

# NEW LEFT REVIEW 128

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO-JUNIO 2021

## EDITORIAL

SUSAN WATKINS Cambios de paradigma 7

## ARTÍCULOS

GEORGI DERLUGUIAN Una pequeña guerra mundial 28

ANTON JÄGER Regiones rebeldes 55

ESCUELA DE FRANKFURT Teorías de la necesidad 81

WILLIAM DAVIES Políticas del reconocimiento 95

FRANCO MORETTI *Bande à part* 115

KENTA TSUDA Cuestiones sobre el decrecimiento 127

## CRÍTICA

DANIEL FINN Iglesia militante 150

J. X. ZHANG Los significados de Tiananmen 161

MICHAEL LIPKIN Domesticar a Hegel 175

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

**ts**  
d traficantes de sueños



FRANCO MORETTI

## BANDE À PART

*Gimmick* [artilugio] s.

Dispositivo; en especial, un ardid para regular engañosamente un juego de apuestas, o un artículo usado para evocar un truco; ahora, usualmente, dispositivo complicado o ingenioso, *gadget*, *idea*, etc., esp. el adoptado con el fin de atraer la atención o con fin publicitario.

*Oxford English Dictionary*

**A**MBIGÜEDAD. «ESTE LIBRO trata del irritante pero extrañamente atractivo artilugio»: desde sus primeras palabras, el libro más reciente de Sianne Ngai, *Theory of the Gimmick*, va directamente al grano, evocando la idea repetida de la ambigüedad –«irritante pero extrañamente atractivo»– que ya aparecía en las primeras frases de *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* («estas tres categorías estéticas, a pesar de toda su marginalidad»), y, antes, de *Ugly Feelings* («estudios sobre la estética de las emociones negativas, que examinan el funcionamiento políticamente ambiguo»)<sup>1</sup>.

Caso tras caso, y medio tras medio –un relato corto como «El diablo de la botella» de Stevenson, las dos películas *Suspiria*, o las series fotográficas de Torbjørn Rødland– la ambigüedad deriva de una contradicción

---

<sup>1</sup> Sianne Ngai, *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgement and Capitalist Form*, Cambridge (MA), 2020, p. 1; *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge (MA), 2012, p. 1 (cursiva añadida); *Ugly Feelings*, Cambridge (MA), 2005, p. 1 (cursiva añadida).

en el propio artilugio, que después se registra en el juicio («una forma de la que nos maravillamos y de la que desconfiamos, que admiramos y desdenamos») del observador<sup>2</sup>. Esta convergencia entre lo objetivo y lo subjetivo se reproduce en el vaivén entre concepto y afecto típico de las obras de Ngai: las «categorías» austeras de su título anterior moderadas por el toque personal del «nuestro», al igual que el aplomo conceptual de la «teoría» está siendo ahora acelerado por la difidencia que provoca el «*gimmick*». Al pasar de página nunca se sabe si lo que sigue será «visceral» o «abstracto», por citar el título de uno de sus capítulos, en el que la teoría del valor trabajo de Marx se entremezcla de manera inextricable con *Music for Porn* de Rob Halpern. Esta es crítica marxista, como podría haberla imaginado el Godard de los primeros tiempos.

## I

**Estética.** Un libro sobre la estética de las emociones negativas, seguido por otro sobre las categorías estéticas, seguido por otro sobre el juicio estético. Aunque la «ambigüedad» es el acorde inicial de Ngai, va seguida de inmediato por la «estética»: no por nada *Crítica del juicio* —el texto fundacional de la estética moderna— ha continuado siendo una presencia constante en su obra, a pesar de todo lo que han cambiado otros hitos intelectuales<sup>3</sup>. Más que la esfera estética como tal, sin embargo, lo que realmente le interesa es «la frontera entre la estética y la no estética»: el espacio en el que, en lugar de categorías acreditadas teóricamente como lo hermoso o lo sublime, uno encuentra nociones «vernáculos» e «inevitablemente triviales» —lo «chulo», lo «raro» y ahora el «artilugio»— como las que podrían «entreoirse en un tren o en un bar»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> S. Ngai, *Theory of the Gimmick*, cit., p. 54. «El artilugio está desfasado, es retrógrado. El artilugio es moderno, futurista, escribe Ngai sobre *Un yanqui en la corte del rey Arturo*: «El artilugio nos ahorra trabajo. El artilugio no ahorra trabajo (lo intensifica, de hecho). El artilugio dota de transparencia a algo referente a la producción capitalista. El artilugio oculta algo acerca de la producción capitalista», p. 72. O véase su análisis sobre las antinomias estilísticas de Henry James, de las metáforas «extravagantemente empobrecidas» a la dicción «ostentosa y barata», pp. 292, 278.

