

# NEW LEFT REVIEW 96

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO - FEBRERO 2016

## EDITORIAL

PERRY ANDERSON

La casa de Sión

## ARTÍCULOS

IVÁN SZELÉNYI

Capitalismos después del comunismo

WALTER BENJAMIN

Junto a la chimenea

VERÓNICA SCHILD

Los feminismos en América Latina

CARLOS SPOERHASE

Seminario vs *mooc*

MARCO D'ERAMO

Vida portuaria

SVEN LÜTTICKEN

*Personajificación*

## CRÍTICA

FRANCIS MULHERN

La pervivencia de la Comuna

JEFFERY WEBBER

¿Desarrollo verde?

JOHN NEWSINGER

El famélico Raj

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

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

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

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



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES  
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de  
Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

## PERSONAJIFICACIÓN

*La representación del personaje en el arte  
y en el activismo*

**E**N EL RÉGIMEN estético moderno, la obra de arte tiene por lo general un autor identificable en forma de persona única; un sujeto sobreestimulado que ha creado un objeto excepcional, que a su vez puede abrumar y remodelar la propia subjetividad del espectador (o del lector o del oyente)<sup>1</sup>. Claramente, la volición artística no es la de un *cogito* filosófico puro o un sujeto idealista autoconstituido, que se vuelve idéntico a sí mismo proponiendo objetos externos. Los sujetos artísticos se autoobjetivan mediante la construcción de máscaras artísticas y/o sociales. Pero como sostenía Deleuze, lo mismo se puede decir de hecho de los filósofos: Platón usó a Sócrates como *personaje conceptual*, Nietzsche usó a Zaratustra y a Dionisos, mientras que el sistema cartesiano depende del personaje del «Idiota que dice “yo” y establece el *cogito*»<sup>2</sup>.

El origen etimológico de «personaje» remite al término latino *persona*, que hacía referencia a la máscara teatral que llevaban los actores y que visualmente los representaba. En Roma, *persona* experimentó también un giro jurídico, haciendo referencia a las personas en sentido jurídico: ya se tratase de personas «naturales» o de personas jurídicas (organismos corporativos). En la filosofía moderna, como ha señalado Charles Taylor, en la medida en la que es «un ser con conciencia, donde la conciencia se contempla como la capacidad de enmarcar representaciones

---

<sup>1</sup> Este texto deriva en buena parte del estimulante intercambio de opiniones con Jesse van Winden, a quien dirigí una tesis de grado para el Master en Filosofía, *Destabilizing Critique: Personae in between Self and Enactment*. La tesis completa puede descargarse de [jessevanwinden.wordpress.com](http://jessevanwinden.wordpress.com).

<sup>2</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *What is Philosophy?*, Nueva York, 1994, pp. 61-62 [ed. cast.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, 1993]. *Qu'est-ce que la philosophie?* fue de hecho escrito solo por Deleuze, usando el personaje conceptual de Deleuze/Guattari.

de las cosas», el concepto de persona está estrechamente relacionado con «la noción de sujeto, dotado de fundamentación epistemológica, establecida en el siglo XVII»<sup>3</sup>. Pero en contraste con el sujeto filosófico desde Descartes a los idealistas alemanes (el sujeto entendido como *cogito* o autoconciencia, o como negación de la condición de objeto), la noción de persona siempre ha estado más relacionada con la teoría jurídica. La «persona» parece en consecuencia que tiene una fundamentación y una construcción más social que el «sujeto»:

Allí donde es algo más que un mero sinónimo de «ser humano», «persona» se utiliza principalmente en el discurso moral y jurídico. Una persona es un ser con un cierto estatus, o portador de derechos. Pero bajo el estatus moral, como su condición, hay ciertas capacidades. Una persona es un ser con sentido del yo, con noción del futuro y del pasado, capaz de sostener valores, de tomar decisiones [...]<sup>4</sup>.

La condición de persona parece en consecuencia relativamente real y sensata, en comparación con la condición de sujeto filosófica. Aquí es donde interviene Deleuze, reintroduciendo la/el persona(je) en el ámbito de la cognición filosófica; sosteniendo que el sujeto filosófico depende de hecho de las máscaras conceptuales, como el «yo idiota» de Descartes; o, podríamos añadir, el propio Espíritu de Hegel, al igual que las manifestaciones dialécticas de dicho espíritu, tales como el amo y el esclavo:

El personaje conceptual no es el representante del filósofo, sino, más bien, lo contrario: el filósofo es solo el envoltorio de su personaje principal y de todos los demás personajes que son los intercesores [*intercesseurs*], los verdaderos sujetos de su filosofía. Los personajes conceptuales son los «heterónimos» del filósofo, y el nombre del filósofo es un simple pseudónimo de su personaje<sup>5</sup>.

Podríamos mencionar heterónimos artísticos como la Máquina (Warhol) o el Chamán (Beuys), pero las genealogías de tales personajes conceptuales de los artistas —que se retrotraen al menos hasta el Renacimiento— deberían mantenerse alejadas de un exceso tipológico demasiado simplificador.

---

<sup>3</sup> Charles Taylor, «The Concept of a Person», en *Human Agency and Language: Philosophical Papers*, Cambridge, 1985, p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>5</sup> G. Deleuze y F. Guattari, *What Is Philosophy*, cit., p. 64. De hecho, para Hegel el sujeto no es necesariamente ni en último término una persona: el *espíritu absoluto* es el sujeto supremo, irreductible a los individuos, aunque se despliega a través de la agencia (relativa) de estos.

Foucault proponía historizar y desnaturalizar al autor planteando funciones de autor específicas: un cuadro abstracto tiene una función de autor diferente a la de un artículo científico, y un pintor que habla o escribe sobre su obra difiere a su vez del cuadro, al igual que una introducción personal a un artículo científico tiene una función de autor diferente a la del texto principal<sup>6</sup>. Lo que nos interesa aquí es un giro histórico en la función del autor que supuso una *personajificación* del arte. Si el personaje del artista fue en otro tiempo una intercesión entre autor y obra, una proyección pública de la subjetividad artística utilizada para enmarcar e interpretar la obra y al mismo tiempo permanecer fuera de ella, esta distinción entre *ergon* y *parergon* se vino abajo cuando el personaje se convirtió en material artístico principal y foco de la práctica artística. El resultado es un conjunto de estrategias performativas en el desflecado borde exterior de la condición de sujeto y la subjetividad contemporáneas.

### *Actuar fuera del papel*

En el teatro moderno, el personaje entendido como máscara física ya no era un concepto fundamental, y fue sustituido por la proyección por parte de los actores de su propio papel mediante una interpretación individualizada. El teatro, sin embargo, experimentó también la elaboración de un sistema de estrellato que sería transformado, industrializado y perfeccionado en Hollywood; y en este sistema de estrellato, el personaje del actor sería el rasgo mediador entre el intérprete y un papel. Un personaje interpretado por Cary Grant o por Greta Garbo tenía que encajar en el personaje público de la estrella, de su imagen; o podía ser utilizado para moldear y desarrollar, transformar, cuestionar o incluso revisar el personaje de los actores («¡Garbo ríe!»). Al mismo tiempo, como sostiene Philip Auslander, el teatro épico brechtiano convirtió la díada de actor/papel en una tríada de actor/papel/personaje, porque el actor brechtiano mantiene una distancia respecto al papel<sup>7</sup>. En el proceso, el personaje se convierte en la clave: un modo de autopresentación que se une, interroga o desplaza al papel representativo, al personaje de ficción<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», conferencia pronunciada ante la Société Française de Philosophie, 22 de febrero de 1969.

<sup>7</sup> Philip Auslander, «On the Concept of Persona in Performance», *Kunstlicht*, vol. 36, núm. 3, pp. 63-64.

<sup>8</sup> Mi redacción aquí es una variación de *ibid.*, p. 76. Auslander ha observado estrategias basadas en el personaje en el teatro de vanguardia (The Wooster Group) y con respecto a intérpretes musicales, muchos de los cuales saquean los archivos de Hollywood y de la vanguardia (Madonna, Lady Gaga).

