesidad. En los momentos, es posible ‘revertir’ toda la

⁴ MARX, Karl. Introducción para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. In. **Crítica de la filosofía de Estado de Hegel**. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2010b, p. 5.

⁵ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce**. Vol. 1. Edição de C. N. Coutinho, M.A. Nogueira e L.S. Henriques, 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, Q7§21, p. 183-184.

⁶ En Gramsci, la distinción entre filosofía e ideología es cuantitativa, de grado, y no cualitativa u orgánica. Las filosofías expresan visiones del mundo que representan la vida intelectual y moral de todo un grupo social. Las ideologías expresan las concepciones particulares de los grupos dentro de la clase que tienen como objetivo ayudar a resolver problemas inmediatos y restringidos. Por tanto, la ambigüedad con la cual a veces usa el término “marxismo”, y otras “filosofía de la praxis”.

⁷ LUKÁCS, György. **Para uma ontologia do ser social I**. Traducción de C. N. Coutinho, M. Duayer e N. Schneider, São Paulo: Boitempo Editorial, 2012, p. 135.

cadena de síntesis de un proceso, retroactivamente, en una sola lectura necesaria. Estudiar el pasado como necesario para el presente también significa lo contrario: el presente como necesario para el pasado (si no lo fuera, sería mera teleología). Así, lo que resulta de la conservación y ruptura en relación con el pasado no se puede determinar *a priori*, sino que resulta del proceso dialéctico mismo (por tanto, *e. g.*, Marx no ‘planificó’ el socialismo real más de lo que él mismo fue un desarrollo histórico concreto, con sus desviaciones y no desviaciones que, en retrospectiva, hicieron de Marx su aparente ‘planificador’).

En *Cuando las imágenes tocan lo real*⁸, Didi-Huberman recuerda a Walter Benjamin al reafirmar una historia del arte como historia de profecías, incluida la política, pero también, a la vez, una historia como devenir de cosas, seres y sociedades. Es decir, la historia “a contra-pelo” en relación con la historia-narración, con sus normas de composición literaria y memorativa. Una de las grandes fuerzas de la imagen, para Didi-Huberman, es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos).

Como señala Didi-Huberman en *Ante el tiempo*⁹, la noción de síntoma denota una doble paradoja: visual y temporal. Visualmente, el síntoma aparece e interrumpe el curso normal de las cosas. Temporalmente, el síntoma está en anacronismo, nunca aparece en el momento adecuado, se presenta a veces demasiado tarde. Si es así, la reversión retroactiva da la ‘aparición anacrónica’ de los síntomas nos permite verlos en una relación *dialéctica* de necesidad,¹⁰ superando la historia muerta de la mera sucesión de hechos igualmente muertos y contingentes: significa la historia viva, dialéctica, de la constante superación (*aufhebung* hegeliano), de la imbricación del pasado en el presente y el futuro ya contenido en ambos etc.

Considerando la historia del arte como la historia viva del devenir de las cosas (dialéctica), Didi-Huberman, se atreve a plantear la hipótesis de que la imagen arde en su contacto con lo real. Por ello, su investigador-historiador debe comprender la relación entre el ardor y su sintomatología, lo que significa: “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma.”¹¹ La economía capitalista se compone de una sucesión de crisis como su funcionamiento normal, pero lo que toma el nombre de “crisis” es solo su síntoma. Por tanto, en el contacto ardiente con lo real, la imagen revela el funcionamiento normal de una totalidad; de esto se entiende que, si no arde, no

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes tocan lo real**. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2013.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011a.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La exposición como máquina de guerra*. Traducción de Guadalupe González. Buenos Aires: **Minerva**, n. 16, 2011b, p. 24-28.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 7-8

toca lo real, no tiene validez histórica, aunque sea una maravilla emprendida por un genio-para-sí-mismo¹².

En un incendio doméstico, por ejemplo, cuyo síntoma aparece en un olor a humo inicialmente inofensivo (solo más tarde sofocante), que, sin embargo, ya es el resultado de una llamarada; el inofensivo olor a humo no es una traición al que lo sintió, sino precisamente el funcionamiento normal del incendio. Tenemos dos cosas, de hecho, cercanas: un síntoma aparece principalmente como una coincidencia — se puede decir, quienes *miran bien* una imagen, ven un síntoma, mientras que los desinteresados (no exactamente pasivos), notan una coincidencia “*post-factum*”.

Bourdieu, en *Las reglas del arte*¹³, entiende que un emprendimiento artístico está mucho más cerca del “polo comercial” cuanto los productos que ofrece en el mercado corresponden a una demanda preexistente y en formas preestablecidas (recordando la mayor autonomía relativa de la que gozan los artistas cuyas rentas ya están aseguradas: herederos, etc.); lo que, bajo el capitalismo, le da un amplio alcance social. Pero el ajuste a esta demanda nunca es completamente el producto de una transacción consciente entre productores y consumidores, o una búsqueda intencional de ajuste. Por eso, Bourdieu afirma que cuando una obra ‘encuentra’ a su público, casi siempre ocurre como una “coincidencia”.¹⁴

Bourdieu, provocativamente, propone que, siguiendo las oposiciones entre trabajo y ocio, lo útil y lo fútil, el refinamiento moral y estético y el mantenimiento de las relaciones sociales del grupo familiar etc., las mujeres de la aristocracia y la burguesía ocupan, en el campo del poder doméstico, una posición similar a la de escritores y artistas.¹⁵ Es decir, la posición de “dominado entre los dominantes”. El artista/escritor, especialmente cuando pequeñoburgués (o “pequeño aristócrata”) de los *best sellers* (como los escritores de las ‘curiosidades’ de la historia muerta que hacen a sus lectores más ‘cultos’) satisfacen la demanda de reflejar lo que sus mecenas pequeñoburgueses (por ejemplo, compradores de libros de las clases media y alta) desean ver. Es decir, precisamente la distinción ‘culta’ y la supuesta elevación espiritual, moral e intelectual que los breves momentos de introspección (de clichés poéticos y juegos de palabras) que los artistas/escritores aportan con la elocuencia igualmente pequeñoburguesa de “escribir bien”; un código que sólo

¹² Pero el ‘genio para sí mismo’ no escapa a la totalidad que lo generó. Aunque no expresa el momento presente de esta totalidad en su obra, su arte, etc. ocupa el lugar inocuo que esta totalidad se ha reservado para contener la voluntad de los desviados, como su aparente negación. Este lugar reservado se ubica dentro de esta misma totalidad, así como el genio no reconocido de Álvaro de Campos vive en el mismo cuerpo que el genio reconocido de Fernando Pessoa. Esto no significa que la totalidad presente sea inmutable, sino que su superación está en el horizonte de lo real y afirma algunos de sus elementos constitutivos mientras niega otros, por lo que no tiene la apariencia de una negación intuitiva e inmediata.

