

Arte, imagen y poder

Entrevista a Raymundo Mier

Por Diego Lizarazo

RAYMUNDO MIER, COLEGA DE LA UAM-XOCHIMILCO, es uno de los más lúcidos críticos y analista del arte y la cultura. Es doctor en Filosofía por la Universidad de Londres y autor de innumerables trabajos entre los que podemos destacar *El desierto de espejos e Identidades en movimiento*. En esta entrevista para *Versión* conversa en torno a cuatro temas capitales de la intersección arte-violencia: los límites entre arte y experiencia estética; las condiciones de la productividad estética en el horizonte de la cultura popular contemporánea; los vínculos entre el poder y su imagen, y el tramado entre la violencia y la modernidad. Plantea la tensión y el desborde entre arte y experiencia estética, considerando la historia de presión normativa ejercida sobre el arte (que sobrelleva con asunciones y rebosamientos) y la fuerza deslindadora de la experiencia estética. Asunto que le obliga a referir la figura de Sade, y su potencia ya no como transgresión sino como extrañamiento, y proyectos como los de los accionistas vieneses en los límites complejos entre experiencia estética y estrategia política. En el segundo eje expresa que la producción poética popular tanto en la Santa Muerte como en Jesús Malverde parece constatar los procesos sociales de reconstitución de los vínculos rituales, a contrapelo de las dinámicas de negación y desolación de lo social y lo ritual que la lógica del poder (estatal, institucional, religioso) despliega en nuestro contexto histórico: la Santa Muerte como vaciamiento y expresión del duelo social y como elaboración creativa para dar sentido a la violencia devastadora; Jesús Malverde como elaboración simbólica de la condición del héroe trágico en el campo de negaciones y cierres que afronta la cultura popular. En un tercer momento aborda la relación del poder con la imagen en esta compleja dinámica de construcción de sí que el poder efectúa en sus figuraciones, pero también en las dinámicas de conflicto y de emergencia de las contra-imágenes como desbordes, contrapuntos y límites al establecimiento de esta iconicidad. Finalmente encara la condición vicaria y paradójica de la violencia como territorio constitutivo del horizonte de la modernidad.

En términos generales, ¿cómo visualizas la relación entre el arte y la violencia?

Quizá habría que empezar pensando en una relación al mismo tiempo de cierta concordancia y cierta discordancia entre el arte y la experiencia estética. Mientras el arte está permanentemente sometido a marcos institucionales, formas normativas —que a su vez acotan su desarrollo, lo historizan, lo periodizan, lo someten a exigencias, que también son las exigencias de su condición comunicativa propiamente hablando—, la experiencia estética tiende a desbordar permanentemente estas condiciones, plantea otras formas de historicidad, asume las transformaciones y los desbordamientos del proceso institucional, del proceso normativo.

La historia del arte ha estado marcada siempre por una intensa relación con ordenamientos religiosos, ordenamientos de culto, ordenamientos rituales, o vinculada con cierto tipo de estamentos que se desarrollan en el marco de espacios instituidos y de poder. El arte como tal ha estado siempre en esta relación, podríamos decir, al mismo tiempo excéntrica, en alguna especie de condición de respuesta, y hasta cierto punto de confinamiento en estos espacios —pensemos en la monarquía, en los espacios religiosos, en las figuras del mercado, las academias, las escuelas, los estilos, las modas; todo un conjunto de procesos que se van articulando y se van encarnando entre sí para producir encuentros y desencuentros con procesos normativos. La historia del arte es una historia extraordinariamente compleja donde se conjugan múltiples ámbitos de normatividad, juegos de poder y la capacidad del propio arte de estar permanentemente en condiciones de tensión y desbordamiento de los elementos normativos.

La experiencia estética está sometida a otras condiciones completamente distintas, podríamos decir que es algo inherente a ciertos momentos del arte, o a ciertas facetas del arte, pero a la vez es extraña a ciertas formas de éste; es decir, podemos advertir la experiencia estética en condiciones no artísticas o ante fenómenos no artísticos, la experiencia estética desborda permanentemente el fenómeno del arte. El propio Kant, cuando habla del hecho estético, habla de la contemplación de la naturaleza. Incluso si no pensamos en esta especie de peculiar inclinación kantiana, de todas maneras el tema de la experiencia estética es algo que está siempre a contrapelo del orden normativo, está siempre en esta confrontación de extrañamiento normativo. El régimen de la experiencia estética es esta condición de tensión con respecto al orden normativo, tensión que emana en principio de la singularidad de la conjugación de sensaciones, afecciones, pasiones y exigencia de inteligibilidad y de autocontrol disciplinario del cuerpo involucrado en el fenómeno.

Entonces podemos establecer una especie de contrapunto, de coincidencia y discordancia, entre el fenómeno de la experiencia estética y el proceso artístico, pensar que hay hechos artísticos que no producen o no transitan hacia la experiencia estética, y formas de la experiencia estética que no encuentran una expresión cabal en las formas artísticas de un tiempo, de un momento histórico determinado; yo creo que valdría la pena establecer esta diferencia.

En ese horizonte que acabas de plantear, Raymundo, la creatividad artística encuentra su materia en fenómenos de distinto tipo, la naturaleza, los procesos sociales, lo sagrado —vivencias del mundo que pudieron haberse elaborado como experiencias estéticas en ciertas culturas humanas—, pero también encara aquellas experiencias que ordinariamente no hemos considerado estéticas y que tienen que ver con la agresión y la violencia, aquellos actos humanos que desbordan o contrarían lo que clásicamente se considera “lo bello” y que al ser retomados por la producción artística resultan desmarcando y poniendo en crisis la concepción tradicional de lo estético y del arte. No obstante, esta convivencia entre el arte y la violencia exige una dilucidación.

Yo creo que el siglo XVIII es un momento esclarecedor en la historia de la cultura que nos permite mirar retrospectiva y prospectivamente la relación con la violencia. Y no es extraño que en este siglo también haya surgido la reflexión sobre la estética misma, como objeto claramente disciplinario, destacado y ubicado en el espectro filosófico. ¿Cómo entender este proceso? En principio, por la primacía de la sensibilidad. El tema de la sensibilidad y el tema de las sensaciones constituyen una de las obsesiones del siglo XVIII, que también están en estricta conexión con algo fundamental: el placer y el dolor. Ambos van a suscitar una especie de dualismo en la reflexión estética, situando dos polos: el polo de lo sublime y el polo del gusto.