Tras la Segunda Guerra Mundial, la «máscara» inmaterial que es el personaje del intérprete se convertiría en punto focal de la práctica neo-vanguardista. Cuando Harold Rosenberg afirmó que la pintura al estilo de Pollock y de Kooning transformaba al artista en alguien que *actúa* y no que representa, mantuvo una ambigüedad estratégica acerca del tipo de actuación involucrado<sup>9</sup>. El pintor de acción era un actor en el sentido de *actante* o agente, pero era quizá también actor en un sentido más teatral. Tanto en el arte como en la política, ningún acto es jamás lo que parece: «La acción y la actuación son fenómenos en parte ilusorios; no solo incluyen las alucinaciones y la identidad errónea de los actores, sino también la inherente interpretación errónea de sus espectadores. Cada acto supone una filtración de la poesía en la vida práctica»<sup>10</sup>. A finales de la década de 1950, Allan Kaprow resaltó que la pintura de acción rosenbergiana-pollockiana necesitaba saltar del lienzo a las tres dimensiones y a los *happenings* o eventos<sup>11</sup>. En la senda de Pollock y Cage, el arte experimentó así un giro performativo, y la nueva interpretación prescindió en gran medida del *papel*, al igual que prescindió del guion para adoptar una *partitura* poscageana. Si, en el contexto de la Guerra Fría, Rosenberg se contentó en general con dejar que sus dramas pseudoexistencialistas fuesen interpretados en el contexto del arte, el artista parecía ahora destinado a convertirse en un «hombre [*sic*] del mundo»<sup>12</sup>.

Al mismo tiempo, la subjetividad estaba siendo renegociada en filosofía y en política. En torno a 1960, Jean-Paul Sartre se enredó en un debate lleno de descalificaciones con Georg Lukács en referencia a las cuestiones de subjetividad y agencia, en las que Sartre –cuyos ecos relativamente amortiguados pueden observarse en Rosenberg– atacó *Historia y conciencia de clase* de Lukács, y su noción del proletariado como sujeto-objeto revolucionario de la historia (este era el personaje conceptual de Lukács). En una conferencia pronunciada en Roma en 1961, Sartre rechazó la «dialéctica idealista» de su oponente y procedió a articular una intrincada dialéctica, no del sujeto y el objeto, sino de la subjetivación y la objetivación, en la que las personas no son nunca puramente sujetos,

---

<sup>9</sup> Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1953), en *The Tradition of the New*, Londres, 1970.

<sup>10</sup> Harold Rosenberg, *Act and the Actor: Making the Self*, Chicago, 1970, pp. vii-viii.

<sup>11</sup> Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), en *Essays on the Blurring of Art and Life*, editado por Jeff Kelley, Berkeley y Los Angeles, 1993, pp. 1-9.

<sup>12</sup> En un ensayo de 1964 titulado «The Artist as a Man of the World», Kaprow reflexionaba sobre los recién descubiertos éxitos comerciales y sociales del arte contemporáneo: véase *ibid.*, pp. 46-58.

ni parte de un sujeto colectivo plenamente consciente de sí mismo. Hay siempre un juego de interioridad y exterioridad, de invención y hábito o repetición, y de conocimiento y desconocimiento. «La subjetividad aparece aquí como un ser de repetición pero al mismo tiempo es un ser de invención»; «No se encontrará nunca, no se entenderá nunca lo que es la invención del hombre si se pretende que sea pura *praxis*, basada en una conciencia clara; siempre tendrá por detrás elementos de ignorancia, para que exista una posibilidad de invención»<sup>13</sup>. Situando en primer plano la función del desconocimiento, Sartre afirma que «una vez que la conciencia, a niveles superiores, hace de la subjetividad su objeto, esta se convierte en objetividad» mediante procesos de proyección. Sartre sostiene que «es de esa manera, por consiguiente, como hay que concebir la subjetividad, a saber, como proyección perpetua y, en la medida en que es una mediación, no puede tratarse más que de la proyección del ser de aquí –*en deça*– sobre el ser de más allá», lo cual le permite analizar la subjetividad desde el punto de vista de la dialéctica del yo y del personaje proyectado.

### *La estética activista*

La política del personaje se convirtió en factor clave en el arte poscageano de la década de 1960. George Maciunas y otros miembros de Fluxus se mostraban muy escépticos respecto al personaje del chamán simulado desarrollado por su aliado alemán Joseph Beuys en sus *Aktionen* a partir de 1962; Maciunas por supuesto prefería que el arte perdiese importancia y tuviese «cualidades impersonales»<sup>14</sup>. La insistencia de Jonas Mekas en que Maciunas y Warhol eran «lo mismo», porque ambos trataban en esencia de la «nada», puede ampliarse al personaje interpretativo de ambos, y a su interpretación de personajes<sup>15</sup>. La identidad burocrática de Maciunas como «presidente» de Fluxus, así como sus posteriores incursiones en el travestismo, proporcionan muchos paralelos con las exploraciones de la fama maquínica y vacía por parte de Warhol. Los comentarios de Mekas acompañan un doble retrato cinematográfico que contiene metraje de una *dumpling party* organizada por Maciunas en 1971, a la que asistieron, entre otros, Warhol, Yoko Ono y John Lennon.

---

<sup>13</sup> Jean-Paul Sartre, «Marxismo y subjetividad. La conferencia de Roma, 1961», con introducción editorial y ensayo adjunto de Fredric Jameson, «La actualidad de Sartre», en *NLR* 88, julio-agosto de 2014.

<sup>14</sup> De la definición de Fluxus dada en 1963 por George Maciunas: Craig Saper, «Fluxus as a Laboratory», en Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, Londres, 1998, p. 139.

<sup>15</sup> Jonas Mekas, voz superpuesta en el corto *Andy Warhol & George Maciunas*, 2006.

A finales de la década de 1960, debido a su relación con Lennon, Ono se había visto expuesta a la fama en una escala tal que superaba la notoriedad de Warhol, y la pareja decidió explorar su celebridad y su(s) personaje(s) público(s) como material.

Su performance *Bed-In* (1969) es un momento clave, porque representa la convergencia de las estrategias performativas artísticas y de la cultura pop. El *Bed-In*, cuyo primer episodio tuvo lugar en el Hilton Hotel de Ámsterdam, era un evento Fluxus reconvertido en evento de medios de famosos<sup>16</sup>. Como en algunos de los conciertos Fluxus de tipo Zen más comedidos, este era un evento en el que en realidad no ocurría nada, aparte de un interminable desfile de amigos y cointérpretes. Entre ellos se incluía la flor y nata de la escena contracultural de Ámsterdam, marcada por la confluencia de varias ramas de actividad radical, incluidas las de los excompañeros Fluxus holandeses de Ono y los descendientes del movimiento Provo de 1964-1967. Entre estos últimos se encontraba Robert Jasper Grootveld, que a partir de 1962 había usado su conocimiento de los *happenings* estadounidenses y los eventos Fluxus como base para una provocativa interpretación pública, que atrajo con regularidad la intervención policial y ayudó a convertir a Ámsterdam en un «centro mágico» internacional, como él lo llamaba<sup>17</sup>.

En 1969, Grootveld era miembro de varios grupos traslapados en los que participaban Max Reneman y Theo Kley, incluida la llamada Insektensekte (Secta de los Insectos), que protestaba contra la contaminación con trajes y eventos imaginativos; sus miembros aparecieron con todos sus ropajes de gala para regalarles a Ono y Lennon insignias de mariposa<sup>18</sup>. Ataviados con trajes fantásticos que en ocasiones sugerían híbridos entre insecto y humano y otras formas de mutación, los miembros de la Secta de los Insectos representaban escenas impactantes que parecían una versión hippie del universo de *Mad Max*. Al igual que Lennon y Ono, intentaban provocar un

<sup>16</sup> El *Bed-In* de Ámsterdam se organizó entre el 25 y el 31 de marzo de 1969; el evento se repitió después en Montreal.

<sup>17</sup> Véase Harry Ruhé, «Acties en performances in Amsterdam: Een overzicht van 20 jaar branche-vervaging», en *Amsterdam 60/68: Twintig jaar beeldende kunst/Twenty Years of Fine Art*, Ámsterdam, 1982.

<sup>18</sup> Documentado por el fotógrafo Cor Jaring, cercano al círculo de Grootveld, Theo Kley y Max Reneman; sus fotos las publicó el semanario *Televisier* el 3 de mayo de 1969 («Vlinders in het Hilton», pp. 26-27). Acerca de la Insektensekte, véase también Marjolein van Riemsdijk, *De bestorming van het onmogelijke: Max Reneman, De Keerkring & de collectieve verbeelding*, Ámsterdam, 2001, pp. 47-55.

cambio mediante imágenes y personajes, en su caso más descaradamente artificiales que los de Lennon y Ono, que «se interpretaban a sí mismos». De algún modo, de formas enrevesadas, estos personajes-*performances* afectarían supuestamente a la gente y provocarían el cambio. Sería reduccionista, sin embargo, negarles a dichas acciones y prácticas toda agencia, porque no revolucionaron el mundo al instante, si bien en cierta medida estaría justificado obviarlas como ingenuas. La estética de la personajificación activista podía de hecho tener repercusiones sociales, pero, como era de esperar, tendían a ser parciales o temporales, en ocasiones duraderas pero inesperadas y, a veces, contradictorias.