¹³ BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario**. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

¹⁴ BOURDIEU, 1995, p. 370-375.

¹⁵ BOURDIEU, 1995, p. 372.

puede descifrar con una educación tradicional que enseña que los mejores libros son los ‘difíciles’, lo que significa: aquellos con palabras difíciles¹⁶.

Las clases dominantes, como señala Bourdieu, necesitan algunas de las propiedades que los escritores y artistas les ofrecen para justificarse. Para existir como existen, el culto al arte es una parte necesaria: el “desinterés” por el consumo “puro” es indispensable para el “suplemento del alma” que proporciona, para establecer distancia con relación a las necesidades primarias de la naturaleza y los que están sujetos a ellas. Sobre la imagen, Didi-Huberman vuelve a mencionar a Walter Benjamin para afirmar que cuando ella solo nos hace pensar en clichés lingüísticos, entonces estamos ante un cliché visual. Pero, por el contrario, si la imagen se nos presenta como una “experiencia fotográfica”, su legitimidad ya no se da de antemano, ya que no tiene clichés y costumbres: si la *bien miramos*, primero provocará suspenso y el silencio característico de un objeto visual que nos deja desconcertados, con dificultades para darle significado y descripción.

En efecto, Didi-Huberman concluye sobre este tema que “Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento.”¹⁷ Esta necesidad de renovar nuestro lenguaje y nuestro pensamiento, advertida por Didi-Huberman, tras un *buen mirar* a la imagen, es un elemento necesario, por tanto, para superar los clichés visuales y lingüísticos, incluida de esta propia imagen. Esto no debe confundirse con más del mismo llamado a un “nuevo léxico” y nuevos eslóganes, como si lo real simplemente lo siguiera. Se puede proponer: un nuevo pero inmanente conjunto de lenguaje y pensamiento para comprender y actuar sobre lo real. Dejémoslo abierto para luego volver a este punto.

Sin el mencionado *bien mirar* de la renovación, retornamos a los clichés. La imagen que tiende a los clichés es síntoma de una fuerte cohesión ideológica, producto de una hegemonía igualmente fuerte. Pero la posibilidad de percibir sus clichés (como clichés) también debe ser un síntoma de su desplazamiento fuera de su validez histórica; un período trágico de crisis fatal que precede a su muerte. Por ello se

¹⁶ Especialmente verdadero para Brasil y su tortuosa historia de asimilación de la lengua portuguesa, que no se utilizaba popularmente hasta la prohibición de la lengua tupi (especialmente su variación *nheengatu*) por el marqués de Pombal, en 1758. Esto daría lugar a un “*Português*”, como sugiere Lélia González, el portugués aprendido y modificado por esclavos negros y, finalmente, enseñado a otros pueblos y popularizado: p. y. la extinción de la letra “r” al final de palabras, especialmente verbos, resultando en confusión al escribirlas, etc. Resultando en una dificultad común a todas las clases en “hablar correctamente”, “hablar bien”, dominar la gramática formal del idioma, etc. al mismo tiempo que el mimetismo ideal era exactamente el lenguaje “correcto” del colonizador. La imagen que más inmediatamente nos viene a la mente es la del filósofo e historiador Leandro Karnal, su “elocuencia” formal, su discurso “gramaticalmente correcto” y su argumento cliché en defensa de la lectura de los “clásicos atemporales” que nos enseñan lecciones sobre nosotros mismos, etc.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9.

encuentra en ‘anacronismo’, como una enfermedad terminal que muestra síntomas demasiado tarde.

Por tanto, inicialmente, tenemos como sujeto al artista que trabaja la obra que, concluida, pronto se convierte en un objeto visual (sensorial, en general) para el espectador, también sujeto, capaz de calificar más o menos y de diferentes formas posibles, con diferentes pensamientos y lenguajes, su *mirada*. Pero desde el punto de vista de ese ‘artista’ que trabaja en las fronteras actuales de las filosofías con validez histórica, su objeto no es un objeto puramente ‘visual’, como tampoco es simplemente un ‘artista’ en un sentido técnico. Es algo más, como también lo es su objeto. Ahora es necesario saber qué más es su objeto, y buscar el punto de vista de ese objeto, para saber cómo se percibe a sí mismo, cómo percibe lo que *no* es.

EL SENTIDO COMÚN

Ya comentamos que atender una demanda de una oferta correspondiente es una *coincidencia*, desde una cierta perspectiva, al menos hasta que se haya estudiada en su totalidad, eliminando su carácter incidental. Ahora es necesario preguntarnos qué perspectiva es. ¿Desde qué punto de vista se habla de una coincidencia?

Cada estrato social posee su “sentido común” que en el fondo es la concepción de la vida y la moral más difundida. Cada corriente filosófica deja una sedimentación de “sentido común”: es éste el documento de su realidad histórica. El sentido común no es algo rígido e inmóvil, sino que se transforma continuamente, enriqueciéndose con nociones científicas y opiniones filosóficas introducidas en las costumbres. El “sentido común” es el folklore de la “filosofía” y constituye el punto medio entre el “folklore” auténtico (tal como es entendido) y la filosofía, la ciencia, la economía de los científicos. El “sentido común” crea el futuro folklore, o sea una fase más o menos rígida de un cierto tiempo y lugar.¹⁸

Desde un sentido común que ha asimilado para sí una determinada concepción de la vida a partir de una sedimentación de diversas filosofías, se entiende un objeto complejo, heterogéneo y mutante capaz de mediar la práctica filosófico-política que emprende un sujeto y su finalidad, su agencia. Mas allá de una perspectiva de juicio de valor o moralista del sentido común, que se centra en características demasiado amplias (la dignidad personal, el cuidado solidario, la bondad cotidiana, o sus contrarios correspondientes), se puede lograr una mayor precisión al discutir el sentido común *hoy*, cuyo contenido no es evidente por sí mismo, tampoco la veracidad de su existencia es objeto de demasiadas dudas. Proponemos notarlo de

¹⁸ GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, Tomo 1. Traducción de Ana María Palos. Revisada por José Luis González. Ciudad de México: Ediciones Era, 1981, Q1§65, p. 140.

una manera en que se hace muy presente, es decir, en su elemento *negativo*, que toma, sobre todo, la forma de “ridículo corrosivo”.