En lo sublime aparece el tema del dolor, es sufrimiento, horror, miedo, terror que suscita el hecho sublime. Esta ambivalencia constitutiva de lo sublime que es al mismo tiempo la exacerbación de la autorreferencia al tema de las capacidades de la razón y, por otro lado, la experiencia del límite de la razón; del límite y de la imposibilidad de lo que escapa, de lo literalmente incalificable. El tema de lo sublime pone en juego la relación entre el arte y la experiencia estética, lo incalificable y el límite de lo tolerable, el límite ahí donde aparece el dolor y el arrebato.

Pensemos también que es el momento de la filosofía del gusto, de Brillat Savarin y de las grandes utopías, la utopía brutal de Sade, la utopía sensual de Restif de la Bretonne, de Fuller, es decir, de esta especie de búsqueda exacerbada del placer o de la primacía del placer por encima de todas las otras experiencias. Tenemos dos polaridades: la polaridad que exagera el tema del dolor, del miedo y del terror como una dimensión estética, como una dimensión constitutiva, límite de lo estético; y el placer, que también es un elemento límite de lo estético, ahí donde efectivamente el tema de la forma estética tiende a desdibujarse en esta especie de intensificación dominante de la experiencia pasional y la experiencia sensorial del placer. En la tensión entre estos dos ámbitos se desborda radicalmente toda posibilidad de restricción normativa, y ahí es donde aparece el tema de Sade, es decir, la exigencia de placer, de esta conjugación placer-dolor más allá de toda norma y que de alguna manera colinda con la violencia y la destrucción. En Sade coincide esta doble polaridad en algo que reclama un desmantelamiento radical de las restricciones y los marcos normativos y se expresa en realidad también como un fenómeno extremo: la destrucción del cuerpo, la destrucción del sujeto mismo, la destrucción propia o la destrucción instrumental del otro como vehículo o como medio para alcanzar o bien el placer extremo o bien esta conjugación ambivalente de placer-dolor que está confrontada con lo sublime.

Creo que este momento sadiano, o también de Sacher-Masoch –aunque siguiendo las indicaciones de Toulouse no habría que pensarlos tan relacionados entre sí, como suele hacerse– de alguna manera sí plantea esta especie de momento cardinal de exploración radical de la violencia, del lugar de la violencia en realidad, en ese caso, como una vía de desmantelamiento radical de todos los condicionamientos normativos que están acotando la exploración de lo sublime y del placer radical, y quizá la destrucción del cuerpo del otro, la idea del paroxismo como paroxismo destructivo, el paroxismo asesino, es la expresión más violenta, más clara.

El otro orgasmo.

El otro orgasmo. Evidentemente este lugar cardinal de la muerte, de la muerte como el momento privilegiado de escapar hacia estos dos polos y su conjugación más allá de las figuras de lo social, de las estructuras, de las normas, de la ética, es decir, una especie de reconfiguración de otra ética, no normativa –cuestión que es particularmente escandalosa.

También me gustaría puntualizar que esto ha dado lugar a la visión sadiana y después a su transformación de una figura no ejemplar a una efigie ejemplar. Sade es la ruptura de toda ejemplaridad, la ejemplaridad supone pedagogía, y la exploración de Sade es la ruptura de toda posibilidad de pedagogía, no hay pedagogía de estas formas extremas del dolor. Después, la manera de recuperar la experiencia sadiana, o la brutal confrontación sadiana, es transformarla en pedagogía, es decir, volver a Sade una efigie, un ejemplo, y entonces, claro, Sade queda completamente reducido o tiranizado por la experiencia pedagógica, pierde toda su fuerza de desbordamiento y adquiere otro carácter completamente distinto: el de la perversión, el de una figura de la locura, de la transgresión. Me parece que allí Sade pierde toda su fuerza, toda su violencia disruptiva y toda su capacidad insólita.

¿Dónde encuentras está “pedagogización” de Sade: en los moralistas, en el propio psicoanálisis?

Claro, en ciertas versiones del psicoanálisis y de la psiquiatría que la empiezan a convertir, por ejemplo, en síntoma, en enfermedad, en tipologías de la perversión, en terapéuticas. Y después, en su proyección sobre el campo social con la idea de los efectos sádicos de la política o el sadismo de las instituciones; términos en los cuales hay una especie de contradicción porque lo sádico es lo que en realidad no admite institucionalización. Pensar en el sadismo, en las instituciones, es una especie de escándalo lógico –desde mi punto de vista– pero es ahí donde ves la metamorfosis de la experiencia estética radical de Sade y cómo cambia con ello la noción de violencia, que deja de tener, como en el caso de Sade, esta especie de fuerza de lo radicalmente incalificable al volverse delito; es decir, se da el paso de la violencia sadiana al paso de la violencia del sadismo, ese paso de lo limítrofe de la experiencia humana y de la experiencia estética hacia el delito, lo jurídico, lo médico, lo pedagógico, lo indeseable, lo que hay que controlar y curar finalmente.

Si de un lado podemos reconocer la forma en que ciertos poderes –políticos o económicos– ejercen una fuerza, incluso cierta violencia, sobre la producción artística, es posible también ver del otro lado, el de la producción artística como el ejercicio de un poder. La poética de Sade fundamentalmente es el ejercicio de esa autonomía, de ese rompimiento de todos los límites en un ejercicio de libertad sin condicionamientos, que implica un poder y una fuerza para poder realizarse. En ese sentido, y después del accionismo vienés, de las prácticas de Orlan, o más propiamente, de las intervenciones de los performances de Yuji, Guillermo Vargas Habacuc, o Adel Abdessemed, después de toda esta dinámica en la que muchos artistas hacen de otros cuerpos la materia para su expresión artística, que pueden cortar, romper, asesinar, como ocurre con el arte contemporáneo, y especialmente con el posmodernismo, viene al caso preguntarse, por ejemplo, ¿cómo abordar, cómo dilucidar ese problema? Porque el arte en sí mismo buscaría rebasar, como acabas de decir, todas estas normatividades y todos estos límites, pero no deja de plantear la problemática de los límites de su ejercicio, en consideración, precisamente, a esas relaciones, a esa integridad del otro y de la inevitable emergencia de la pregunta ética como otredad de la indagación artística.

Éste es un tema fascinante. Existe el peligro de que esta violencia sadiana se vuelva ejemplo de actividad estética, es decir de que se tome este momento singular de la violencia sadiana como modelo de creación estética, como modelo de transgresión. Yo no sé si yo pudiera calificar la experiencia estética como transgresora, me cuesta trabajo identificar transgresión y experiencia estética. Pienso en la experiencia estética más como una modalidad del extrañamiento, y esto no es estrictamente una transgresión. La transgresión es una negación de la norma, es una revocación de la norma; el extrañamiento es algo que se sitúa en una especie de inexistir de la norma, que no es obligación, no la contraviene, simplemente disipa radicalmente su fuerza imperativa, ahí no llega la norma, la norma no opera sobre esto.