La ciudad de Ámsterdam, a la que se le había asignado el personaje de Centro Mágico, se había convertido en un nudo clave de la contracultura mundial. El 5 de febrero, el movimiento Kabouter—otro sucesor de Provo—proclamó el «Estado Libre de Orange» (es decir: liberado de la Casa de Orange), creando un Estado ficticio o hipotético como un personaje conceptual<sup>19</sup>. La revista contracultural *Aloha* se declaró órgano oficial del Estado Libre de Orange; su editor, Willem de Ridder, era exmiembro del grupo Fluxus y propietario de la Fluxshop de Ámsterdam. A comienzos de la década de 1960, De Ridder todavía había presentado sus proyectos a los medios de comunicación con traje y gafas de pasta, dando apariencia de respetabilidad, pero a finales de la década estaba fundando clubes pop/contraculturales como Paradiso y Fantasio y publicando la revista sexual vanguardista *SUCK* (*El primer periódico sexual europeo*)<sup>20</sup>. Esta última fue iniciativa de un grupo formado en Londres por Germaine Greer, Jim Haynes, William Levy y Heathcote Williams. Algunos de los miembros del grupo habían participado en *International Times*, que sirvió de modelo parcial de *Aloha*. Para evitar enjuiciamientos, *SUCK* se publicaba en Ámsterdam, donde De Ridder y un reubicado Levy asumieron las tareas editoriales y de diseño<sup>21</sup>. Jactándose de practicar la liberación y la promiscuidad sexuales que predicaban, los editores de *SUCK* posaban desnudos (solos y juntos) en sus páginas, mientras que De Ridder

<sup>19</sup> Coen Tasman, *Louter Kabouter: Kroniek van een beweging*, Ámsterdam, 1996, pp. 66-67, 80. El nombre es un *détournement* irónico del Estado creado por los bóeres sudafricanos.

<sup>20</sup> La principal publicación sobre De Ridder sigue siendo el catálogo de su retrospectiva en el Groninger Museum (*De Ridder Retrospective*, Groninga, 1983), concebida con William Levy con un estilo autobiográfico informal.

<sup>21</sup> William Levy, «De recreatie van De Ridder», en *ibid.*, p. 18.



también apareció travestido<sup>22</sup>. Aunque las actividades del grupo de *SUCK* estuvieron a menudo marcadas por una especie de productivismo sexual –¿quién tiene la mayor resistencia libidinal?– el juego de De Ridder con los roles y los personajes introdujo una dimensión distinta.

### ¿Autobjetivación?

Al sondear este continuo de prácticas, a finales de la década de 1960, entre *performance* neovanguardista, autorganización contracultural y contestación política, se observa una pronunciada tensión entre, por una parte, la predominante retórica de liberación frente a los papeles opresivos o las máscaras de personaje, a favor de expresar sin trabas los deseos naturales y, por otra, el foco no solo en el travestismo, sino también en la interpretación de roles en general. Si esta última podía considerarse parte de una dialéctica de liberación ampliamente reichiana, el juego con las identidades y los personajes podría verse como la inscripción de los yos «liberados» en un nuevo régimen de productividad<sup>23</sup>. La constante autoproducción de subjetividades avanza a través de la constante autobjetivación.

Las prácticas aquí analizadas son concretizaciones de la opinión planteada por Sartre de que «lo esencial de la subjetividad radica en conocerse desde fuera, en su propia capacidad de invención, y nunca desde el interior. Si la subjetividad se conociera desde su interior, estaría muerta; si se la conoce desde fuera, se convierte ciertamente en un objeto, pero es objeto en sus resultados, lo cual nos remite a una subjetividad que no es realmente objetivable»<sup>24</sup>. Para Sartre, sin embargo, las formaciones micropolíticas de buena parte de la actividad contracultural/vanguardista habrían sido en sí mismas, por supuesto, insuficientes. El problema que le preocupaba en esta obra tardía era el de la relación entre el acto o la práctica individuales y el evento colectivo/revolucionario: «La atormentada percepción por parte de Sartre de las dificultades lógicas y empíricas inherentes a la construcción de un conjunto ordenado de estructuras sociales desde una multiplicidad de actos-unitarios antagónicos», como

---

<sup>22</sup> Véase por ejemplo una foto (tomada por Anna Beeke) en William Levy (ed.), *Wet Dreams: Films and Adventures*, Ámsterdam, 1973, p. 34; así como *De Ridder Retrospective*, cit., p. 46.

<sup>23</sup> Paul B. Preciado lo ha denominado el «régimen farmacopornográfico» en *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Regime*, Nueva York, 2013.

<sup>24</sup> J.-P. Sartre, «Marxismo y subjetividad», cit., p. 116.

ha descrito Perry Anderson<sup>25</sup>. El segundo volumen, inédito, de la *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre abordaba la cuestión de «¿cómo puede “una pluralidad de epicentros de acción tener una única inteligibilidad”, tal que las luchas de clases pueden describirse como contradicciones; en otras palabras, como “particularizaciones de una totalización unitaria situada más allá de ellas”?»<sup>26</sup>. Si estas formulaciones estuviesen aún marcadas por una creencia tradicional en el proletariado como agente revolucionario (y por su uso como personaje conceptual), la pluralidad de epicentros demostraría ser demasiado centrífuga como para permitir totalización alguna basada en una única lucha revolucionaria. Sin embargo, las cuestiones sobre la agencia individual y colectiva siguen ahí y aquí entran en juego las estrategias de personajificación.

El año de los primeros conciertos oficiales Fluxus, 1962, se publicó a título póstumo el libro de J. L. Austin titulado *How to Do Things with Words*, que exponía su teoría de los actos de habla. De acuerdo con Austin, las partituras para eventos Fluxus pueden considerarse –pueden interpretarse– como actos de habla *perlocutivos* que, cuando prosperan, producen una nueva situación<sup>27</sup>. Sin embargo, muchas partituras para eventos de George Brecht y otros son deliberadamente mínimas y están abiertas a la interpretación, sembrando incluso dudas acerca de si están pensadas para ser representadas en absoluto. Al menos en su materialización Fluxus, por lo tanto, el arte de acción generalizado que emergió en torno a 1960 no es tanto un culto voluntarista al acto como un examen de los prerequisites y los parámetros de la agencia. Entre otras cosas, el lenguaje perlocutivo es el lenguaje del hacer historia; los partidos marxistas piensan que disponen de las palancas conceptuales que les ayuden a provocar o acelerar el final del capitalismo, y se supone que sus textos tienen capacidad de agencia: de interpretar el mundo a cambiarlo. Curiosamente mientras que un grupo como la Internacional Situacionista intentaba desempeñar la función de un partido de vanguardia marxista, George Maciunas concibiese el Fluxus como un grupo productivista neosoviético, para asombro e irritación de sus pares<sup>28</sup>. Como si tuviesen por objetivo la discrepancia entre la partitura Fluxus entendida como «obra de arte abierta», por una parte, y la

<sup>25</sup> Perry Anderson, *Arguments within English Marxism*, Londres, 1980, p. 52.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>27</sup> J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, 1962 [ed. cast.: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, 2013].

<sup>28</sup> Véase la selección de cartas de Emmett Williams y Ann Noël (eds.), *Mr Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Londres, 1997, pp. 91-115.

visión teleológica de la historia adoptada por Maciunas, por otra, las piezas breves creadas por Jackson Mac Low en 1963 con el título de *Social Project* sugieren una agencia social a un tiempo grandiosa e inespecífica. Al estilo de las partituras de eventos Fluxus, se proponen ser instrucciones condensadas para algún tipo de *performance* o acto. *Social Project 2* (29 de abril de 1963) dice:

FIND A WAY TO END WAR  
MAKE IT WORK<sup>29</sup>.

El problema, por supuesto, radica en el hipercondensado «haz que funcione». Si bien Mac Low no se encontraba entre los artistas de la década de 1960 que se forjaron un personaje público visible, hay un intrigante vínculo con una intervención posterior de una de las parejas más visibles, Lennon y Ono. Su campaña de afiches y carteles de la navidad de 1969, *War Is Over (If You Want It)*, es en muchos aspectos una reelaboración de la obra de Mac Low, que sustituye un vago, aunque en principio pragmático, «haz que funcione» por el voluntarista «si tú quieres»<sup>30</sup>. El mensaje tuvo salida gracias a la fama de Ono y Lennon, y a sus medios económicos. Es posible que la obra no consiguiese la paz en mayor medida que la de Mac Low, puesto que era igualmente abstracta y alejada del proceso político real alguno, pero ciertamente recibió mayor publicidad, y Ono y Lennon parecen haber especulado sobre la agencia performativa de la fama si se usa «para hacer el bien».