El público popular no cree ni siquiera que se pueda plantear semejante problema, de si el mundo externo, existe objetivamente. Basta enunciar así el problema para sentir un irrefrenable y pantagruélico estallido de hilaridad. El público “cree” que el mundo externo es objetivamente real, pero aquí nace precisamente la cuestión: ¿cuál es el origen de esta “creencia” y qué valor crítico tiene “objetivamente”? De hecho esta creencia es de origen religioso, aunque quien participe de ella sea religiosamente indiferente. Puesto que todas las religiones han enseñado y enseñan que el mundo, la naturaleza, el universo ha sido creado por dios antes de la creación del hombre y por lo tanto el hombre ha encontrado el mundo ya listo y acabado, catalogado y definido de una vez por todas, esta creencia se ha convertido en un dato férreo del sentido común y vive con la misma solidez aunque el sentimiento religioso se haya apagado o adormecido. He ahí entonces que basarse en esta experiencia del sentido común para destruir con la “comicidad” la concepción subjetivista, tiene un significado más bien “reaccionario”, de retorno implícito al sentimiento religioso; en efecto, los escritores o los oradores católicos recurren al mismo medio para obtener el mismo efecto de ridículo corrosivo.¹⁹

Lo que ‘no’ es el sentido común, lo que se presenta como su aparente negación, está marcado por lo ridículo corrosivo con signo negativo. Como lo notó Hegel²⁰, en un juego puramente diferencial, sin *historia*, la autoconciencia es sólo la tautología sin movimiento del “yo soy yo”. Esta tautología se manifiesta en el sentido común; lo concreto inmediato se presenta y se experimenta como lo concreto real, y la totalidad a la que pertenece, cuya concepción debe ser el resultado de la abstracción, se da por sentada a partir del conjunto heredado de prejuicios y convenciones. Lo ridículo corrosivo, como señala Gramsci, es el método *par excellence* de esta tautología. A alguien se le pregunta quién es y responde con la *coincidencia* ridícula pero bienhumorada: “¡Yo soy yo!”; incluso si sabe que la pregunta tiene la intención de ser más profunda y potencialmente crítica — la profundidad de la abstracción es una actividad ridícula que debe ser destruida corrosivamente por el sentido común.

El ejercicio mental-filosófico crítico es abortado por ridículo si lo verdadero es idéntico a sí mismo. Para dar un ejemplo actual significativo, podemos partir de la observación de Gramsci sobre lo ridículo corrosivo (en su contexto, sobre lo actual de la obscenidad de Mussolini), para notar la teatralidad ridícula y corrosiva de las entrevistas diarias de Jair Bolsonaro frente al *Palácio da Alvorada*. No es para ningún

¹⁹ GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, Tomo 4. Traducción de Ana María Palos. Revisada por José Luis González. Ciudad de México: Ediciones Era, 1986, Q11§17, p. 273-274.

²⁰ HEGEL, Georg W. F. **Fenomenología do Espírito**. Traducción de P. Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992, §167.

otro ‘efecto’ que su *estética* incluyó, en una de estas entrevistas, a un imitador suyo, vestido con la faja presidencial, peluca, y reproduciendo sus gestos, para responder con bromas ridículas y corrosivas a preguntas de la prensa (quienes luego se fueron, ya que se sintieron insultados) con respecto al rápido aumento de muertes por la pandemia; mientras Bolsonaro reía a carcajadas a su lado. Ésta, pues, es la estética actual de lo ridículo corrosivo.

Pero si, por un lado, la certeza de una identidad evidente expresada en el sentido común puede parecer reconfortante, no está exenta de costos. Aún está en conformidad histórica, en lo más general (yo soy yo), sin embargo, varios de los elementos filosóficos sedimentados en el sentido común también parecen estar en crisis en el llamado mundo ‘occidental’, ya que su síntoma ridículo-corrosivo ya ha salido a la luz, en las superficies de la gran política. Lo ridículo corrosivo es *síntoma* del colapso de un sentido común previamente estable y cuyas justificaciones resistieron bien a la crítica²¹, es el intento de reafirmar con un ridículo ‘realismo’ la inmutabilidad del mundo, la inexorabilidad del capitalismo, etc.

Mark Fisher da el nombre “realismo capitalista” a la lógica dominante del capitalismo posfordista actual, de un mundo cada vez más neoliberal marcado por la escasez económica y la desesperanza personal.²² La acción se percibe como inútil en este contexto; sólo la esperanza sin sentido tiene sentido. La religiosidad postrada y la superstición, primeros recursos de los desamparados, proliferan en el sentido común como una serie de justificaciones redundantes que pueden afirmar, en la misma situación desagradable, contrarios equivalentes (pedir un milagro o la resignación a *Tu* voluntad). Junto a la postración, el sentido común del realismo capitalista ya intentaba destruir con un ridículo corrosivo todavía incipiente (en sus primeras apariciones con Thatcher y Reagan) las posibilidades más sustanciales de acción política colectiva, infravaloradas como idealistas, en oposición a su “realismo” de la responsabilidad exclusivamente individual, en una inversión notable. Por tanto, se hace un tanto más inviable la construcción de nuevas voluntades colectivas, como las que marcaron los movimientos de masas del siglo pasado.

Fisher notó un cambio interno en la estética del realismo capitalista (es decir, su popular “polo comercial”, donde reside la coincidencia bourdieusiana) cuando primero, hace referencia a Kurt Cobain. Se le describe como el artista ideal-típico de la desesperanza (*hopelessness*) del realismo capitalista: “Cobain sabía que él no era nada más que una pieza adicional en el espectáculo, que nada le va mejor a MTV que una protesta contra MTV, que su impulso era un cliché previamente guionado

²¹ Boltanski (2017) nota que el espíritu del capitalismo ofrece garantías de seguridad y razones morales correspondientes. Estas varían históricamente, como también varía el espíritu, es decir, también varía su *justificación*, para resistir la *crítica* “anticapitalista”, que implica una referencia a convenciones de validez general (principios) sobre lo que es justo o injusto.