<sup>3</sup> La insistencia kantiana de Ngai sobre el *juicio* es en sí bastante inusual en la crítica marxista en la que la importancia del arte y la literatura se ha asociado principalmente con la percepción inconsciente y la comunicación. Su obra, por el contrario, conlleva una *intelectualización* deliberada y vigorizante de la experiencia estética, que «implica un estilo de juzgar afectivo, relacionado íntimamente con lo que el juicio *significa*», *Theory of the Gimmick*, cit., p. 135 (cursiva añadida)

<sup>4</sup> S. Ngai, *Our Aesthetic Categories*, cit. p. 16; *Theory of the Gimmick*, cit., p. 33.

Ngai no es, por supuesto, la primera que reflexiona sobre los márgenes del campo estético: ella misma menciona el interés de Jan Mukařowský por la «interacción dinámica entre los valores estéticos y extraestéticos», así como la afirmación hecha por Nelson Goodman de que «la mayoría de nuestras experiencias estéticas se basan en alguna combinación de las ordinarias»<sup>5</sup>. Pero va más allá de las conclusiones iniciales de ambos, eligiendo el extraño ecosistema de la periferia estética como su objeto de investigación fundamental. En este espacio, lleno de «formas comprometidas» —«empobrecidas», «inestables», «flagrantemente carentes de valor»: *Theory of the Gimmick* no se hace falsas ilusiones a este respecto—, a menudo acabamos sintiéndonos estéticamente insatisfechos y, de hecho, ambiguos; porque *por esta misma razón* tenemos también una oportunidad de «captar de qué modo las condiciones del capitalismo tardío, hipermercantilizadas, saturadas de información y guiadas por el rendimiento, han transformado la experiencia estética»<sup>6</sup>. La «trivialidad» resulta tener su propia «significatividad histórica» única: *dice la verdad* sobre el destino del arte en el mundo contemporáneo<sup>7</sup>. La morfología desarticulada e «improvisada» del artilugio es como un «experimento natural» de la historia cultural en el que la consistencia estética es atacada y, en último término, subyugada por los imperativos económicos.

## 2

**Trabajo.** Como ya han sugerido algunas de las citas previas («El artilugio nos ahorra/no nos ahorra trabajo»), los artilugios para Ngai están consistentemente asociados con uno u otro tipo de trabajo. El tema —que había emergido casi al final de *Our Aesthetic Categories*, con el descubrimiento del esfuerzo y la tensión ocultos por el juego en apariencia libre de lo raro— es un elemento central del nuevo libro: para cuando comienza el primer capítulo, con un apartado titulado «Labour-Saving Device» [Dispositivo que ahorra trabajo], el término «trabajo» ha aparecido ya más de cien veces en la introducción de Ngai, mientras que un capítulo posterior sostiene que los últimos relatos de James «repletos de *trabajadores*», y específicamente de los «proveedores de servicios», dedicados a distintos tipos de «trabajo afectivo»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> S. Ngai, *Our Aesthetic Categories*, cit., pp. 43-44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>8</sup> S. Ngai, *Theory of the Gimmick*, cit., pp. 298, 269, 281.

Trabajo *afectivo*. La yuxtaposición tiende un puente entre aspectos de la existencia social que habitualmente se mantienen separado unos de los otros. En el caso del artilugio, el puente es especialmente sólido: en el cuarto de siglo posterior a 1945, cuando la frecuencia del término *gimmick* alcanza su cénit, lo encontramos tan a menudo en el universo del trabajo diligente de la tecnología aplicada como entre las emociones estéticas: en la base de datos de Google que la propia Ngai usa, la palabra se distribuye de manera equilibrada entre libros como *The Railroad Yardmaster* [El jefe de patio ferroviario], o *Perpetual Trouble-Shooter's Manual* [Manual del mediador perpetuo], y el libro de Gregory Corso titulado *Elegiac Feelings American* [El americano de sentimientos elegíacos], o el *Charlie Parker Omnibook* [Libro de composiciones de Charlie Parker] (más otros del estilo de *Chess Traps and How to Avoid Them* [Las trampas del ajedrez y cómo evitarlas] o *Fads and Fallacies in the Name of Science* [Tendencias y falacias en nombre de la ciencia]).