Este voluntarismo basado en los medios de comunicación y en la fama era por supuesto anatema para movimientos vanguardistas de izquierda como la Internacional Situacionista. Resguardados en un hotel de lujo, estaba claro que Lennon y Ono estaban muy alejados de todo aquello que los situacionistas reconocerían como verdadera base de clase, aunque uno de los argumentos del *Provo* había sido precisamente que la formación de clase ya no era lo que había sido, porque el proletariado industrial de Occidente había perdido su lugar frente a un multitudinario *provotariat* de desempleados, artistas bohemios y estudiantes, «en

---

<sup>29</sup> [Busca una forma de acabar con la guerra/Haz que funcione] La obra está en la colección del Museo de Arte Moderno. La introducción del museo señala que las obras del *Social Project* estaban «escritas como respuesta a aquello que él consideraba enfoques negativos de las preocupaciones sociales por parte de otros miembros del Fluxus».

<sup>30</sup> La campaña de carteles de *War Is Over* se presentó en varias ciudades del mundo, incluida Ámsterdam; una foto de la agencia de prensa holandesa ANP muestra que los carteles estaban colgados el 15 de diciembre de 1969.

solidaridad con el proletariado del Tercer Mundo»<sup>31</sup>. Sin una identidad de clase o un personaje de clase claros, sin embargo, las multitudes posindustriales eran difíciles de llevar a la acción. ¿Y si las instituciones y estructuras capitalistas y burguesas –a pesar de su obsolescencia teóricamente demostrada– se niegan a desmoronarse o debilitarse?

### *La conversión en personaje ficticio*

La personalidad jurídica puede dividirse en *persona natural*, por un lado, y *persona jurídica* –empresas, organizaciones sin ánimo de lucro registradas, ciudades o Estados–, por otro. A partir de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, los artistas empezaron a simular o a crear de hecho fundaciones, corporaciones y otras estructuras jurídicas. Los ejemplos varían desde organizaciones y empresas de nombres maravillosos (y en general sin registro jurídico) en el contexto del (proto) Fluxus holandés de Willem de Ridder y Wim T. Schipper, tales como AFSRINMOR International, la Mood Engineering Society [Sociedad de diseño del estado de ánimo] o el Dodgers Syndicate [Sindicato de tramposos], hasta el Deutsche Studentenpartei de Joseph Beuys y el Musée d'Art Moderne/Département des Aigles de Marcel Broodthaers<sup>32</sup>.

Estas (pseudo)organizaciones y sus sucesoras se estudian a menudo en el contexto de la colectividad en el arte y de la crítica institucional, o en ambos. Si bien son perspectivas válidas y pertinentes, lo que ha sido poco analizado es el hecho de que, por primera vez en el contexto del arte visual, el sujeto artístico no se identifica ya con una sola persona natural, ni siquiera con un esfuerzo colectivo o colaborativo, sino con uno que ha sido formalizado a modo de persona jurídica. Si bien la diferencia entre una persona jurídica real (pongamos, Raindance Corporation, oficialmente registrada en Delaware en 1969) y una ficticia (como el Musée d'Art Moderne de Broodthaers) no es ciertamente despreciable, tampoco es insignificante el hecho de que pueda ser difícil determinar si se está haciendo referencia a una o a la otra.

*The King's Two Bodies*, el monumental libro publicado por Ernst Kantorowicz en 1957, estudiaba «la curiosa ficción de la “majestad gemelar”», es decir: la doctrina de que el rey tiene un «cuerpo natural» y un «cuerpo político».

<sup>31</sup> Roel van Duyn, «Aan de linkse beweging», *Provo* 7, febrero de 1966, p. 26.

<sup>32</sup> AFSRINMOR: Asociación para la Investigación Científica sobre Nuevos Métodos de Recreo.

Mientras que el primero es mortal, el segundo, no<sup>33</sup>. El rey ha muerto, viva el rey. Kantorowicz había sido miembro de una milicia derechista después de la Primera Guerra Mundial y acólito del carismático poeta simbolista y casi líder de culto Stefan George. Su bien documentada pero heroizante biografía del emperador medieval Federico II, publicada en 1927, fue producto del círculo del George. Caracterizando a Federico II como prototipo del héroe y gobernante germánico, la biografía de Kantorowicz pretendía ser una intervención performativa en el *nachkaiserlicher Zeit* de Weimar<sup>34</sup>. El ascenso de un Führer violentamente antisemita obligó a Kantorowicz a trasladarse a Princeton, y lo obligó a adoptar una actitud académica más convencional. Aun así, Federico II es una figura destacada en *The King's Two Bodies*, y la sacralización georgeana del líder o la figura poéticas y/o regios influye claramente en el análisis que Kantorowicz hace de la monarquía divina medieval, las transformaciones de esta y su posterior laicización. En el curso de la investigación sobre cómo aconteció que la institución del trono pasara a tener una existencia independiente de la vida y los caprichos de uno u otro monarca concreto, Kantorowicz rastrea la aparición de una *persona ficta* real –el rey como «cuerpo político»– a través de muchos antecedentes e iteraciones en la teoría jurídica tardomedieval y su relación con la filosofía escolástica, que incluye la noción del rey como *gemina persona* ligada al tiempo en algunos aspectos y por encima del tiempo en otros<sup>35</sup>. Con la ayuda iconológica de Erwin Panofsky, Kantorowicz muestra que esto podía representarse en los monumentos funerarios haciendo que el rey (así como otros dignatarios mundanos y religiosos) apareciesen dos veces: una como triste cadáver humano, y otra *in dignitas*, con todos los atributos de un cargo que seguirá existiendo<sup>36</sup>.

Dicho cargo –«la Corona»– seguirá intacto aunque su ocupante fallezca. Dado que Kantorowicz relaciona esto con la aparición del concepto de

---

<sup>33</sup> Véase el uso de la arqueología de la doctrina de los «dos cuerpos» de Kantorowicz en el contexto del arte contemporáneo en Boris Groys, «Marx after Duchamp, or The Artist's Two Bodies», *e-flux journal* 19, octubre de 2010.

<sup>34</sup> Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlín, 1927, p. 7. En esta «Vorbemerkung», Kantorowicz usa una acción del círculo de George: poner una corona en la tumba de Federico en Palermo con la inscripción «SEINEN KAISERN UND HELDEN/DAS GEHEIME DEUTSCHLAND» como prueba de que el interés por los grandes héroes históricos de Alemania ya no se limitaba a los círculos eruditos.

<sup>35</sup> Respecto a los motivos georgeanos presentes en la obra posterior de Kantorowicz, véase también Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister: Stefan Georges Nachleben*, Múnich, 2009, pp. 313-346.

<sup>36</sup> Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957, pp. 419-436.

personas jurídicas, el alcance de su estudio es mayor de lo que el tema evidente sugiere. Se ocupa de la emergencia de la *persona ficta*, o persona jurídica, aplicada a todo tipo de organismos colectivos; no solo a la monarquía sino también a los reinos, con una categoría jurídica del Estado separada que solo ganó terreno gradualmente. Y existían, por supuesto, otras muchas *personae fictae* menores, como las ciudades o las universidades. Kantorowicz observa que las «personificaciones de comunidades, ciudades y reinos creadas mediante especulación jurídica» no deberían considerarse «una recuperación de aquellas personificaciones toponímicas de la antigüedad clásica que habían permanecido en las miniaturas de manuscritos carolingios, otonianos e incluso posteriores». Las *personae fictae* medievales no eran «diosas de ciudades clásicas», genios materializados de un lugar, sino «ficciones filosóficas pertenecientes al ámbito de la especulación». No eran antropomórficas sino «angelomórficas»: «corporaciones jurídicas comparadas estructuralmente con ángeles cristianos, no con diosas paganas». Así, la teología medieval, aunque tomando claves del derecho romano, creó la corporación al permitir «la posibilidad de tratar toda *universitas* (es decir, toda pluralidad de hombres reunidos en un organismo) como una persona jurídica»<sup>37</sup>. El misticismo no solo sentó las bases del Estado-nación moderno, sino también de Monsanto, Apple, Goldman Sachs y Disney.

### *Los asistentes a las fiestas*

Las prácticas estéticas y activistas contemporáneas están marcadas por una proliferación de *personae fictae* doblemente ficticias. En ellas el personaje se convierte en pura performatividad. Muchas personas jurídicas «reales» pueden considerarse intentos pragmáticos de proporcionar un marco jurídico y una base financiera a empresas colectivas; dada su condición jurídica, dichas organizaciones pueden efectuar ciertas transacciones. Pero también tienen efectos performativos en otro aspecto, relacionado con la eficacia de una marca. Fundar un partido político falso o una empresa falsa puede ser un acto sin importancia jurídica, pero dichas «organizaciones» pueden tener efectos reales, y el mero anuncio de un nuevo movimiento político, anterior a cualquier registro legal, sacude el paisaje político y transforma el discurso.