²² FISHER, Mark. **Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?** Traducción de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

y que darse cuenta de todo esto incluso era un cliché.”²³ Y, luego, el cambio: “Pero la angustia [*angst*] fuertemente existencial de Nirvana y Cobain, sin embargo, corresponde a un momento anterior al nuestro y lo que vino después de ellos no fue otra cosa que un rock pastiche que, ya libre de esa angustia, reproduce las formas del pasado sin ansia alguna.”²⁴ La transición se hace aún más clara al continuar con el ejemplo donde lo dejó Fisher, es decir, la trayectoria significativa de otra pieza del mismo espectáculo: la trayectoria del baterista Dave Grohl, desde la ansiedad y desesperanza de Nirvana hasta su pastiche pop-rock de la década de 2000, con Foo Fighters (*coincidentemente*, Grohl se repone a sí mismo).²⁵

El momento actual, sin embargo, es posterior a este cambio señalado por Fisher y fruto del desarrollo del mismo proceso. Algunas tendencias, promovidas por ello, parecen haberse profundizado incluso antes de la pandemia de COVID-19 y se han llevado al límite. Fisher comenta que hay una “epidemia” en el Reino Unido de enfermedades mentales, en particular depresión y ansiedad. El tema de la salud mental, más que eso, es un paradigma de cómo opera el realismo capitalista: la ontología dominante (*ruling ontology*) niega cualquier posibilidad de causalidad social de las enfermedades mentales, tratándola como una cuestión fundamentalmente químico-biológica, externa al ‘social’, por lo tanto, también completamente externa a lo ‘político’. Es decir, esta individualización atomista del problema refuerza y reafirma el realismo capitalista, por lo que, según Fisher, politizar el tema es una tarea urgente para las fuerzas que desean oponerse a él en el presente y en el futuro.

La pandemia ha presentado un impacto psicosocial que profundiza la tendencia. La cuarentena y el aislamiento social necesarios han generado una plétora de manifestaciones psicosociales (entendidos por el realismo capitalista como estrictamente psiquiátricos) como pánico agudo, ansiedad, comportamiento obsesivo, paranoia, depresión, y trastorno de estrés postraumático. Los trabajadores de la salud, los niños, los más viejos, los pacientes psiquiátricos y las comunidades marginadas se ven especialmente afectados. Además, un estudio publicado recientemente en *The Lancet*, que abarca 62354 casos de COVID-19 en los EE. UU, ha demostrado que los pacientes con COVID-19, en comparación con los grupos de control de pacientes con Influenza y otras infecciones, tienen una probabilidad significativamente mayor de desarrollar trastornos de ansiedad (notablemente trastorno de estrés postraumático), depresión e insomnio. La incidencia de cualquier diagnóstico psiquiátrico en los 14 a 90 días posteriores al diagnóstico de COVID-19 fue del 18,1% (frente al 13,3% de Influenza), incluido el 5,8% que fue un primer diagnóstico (frente al 2,8% de Influenza).²⁶

²³ FISHER, 2016, p. 19.

²⁴ FISHER, 2016, p. 19

²⁵ Un ejemplo aún más expresivo, aunque menos conocido, sería el del guitarrista Pat Smear: del anarquismo punk de The Germs, hasta Nirvana, hasta llegar finalmente a Foo Fighters.

²⁶ TAQUET, Maxime, LUCIANO, Sierra, GEDDES, John R., HARRISON, Paul J. Bidirectional associations between COVID-19 and psychiatric disorder: retrospective cohort studies of 62354 COVID-19 cases in the USA. **The Lancet Psychiatry**, n. 8, nov.

La situación ya era urgente cuando Fisher escribió en 2009. En nuestro tiempo actual, la tendencia se eleva a lo insostenible. Así como el pastiche toma la forma de una coincidencia cuando satisface a la demanda de reponerse a sí mismo, el sentido común supo comulgar la depresión y la ansiedad junto con el pastiche ridículo corrosivo que afirma que todo es como siempre ha sido, motivando el negacionismo de la dura realidad de la pandemia. La actual situación de crisis, profundizada por la pandemia, pero anterior a ella, disuelve la estructura económica que hizo posible el escapismo consumista más banal, pero en ausencia de visiones alternativas (disensos al sentido común con validez histórica), hay una búsqueda por el retorno al funcionamiento normal de la economía, negando con lo ridículo corrosivo las medidas de *lockdown* y paro de las actividades económicas.

Fisher sugiere que el tema de la salud mental no estaba lo suficientemente politizado. En esta complicada conjunción, es necesario enfatizar este tema y cómo ha sido tratado, con los clichés de pensamiento y de lenguaje del realismo capitalista. Una explotación agotadora de la mente implica, para Byung-Chul Han²⁷, una “psicopolítica” en la que la esclavitud ahora se desea y se experimenta como libertad (aunque esta es una cuestión hegeliana más antigua que el ‘ahora’ y se asemeja a la crítica de la ‘libertad’ del estoicismo). El esclavo, al reconocer a quienes son como él, sólo puede ver a los ‘amos-para-sí-mismos’; los únicos que les dicen desagradablemente que son esclavos son los mismos activistas políticos que ya no tienen la ventaja de presentar un nuevo contenido político por el que se podría dar un voto de confianza, porque en el poder ellos también se han adherido al neoliberalismo y sus elementos retóricos superficiales que los “Trumps” alrededor del mundo han destrozado con su ridículo corrosivo, dejándonos *sin lenguaje*.

Byung-Chul Han comenta que la lógica del capitalismo neoliberal actual afirma a la “cura como asesinato”. Es decir, introduce una época de agotamiento marcada por enfermedades mentales, como la depresión o el *burnout*, buscando, en lugar de pecados, por “pensamientos negativos”; el *yo* lucha contra sí mismo como contra un enemigo (*yo soy yo = yo soy mi mayor enemigo*). El dolor de esta lucha se tolera si se aprovecha en favor de la optimización personal-profesional. En la esfera colectiva, esta lucha se exterioriza afectivamente como *shitstorms* de indignación.