Quisiera pensar la experiencia estética como la producción de este momento de extrañamiento, no de transgresión, para mí el delincuente jamás, jamás, hace estética, no hay posibilidad de estetización de la delincuencia, es una negación de todo; la delincuencia está enteramente determinada por la norma. La experiencia estética es extrañamiento, es una anulación de la fuerza determinante de la norma. Entonces, desde ese punto de vista la visión de este extrañamiento no puede dar lugar a escuelas ni puede parecer como un modo de hacer, no se puede volver una estandarización de un modo de hacer.

No es una técnica

No es una técnica en un sentido público, evidentemente es un trabajo disciplinario sobre sí para extrañarse a toda disciplina, éste es el punto de la experiencia estética: el extrañamiento radical de toda disciplina y de todo campo normativo para lo cual se produce, efectivamente, un extraordinario trabajo disciplinario, por eso es fácil pensar en una especie de intimidad entre la experiencia mística y la experiencia estética. La experiencia mística también es este trabajo arduo sobre el cuerpo, sobre la conceptualización, sobre el propio trabajo de análisis de autorreflexión, hasta el punto en que el sujeto se enrarece incluso de sí mismo, de su propia identidad. Esta especie de trayecto, de enorme rigor inicial, es también el trayecto de extrañamiento radical observado en Sade: un trabajo arduo, horrible de escritura y de escritura horrible, que va produciendo este extrañamiento de la palabra, de la experiencia, del sentido y de la propia corporalidad.

Como los accionistas vieneses que incluso pensaban sus acciones como un arte revolucionario que permitía desbordar y, en ese sentido, cuestionar las reglas del poder y del placer, del deseo y de la moral, a través de esos ejercicios de violencia sobre su cuerpo o sobre el cuerpo de otros. Estamos ante otra cosa.

Sí, quizá hay una condición de no instrumentalidad. Es difícil pensar en la experiencia radical estética, la racionalidad instrumental, incluso hay un trabajo contra la racionalidad instrumental. La disciplina que se ejerce sobre el cuerpo propio y sobre el de los otros sirve para desbordar también la condición instrumental, no se puede utilizar el sufrimiento del cuerpo de otro como instrumento, no es una vía.

En los accionistas sí.

Los accionistas en realidad están produciendo más una estrategia política de confrontación que una experiencia estética. Los veo más como un trabajo político que utiliza elementos estéticos. Esencialmente es un trabajo político y no un trabajo estético que por el hecho de su propio enrarecimiento lleva a una confrontación política, es otro problema, otra vía. Lo mismo me pasa con el futurismo italiano: es uso instrumental de cierto tipo de técnicas, de cierto tipo de recursos figurativos, de cierto tipo de construcciones metafóricas, pero es en realidad el desmantelamiento de la noción misma de herramienta y la idea de suspender toda finalidad como un modo también de enfrentar a la exigencia, de recrear todo el universo de las finalidades, no hay una finalidad extrema, no hay una finalidad, la finalidad no es contra el poder, es contra esto, que en el momento de producir extrañamiento obliga necesariamente a la creación de formas simbólicas inéditas de la valoración, de la inteligibilidad.

¿Cuál es tu visión acerca de la manera en que la cultura popular encara la violencia ejerciendo una potencia creativa? ¿Cómo es que la violencia emerge como contenido y forma simbólica en el horizonte de la cultura popular en nuestro tiempo?

Tú me planteabas lo de Bajtín, y yo quisiera replantear un poco el tema porque me parece que en la visión que Bajtín tiene de la cultura popular, en particular del tema de la fiesta y del carnaval, todavía están presentes, con un peso muy fuerte, las condiciones tradicionales de elaboración de la identidad del sujeto y la identidad colectiva. Bajtín se encuentra en las zonas limítrofes, en los umbrales de este arranque de la modernidad contemporánea; es decir, aún conserva el enorme peso de todas las instituciones religiosas, de la ritualidad, todo el peso de los marcos simbólicos religiosos

que constituyen universos cerrados. Y, efectivamente, el carnaval involucra esta especie de recreación de la vida en el marco de estas condiciones. Hay una cercanía extraordinaria entre el ritual, la fiesta y el carnaval, casi se transita de la una a la otra. Podemos pensar el carnaval como un momento de la ritualidad, el tema de la fiesta como un momento también lúdico del carnaval que permite estas zonas de transición inherentes al espacio ritual. Ahí el tema de lo popular está claramente centrado, la antropología ha hecho un trabajo largo de reflexión sobre la exigencia en todos estos espacios de recreación de lo social, de zonas que se llaman limítrofes o zonas de indeterminación de identidad. Me gusta pensar que son inherentes a la fuerza creadora del espacio ritual, fuerzas que el propio ritual crea para dar cabida a sus capacidades de consolidación y de recreación del espacio social. Creo que la reflexión de Bajtín está claramente encuadrada aquí.

¿Qué pasa con la cultura popular hoy? Bajo otras condiciones, redefinidas en cuanto a la fuerza de totalización del espacio religioso, no digo que desaparezca. Dios no ha muerto, es evidente. El espacio religioso sigue vivo, perfectamente vivo, y continua siendo una fuerza de creación y confrontación social. También hay espacios de ritualidad, o ritualoides, de ritualización, que carecen ya de esta fuerza de creación de vínculos cohesivos y la capacidad de recreación de alianzas normativas que caracterizan al ritual canónico, tradicional.

¿Qué pasa entonces con la cultura popular? Yo creo que aquí Benjamin tiene un atisbo muy interesante: cuando habla del cine y de la condición, no habla de cultura popular pero sí de una condición de la percepción cinematográfica que coincide con la idea de una condición abierta, popular, no restringida. En una nota marginal señala dos destinos posibles: la transformación de esta experiencia de recreación de la percepción, de recreación de la transfiguración de su propia mirada, de transfiguración de su propia experiencia corporal surgida de la experiencia estética en diversión, en placer, en una especie de placer efímero que, por su condición efímera y superficial, tiene que ser renovado y refrendado permanentemente, y al mismo tiempo disipado permanentemente. Es esta especie de búsqueda incesante de diversión, que no es ni siquiera placer, es simplemente diversión, entretenimiento, extravío.