Y, sin embargo, la relación entre el trabajo y el artilugio no es lineal ni transparente: en su base se encuentra una *desproporción* recurrente entre la cantidad de trabajo empleada y los resultados objetivos que se alcanzan; una disparidad que se mantiene igualmente marcada en técnicas de producción material como el doblaje y el Technicolor (en el capítulo titulado «The Colour of Value»), o en artefactos de ficción tales como las máquinas Rube Goldberg examinadas ampliamente en las primeras páginas del libro<sup>9</sup>. Leer acerca de los artilugios que el libro explora incansablemente provoca una creciente sensación de incomodidad: «una incertidumbre acerca del trabajo», se nos dice en la primera página del libro, «que es también una incertidumbre acerca del valor y el tiempo».

## 3

**Cosas con precios erróneos.** La ambigüedad, la desconfianza, la trivialidad, la forma comprometida, la incertidumbre... ¿Por qué escribir todo un libro sobre este híbrido de jefe de patio y elegía, con todos los descontentos surtidos que acompañan su progreso? Porque nos fuerza a

---

<sup>9</sup> Las máquinas Rube Goldberg son «diseños irónicos» que «combinan de maneras meticulosamente elaboradas una asombrosa variedad de dispositivos inanimados con agentes animales o humanos, aunque también en cadenas en último término simples de causa y efecto lineal, para desempeñar tareas ordinarias que constituyen un anticlímax: vaciar ceniceros, abotonar el cuello de una prenda de vestir, afilar un lápiz», *ibid.*, p. 56.

pensar sobre el arte de manera radicalmente distinta, llevándonos a ese «lugar raramente visitado en la teoría estética: la estética desde el punto de vista de la producción»<sup>10</sup>. *Theory of the Gimmick* no es un libro sobre estética «y» capitalismo: es un libro que intenta ver la primera *dentro* del segundo. «En lugar de preguntar “¿cuál es la actitud de una obra *respecto a* las relaciones de producción de su tiempo” yo tendría que preguntar, “cuál es su posición *en* ellas?”»<sup>11</sup>.

La posición del arte dentro de las relaciones de producción contemporáneas. Para Luc Boltanski y Ève Chiapello la clave radica en la incorporación de la «crítica artista» de la década de 1960 al «nuevo espíritu del capitalismo» de los cuadros y gestores económicos contemporáneos; para Hal Foster, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en ese proceso de «*esthétisation du monde*» por el cual la belleza (llamémosla así) de un número creciente de mercancías ha conducido a niveles insólitos de consumo y beneficio. Aun sin disentir necesariamente de estos diagnósticos, Ngai busca algo distinto: a saber, *qué tipo de trabajo* es más típico del arte y la literatura contemporáneos y cuál podría ser su relación con la producción capitalista en general. Los *ready-mades* de Duchamp, con sus «colisiones escenificadas de trabajo artístico y productor de valor», habían sacado el problema a la luz hace un siglo<sup>12</sup>. ¿Y ahora?

Ahora, las cosas son tales que el tono de Ngai, aunque siempre decidido, es también prudente. «La relación excesivamente cercana de la música posatonal con una crítica fustigadora y excesivamente técnica –escribe acerca de «Music Discomposed» de Cavell– señala una incertidumbre más profunda acerca del trabajo cifrado en obras de arte técnicamente avanzadas». Incertidumbre (de nuevo), porque los «procedimientos cada vez más racionalizados» de estas obras de arte técnicamente avanzadas tienden a estar incómodamente soldados con «el uso del muestreo, el azar y las sorpresas incorporadas», convirtiendo así al compositor en «un trabajador simultáneamente cualificado y no cualificado»<sup>13</sup>. «Los artistas venden mercancías,

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, «The Author as Producer» [1934], en *Selected Writings*, vol. 2, parte 2, 1931-1934, Michael Jennings *et. al.* (eds.), Cambridge (MA), 2005, p. 770; ed. cast.: *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, 2009. Aunque completamente listo para ser pronunciado en el Instituto para el Estudio del Fascismo, el discurso aparentemente nunca se pronunció y su posición realmente periférica en el corpus de Benjamin parece confirmar que el punto de vista de la producción es de hecho «un lugar raramente visitado en la teoría de la estética».