La revolución digital de las últimas décadas ha acelerado este desarrollo. Son ondas de indignación (es decir, de espectáculo) hacia el acusado en cada momento. Estas ondas son eficientes para movilizar y compactar la atención, pero son incapaces de organizar la esfera pública: carecen de la estabilidad, la constancia y la continuidad que serían indispensables para ello. Es decir, la nueva “masa”, para Han, es un *enjambre digital*. No es exactamente una “masa”, ya que tiene propiedades que la distinguen radicalmente de la formación clásica de los muchos: en el *enjambre* no

2020, p. 130-140.

²⁷ HAN, Byung-Chul. **Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power**. Traducción de E. Butler. Londres/Nueva York: Verso, 2017.

vive ninguna alma (*Seele*), ningún espíritu (*Geist*). A diferencia de la vinculación y la unificación, el enjambre digital consta de individuos individualizados.²⁸

Una parte del enjambre, compuesta por varios Trumps, recurre al ridículo corrosivo del *trolling*, que busca enfurecer al interlocutor con su recurso abierto y deliberado al racismo, la homofobia, etc., justifica su acción en la lucha contra la erosión de la moral tradicional y ve conspiraciones chinas, comunistas o ‘globalistas’ cuando faltan explicaciones que sean compatibles con la decadencia moral y la desesperanza personal que observan.

En contra, hay un activismo digital igualmente enjambrístico, marcado por el léxico liberal lleno de extranjerismos provenientes del inglés, que impone la pena del *cancelling* a una celebridad o marca que incurren en desviación. Reaccionan a los estímulos racistas, homofóbicos, etc. de la otra parte del enjambre, denunciándola redundantemente como racista, homofóbica, etc. y similarmente singularizan la desviación moral de ella como explicación de su desesperanza.

Juntos, conforman una dinámica de ‘una respuesta a una respuesta a una respuesta ...’. Estas dos partes no corresponden exactamente al asociativismo orgánico de las sociedades capitalistas tendientes a la lucha de clases. Pero reflejan un espacio particular del sentido común, precisamente el destinado a los muchos que sienten cierta incomodidad con la realidad, pero les cuesta *traducirla* en un pensamiento/lenguaje coherente. Recurren a las categorías de ese mismo sentido común para identificar desviaciones a él mismo como una intervención ‘externa’ a su totalidad que, de lo contrario, funcionaría, al menos, suficientemente bien (desinteresados del aburrido proceso de aprender a *bien mirar* a una imagen o información, identifican “coincidencias” entre eventos contemporáneos e intereses ocultos). Pero las aparentes violaciones de la ‘homeostasis’ de la totalidad son parte intrínseca y necesaria de su funcionamiento normal: variaciones del mismo sentido común, en el caso que nos ocupa, variaciones del mismo ‘realismo capitalista’.

LO INTELECTUAL Y LO ESTÉTICO

No se puede decir de antemano que un artista o una obra podrán conectarse con el sentido común. Pero un nuevo mundo cultural, por cuya realización muchos luchan, despertando pasiones ardientes cuando tocan lo real, también suscita nuevos artistas. Un nuevo grupo que ‘entra’ en la lucha hegemónica proporciona una fuerza previamente desconocida para que ellos se manifiesten. En este devenir, observemos que esos mismos ‘nuevos artistas’, como una tendencia en vías de coronarse a sí misma, ya existían y trabajaban el tejido disensual de lo real, el disenso

²⁸ HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Traducción de Lucas Machado Petrópolis: Vozes, 2018.

al sentido común, que puede construir un sentido común *otro*, indicando nuevas formas de ser.

Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas. No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea unos *nosotros*, formas de enunciación colectiva. Pero forman ese tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos. Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de los modos del *eso* [*cela*] y *yo* [*je*], de los que emergen los mundos propios de los *nosotros* políticos. Pero en la medida en que ese efecto pasa por la ruptura estética, no se presta a ningún cálculo determinable.²⁹

A partir de esta profunda interconexión entre lo político y lo artístico, una clara distinción entre los dos se deshace en cenizas. El político y el artista se encuentran en la categoría de intelectuales. Por un lado, lo vemos fácilmente cuando nos referimos a la dirección en la que gravita el mayor peso de la actividad profesional específica: si en la elaboración intelectual o en el esfuerzo muscular-nervioso. Esto los hace intelectuales, en sentido tradicional, a los políticos y los artistas. Por otro lado, cuando su praxis se encuentra con lo ‘común’, generando disensos o nuevos consensos, esto los convierte en algo más. Como advierte Gramsci³⁰, no se puede separar el *homo faber* del *homo sapiens*, es decir, todas las personas, fuera de su actividad estrictamente profesional, realizan una actividad intelectual cuando son, a veces, un filósofo, un político, un artista, una persona de gustos sencillos o refinados, etc. Es decir, participan en una concepción del mundo, adoptan una línea de conducta moral y contribuyen a sostenerlas o modificarlas.

“Todos somos filósofos”, otra variante: “todos somos intelectuales”; a partir de esta percepción se empieza a cuestionar si el *homo faber*, aparentemente absorto en el sentido común y su estética, es, de hecho, simplemente *pasivo* ante la estética que se presenta a él. A la posibilidad de que el espectador fuera pasivo e ignorante del proceso de producción de la imagen, Rancière observa dos oposiciones recientes que algunas tendencias artísticas han manifestado: sacar al espectador de la embrutecedora fascinación por las apariencias contenidas en la escena; y, quitar al espectador de la posición de observador que examina el espectáculo. Allí, existe una relación “pedagógica”, similar al rol atribuido al maestro, el de eliminar la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante, reduciendo progresivamente el abismo que los separa (el ignorante no sería solo aquel que aún ignora lo que sabe el maestro: no sabe lo que ignora ni cómo saberlo). Sin embargo, como señala

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010, p. 67.

³⁰ GRAMSCI, 1986, Q12§3, p. 381-382.

Rancière, solo puede reducir la distancia con la condición de recrearla incesantemente. El maestro no es simplemente alguien que tiene el conocimiento exacto ignorado por los ignorantes, tampoco sabe la técnica exacta para enseñarlo, así como no hay un “ignorante” que, en verdad, ya no sepa un montón de cosas.