El otro destino posible es la creación de nuevas figuras de la inteligibilidad a través de la consolidación de la experiencia colectiva con el otro. Y es una disyuntiva, es decir, hay un atisbo también en Benjamin: aquella, la de la diversión, se encamina precisamente a las formas del poder despótico, se encuentra en estricta consonancia con las figuras de poder despótico; ésta, es la creación de nuevas formas de socialidad, nuevas formas de vínculo, nuevas formas de creación de miradas e identidades, y por lo tanto, nuevas formas de inteligibilidad, de civismo y de lo social como tal. Yo creo que bajo la presión de los medios masivos la disyuntiva ha dejado de ser tal y la cultura popular se encamina privilegiadamente a la transformación de estas formas táctiles, de estas formas de *shock*, que culminan en la consolidación como tal, que es simplemente la primacía de la experiencia de la desolación. Yo creo que es lo que está pasando, ni siquiera hemos transitado a una zona totalitaria o que le da una forma y una expresión atroz, pero le da una forma y una expresión a estudiar, estamos en la desolación.

Entonces la respuesta popular, la creación colectiva, es una especie de recreación de culto que toma elementos de su propia memoria tradicional. Y aquí hay dos vertientes también de la idea de la Santa Muerte que son muy interesantes: la Santa Muerte como espectáculo al servicio de esta desolación, como expresión misma de esta desolación social, y la Santa Muerte como forma de reconstitución del vínculo ritual constitutivo tradicional que la Iglesia, el Estado y la modernidad les han negado, encuentran por la vía de la creación estética una recomposición de su experiencia ritual y colectiva.

La Santa Muerte tiene estas dos caras: la cara del espectáculo, de esta especie de vacuidad radical del espectáculo atroz, patético, mórbido; y la otra, la creación de una reconstitución genuina de un ritual colectivo, es decir, de los rituales de la muerte, los rituales del duelo, que son los grandes rituales de la sociedad, los rituales del abandono, los rituales de la pérdida. La muerte es uno de los destinos más importantes del trabajo ritual, y ya ni siquiera podemos velar a nuestros muertos, ya ni siquiera los enterramos, hasta eso nos han quitado, los velamos un par de horas, se vuelven recepciones.

O están en la fosa común.

Ni siquiera tenemos ya los grandes rituales de la muerte, que son rituales constitutivos porque también son formas del pacto de los vivos con los muertos y con los que vienen.

Entonces, por un lado está esta fuerza de la muerte que es recuperada por el espacio ritual colectivo, en una creación inédita absoluta, con una fuerza estética inédita; y, por el otro, la cara siniestra, terrible, desoladora de la Santa Muerte.

Pensemos en otro símbolo: el de Jesús Malverde, el narcotraficante convertido en peculiar divinidad especialmente en el norte de México. Parece entonces que se completa el escenario porque estamos ante la otra producción popular en la cual el criminal alcanza un estatuto de heroicidad en esta misma lógica de negación de todas las posibilidades de la cultura popular, que resulta sobrepuesta por la trayectoria que alcanza el estatuto divino gracias a la transgresión y la violencia.

Claro, también lo de Malverde participa en esta dualidad donde hay una faceta del espectáculo del narcotráfico, que es un fenómeno extraño, sórdido, atroz. Lo vivimos todos los días: la persecución, el encarcelamiento, incluso el asesinato de los propios narcotraficantes vuelto espectáculo. Esta faceta de la espectacularidad de lo oprobioso, de lo mórbido, que aparece ahí como un instrumento de expresión e instauración de la desolación, como un hábito social, ya no es una experiencia sino un hábito social, la extraña posibilidad de construir un lugar común y al mismo tiempo el culto de Malverde como un héroe trágico, alguien que se levanta contra esta fuerza de los mecanismos de gobernabilidad, que lo único que nos devuelven es la sensación de desvalimiento. Estamos totalmente desvalidos frente al Estado y frente a las políticas del Estado, como antes lo estuvimos frente al destino. Y este desvalimiento frente al destino tiene un héroe trágico que se levanta desde el mismo desvalimiento para enfrentar a esta fuerza, sabe que va a ser derrotado, y es derrotado, pero la derrota misma es en realidad la expresión de la fuerza liberadora de esta especie de ser extraordinario, ubicado en el rango de los semidioses. Es decir, hay una especie de recuperación popular de un aliento trágico, como aliento al mismo tiempo de ritualización, de vínculo con los otros, y de liberación a través de esto; las dos facetas se mezclan y nosotros somos los destinatarios esencialmente de ambos rostros espectaculares del asunto. Pero están también los otros.

Quizás otras implicaciones emergen también de este proceso de espectacularización de la violencia, de esta mercantilización de la violencia que los mass media parecen realizar y de la cual se benefician de una manera muy oprobiosa en México.

Sí. Algo que hizo muy popular Guy Debord con *La sociedad del espectáculo* fue la idea de estas construcciones narrativas y visuales como mercancía, la transformación de lo simbólico en mercancía, que es una transformación monstruosa. Pero ni lo visual ni lo narrativo son mercancías, jamás lo serán, el simbolismo escapa a toda posibilidad de mercantilización, es lo que es renuente

a toda mercantilización. El trabajo narrativo, el trabajo literario, el trabajo estético son renuentes o se escapan a las fuerzas de transformación en mercancía, siempre mantienen una condición de excentricidad, aunque tú vendas. Una pintura de Van Gogh seguirá siendo Van Gogh, más allá de cualquier tipo de transacción que puedas hacer con el cuadro, punto. Siempre hay una condición residual, podríamos decir, de la experiencia estética que no se deja capturar por el mecanismo del mercado. El gran problema es que bajo la presión de los medios masivos, bajo las formas de vida contemporáneas, este recibo prácticamente se cancela o se vuelve literalmente insignificante y lo que priva fundamentalmente es el valor de mercado, esta especie de sometimiento, ni siquiera de valor, de lo narrativo, de la creación estética, de la simbolización, a la lógica del mercado.

Ésta es una condición muy importante y ha sido incesantemente puesta, subrayada, pero hay otra que ha sido menos enfatizada: la alienación, un tema que fue muy importante en los años 30. Quisiera recuperar un poco esta idea de alienación en el sentido de que crea un orden de la experiencia extraño a mi experiencia, para decir un ejemplo trivial: Yo ya conozco Iraq. ¿Por qué? Porque lo he visitado infinitamente en noticieros de televisión, cine, he visto películas sobre Iraq, he visto 20 000 coberturas noticiosas sobre Iraq, he oído 300 relatos sobre Iraq, he leído reportajes, y ya siento que Iraq me es verdaderamente familiar, pero es una especie de familiaridad extrínseca a mi propia vida y sin embargo coexiste con ella. Lo que se produce con el fenómeno de la espectacularización es una indeterminación de los umbrales entre mi experiencia y la experiencia que adviene de estas formas discursivas constituidas a partir de la lógica de la mercantilización. Esto que es para mí una noción importante es una consecuencia de la alienación, la indeterminación de las fronteras entre lo que es mío, lo que corresponde a mi experiencia plena, social, colectiva y personal, y lo que viene construido por esta especie de atmósfera o de impregnación de la percepción y de la aprehensión del mundo, que es radicalmente la negación de mi propia experiencia pero que se confunde con ella.