El Deutsche Studentenpartei de Joseph Beuys fue registrado como organización dotada de personalidad jurídica en 1967, pero nunca operó

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 303-306.

como partido político *bona fide*. Se trataba de una persona jurídica real, que bien podría haber sido ficticia, porque funcionaba principalmente como marca para Beuys y unos cuantos socios, que producían discurso de inspiración antroposófica, sobre la necesidad de reformar la sociedad y la educación. Es revelador que fuese presentado públicamente (es decir, a la prensa) en la Academia de Arte de Düsseldorf el 22 de junio, tres meses antes de ser inscrito legalmente por un notario, suceso este último que Beuys y sus aliados conmemoraron, el 17 de noviembre, posando en el centro de Düsseldorf como si de un grupo de rock se tratase. Los posteriores intentos efectuados por Beuys de diseñar organizaciones también siguieron siendo en gran parte simbólicos, en especial la Organisation für Direkte Demokratie für Volksabstimmung. Tras la forzada partida del artista de la Academia de Düsseldorf, se suponía que la Universidad Libre Internacional debía convertirse en una institución sustancial; sobrevivió como marca, representada en varios países por pequeños grupos o por fieles individuales. La diferencia clave con su afiliación al recién creado Partido Verde, a partir de 1980, fue que este era un movimiento político real, si bien internamente muy heterogéneo; mientras que Beuys intentaba conseguir que los Verdes aceptasen su noción antroposófica de *Dreigliederung* como base para la política, estos usaron estratégicamente el personaje y la visibilidad de Beuys a efectos de relaciones públicas<sup>38</sup>. Si Beuys había usado su «partido estudiantil» y la organización de democracia directa para ayudar a construir su propio personaje de visionario social, este personaje fue ahora utilizado a su vez por los Verdes.

Aunque es difícil determinar en qué medida quiso alguna vez Beuys que su «partido estudiantil» se convirtiese en una verdadera fuerza política, o si se conformaba con que fuese su proyecto artístico, el partido de Christoph Schlingensief, CHANCE 2000, fundado el 13 de marzo de 1998, fue un proyecto mucho más táctico. Desde el comienzo, el objetivo de Schlingensief fue el de politizar los medios mediante un partido cuya agencia consistía en la «interpretación para la prensa», más que en la obtención de resultados electorales. Se redactó un *Vereinsatzung* en el que se declaraba que cualquier persona natural o jurídica podía afiliarse a CHANCE 2000, y el «CHANCE 2000 e. V.» fue depositado en el registro oficial de empresas. Schlingensief distorsionó el colectivismo de los lemas de la reunificación alemana, *Wir sind das Volk* y *Wir sind ein Volk*, decretando que cada individuo es un *Volk*. Incluso, y en especial, los

---

<sup>38</sup> Mi análisis sobre la creación y la participación de Beuys en estas organizaciones se basa en H. P. Riegl, *Beuys: Die Biographie*, Berlín, 2013, pp. 263, 396-397, 479-494.

desempleados: CHANCE 2000 debía ser el partido de estos, en respuesta a la aceptación *de facto* del desempleo masivo por parte de los partidos establecidos y a la denigración a la que los medios de derecha sometían a los parados, a los que acusaban de vagos gorriones. Con la *persona ficta* de CHANCE 2000, Schlingensief pretendía también transformar este personaje colectivo de la multitud excluida del mercado laboral. Sin embargo, no muchos de estos *Völker* individuales votaron a CHANCE 2000. La participación del partido en las elecciones nacionales celebradas el 27 de septiembre no tuvo posibilidad alguna. Al tener Alemania un complejo sistema de dos votos, que combina un elemento de circunscripción (primer voto) con la representación proporcional (segundo voto), CHANCE 2000 acabó con solo 3.206 *Erststimmen*, el 0 por 100 del primer voto, y 28.566 *Zweitstimmen*, el 0,1 por 100 del segundo<sup>39</sup>.

Podría sostenerse que la existencia «real» del partido como persona jurídica (como *eingetragener Verein*) y su participación en las elecciones hacían falta principalmente para dar más legitimidad a sus acciones mediáticas; la ficción debía hacerse tan real que nadie pudiese afirmar que se trataba de «mera fantasía». Adoptando uno de los lemas de Beuys («CHANCE 2000 es neutralidad ACTIVA»), el partido se centró en los desempleados e inició «actividades en los medios artísticos y teatrales, en el cine, en la televisión, en internet y mediante publicaciones». Exigió «una sociedad de comunicación abierta, de la que nadie sea expulsado contra su voluntad»<sup>40</sup>. Los textos del partido hacen referencia constante al movimiento estudiantil y a la oposición extraparlamentaria de finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, contrastando ese periodo de esfuerzos revolucionarios fallidos y esperanzas decepcionadas con la Alemania posterior a la reunificación, con el gobierno derechista, aparentemente eterno, de Kohl y un desempleo masivo.

Las declaraciones de objetivos del partido van unidas a referencias a la televisión, exhortando a los televidentes desempleados a «emitirse a sí mismos». Con sus críticas a los exrevolucionarios-convertidos-en-burócratas que trabajaban para la televisión pública alemana y con su lema de que

---

<sup>39</sup> Hay pruebas de que el partido hizo campaña por Schlingensief para obtener un *Direktmandat* en Berlín, pero evidentemente ello también falló, y siendo el «fracaso» un tema recurrente en todas las declaraciones del partido, esta derrota podría considerarse parte del proyecto. El *Vereinsatzung* aparece en Christoph Schlingensief y Carl Hegemann, *CHANCE 2000: Wähle dich selbst*, Colonia, 1998, pp. 18-26; véase en especial el punto 4.1, p. 21. Véanse asimismo las pp. 11-12, 125-126.

<sup>40</sup> «CHANCE 2000–Vereinsatzung», en C. Schlingensief y C. Hegemann, *CHANCE 2000: Wähle Dich selbst*, cit., p. 21.



«todo el mundo puede ser moderador de su propia tertulia», Schlingensief situó también claramente su proyecto en el contexto de «liberalización» de la televisión alemana, que en la década de 1990 aportó una prosperidad publicitaria a canales privados como RTL y SAT.1<sup>41</sup>. Estos canales daban supuestamente «mayor capacidad de elección» a las personas al tiempo que ayudaban a los partidos conservadores a dominar las ondas; en 1993-1994, Kohl incluso tuvo en SAT.1, el canal de su amigo Leo Kirch, su propio programa de «entrevistas simuladas», *Zur Sache, Kanzler*<sup>42</sup>. Schlingensief llevó más lejos aún la supuesta «democratización» de los medios ayudando a los parados «invisibles» a «reemitir», con medios alternativos o nuevos (el teatro, internet), o escenificando eventos mediáticos que la prensa convencional alemana no podía sino cubrir. El ejemplo más sensacional de esto último fue el anuncio de que acudiría a nadar con una multitud de desempleados al Wolfgangsee y de ese modo subiría el nivel del agua e inundaría la casa de vacaciones de Kohl, desde la que el canciller ofrecía cada verano sus entrevistas televisivas. Esto produjo un previsible anticlímax –el evento mediático convertido en no-evento– aunque al final Kohl acabó de hecho perdiendo las elecciones<sup>43</sup>.

### *El hombre pospartido*

La personalidad jurídica es una categoría altamente mutable y cuestionada. Literalizando el concepto –que siempre incluía la condición de que los derechos y los deberes de las personas físicas y las jurídicas no son idénticos– el Tribunal Supremo estadounidense ha sentenciado que puesto que «las corporaciones son personas [*people*]», debería permitírseles donar en las campañas políticas. Por su parte, organizaciones terroristas como al-Qaeda e ISIS elaboran y sostienen con habilidad sus personajes públicos, para seguir atrayendo reclutas y financiación, pero es la respuesta del Estado y de las organizaciones supranacionales lo que las convierte en *personae fictae* propiamente dichas. Estos grupos adquieren categoría jurídica *ex negativo* al ser catalogados como grupos terroristas objeto de persecución. Aun cuando la organización no tenga forma jurídica, la «militancia» en sí misma se convierte en un delito punible, al igual que el intento de unirse a estos grupos. En el proceso, la personalidad jurídica de ciudadanos

<sup>41</sup> Christoph Schlingensief, «68-98-98», y C. Schlingensief y C. Hegemann, «Parteiprogramm-CHANCE», en *CHANCE 2000: Wähle dich selbst*, cit., pp. 12, 80.

<sup>42</sup> «Im Schatten des Riesen», *Der Spiegel*, 16 de agosto de 1993.

<sup>43</sup> La página web de Schlingensief incluye una «Aktionsfoto» de la *Aktion Baden im Wolfgangsee*.

individuales se está volviendo cada vez más inestable: para los sospechosos de terrorismo, la ciudadanía se vuelve revocable, mientras que los ciudadanos restantes están ahora sometidos a sospecha y vigilancia generales.