<sup>12</sup> S. Ngai, *Theory of the Gimmick*, cit., p. 4.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94.

pero no la mercancía de la fuerza de trabajo», observa en el análisis sobre *La montaña mágica* y otras novelas de ideas («Readymade Ideas»), desarrollando el argumento de Dave Beech en *Art and Value*. «¿Cuál debería ser nuestro modelo de racionalización del arte por el capitalismo – pregunta Beech– si no la producción de mercancías?»<sup>14</sup>.

¿Qué modelo? Al final, asumir el punto de vista de la producción nos permite plantear la pregunta, pero no parece ofrecer una respuesta satisfactoria. Las cosas mejoran, sin embargo, al observar esos productos específicos del trabajo artístico que adoptan la forma del artilugio. Aquí, la falta de resolución técnica plena –la brecha entre la causa y el efecto de una máquina de Rube Goldberg, la disonancia entre la racionalización y el azar en la música experimental, o las incongruencias tonales de la retórica de Henry James– la existencia de todas estas antinomias nos permite atisbar algo que la adecuación pareja de técnica y materiales mantiene, por lo demás, oculto: lo extendido que se ha vuelto el intento de representar inadecuadamente –es decir, de *inflar*– el valor de prácticamente todos los objetos contemporáneos. «Artilugio» es nuestro veredicto sintético sobre este estado de cosas, la comprensión de que, «desde el cortador de plátanos de acero inoxidable hasta los derivados de criptomonedas... en el capitalismo se compran y venden continuamente cosas a las que se les ha asignado un precio erróneo»<sup>15</sup>.

#### 4

**Marx.** Personaje menor en *Ugly Feelings*, crecido hasta convertirse en una figura de tamaño completo en *Our Aesthetic Categories*, Marx es, podría decirse, el protagonista de *Theory of the Gimmick*. No el Marx que habitualmente se encuentra en obras de crítica, sin embargo: no el joven que admiraba *Fausto* y *Timón de Atenas* por lo bien que explicaban la naturaleza del dinero, ni siquiera el sabio victoriano que elogiaba el «ideal inalcanzable» del arte griego, en el prólogo de *Crítica de la economía política*. El argumento de Ngai se basa en *El capital*, los *Grundrisse* y en aquellos estudiosos que han desarrollado la epistemología y la teoría económica de Marx: Alfred Sohn-Rethel, Lucio Colletti, Diane Elson, Moishe Postone, Beverly Silver, y muchos más. La estética marxista, por su parte, a pesar de la presencia de Adorno y Jameson, no está muy presente. «El objetivo

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 2.

de este capítulo –escribe al comienzo del libro– es rastrear, a través de los escritos de pensadores dispares, la mayoría no marxistas, una teorización latente del artilugio lindante con la marxista»: y su bibliografía secundaria –Trilling y Cavell, D. A. Miller y Barbara Johnson, Seymour Chatman y Robert Pfaller, Wayne Booth y Henry Nash Smith, L. C. Knights sobre la comedia y F. R. Lewis sobre James– es exactamente eso<sup>16</sup>.

Que florezcan cien flores. Las lentes bifocales de *Theory of the Gimmick* –estricta filología marxiana y *laissez-faire* hermenéutico– lejos de ser una incongruencia, derivan lógicamente de la naturaleza doble de los propios productos estéticos: mitad mercancías, que deben ser elucidadas a la luz de la teoría del valor trabajo, mitad objetos estéticos, cuyo valor de uso concreto puede describirse en una variedad de formas. «Y si, como dice, una película es una mercancía exactamente igual que un refrigerador, ¿cómo puede usted diferenciarlas ahora?», fue la objeción planteada hace décadas contra Alberto Abruzzese, miembro del grupo «*operaista*» italiano cuyas tesis han sido fuente de inspiración para Ngai. «Porque uno proyecta imágenes sobre una pantalla y otro mantiene la comida fría», fue la respuesta, algo con lo que probablemente ella simpatice.