Y que penetran de una manera sustancial en las formas de la alteridad. Pienso, por ejemplo, en las imágenes de los damnificados por los diversos fenómenos históricos o sociales, por la propia guerra, por las migraciones, o en el genocidio de 1994 en Ruanda, del que luego tuvimos imágenes –pareciera que por las imágenes de la masacre se genera la idea de que realmente estás sintonizado con ellos, de que estás solidarizado con ellos, cuando en realidad estás a una gran distancia, y ese otro que está padeciendo o que es objeto, digamos, de una genuina conmiseración y de una genuina comunión, en realidad es una efigie–; es decir los mass media pueden producir esta suerte de falacia de familiaridad, de solidaridad, de fraternidad, que es uno de los mayores ejercicios de violencia sobre el principio de alteridad en la sociedad contemporánea.

Claro, porque alteridad significa simultáneamente vínculo y responsabilidad, y esto es simplemente una aprehensión especular del mundo; suplimos el vínculo, nos reflejamos o nos proyectamos en el otro pero sin ningún vínculo, sin ningún tipo de reciprocidad y sin ninguna forma de establecer un tipo de correspondencia, sino esta especie de aprehensión especular que apela esencialmente a nuestras estructuras narcisistas, nos sentimos muy bien por estar solidarizados con los ruandeses, es imposible estar solidarizado con esa cosa incalificable que pasó en Ruanda, o en Sarajevo...

O en Tamaulipas.

O en Tamaulipas para no ir más lejos, o en Monterrey; es decir, vemos las imágenes, respondemos afectivamente, pero esta respuesta afectiva no tiene una correspondencia en un vínculo de corresponsabilidad y constitución de correspondencia recíproca; no hay otro, es simplemente una visión especular.

Me gustaría que exploráramos un poco el proceso a través del cual los mass media generan la imagen del otro, desdibujando a ese otro; esa especie de paradoja entre la presencia del otro y su ausencia.

Claro, en realidad es presencia para olvidar la ausencia, es decir, hay un trasfondo de olvido, tiene una especie de incitación al olvido que está latente en esas imágenes. La imagen no está como una condición de la memoria sino como un recurso para el olvido. Y ahí es donde creo que da una vuelta de tuerca atroz la experiencia radical de la transformación del mundo: mañana ya se nos olvido Ruanda, y mañana ya se nos olvido Tamaulipas, y mañana ya se nos olvidó Monterrey, y mañana ya se nos olvidó todo, Kosovo, Sarajevo, el Holocausto. Es una otredad erigida y constituida como una especie de fuerza que en ese momento llena el lugar del otro, pero que es indiferente, reemplazable y está enteramente constituida para la desaparición.

Ahora quisiera explorar esa otra dimensión de la relación entre poder e imagen y empezaría preguntándote si es posible pensar el poder sin imagen o, en otros términos, si el poder requiere consustancialmente de la construcción de una imagen, bien sea de sí mismo, de los otros o del territorio que ocupa y domina.

Bien, yo creo que aquí hay dos vertientes de la idea de imagen: una que podríamos pensar como inherente a la evocación, a lo que da en llamarse representación, que se hace del sujeto, de un entorno, de un objeto, de una situación, etcétera. Y la otra es la confección de imágenes. Es decir, por un lado está la imagen evocada, inherente a una experiencia o que se desprende de una experiencia a través de la memoria, reminiscencia, construcción discursiva, etcétera; y, por el otro, la imagen como aquello que emerge y se presenta ya marcado con un cierto correlato de significaciones asociadas.

Para mí el problema del poder es en realidad inherente al tema de la imagen, el poder es una imagen. ¿De dónde emerge la experiencia del poder? De la confrontación, primordial, del reconocimiento. Hay dos reflexiones que me parecen instructivas:

La primera deriva de la imagen hegeliana del amo y el esclavo, de la dialéctica, hace patente que en el tema del reconocimiento lo que hay es la transformación de la experiencia del reconocimiento en una figura de esta asimetría que se expresa como poder, el poder del otro, el poder constitutivo del otro, el otro me constituye; en esa fuerza que emana del otro, y que me constituye, aparece esta representación del poder. Hay una expresión simbólica primordial, la necesidad de dar un cuerpo, una figuración a una experiencia constitutiva primordial; soy constitutivamente desvalido. También hay esta idea de una expresión de ese otro y de esa memoria y de esa experiencia, me gusta pensar en la necesidad de figurar esta experiencia constitutiva: esta experiencia constitutiva sólo se afirma como memoria constitutiva de sí mismo al figurarse, si no la figuro, no aparece como experiencia constitutiva ni tiene fuerza de memoria. Freud lo ha dicho, llamó disposición para la figurabilidad a la necesidad de trasladar esta experiencia constitutiva del sujeto en una figura que después sea referente de evocación, y que por lo tanto le dé a esto una presencia, una persistencia en la memoria; si no hay figuración no hay memoria. No quiere decir que esta figuración sea una figura específica sino una permanente recomposición de lo figurado en términos de esta experiencia vivida.

La segunda es algo parecido, aunque con sentidos muy distintos, dice Durkheim: si algo no puede quedar cristalizado en una figura que constituye a su vez su objetivación y su síntesis, no puedo evocarla, no tiene consistencia, se disipa y se pierde; es decir, su condición de persistencia, su condición de constituirse como algo experimentado, como una marca de la experiencia, es su

conformación como figura, como imagen. Esto no quiere decir que sea una imagen –y es lo que resulta muy interesante–, no es una imagen sino la figuración de esto.

Es interesante como ambas miradas, desde Durkheim, como proceso social, y desde Freud, como proceso subjetivo, concurren en la figuración como una condición de experiencia y de memoria. La figuración del poder es la figuración de esta experiencia constitutiva de finitud y de desvalimiento, que es algo que nos constituye primordialmente como malos, es decir, aquello que suspende momentáneamente o que objetiva esta condición de desvalimiento y de finitud constituye estas constelaciones de imágenes del poder. El poder aparece como una dimensión constitutiva del sujeto, estamos constituidos a partir de esta experiencia del poder, por eso el poder no es algo que viene de fuera, está constituyendo la relación con el otro; la relación con el otro es una constitución que aparece marcada por el poder. Pero este poder no es necesariamente sometimiento; en el caso del poder primordial, el otro es el que me permite ser, el que me da la vía de acceso a mi propia identidad, el poder del otro me da la posibilidad, la capacidad de transitar hacia mi propia identidad, es un poder del otro pero no es un sometimiento, no me somete ni me destruye; al revés, es un poder que de alguna manera aparece como una posibilidad de recreación.