David Graeber ha analizado algunas de las contradicciones que supone el constituir a un grupo o a una red de activistas en persona jurídica con el ejemplo de un coche donado que provocó el caos en Direct Action Network de Nueva York: «Pronto descubrimos que legalmente es imposible que una red descentralizada sea propietaria de un coche. Los individuos pueden tener un coche en propiedad, y también las empresas, que son individuos ficticios. Los gobiernos también pueden tener coches. Pero las redes no pueden tener coches en propiedad»<sup>44</sup>. Preocupada por las consecuencias de registrarse como organización sin ánimo de lucro, «que habría exigido una reorganización completa y el abandono de nuestros principios igualitarios», la red optó por deshacerse del coche. No obstante, algunos van más allá de la simple elusión de la persona ficticia. Entidades activistas y/o artísticas como el Comité Invisible o Bernadette Corporation, que Pamela Lee ha denominado «pseudocolectivos», son una respuesta paradójica a la crisis de la acción colectiva en el contexto del capitalismo neoliberal planetario y de la vigilancia policial generalizada: exacerban la ficción de la persona ficticia optando por la opacidad<sup>45</sup>. En ellos, un personaje conceptual colectivo se convierte en una herramienta activista y estética.

La opacidad es un leitmotiv en *Get Rid of Yourself*, una película de Bernadette Corporation cuyo contenido manifiesto es el Black Block en el bando autónomo/antiglobalización, que atrajo la mirada de los medios de comunicación y del aparato de vigilancia en un intento de bloquearlo. El grupo Tiquun, y su derivado en la forma amorfa de Comité Invisible, celebra desde hace tiempo un verdadero culto a la opacidad en las entrañas de una sociedad del control y la vigilancia<sup>46</sup>. El curioso resultado de esto es que para el mundo exterior el colectivo se convierte en pura marca: se convierte en el doble burlesco de la empresa

---

<sup>44</sup> David Graeber, *Revolutions in Reverse: Essays on Politics, Violence, Art, and Imagination*, Nueva York, 2011, p. 43.

<sup>45</sup> Pamela Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge (MA) y Londres, 2012, pp. 147-184.

<sup>46</sup> Tiquun publicó dos números de revista en 1999 y 2001, antes de disolverse; algunos de sus miembros, como Julien Coupat, supuestamente (co)fundaron a continuación el Comité Invisible. La mayoría de los textos de Tiquun han sido reeditados en forma de libro, en francés, por La Fabrique, así como en inglés, por Semiotext[e] [la edición castellana está disponible en [tiquunim.blogspot.com.es](http://tiquunim.blogspot.com.es)].

capitalista, que desea ser conocido no tanto por sus hechos concretos como por su imagen atractiva. Como si ellos mismos no fuesen suficientemente opacos, Tiqqun y el Comité Invisible han lanzado la ficción del Partido Imaginario. Tomando la formación social establecida del partido político y vaciándola de la mayor parte de su contenido conocido, este acto de habla equivale a crear un personaje *doblemente ficticio*. Con ese movimiento, la ficción legal operativa que es la persona jurídica puede volverse performativa en diferentes aspectos.

Citando a Foucault cuando afirma que «la generalidad de la lucha deriva específicamente del sistema de poder en sí mismo, de todas las formas en las que se ejerce y aplica», los miembros de Tiqqun señalan que «han llamado a este plano de consistencia el Partido Imaginario, de modo que en su propio nombre queda claro el artificio de su representación nominal y a fortiori política»:

Como todo plano de consistencia, el Partido Imaginario está a un tiempo presente y pendiente de construir. Construir el Partido no significa ya construir una organización total dentro de la cual deberían dejarse a un lado todas las diferencias éticas en pro de una lucha común; construir el Partido significa hoy *establecer las formas-de-vida en su diferencia, intensificar y complicar las relaciones entre ellas, desarrollar de la manera más sutil posible la guerra civil entre nosotros*<sup>47</sup>.

Por su parte, el Comité Invisible fue definido como «una sociedad *abiertamente secreta*, una conspiración pública, un ejemplo de subjetivación anónima, cuyo nombre está en todas partes y cuya sede no está en ninguna, la polaridad experimental-revolucionaria del Partido Imaginario»:

El Comité Invisible: no una *organización* revolucionaria, sino un plano de realidad más elevado, un territorio de secesión metafísico con toda la magnitud de todo un mundo propio, el área de juego en la que *solo* la creación positiva puede lograr que la economía efectúe su gran emigración del mundo. ES UNA FICCIÓN QUE HA HECHO REAL SU REALIDAD<sup>48</sup>.

Dado que estos fragmentos logran combinar una actitud autónoma-inmanentista muy contemporánea con insinuaciones provocativamente retroblanquistas y conspirativas, es destacable que la idea de *Parti Imaginaire* fuese usada ya en 1958 por el surrealista belga Marcel Mariën

---

<sup>47</sup> Tiqqun, *This Is Not a Program*, Nueva York, 2011, p. 13 [ed. cast.: *Esto no es un programa*, Madrid, 2014].

<sup>48</sup> Tiqqun, *Bloom Theory*, disponible en la página web de Anarchist Library [ed. cast.: *Teoría del Bloom*, Barcelona, 2005].

en *Théorie de la révolution mondiale immédiate*, que equivalía a un escenario para un «blanquismo efectivo» a escala planetaria. Partiendo del deplorable estado de la política revolucionaria en Occidente en el momento culminante de la Guerra Fría, Mariën proponía un escenario bastante sorprendente que provocase «le passage d'une économie anarchique à une économie disciplinée, entièrement subordonnée à la logique du bien-être universel». El ideal, por lo tanto, es una economía planificada y más «racional». Con esta innovadora propuesta, inspirada en parte en sus experiencias de trabajo para una agencia de publicidad, puede instalarse el comunismo en menos de un año mediante una «ficción inmediata» que provoque una «revolución invisible»<sup>49</sup>.

Mariën empieza proponiendo establecer una organización de ocio planetaria, que estaría representada, en cada país que necesite ser conquistado, por un Club des Loisirs. Este club emprenderá una campaña publicitaria multimedia. Además de la prensa, no deben olvidarse medios como la radio, el cine, la televisión, publicidad aérea y hombres anuncio. Esta publicidad no pretende vender productos específicos; por el contrario, son relaciones públicas del propio Club des Loisirs. No abordaré aquí los curiosos detalles ofrecidos por Mariën sobre cómo su campaña propagandística establecerá una actitud que preparará a la población para el siguiente paso (transcurridos tres meses): la transición de las relaciones públicas a la acción y a la creación de un nuevo partido, que Mariën llama el *Parti Imaginaire*. La doctrina de dicho partido carece de importancia. Se opondrá a él un *Contre-Parti*, cuyo programa será exactamente el inverso. En las siguientes elecciones, ayudados por la campaña publicitaria, los dos partidos juntos arrasarán. La revolución habrá sido efectivamente victoriosa. Tras algunas maquinaciones más, la *Centrale* oculta anunciará la fijación de precios y la nacionalización de las industrias. En cuanto a cómo se financiaría esta revolución peculiarmente capitalista, con su disparado presupuesto publicitario, en ausencia de gigantescos pactos de solidaridad, la respuesta de Mariën es sencilla: hablamos de un periodo breve, y puesto que el Club des Loisirs tendrá la apariencia de una empresa comercial normal, todo puede hacerse a crédito<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Marcel Mariën, *Théorie de la révolution mondiale immédiate*, Bruselas, 1958, pp. 45, 41, 46. «Ficción inmediata» y «revolución invisible» son los títulos respectivamente del apartado 7 y de la parte II del texto.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 53-60, 65-71, 82-83.

En este escenario onírico, los directores ocultos de la *Centrale* desempeñan la función de «revolucionarios profesionales» de tipo blanquista-leninista. Si bien el escenario que plantea en *La révolution mondiale immédiate* representa una crítica explícita, o una acusación contra la naturaleza defensiva y táctica de los partidos comunistas occidentales, dirigidos por Moscú, Mariën seguía concentrado en la Unión Soviética. En 1957 había publicado *Quand l'acier fut rompu*, una investigación sobre la «desestalinización» que por momentos era indistinguible de una apología de Stalin<sup>51</sup>. A Guy Debord, que investigó el tema para Mariën a comienzos de 1957, difícilmente debió de gustarle el resultado. Durante varios años los miembros jóvenes de la Internationale Lettriste habían colaborado en *Les lèvres nues*, la revista de Mariën, que también publicaría la *Théorie de la révolution mondiale immédiate*; el contacto entre Debord y Mariën se rompió en julio de 1957, cuando se formó la Internacional Situacionista<sup>52</sup>. Aunque los situacionistas preferían el comunismo de consejos al «socialismo real», fue una pregunta planteada por Michèle Bernstein la que ayudó a desencadenar *La révolution mondiale immédiate*: ¿cómo imaginar la revolución proletaria después de que todos los intentos anteriores han fracasado?<sup>53</sup>.