La *traducción*, por tanto, por parte del maestro, es decir, del *intelectual*, es un momento inicial importante, pero insuficiente. Allí, el ‘ignorante’ deletrea los signos al intelectual que construye hipótesis, pero lo que está en acción es siempre la misma inteligencia, una inteligencia que traduce signos en otros signos para comprender lo que otra inteligencia se esfuerza por comunicar. Del deseo de superar el abismo que separa la ‘actividad’ de la ‘pasividad’ surge la necesidad de traducir. Rancière³¹, sin embargo, pregunta: “¿Pero no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia? ¿Qué es lo que permite declarar inactivo al espectador sentado en su asiento, sino la radical oposición previamente planteada entre lo activo y lo pasivo?”

En respuesta, Rancière señala que la emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar (por tanto, nuestro *buen mirar* debe también ser bien mirar *al mirar mismo*). Es decir: “[...] mirar es también una acción que conforma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta.”³² A partir de esto, el alumno aprende del maestro algo que el maestro no sabe; a menudo, no aprende el conocimiento exacto del maestro (“paradoja del maestro ignorante”). Rancière afirma que no solo existe la distancia entre el artista y el espectador, sino también la distancia inherente a la propia performance, ya que, como espectáculo, permanece como “una cosa autónoma”, entre la idea del artista y la sensación, percepción o entendimiento del espectador.

Así también en lo político hay una distancia embrutecedora entre todos los que, bajo la democracia liberal, ejercen su derecho al voto periódicamente y, por otro lado, los políticos (neo)liberales en su actuación tecnocrática. Frente a este arreglo, las tendencias que pretendían oponerse, con cierta dosis de *intuición* (los llamados a ‘democracia directa’, ‘más ciudadanía’, ‘movimientos horizontales’, etc.) y con el afán de “eliminar el abismo” terminaron, de alguna manera, reforzándolo. Pero “la cosa autónoma” entre los dos siempre ha sido el sentido común, los consensos y disensos tejidos y sostenidos en su interior.

El maestro (que es artista, político, *intelectual*), cuando toca lo real, se ‘conecta’ orgánicamente (cuanto más orgánico, menos ‘conexión’ es necesaria, ya que él es parte) al sentido común: actuándose descaradamente en su interior, conduciéndolo hacia la puerta de entrada de una nueva dirección histórica — pero en un intercambio verdadero, que presupone hablar pero también escuchar (enseñar y aprender) y no necesita un tono “pedagógico” (como los jóvenes activistas políticos que quieren ‘educar’ a la clase trabajadora, criticando su moral popular y sus excesos). Como en las interacciones más auténticas, el equilibrio entre afirmar y

³¹ RANCIÈRE, 2010, p. 18.

³² RANCIÈRE, 2010, p. 19.

negar determinadas posiciones debe implicar ceder al sentido común algunos de sus elementos constitutivos más superficiales, siempre que con un *buen mirar* se sepa cuáles: algunos de los elementos del sentido de humor obsceno (incluso lo ridículo corrosivo en algunas situaciones en las que se puede ‘retornar’ a la afirmación de sentido común de que “los bancos son buitres”, etc., contra el incipiente ‘autoemprededurismo’ que simpatiza con ellos), la estética de su música popular, elementos de su religiosidad etc. En este caso, las dos partes de la conversación son capaces de superar a la ‘superioridad’ de los saberes del ‘maestro’/artista, pero también a su aparente violación, que toma la forma de un respeto condescendiente hacia los saberes del ‘ignorante’/espectador; así, actúan ambos en el sentido común *con* validez histórica, lo reconstruyen y afirman verdaderamente la igualdad de las inteligencias.

Rancière señala que:

[...] la política del arte no puede solucionar sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el “mundo real”. No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible.³³

La situación es la misma con respecto al sentido común. Solo hay configuraciones más o menos estables y de duración variable de lo que se da como su realidad. El sentido común es la ficción del espacio en el que “lo visible, lo decible y lo factible” se anudan. Es aquí donde las imágenes tocan lo real; otra variante: aquí, el sentido común se iguala a lo real. Esto significa que el artista, ahora también emancipado como *artista-intelectual*, es, ante todo, un *realista*.

Sin embargo, a partir de esta percepción, es necesario tener cuidado de no idealizar el sentido común simplemente porque es común (o lo popular porque es popular, lo real porque es real). Bourdieu comenta sobre la retirada ‘regionalista’ de los artistas y escritores realistas franceses, como Champfleury, a sus provincias nativas, en la Europa post-Primavera de los pueblos de 1848, como un regreso tan ambiguo y dudoso como la asimilación de estos al *patois* del “pueblo” (idealizados en sus cualidades con un respeto condescendiente: exaltación de la sabiduría popular, la resignación a las jerarquías y tradiciones populares).³⁴ Bourdieu afirma que la relación subjetiva que un intelectual, en este caso especialmente ‘realista’, mantiene con el ‘espacio de lo posible’ dependería, además de los ‘posibles’ que le son conferidos en el momento, también de su *habitus* (por tanto, también su relación con su *campo*), lo que implica un cierto ‘derecho a lo posible’; y llega a afirmar que

³³ RANCIÈRE, 2010, p. 77.

³⁴ BOURDIEU, 1995, p. 387-393.

un movimiento como el de Champfleury podría fomentar el “populismo antiintelectualista”, tendiente al conservadurismo.³⁵

En la exaltación ‘realista’ de lo popular, por tanto, es posible tener una exaltación de elementos del sentido común que tienden más a la conservación que a la superación. Por lo tanto, al mirarlo con la reversión retroactiva, uno vería allí un movimiento hacia un fin que termina por realizar su opuesto, donde se nota a una ‘astucia de la razón’ hegeliana, en el que lo particular se desgasta en los conflictos, quedando parcialmente destruido, como tributo a la existencia, precisamente para salvaguardar lo universal.³⁶ Por un lado, lo ridículo corrosivo ayuda a destruir las vestimentas más diplomáticas de la lucha política, el ‘democratismo’ liberal del realismo capitalista; por otro lado, también reafirma (salvuarda) y exalta al mismo realismo capitalista, retomando el sentimiento religioso (reafirmando Fisher), como aliento necesario a la crisis del cuerpo y mente (apoyo, solidaridad, pertenencia, ayuda mutua etc.) que puede tender al conservadurismo de la “teología de la prosperidad” etc.