El poder tiene entonces estas dos caras: el poder como positividad, como creación de identidades, como realización de una potencia; y el poder como condicionamiento, como restricción, como imposibilidad, como confinamiento e incluso como destrucción. Estas dos caras del poder curiosamente convergen en la exigencia de figuración. Yo creo que dicha dualidad del poder explota después de una manera brutal y tiránica, las formas particulares del ejercicio despótico del poder, que de alguna manera aparece como el que posibilita al mismo tiempo desde su capacidad de destrucción, desde su capacidad de amenaza, de confinamiento; es decir, da la vida a partir de la prueba de sometimiento. Este juego ambivalente del poder de dar la capacidad o la posibilidad de constituirse al otro en una identidad a partir precisamente de negarse constitutivamente como sujeto, se hace posible a través de esta condición de la imagen, ritual de la imagen, la imagen que al mismo tiempo evoca el poder positivo y trae a cuento la fuerza amenazante o la capacidad de sometimiento que surge con la imagen misma. Yo creo que por eso la imagen produce al mismo tiempo esta mezcla de terror y de fascinación, de extravío y de placer, también de serenidad, es increíble que la gente pueda calmar su ansiedad de vivir viendo las cosas que ve en la televisión. Y uno dice pero ¿cómo es posible que esas imágenes...? Y bueno, podrían ser brutales, desquiciantes, devastadoras, degradantes, pero son al mismo tiempo una especie de sedante, de confirmación de sí del sujeto en su propio mundo, en su propia identidad, en su propio espacio de confinamiento. Creo que sí es una condición fundamental del poder, casi esencial del poder, si la palabra esencia no fuera tan peligrosa...

Pienso en dos ejercicios de realización de esta condición y el lugar que ocupan las industrias culturales en tales procesos: básicamente en toda esta dimensión despótica del poder, del que tú estás hablando, que se ha visto cristalizada de forma muy clara en los ejercicios ideológicos de los Estados Unidos, en sus múltiples guerras a través del mundo y que han tenido en las imágenes un recurso fundamental de construcción de consenso, de generación, digamos, de una opinión pública a favor; en ese sentido la imagen parece ser un gran instrumento de construcción de consenso público pero a la vez, y eso es un poco el asunto histórico, paradójico, interesante, que me gustaría que abordaras, en los últimos ejercicios iconográficos, en la últimas guerras, se ha expresado, subrepticamente, también su contraparte, su contra-imagen. Pienso en las fotografías de Abu Ghraib y de Kim Phuc, la niña rociada por napalm en Vietnam, donde quizás tuvo su comienzo, fotos que se convirtieron en el antídoto de esa imagen que trataba de justificar y generar una idea conveniente del conflicto para los Estados Unidos. Esto muestra una especie de agotamiento del propio texto icónico respecto a estos usos del poder,

o también la dinámica de las imágenes y las contra-imágenes como la lógica del conflicto iconográfico en la sociedad contemporánea.

Creo que es muy interesante porque lo que planteas pone de relieve una faceta de esto que te estaba yo planteando como dualismo pero quizá no es un dualismo, esta especie de objetivación de la experiencia constitutiva del poder positivo, es decir, de la vía hacia la identidad, y al mismo tiempo de la objetivación de la experiencia de desvalimiento, de sometimiento al otro, de imposibilidad y de finitud, que coinciden y se funden en la imagen. La imagen por lo tanto, en el sentido del poder, es profundamente polisémica, indeterminada.

Roland Barthes en algún momento, cuando habla del pie de foto, plantea un problema, habla del terror de los signos inciertos, de cómo la imagen fotográfica, liberada de esta presión de la experiencia, se constituye a sí misma como un signo incierto que puedes en realidad asumir como la vía positiva o negativa con todas sus calidades afectivas, con todas sus fuerzas de terror, de miedo, o de potencia o de omnipotencia o de narcicismo, de lo que sea, que están ahí potencialmente en esta imagen separada de tu experiencia. ¿Qué es lo que hace en realidad la industria cultural? Rubrica la imagen en términos de género, o de estilo, o de autor, o de moda, o de proyecto, o de instancia, o de una situación caracterizada, codificada políticamente, y la ofrece ya codificada, establece una precondition de los márgenes de la significación de la imagen y entonces restringe tu experiencia de la imagen, suspende esta especie del terror de los signos inciertos y te da finalmente una posibilidad de darle un sentido, de ubicar esto en una de las polaridades del poder. Ya sea en una u otra polaridad pero hace cesar esta especie de terror que según Barthes suscita la fotografía.

De la indefinición...

¿Qué es esto? ¿Qué es lo que estoy viendo? ¿Qué me dice eso? O sea, ¿cómo me interpela esta imagen? ¿Qué es lo que reclama? ¿Qué responsabilidad me suscita? Esto es una barbarie, muy bien, ya sé que es una barbarie; o esto es la imagen del triunfo, es decir, son las víctimas colaterales del triunfo de la libertad, que esa es la otra iniquidad: ni modo, hay víctimas colaterales, como les dice Calderón, tuvimos que pagar este precio. Pero en realidad esto es el relato tácito del triunfo de la civilización o del bien o de lo que sea; éste es el efecto despótico porque es un efecto de constitución ya de la fotografía en espectáculo. Este rubricar la fotografía la vuelve espectáculo inmediatamente, por cualquier signo que se crea, la ubica en una taxonomía, la ubica en una polaridad, establece su identidad, define su sentido, y orienta y conduce nuestra experiencia hacia formas particulares de nuestra propia identidad en relación con la imagen.

El propio Barthes habla de imágenes traumáticas, seguramente lo recuerdas, imágenes que en principio uno podría asociar con la violencia inaudita, que por su crudeza nos presentan una violencia ejercida sobre un cuerpo, por ejemplo, que no podemos descifrar, que nos resulta difícil interpretar y que nos deja en una especie de condición de perplejidad, nos inmoviliza. Al respecto, tengo dos preguntas que hacerte. Si en la lógica de la industria cultural, que recurre permanentemente a esta clase de imágenes casi como telón de fondo de cualquier narrativa, especialmente en la condición en la que nos encontramos ahora en México, donde el gran tema es la violencia, en eso estamos permanentemente inmersos, preguntarte, si esto no implica un proceso de desactivación perverso del trauma de la propia imagen, que me parece tiene implicaciones significativas en la manera en que la propia sociedad encara esa clase de imágenes, o si esta permanente recurrencia a la imagen violenta deviene en un proceso de ficcionalización en donde la imagen de los migrantes asesinados, articulada en la lógica narrativa de las noticias, en la lógica narrativa de las distintas programáticas de la televisión, termina desactivando su

realidad. Desactivando esa significación específica concreta de seres humanos reales convirtiéndolos en diegética, en narrativa, en ficción.