Esta apertura a paradigmas críticos muy distintos a los suyos propios es señal de que Ngai está libre por completo de ese narcisismo de las pequeñas diferencias que tan a menudo ha atacado a la crítica reciente (marxista o de otro tipo): en lugar de dramatizar el más leve punto de disensión para apuntalar su propia posición específica, *elabora* con total naturalidad el trabajo de otros, con la modestia que constituye el signo más seguro de la pasión intelectual. No es que su libro carezca de drama: sus párrafos duros, rebosantes de conjunciones adversativas –«pero... si bien ... como ... aunque ... aunque ... como ... ni ... obsérvese el paralelo ... aunque ... porque»– nos llevan por un proceso de descubrimiento en el que cada paso supone una lucha siempre renovada<sup>17</sup>. Solo que es una lucha con la complejidad de lo real, no con las carencias de un colega.

## 5

**Pasado y presente.** Cuando la historia entra en *Theory of the Gimmick*, lo hace de manera sucinta y precisa: ya sea el «ascenso de una incipiente economía de los servicios» en vida de James, el paralelo entre la «condición

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>17</sup> S. Ngai, *Our Aesthetic Categories*, cit., pp. 36-37, 39.



degradada» del imaginario fotográfico de Rødland y la «larga recesión» de Brenner, o la frecuencia del uso del término *gimmick* que «se disparó en 1973, un marcador común del fin de la “edad de oro del capitalismo”»<sup>18</sup>.

Dicho eso, para ser una crítica marxista, Ngai se muestra definitivamente indiferente a la historia. Probablemente ello se deba a que es especialista en arte y literatura contemporáneos (lo «contemporáneo» comienza aproximadamente con el arte conceptual de la década de 1960), y en particular a su interpretación de lo contemporáneo como una especie de momento de la verdad en la práctica estética de los pasados dos siglos: el momento en el que la *interessante Poesie* de Schlegel, o la «estructura modular» del *Estafador y sus disfraces* de Melville, encuentran su personificación definitiva –final y epifánica– en la serie fotográfica de Ed Ruscha<sup>19</sup>, o en la «máquina recombinante» de la instalación *Journey into the Fear*<sup>20</sup>. «¿No deberían las diferencias existentes entre ... la Europa de la primera era industrial y el Estados Unidos posfordista importar más que las similitudes?», pregunta en el capítulo sobre lo «interesante» incluido en *Our Aesthetic Categories*, donde primero había tomado forma esta mirada telescópica de pasado y presente<sup>21</sup>. Y la respuesta es que no: en el espíritu de un famoso pasaje de la «Introducción» de Marx a los *Grundrisse* en 1857, la historia se sitúa en un plano inclinado en el que sus fases anteriores se vuelven cada vez más comprensibles a la luz de las más recientes<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> S. Ngai, *Theory of the Gimmick*, cit., pp. 299, 207-208, 4. Aunque el uso del término «*gimmick*» se multiplicó por diez durante el auge de posguerra, confirmando plenamente su vinculación con la producción de mercancías, su valor absoluto –0,000052 por 100 en su momento culminante– siempre ha sido muy bajo (la palabra en inglés más frecuente, «the», ha oscilado en el transcurso del siglo XX entre el 5,7 y el 4,6 por 100). «*Gadget*», «*zany*» y «*cute*» comparten el mismo orden de magnitud con «*gimmick*» (0,000017, 0,000042 y 0,000096 en 1973), mientras que «*interesting*» y «*aesthetic*» (0,0077 y 0,0015) presentan una frecuencia aproximadamente cien veces mayor. Curiosamente, la frecuencia de «*gimmick*» parece haberse reducido a la mitad en el último medio siglo, alcanzando el 0,000030 en 2008 (la fecha accesible más reciente en Google Ngram). Dada la legión de artilugios liberados en el mundo por la economía digital, debemos de habernos resignado tan profundamente a su triunfo que ya ni siquiera los mencionamos.