CONCLUSIÓN

Hemos comentado poco antes sobre las aparentes violaciones de la totalidad como parte intrínseca y necesaria de su funcionamiento normal (donde se incluyen varias tendencias inicialmente opuestas, incluso un tipo vulgar de ‘realismo’ que desea superarlas): contemporáneamente, variaciones del mismo “realismo capitalista”. Es necesario superar el realismo capitalista y sus clichés de pensamiento y lenguaje. Žižek resume bien la dificultad de este intento necesario en una anécdota:

En un viejo chiste de la ya extinta República Democrática Alemana, un trabajador alemán consigue un empleo en Siberia; consciente de que su correo será leído por los censores, les dice a sus amigos: «Establezcamos un código: si la carta que os envíe está escrita con tinta azul, lo que en ella os diga será verdad; si está escrita con tinta roja, será falso». Un mes más tarde, sus amigos reciben una primera carta, escrita con tinta azul: «Aquí todo es maravilloso: las tiendas están llenas, la comida es abundante, los apartamentos son amplios y tienen buena calefacción, en los cines ponen películas occidentales, hay un montón de chicas dispuestas a tener una aventura... Lo único que no se puede conseguir es *tinta roja*».³⁷

³⁵ BOURDIEU, 1995, p. 392.

³⁶ HEGEL, Georg W. F. **Filosofía da História**. Traducción de M. Rodrigues y H. Harden. Brasília: Editora UNB, 1995, p. 35.

³⁷ ŽIŽEK, Slavoj. **Bienvenidos al desierto de lo Real**. Traducción de Crisma Vega Sois. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2005, p. 4.

Lo que nos falta en el presente, en parte, debe ser algo como la tinta roja (en Rancière, lo real de lo visible, lo decible y lo factible). La falta de ella es exactamente la falta de validez histórica de nuestras filosofías políticas, su dificultad para conectaren-se ‘coincidentalmente’ con el sentido común al que se presentan, es decir, que el espectador pudiera tener la impresión de que no se trata de un cliché tampoco de una fantasía, sino de algo que él mismo ya se había percatado parcialmente, pero todavía no había logrado formalizar en un pensamiento coherente. En el contexto de la anécdota, notamos que, aunque el sujeto no usa el código combinado, logra transmitir el mensaje. Lo hace curiosamente por la referencia al propio código: mencionar la ausencia de tinta roja produce el efecto de la verdad. A partir de esto, se entiende que, a través de la mención de la deficiencia de las filosofías presentadas al sentido común, se debe abrir el camino, al menos, a una percepción negativa desde la cual se puede comenzar a buscar la afirmación (‘positiva’) de una perspectiva *futura*.

En *Futurabilidad*, Franco Berardi³⁸ dice que no escribirá sobre el ‘futuro’, sino sobre el proceso de devenir otro y, para ello, acentúa su elección por las categorías de la posibilidad, la potencia y el poder. Llega a resumir la cuestión afirmando que el poder es forma, la posibilidad es contenido, y la potencia es energía.

El *poder* conforma un conjunto de automatismos tecnolingüísticos que moldean el comportamiento futuro, como si fueran necesidades lógico-matemáticas (e. g. “quien no pague la matrícula será automáticamente expulsado de la universidad” etc.). La *posibilidad* es un contenido inscripto en la actual conformación del mundo; es decir, es inmanente. La *potencia*, se refiere a la energía subjetiva que despliega la posibilidad y la realiza.

En lo que a nosotros respecta, cada uno de los tres se puede percibir, dándoles mayor precisión, a partir de la identificación de cómo se manifiestan concretamente. El poder se manifiesta en las filosofías de validez histórica, que nos informan del conjunto de automatismos tecnolingüísticos que condicionan el comportamiento futuro. La posibilidad se manifiesta en el sentido común que nos informa de las posibilidades inmanentes de acción. La potencia se manifiesta en los artistas intelectuales que transforman, en cada momento, su energía subjetiva en acción, en forma de arte.

Berardi, ante la sintomatología crítica del presente de la cual parte para reflexionar sobre el proceso de cambio en curso, llega a decir que: “Por todas partes es posible detectar señales de este espasmo, y la reacción a él adopta una gran variedad de disfraces paranoicos: Donald Trump. [...] Hitler vuelve, multiplicado por una docena de imitadores”.³⁹ La cuestión es particularmente importante porque hay mucho más de una docena de imitadores, muchos retornos de tragedias como farsas. Bajo Trump, sus semejantes, y su ideología, hay un enjambre voluminoso (aunque no mayoritario) de genios-para-sí-mismos. Ponen en escena su propio

³⁸ BERARDI, Franco. **Futurabilidad**: la era de la impotencia y el horizonte de posibilidad. Traducción de Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

³⁹ BERARDI, 2019, p. 36-37.

Trump interno con el ‘autoemprededurismo’ neoliberal que afirma la paradoja: “no hay más genios” (es decir, autoridad reconocida en los medios y sus expertos repetidores de clichés, etc.) y al mismo tiempo “todos *nosotros* somos genios” (descubriendo relaciones secretas entre las cosas, conspiraciones políticas, “la verdad sobre la pandemia”). Se acercan a la percepción de que “todos somos filósofos”, pero pronto la escapan al ejercer su derecho autoproclamado de producir sus propias realidades y creer en sus propios hechos⁴⁰.

Sin embargo, en oposición, opera como posibilidad la tendencia de que el intelectual y el artista, cuando no son repetidores de clichés ni genios-para-sí-mismos, logren coronar una tendencia histórica ‘real’, es decir, ya en proceso de coronarse a sí misma. Cuando es afirmada, una vez más, hace que el espectador tenga la impresión parcialmente verdadera de que él mismo ya había pensado algo similar, aunque todavía no lo ha formalizado de manera coherente; es decir, aparece como una ‘coincidencia’, precisamente por una demanda de superación de lo real (cuya justificación mantenedora ella compitió en contra y se ganó). Por eso hay siempre múltiples ‘fundadores’ (como si fueran ‘planificadores’) de las mismas tendencias filosóficas en los mismos espacio y tiempo históricos.⁴¹

Su objeto es el sentido común, y los intelectuales interesados en su momento histórico lo trabajan como un artista trabaja su objeto artístico. De la identificación de un síntoma, se sigue lógicamente la coincidencia con su diagnóstico y, en el siguiente momento, la terapia ardiente debe saltarse inmanentemente. Pero se habla de una coincidencia solo hasta que sea estudiada en su totalidad, quitando la connotación de ‘doble incidente’ (y quitando también la aparición incidental del síntoma de enfermedad). Por lo tanto, la reversión retroactiva de la contingencia en necesidad tampoco es exactamente una ‘reversión’ de objetos originalmente ‘contingentes’, sino que solo pueden configurarse como objetos después de ‘revertidos’, y todo esto es el proceso de lo real.