Sí, la imagen shock de la que habla Barthes viene al caso con las fotos atroces de Abu Ghraib y con algunas fotos o escenas atroces que hemos contemplado aquí en México, descuartizaciones, decapitaciones, cosas espeluznantes que producen esta especie de suspensión radical de toda posibilidad de categorización; literalmente sorprenden... ni siquiera es asombro, es una especie de pasmo, de parálisis de toda capacidad de aprehensión, literalmente es ¿qué estoy viendo? Ni siquiera sé que estoy viendo. Y esto sí creo que es una fuerza disruptiva que los medios inmediatamente concurren para acotar en su interpretación posible, es decir, viene toda una narrativización de la fotografía, algo que podríamos llamar un trabajo de semantización, como se decía antes, de elaboración de un trayecto semántico hacia la imagen que permita producir una especie de saturación de la interpretación, se va construyendo este trabajo: lo de Abu Ghraib es ejemplar, lo de Kosovo también es ejemplar, es decir, trabajo cosas inimaginables que de alguna manera van dando lugar a narrativas convergentes, narrativas que producen, por asimilación, por analogía, por ficcionalización, un espacio de familiaridad perfectamente claro, donde incluso cualquier tipo de interpretación, aunque sean interpretaciones polares de un signo político o de otro, encuentra una especie de racionalidad específica y suspende esta fuerza de conmoción de la imagen. Ésta es una tarea de los medios. Y lo que es más interesante es que esta creación de una polaridad de los medios y una polaridad narrativa, es decir, alguien que la condena y alguien que la celebra, se traduce después en el espectáculo metarrelato, si se quiere utilizar esta peregrina noción; en el meta relato de la libertad: dado que tenemos estas dos interpretaciones, ambas válidas, ambas interesantes, tenemos un diferendo, el diferendo es el espectáculo de la narrativa. ¿Qué es esto? Es el trabajo de la industria cultural. Esta especie de traslación, de trabajo de semantización, resemantización, recategorización, finalmente en un relato que es el relato de la confirmación de mi propia identidad y de mi propio mundo.

Te pido que pasemos ahora a otro tema crucial: la cuestión de los vínculos entre la violencia y la modernidad. La modernidad se promueve a sí misma como un proyecto de establecimiento de la civilización sobre la barbarie, se justifica a sí misma como la expulsión de la brutalidad y la violencia. Pero a la luz del establecimiento histórico de dicho proyecto, y en las consecuencias colaterales y no colaterales que ha generado, resulta que la violencia es uno de sus componentes. Allí parece subyacer una paradoja nuclear.

Quizá lo primero que habría que tratar de esclarecer es qué queremos decir con violencia, porque, si pensamos en cierto tipo de reflexiones, la violencia es constitutiva de todo proceso de consolidación de identidades, o sea la consolidación de identidades colectivas se da a costa de la exclusión, hay un impulso excluyente en la construcción de identidades, y una necesidad, digamos, de objetivación de la violencia, de la destrucción, del sometimiento del otro en las condiciones de asimetría propias de hacer prevalecer la propia identidad, es un proceso, la violencia es constitutiva de la cultura misma. No quiero decir que haya algo que sea estructural pero sí es constitutivo. Ahora, ¿qué es lo que pasa? Deberíamos quizá hablar de modalidades de la violencia y de formas particulares históricas en las que se da esta violencia. Hay algo que es propiamente la faceta más degradante de la violencia: la violencia de aniquilación, una violencia profundamente contradictoria. La violencia de aniquilación es profundamente humana, no existe en los animales; en general en los animales existe agresividad. La violencia es algo humano, es el extremo, es el inexistir del otro, la constitución del otro como inexistir y en realidad la transformación del inexistir del otro en la prueba simbólica de mi supremacía. Éste quizá es uno de los grandes mecanismos que está constituyendo el proceso

de simbolización.

¿Qué pasa en la modernidad? Con todas las controversias que tiene, este término no es algo claramente definible ni claramente reconocible en sus umbrales y modalidades, podemos hablar de una modernidad renacentista, posrenacentista, etc., donde el ejercicio de la violencia pasa también por consolidación de identidades nacionales, identidades religiosas, luchas protestantes, la Reforma, que es de una violencia atroz por la consolidación de los Estados democráticos. Es decir, la transición de la monarquía a las democracias contemporáneas pasa también por expresiones brutales o muy manifiestas de violencia, y dentro de las llamadas democracias también hay una enorme cuota de violencia, inherente a su configuración. Evidentemente estamos ante una situación no exenta de violencia, ni antes de la modernidad ni después de la modernidad. Pierre Clastres, un extraordinario antropólogo, señalaba en algún momento que si hay algo constitutivo en la historia de la humanidad es la violencia; si hacemos un registro de la historia de la humanidad no encontraremos un solo día sin guerras y sin algún gesto o algún impulso de devastación.

Más allá de que tenemos que pensar la violencia de otra manera, hay cierto tipo de propuestas, como la de Norbert Elias, que tratan de corroborar cómo el principio de civilización, el proceso de civilización, es una transición, una especie de trayecto hacia la sublimación de la violencia, y con esta idea de sublimación de la violencia hablo no de la supresión de la violencia sino de su transformación, su transformación en otra modalidad, en modalidades distintas de ella, de cómo el proceso de civilización idealmente transitaría a un desplazamiento de las formas de aniquilación de la vida y del sometimiento de la vida, a una especie de ejercicio de la confrontación simbólica; de la destrucción de los cuerpos, del comercio con el dolor, del sometimiento específico del otro en su cuerpo, en su vida, a una confrontación simbólica. Eso es el trayecto de la civilización, y no suprime la violencia; la confrontación simbólica puede ser terriblemente violenta, no hay manera de suprimirla pero eso involucra una transformación de las formas de vida que abren otras capacidades y otros destinos de la sublimación, la creación de conocimientos, la creación estética, que también involucran violencia, confrontaciones, supremacías, desplazamientos, sufrimientos, pérdidas, pero abren otras formas de la creación humana en el orden simbólico. Evidentemente esto es una especie de horizonte utópico, es decir, transformar la violencia ha sido permanentemente cancelado por las condiciones mismas de la humanidad, y ahí aparece la paradoja que tú planteas, la modernidad aparece al mismo tiempo como esta posibilidad y como su cancelación radical. ¿Y en qué estriba esta cancelación radical? Que ahí la modernidad crea condiciones de identidad que hacen imposible esta confrontación simbólica. ¿A qué me refiero con esto? Específicamente a formas de propiedad, la visión de Marx apuntaba a un punto central, al tema de la propiedad, el valor y la acumulación. El problema de la acumulación y el problema del valor aparecen como condiciones de la modernidad, de la evolución, del progreso, para esto se apuntalan cierto tipo de condiciones de construcción de identidad, identidad del individuo, identidad de las naciones, identidad de los grupos, identidad de los sectores, que producen una especie de recrudescimiento de las confrontaciones brutales, que tienen un centro extraño: los saberes y las tecnologías. Y esta idea de los saberes y las tecnologías habla de tecnologías del sometimiento, esencialmente de que el trayecto regulizador ha pasado por saberes del sometimiento y tecnologías del sometimiento, lo cual ha potenciado en realidad una destrucción radical del otro. Esta es la primera fase de la modernidad; la segunda fase tiene que ver con las formas de gobernabilidad y de control que se han centrado sobre criterios y condiciones estadísticas, es decir, el pueblo dejó de ser una entidad viva para ser un objeto estadístico. La transformación de los saberes de la gobernabilidad en saberes estadísticos produce un efecto atroz, que Marx no alcanzó a ver. Marx vio en este crecimiento demográfico, de masas, en la modernidad, el ejército de reserva, que era efectivamente un modo de acrecentar la ganancia. Pero la modernidad, al transitar hacia