<sup>19</sup> S. Ngai, *Our Aesthetic Categories*, cit., pp. 146-152.

<sup>20</sup> S. Ngai, *Theory of the Gimmick*, cit., p. 252.

<sup>21</sup> S. Ngai, *Our Aesthetic Categories*, cit., p. 146.

<sup>22</sup> «La sociedad burguesa es la más compleja y desarrollada organización histórica de la producción. Las categorías que expresan sus condiciones y la comprensión de su organización permiten al mismo tiempo comprender la organización y las formas de producción de todas las formas de sociedad pasada, sobre cuyas ruinas ella fue edificada», Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy, 1857-1868*, Harmondsworth, 1973, p. 105; ed. cast.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, Madrid y Ciudad de México, 2007, vol. I, p. 26.

Este pasado que acelera hacia el presente –hasta el punto de fundirse en el «presente perpetuo» de un desarrollo capitalista desprovisto de cambio– introduce el tema de la abstracción, que, aunque habitualmente eludido en la investigación estética, es otro rasgo definitorio de *Theory of the Gimmick*<sup>23</sup>. En el libro, la abstracción adopta formas diferentes, desde la gramática espectacularmente incorpórea de James –«Lo que determinó el discurso que lo alarmó en el transcurso de su encuentro apenas importa, siendo probablemente solo unas cuantas palabras pronunciadas por él mismo de manera poco intencionada»– a la transformación del cuerpo de un soldado en un «jeroglífico de valor» en *Music for Porn* de Halpern. Pero sin duda la parte fundamental es el capítulo sobre las series fotográficas de Rødland, donde toda imagen individual (y altamente individualizada) –llavero, bebé, «Hamburger Helper», envoltorios, signo de espuma de poliestireno– es primero separada quirúrgicamente de cualquier contexto vivo imaginable y, después, fríamente deslizada en una jaula tipográfica que semeja un escaparate o la página de un catálogo. Por «sensorialmente ricas y ricamente diferenciadas» que puedan ser, las imágenes de Rødland se suman a un «no mundo» fantasmal, simultáneamente expresado y alienado en las listas que salpican el texto de Ngai, en las que una lúdica muestra de conocimiento de mercancías –«decoraciones, ornamentos, florituras... extensiones de cabello, horquillas, tiaras, uñas postizas»<sup>24</sup>– se transforma silenciosamente en reconocimiento de la superfluidad vacua: como ponerse frente a un *Zeitgeist* que ha perdido su *Geist*, o a la «permanente guerra del opio» –«privación enriquecida»– de *La société du spectacle* de Debord.

## 6

«Refleja». «Esta categoría estética –escribe Ngai en la introducción a *Theory of the Gimmick*– refleja nada menos que las leyes básicas de la producción capitalista, y abstracciones como estas saturan la vida cotidiana»<sup>25</sup>; y por ahora, me he centrado en las categorías estéticas, la producción capitalista, la abstracción y la vida cotidiana. Ha llegado el momento de pasar al verbo que porta sobre sus hombros toda la declaración: «refleja». El «encuentro con la apariencia estética» tipificado por el artificio «no solo *refleja* el modo de producción capitalista, sino también las formas en las que a diario interactuamos con las abstracciones

<sup>23</sup> S. Ngai, *Theory of the Gimmick*, cit., p. 64.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 221, 196.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 4.

económicas», dice la página siguiente; y el término sigue apareciendo con una insistencia (más que en sus dos libros anteriores juntos) que sugiere un nuevo ángulo en todo el argumento de Ngai.

Dejemos claro que el suyo no es un paso en la dirección de la *Widerspiegelungstheorie* que durante tanto tiempo constituyó la vulgata de la crítica marxista; a la teoría del reflejo de las décadas de 1930-1960 no le interesaban «las leyes básicas de la producción capitalista y sus abstracciones», sino configuraciones históricas mucho más imprecisas, y este, como hemos visto, no es el caso de Ngai. Su énfasis en la noción se origina en otra parte y tiene consecuencias de orden diferente.