La reimpresión en 1995 de *Les lèvres nues*, que contiene importantes textos iniciales de Debord, habría sido de interés para los conocedores de los grupúsculos y las revistas vanguardistas que crearon la revista *Tiqqun* en 1999<sup>54</sup>. Por supuesto, la versión de Partido Imaginario planteada por Tiqqun es resueltamente anti y posleninista, y rechaza cualquier noción que entienda el proletariado como sujeto-objeto de la historia. En la estela de Tiqqun, al Comité Invisible le gusta resaltar que «no hay un nuevo sujeto revolucionario»; ninguna multitud negriana puede desempeñar esa función<sup>55</sup>. Lo que hace falta es construir comunas que desplacen a las instituciones de la sociedad; dichas comunas no son colectivas, puesto que no tienen interior ni exterior, sino un denso nudo de vínculos. Se trata de autonomía en forma de desubjetivación extrema. ¿Es también

---

<sup>51</sup> Mieke Bleyen, *Minor Aesthetics: The Photographic Work of Marcel Mariën*, Lovaina, 2014, pp. 113-115.

<sup>52</sup> La parte de la correspondencia de Debord ha sido publicada en edición completa y comentada: François Caodou (ed.), *Guy Debord, Lettres à Marcel Mariën*, Tolón, 2015.

<sup>53</sup> Véase el epílogo de Mariën a la traducción de su libro al alemán, «Der Ansturm auf den grauen Himmel (Nachwort)» [febrero de 1989], en *Weltrevolution in 365 Tagen: Versuch über das Unmögliche*, Berlín, 1989, p. 167.

<sup>54</sup> *Les lèvres nues 1954-1958*, París, 1995.

<sup>55</sup> Invisible Committee, *To Our Friends*, Nueva York, 2015, p. 44 [ed. cast.: Comité invisible, *A nuestros amigos*, Logroño, 2015].

una «despersonajificación»? Lanzando las ideas de Partido Imaginario y Comité Invisible, Tiqqun y su derivado potenciaron e invalidaron la *persona ficta*.

En *The Coming Insurrection*, el Comité Invisible establece: «Este libro está firmado en nombre de un colectivo imaginario. Sus editores no son sus autores. Se contentaron con introducir meramente un poco de orden en los lugares comunes de nuestro tiempo, recogiendo algunos murmullos en torno a las mesas de bar y tras las puertas cerradas de los dormitorios»<sup>56</sup>. Desde todos los puntos de vista, el proceso real de redacción y edición está distribuido en red, los colaboradores que redactan los textos son muchos más que el grupo editorial central. Sin embargo, el Estado francés y su aparato de seguridad insistió en identificar a los «diez de Tarnac», detenidos y acusados de perpetrar atentados «terroristas» contra trenes TGV, con el Comité Invisible; Julien Coupat fue mencionado con frecuencia como autor principal. En una mordaz declaración de 2015 titulada *Bye-Bye Saint-Eloi*, los diez de Tarnac afirman: «Si la adhesión a los escritos del Comité Invisible es constitutiva de asociación delictiva en relación con una empresa terrorista, debemos admitir colectivamente dicha culpa sin pesar»<sup>57</sup>. Tras esto, numerosos intelectuales, escritores y artistas firmaron una declaración de *Je suis l'auteur de «L'Insurrection qui vient»*. Al intentar establecer una autoría limitada para obtener una clara «célula terrorista» que pudiera servir de enemigo ejemplar del Estado, el Estado francés la multiplicó de hecho<sup>58</sup>.

### *El Estado sin Estado*

Observando que muchos humanistas y poetas del Renacimiento poseían formación jurídica, Kantorowicz atribuyó elementos de la concepción renacentista del arte al pensamiento jurídico tardomedieval, que a su vez seguía a menudo fuentes antiguas. El acto de legislar se contemplaba a menudo como un acto de imitación, porque producía algo nuevo de acuerdo con las leyes generales de la naturaleza; papas y emperadores

---

<sup>56</sup> Invisible Committee, *The Coming Insurrection*, Nueva York, 2009 [ed. cast.: Comité invisible, *La insurrección que viene*, Barcelona, 2009].

<sup>57</sup> Tarnac 10, *Bye-Bye Saint-Eloi!*, disponible en la página web Not Bored. En este texto, los 10 de Tarnac muestran una notable fijación negativa con los situacionistas, apodando al agente de seguridad francés Christian Bichet «un situ entre los maderos»; al traductor al inglés de la página pro-Situ Not Bored claramente no le divirtió el comentario, y añadió una buena reprimenda en las notas a pie de página.

<sup>58</sup> «Je suis l'auteur de "L'insurrection qui vient"», *Libération*, 11 de junio de 2015.

podían crear ficciones verdaderas y justas y «sacar algo de la nada»<sup>59</sup>. Si Kantorowicz tiene razón al discernir continuidades (a través de Dante y otros) entre el pensamiento jurídico tardomedieval y las teorías del mimetismo y el genio artístico, podríamos decir que hoy las concepciones jurídicas y estéticas chocan de modo creciente con la *persona ficta*. Si Hegel consideraba el Estado-nación como una manifestación real del Espíritu en forma de institución social, Alexandre Kojève señalaba que el «Estado universal y homogéneo» en sus diversas iteraciones sentó las bases de su propia abolición. El Comité Invisible cita al Kojève de 1945: el Estado-nación es el ideal oficial francés, pero «en las profundidades de su alma, el país entiende la insuficiencia de este ideal, del anacronismo político de la idea estrictamente “nacional”»<sup>60</sup>. De ese modo el Estado en cuanto *persona ficta* «eterna» es tachado de ficción que ha alcanzado la fecha de caducidad. En su obra, el artista Jonas Staal descentra la *persona ficta* que es el Estado-nación poniendo en primer plano y representando diferentes organizaciones que han sido prohibidas o declaradas terroristas. En el contexto de unos proyectos titulados la New World Summit y la New World Academy, Staal colabora directamente con representantes de esas organizaciones. En las reuniones de la New World Summit, estos representantes debaten en una especie de contraparlamento internacional. En la New World Academy, en la que estudiantes de arte colaboran con representantes de ciertas organizaciones, el espectro es más amplio, con grupos que no han sido necesariamente declarados terroristas; además del Partido Maoísta Filipino y el movimiento independentista de Azerwad (en Mali), participaba también el Partido Pirata alemán. Otra entrega se centró en el movimiento de mujeres kurdas, que recientemente ha contribuido a un cambio notable en la imagen oficial de los kurdos: de terroristas a defensores de la libertad contra el ISIS, con mujeres combatiendo en el frente.

Para Staal, lo que comparten los diversos movimientos «es la defensa de una autodeterminación que, aunque sigue careciendo de Estado, es ante todo una lucha cultural militante. Representan a Estados sin Estado, a pueblos que *preceden* a su representación administrativa en la entidad formal y reconocida de un Estado»<sup>61</sup>. Como señala Staal, el PKK kurdo ha

---

<sup>59</sup> Ernst Kantorowicz, «The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art», en *Selected Studies by Ernst H. Kantorowicz*, Locust Valley (NY), 1965, pp. 352-369.

<sup>60</sup> Alexandre Kojève citado en Invisible Committee, *The Coming Insurrection*, cit.

<sup>61</sup> Jonas Staal, «To Make a World, Part 1: Ultrationalism and the Art of the Stateless State», *e-flux journal* 57, septiembre de 2014.

efectuado un giro de 180° en lo referente a la conveniencia de tener un Estado. Originalmente un partido de vanguardia clásico que se esforzaba por establecer un Estado-nación kurdo, la transformación del PKK se atribuye en parte a las lecturas en prisión del líder Abdullah Öcalan. Tras encontrar la obra de Murray Bookchin, Öcalan determinó que el Estado-nación «es el administrador nacional del sistema capitalista mundial, un vasallo de la modernidad capitalista que está más profundamente enredado en las estructuras dominantes del capital de lo que nosotros tendemos a suponer: es una colonia del capital»<sup>62</sup>.