esa forma de gobernabilidad estadística, descubre que ese ejército de reserva no es un ejército de reserva sino un conglomerado demográfico de desecho, poblaciones de desecho que están muertas de antemano. Se les ha declarado muertas de antemano porque tienen una muerte económica, una muerte civilizatoria, literalmente no sólo son prescindibles, sino que su erradicación es una virtud del sistema de la modernidad. La modernidad reclama la destrucción de las poblaciones de desecho, y esas poblaciones de desecho están dentro y fuera del sistema. Son hacia dentro, se constituyen en una especie de lastre, ni siquiera son animales, son un lastre que hay que delimitar, aclarar, controlar y suprimir. En un primer momento se pensó en suprimirlas simplemente a través de movimientos extremos de pobreza pero la pobreza por supuesto generó una violencia que se propaga hacia dentro del sistema, por tanto hay que suprimirlas; las políticas de supresión de población no pueden apelar, por las condiciones mismas de la modernidad, a una supresión real, no se les puede asesinar porque la condición misma del proceso civilizatorio hace imposible ese asesinato; hay esa paradoja que produce una especie de trabajo con esas zonas de desecho para convertirlas en utilidad marginal: tráfico de sexo, tráfico de trabajo, tráfico de drogas, tráfico de armas, etcétera. ¿Cuántos se mueren? No importa. ¿Cuántos se mueren en el comercio laboral? No importa. ¿Cuántos se mueren en el comercio de armas? No importa. ¿Cuántos se mueren en el comercio de sexo? No importa. No hay precio, se ha dejado de pagar un precio por esto. En la medida en que se vuelve una violencia que se propaga hacia dentro se vuelve terriblemente amenazadora. En eso estamos.

Pero al mismo tiempo aparece esta violencia interna, que es una especie de ius naturalismo, en las poblaciones, una especie de guerra interior, cotidiana, molecular, diseminada por todos lados porque esta población de desecho no puede ser confinada, no puede haber cárceles para tres mil millones de habitantes. Se tiene que producir esta especie de guerra diseminada al interior de nuestras sociedades, esto que Enzensberger llama la guerra molecular, la guerra hacia dentro de las sociedades, una especie de exterminio hacia dentro, que es una cosa muy delicada y que requiere de mecanismos de control muy sofisticados, formas de control social y formas de ejercicio de gobernabilidad extraordinariamente controlados. De ahí esta especie de exacerbación de las técnicas del control que es al mismo tiempo la posibilidad de técnicas de exterminio, de exterminio invisible, que en realidad son tematizadas como ellos son: seres atroces, seres espeluznantes, reprobables, monstruos, construcción de ya no hombres infames sino de poblaciones infames, de poblaciones monstruosas.

Abí el derecho ocupa un lugar clave. El establecimiento de la modernidad es también la sustentación del derecho, la definición de las reglas, de las leyes, y todo el problema de los límites entre lo legal y lo ilegal.

Claro, claro, el derecho es un control que tiene muchas posibilidades y facetas magnificadas, es decir, el mejor control es el que se ejerce molecularmente y por la vía de mecanismos simbólicos, no por la vía de mecanismos físicos, con las armas, éstas son materia de otro comercio, del comercio de armas y de la destrucción de todos los contingentes de población desechable. El control de la guerra interna debe darse por medios simbólicos, no le puedes poner un policía cada cien metros a la gente; el control simbólico es esencial, toda la maquinaria de control tiene que apuntalarse sobre el control simbólico, es decir, sobre el control de la información y el control del derecho: el derecho como aparato de control y la información como aparato de control; ése es el control más eficiente y más barato, montar ejércitos y policías infinitas es incosteable. Producir confinamientos simbólicos, acotar las capacidades de acción simbólica de los sujetos es una vía posible. Y esta vía posible es en realidad por la primacía del derecho que tiene una especie de omnipresencia sin que nadie sepa qué es, fuera de los abogados nadie conoce el derecho, es una especie de fantasma virtual, de fantasma de control, que se advierte como una potencia; precisamente como no se conoce, no se puede establecer, tiene la capacidad

de ser permeable y amorfa.

Y de jugar en función del poder.

Estratégico, porque el ejercicio del derecho fundamentalmente está sobre los débiles, sobre los pobres, sobre los migrantes, pero no sobre los capitales, sobre los sistemas financieros ni sobre los poderosos. Esa indeterminación, esa condición espectral del derecho que vivimos permite su aplicación física, no cabe duda, es un control virtual de todos con la posibilidad de convertirse en una aplicación directa, de confinamiento, incluso de aniquilación local, es un gran instrumento.

El otro gran instrumento es el control de la información que tiene todas estas facetas, desde las facetas de la industria cultural hasta las facetas del control financiero, que se ha vuelto en realidad un proceso informático: no se transmite dinero sino cifras. Los capitales básicamente son magnitudes informáticas, y es ahí donde se producen también los mecanismos de control en las bolsas de valores, transformaciones informáticas, formas particulares de transformación de la información. Estas son las formas privilegiadas de control social, político, económico, que pasan por una especie de traslación al ámbito de la información: si se controla la información se controla el derecho y tienes el ejército y la policía para el control, entre comillas, de las poblaciones residuales.

Mil gracias.