⁴⁰ La figura ideal-típica de lo que estoy describiendo es Olavo de Carvalho, gurú intelectual y espiritual de la familia Bolsonaro, autoproclamado filósofo y astrólogo, aunque no tiene titulación formal en ningún ámbito. Carvalho es un radical anticomunista y ve el comunismo en los lugares más inesperados. Evoca constantemente la figura de Antonio Gramsci, en lo que se proclama una especie de ‘anti-Gramsci’, creyendo que utiliza su misma ‘estrategia’, entendida de una manera muy mistificada. Difunde todo tipo de teorías conspirativas, desde el coronavirus como una invención coordinada por el “Nuevo Orden Mundial”, hasta el supuesto uso de fetos humanos en la receta de Pepsi. Pero lo hace con una retórica tentadora debido a la espontaneidad obscena, a veces cómica, mezclada con el suspenso de la exposición de nuevas conspiraciones “descubiertas”. En parodia del ‘intelectual colectivo’ de Gramsci, que afirma la igualdad de inteligencias (como Bourdieu), el libro más conocido de Carvalho se llama precisamente “*El imbecil colectivo*”, para justificar, contrariamente, la excepcionalidad intelectual de Carvalho, genio-para-si-mismo, en a expensas de todo un país “imbecilizado” por la conspiración comunista que ve.

⁴¹ Wallace y Darwin en la Inglaterra del siglo XIX coronan a la selección natural simultáneamente. Marx y Engels coronan simultáneamente al materialismo histórico, etc. Pero incluso estos fueron sólo los que dieron forma coherente (*tradujeron*) a un contenido notado, más o menos conscientemente, por muchos.

Así, un objeto que se iguala a su reversión afirma lo real, pero no se trata de una afirmación definitiva, mientras que la reversión esté en disputa en todo momento y el consenso es transitorio. Como hemos comentado, hay varias violaciones aparentes del sentido común realista-capitalista que, sin embargo, son solo ello mismo. Pero hay negaciones verdaderas que, sin embargo, intuitivamente no parecen violaciones: así como Álvaro de Campos vive en el mismo cuerpo que el genio reconocido de Fernando Pessoa, la superación de nuestra particular forma de 'realismo' está en el horizonte de lo real, *posibilidad* contenida en el sentido común que afirma algunos de los elementos constitutivos de esta totalidad mientras niega otros, por lo que tiene una apariencia compleja, multifacética, capaz de frustrarnos en nuestras aspiraciones inmediatas pero también de llevarnos más lejos de lo que jamás pensamos, precisamente porque no lo habíamos pensado.

Fernando Pessoa no traiciona la verdad de su poema cuando descubrimos que Álvaro de Campos es él mismo. Tampoco el personaje de la anécdota žižekiana traiciona la verdad de su carta escribiendo en azul. A través de la referencia al propio código, ambos expresan lo que quieren transmitir: el trabajador alemán menciona la falta de tinta roja; Álvaro de Campos asume fallar en sus hechos (porque no es Napoleón) en su humanidad (porque no es Cristo) y en sus filosofías (porque no es Kant) y, finalmente, en su *genialidad* artística e intelectual, solo porque no es ningún Fernando Pessoa. A diferencia de un 'artista' que no pueda formar un color primario, como el rojo, a partir de una combinación de otros colores, el artista-intelectual puede, al mencionar la propia falta de tinta roja, encontrar en una combinación, al principio heterogénea, de tendencias ardientes (más o menos formalizadas en texto o imagen etc.), una solución en vías de coronarse a sí misma como real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERARDI, Franco. **Futurabilidad**: la era de la impotencia y el horizonte de posibilidad. Traducción de Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BOLTANSKI, Luc. Un nuevo régimen de justificación: la ciudad por proyecto. **Revista de la Carrera de Sociología**. ISSN 1853-6484. Vol. 7 n. 7, 2017, 179-209.
- BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**: Génesis y estructura del campo literario. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes tocan lo real**. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La exposición como máquina de guerra. Traducción de Guadalupe González. Buenos Aires: **Minerva**. n. 16, 2011b, p. 24-28.

- FISHER, Mark. **Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?** Traducción de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Vol. 1. Edição de C. N. Coutinho, M.A. Nogueira e L.S. Henriques, 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, Tomo 1. Traducción de Ana María Palos. Revisada por José Luis González. Ciudad de México: Ediciones Era, 1981.
- GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, Tomo 4. Traducción de Ana María Palos. Revisada por José Luis González. Ciudad de México: Ediciones Era, 1986.
- HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Traducción de Lucas Machado Petrópolis: Vozes, 2018.
- HAN, Byung-Chul. **Psychopolitics**: Neoliberalism and New Technologies of Power. Traducción de E. Butler. Londres/Nueva York: Verso, 2017.
- HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Traducción de P. Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HEGEL, Georg W. F. **Filosofia da História**. Traducción de M. Rodrigues y H. Harden. Brasília: Editora UNB, 1995.
- LUKÁCS, György. **Para uma ontologia do ser social I**. Traducción de C. N. Coutinho, M. Duayer e N. Schneider, São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- MARX, Karl. **El Capital: Crítica de la economía política**: primer libro del proceso de producción del capital. Madrid: Siglo XXI de España editores, 2010a.
- MARX, Karl. Introducción para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. In. **Crítica de la filosofía de Estado de Hegel**. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2010b.
- RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- TAQUET, Maxime, LUCIANO, Sierra, GEDDES, John R., HARRISON, Paul J. Bidirectional associations between COVID-19 and psychiatric disorder: retrospective cohort studies of 62354 COVID-19 cases in the USA. **The Lancet Psychiatry**, n. 8, noviembre 2020, p. 130-140. [https://doi.org/10.1016/S2215-0366\(20\)30462-4](https://doi.org/10.1016/S2215-0366(20)30462-4). Disponible en <
<https://www.thelancet.com/action/showPdf?pii=S2215-0366%2820%2930462-4> >. Acesso em 02 jun. 2021.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Bienvenidos al desierto de lo Real**. Traducción de Crisma Vega Sois. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2005.

Artigo recebido em 15/06/2021
Aceito em 28/04/2022