A pesar de su equívoco regusto de agresión, perplejidad o desconcierto, los protagonistas de *Our Aesthetic Categories* –lo chulo [*cute*], lo interesante [*interesting*] y lo raro [*zany*]– habían expresado un disfrute palpable de sus objetos y de la experiencia estética en general. En *Theory of the Gimmick*, el tono ha cambiado: el artilugio es una «cosa dudosa, no confiable y en general negativa» y tiene perfecto sentido reaccionar ante él con un «juicio estético ambiguo, si bien mayoritariamente negativo»; decir que algo es un artilugio, explica Ngai en otra parte, «no es solo un juicio negativo sino la negación más compleja del juicio de otra persona sobre el valor del mismo objeto que nosotros consideramos carente de valor»; una doble negación, en otras palabras, en la que «invirtiendo el orden de las dos fases afectivas de lo sublime, nuestra respuesta invalida la positiva»<sup>26</sup>. Y así sucesivamente, en muchos pasajes similares.

Es este marchitamiento del placer estético el que presta al reflejo –y al conocimiento asociado a él– su nuevo significado. En nuestra experiencia estética, el conocimiento y el placer van siempre entretnejidos de maneras complejas; por lo general, sin embargo, el conocimiento tiende a permanecer envuelto en nuestra percepción de la forma estética y se halla subordinado a la dimensión principal del placer. Con una estructura «empobrecida», «tosca» y «comprometida», sin embargo, uno acaba viendo «a través de» los mecanismos formales y todo lo que quedan son los materiales que están de hecho reflejados. Lo hemos visto antes: las formas comprometidas dicen la verdad acerca de la situación del arte dentro del capitalismo y, por lo tanto, al menos implícitamente, acerca del propio capitalismo.

---

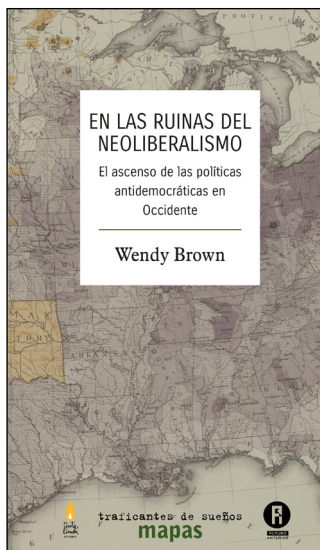
<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 55-56, 17, 62 (cursiva añadida).

De ahí la apuesta final de la obra de Ngai: ¿está estudiando el arte o el capitalismo? ¿*Puede* haber todavía un estudio «clásico» del arte en el mundo actual, o acaso registrar su imposibilidad es la única forma de permanecer fiel a la gran promesa de la estética? Habiendo alcanzado la «frontera entre la estética y la no estética» en *Our Aesthetic Categories*, ahora la ha cruzado, entrando en un espacio en el que tiene más probabilidades de encontrarse cortadores de plátanos que retratos o sonetos. Tal vez aquí resida el futuro de la teoría estética. Ha hecho falta una pensadora intrépida para imaginar la posibilidad.

traficantes de sueños

w w w . t r a f i c a n t e s . n e t

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



# En las ruinas del neoliberalismo

El ascenso de las políticas  
antidemocráticas en Occidente

**Wendy Brown**

Colección: map 64

PVP: 18 €

«Las nuevas fuerzas de derecha aúnan elementos conocidos del neoliberalismo con sus aparentes opuestos. Combinan su supuesta superioridad moral con una conducta casi celebratoriamente amoral e irrespetuosa. Respaldan la autoridad al tiempo que presentan una desinhibición social pública y una agresividad sin precedentes. Se enfurecen contra el relativismo, pero también contra la ciencia y la razón. Desprecian a los políticos y a la política y a la vez evidencian una voluntad de poder y una ambición política feroces. ¿En qué quedamos?»

En este libro la filósofa política norteamericana Wendy Brown se interroga sobre el lado moral del neoliberalismo. La erupción del etnonacionalismo y de los valores morales tradicionales en Occidente pueden representar menos el final del neoliberalismo que su monstruosa descendencia. Brown nos muestra que el sueño neoliberal no consistía solo en reemplazar la democracia por los mercados, sino también por la autoridad de la tradición. Desprovisto de todo freno, el neoliberalismo ha producido consecuencias inesperadas, manifiestas en la erosión y crisis de las viejas instituciones sociales y económicas, y en la creciente concentración del poder político y económico en una estrecha minoría.