Por su parte, el arte –aunque no necesariamente lo que los historiadores y los museos reconocen como tal– contribuye a la creación del Estado sin Estado. De acuerdo con el activista y teórico filipino José María Sison, el trabajador cultural «usa las herramientas del arte para apoyar los relatos y las convicciones de aquellos que están marginados, desposeídos y perseguidos por el Estado militarizado»:

Él o ella es educador(a), agitador(a) y organizador(a), todo para mantener y promulgar –para representar– el universo simbólico del Estado no reconocido, que no es tanto una entidad administrativa como una condición colectiva. La prolongada lucha cultural del pueblo filipino ha creado un Estado en sí mismo, una detallada red de referencias, historias y símbolos que definen la identidad de un pueblo mucho más de lo que un Estado podría jamás contener. Hablamos aquí de un *Estado del arte, sin Estado*<sup>63</sup>.

El proyecto de Staal incluye dos tipos de *persona ficta*. Por una parte, el proyecto hace referencia a partidos y otras organizaciones con diferentes grados de realidad, que varían desde partidos registrados a agrupaciones ilegales y movimientos revolucionarios. Por otro lado, la New World Summit de Staal es en sí una organización con un fuerte perfil público, y como tal con la apariencia de una *persona ficta*; de una organización que tiene agencia por sí misma. Sin embargo, la NWS no es de hecho una fundación o una empresa registradas, y es *de facto* el proyecto de Staal, aunque un proyecto con un fuerte aspecto participativo con el que colaboran investigadores, arquitectos y diseñadores.

En la «asamblea» de la Artist Organizations International celebrada en Hebbel am Ufer de Berlín, y coorganizada por Staal, los participantes

---

<sup>62</sup> Abdullah Öcalan, citado en un texto colgado en la exposición de Jonas Staal *New World Academy*, Centraal Museum Utrecht, 11 de abril-21 de junio de 2015.

<sup>63</sup> Citado en J. Staal, «To Make a World, Part 1», cit.



Alice Creischer y Andreas Siekmann y el grupo Haben und Brauchen criticaron el evento «de moda» por secuestrar de hecho la autorganización y convertir «la organización» en una forma artística, o en un proyecto de artista<sup>64</sup>. Se acusó en efecto a los artistas, por lo tanto, de fingirlo, o de simular lo que los grupos de base crean mediante un duro trabajo organizativo. Hay mucho que decir respecto a esta crítica, pero una cierta simulación podría resultar productiva en algunas situaciones. La producción de una *Imaazje* puede ser un acto; la construcción de un personaje doblemente ficticio puede tener efectos directos e indirectos, distribuidos de modos impredecibles y enrevesados. Por ejemplo, trabajando con Amina Osse y Sheruan Hassan, el marco de la New World Summit ha permitido a Staal diseñar y construir un parlamento para Rojava, la región autónoma kurda en el norte de Siria que se ha situado al frente de la lucha contra el ISIS. Pabellón constructivista cuya cúpula reúne las banderas de diferentes grupos políticos activos en la región, este parlamento ayuda a diseñar un personaje para esta región autónoma, cuya existencia es verdaderamente una ficción de acuerdo con los criterios del derecho internacional.

### *El gran fetiche*

En la actualidad, la derecha cristiana afirma la personalidad de los fetos mientras que el movimiento por los derechos de los animales intenta reclamar la personalidad para los primates, o para los animales en general. La causa judicial sobre los derechos personales de dos chimpancés de laboratorio de la Stony Brook University ha sido ampliamente difundida<sup>65</sup>. Es obvio que los chimpancés no interpretan y construyen personajes del mismo modo que los humanos, pero cuando la artista Coco Fusco interpreta un chimpancé del futuro, maquillada (enmascarada) como la Dra. Zira de *El planeta de los simios*, el personaje animal la reinterpreta a ella en igual medida que ella interpreta al animal<sup>66</sup>. En el papel de chimpancé parlante de un futuro de ciencia ficción, Fusco califica a los humanos de especie destructiva y desequilibrada. También menciona el odio que soportó después de retroceder en el tiempo a la

---

<sup>64</sup> Véase la página web de Artist Organizations International.

<sup>65</sup> Véase por ejemplo «Judge Orders Stony Brook University to Defend Its Custody of 2 Chimps», *New York Times*, 21 de abril de 2015.

<sup>66</sup> Siguiendo una *performance* en vivo titulada *Observations of Predations in Humans: A Lecture by Dr Zira, Animal Pshychologist*, Fusco produjo el video *TED Ethology: Primate Visions of the Human Mind* (2015).

Tierra de comienzos de la década de 1970 en *Huida del planeta de los simios* (1972); esa película acaba de hecho con la muerte de la Dra. Zira.

Aunque la ciudadanía parece crecientemente revocable, llegar a ser y seguir siendo ciudadano de ciertos Estados parece mucho más deseable. Como ha explicado Oxana Timofeeva: «Los derechos de los ciudadanos se están volviendo prácticamente iguales a los derechos humanos. Y hay cierta lógica en ello. El Estado es garante de los derechos humanos; un cierto ser humano puede, en consecuencia, disfrutar de sus derechos humanos como ciudadano de un cierto Estado. La ciudadanía se está convirtiendo en condición jurídica para la *humanidad* de alguien, por así decirlo»<sup>67</sup>. Pero si esto hace a los «extranjeros ilegales» potencialmente no humanos o subhumanos, animalísticos de hecho, Timofeeva sostiene con razón que es problemático afirmar que necesitamos «ampliar el ámbito de los derechos humanos para incluir a los animales, introducirlos en el universo humano», porque «si se aplicasen esos cambios dentro del régimen capitalista existente, acabaríamos con algo parecido a una ciudadanía animal, con atributos relacionados, como el control de fronteras, encargado de los animales ilegales que intentasen alcanzar los felices campos europeos desde los bosques de la periferia global, y así sucesivamente»<sup>68</sup>.

El movimiento por los «derechos no humanos» puede, sin embargo, alcanzar un momento crítico allí donde la personalidad está claramente redefinida contra el paradigma dominante y más allá del mismo. En Ecuador, defensores y abogados indígenas han sostenido con éxito que «los ecosistemas –los bosques vivos, las montañas, los ríos y los mares– son sujetos jurídicos», consiguiendo una cierta protección constitucional contra las compañías petrolíferas, esas *personae fictae* violentamente extractivistas<sup>69</sup>. La videoinstalación *Forest Law*, creada en 2014 por Ursula Biemann y Paulo Tavares y localizada en la región de los sarayaku, en la provincia amazónica de Pastaza, en Ecuador, aborda precisamente este tema. Además de presentar a los protagonistas de esta lucha en la selva hablando largo y tendido sobre el tema, la videoinstalación contiene imágenes nocturnas de esta acompañadas por títulos escritos que parecen surgir de una perspectiva futura, afirmando que «estos fueron los primeros años de un sistema de jurisprudencia de la

---

<sup>67</sup> Oxana Timofeeva, «Communism with a Nonhuman Face», *é-flux journal* 48, octubre de 2013.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Ursula Biemann y Paulo Tavares, *Forest Law–Selva Jurídica*, East Lansing (MI), 2014, p. 79.

tierra» y recordando «una batalla judicial sobre la cuestión fundamental de si el planeta era una propiedad corporativa o un organismo vivo y sensible»<sup>70</sup>. Si el derecho moderno tiene un componente en todo caso «animista», que otorga personalidad a ficciones, ¿por qué no exigir protección para entidades que las comunidades animistas siempre han considerado seres vivos con voluntad propia?<sup>71</sup>. Por limitado que sea el enfoque burocrático-documental del videoarte de Biemann, *Forest Law* es muy pertinente para presentar la investigación activista de la política del personaje a gran escala.

Una pequeña proyección junto a la videoinstalación principal de dos canales contiene una entrevista con Michel Serres sobre su libro *El contrato natural*, publicado en 1990, que fue una referencia clave para *Forest Law*<sup>72</sup>. En años recientes, tanto Serres como Bruno Latour han intentado construir un personaje artificial para la Tierra, usando elementos disponibles de la historia. Serres ha revivido la denominación que Auguste Comte daba a la Tierra, «el Gran Fetiche», que era uno de los tres elementos de la Sagrada Trinidad en su religión positivista. Serres señala que, dada la etimología de fetiche (*feitico*), el concepto reconoce que la Tierra había sido «hecha», lo cual es más importante que nunca en pleno antropoceno; por otro lado, un fetiche solo es un fetiche cuando parece ser autónomo de su creador<sup>73</sup>. Como en el caso de la mercancía de Marx, un fetiche parece vivo. Así el Gran Fetiche está también lleno de caprichos teológicos. Resaltando el argumento de que necesitamos aceptar esta subjetividad planetaria, cuyos objetos somos los humanos, Serres le ha dado un nuevo nombre: Biogea<sup>74</sup>.

Pensando en líneas similares, Latour se ha apropiado del nombre de Gaia, que James Lovelock había tomado de la mitología griega y al que había dado un giro *New Age*. Latour opone su versión de Gaia a la de

---

<sup>70</sup> Citado de la instalación de Ursula Biemann y Paulo Tavares *Forest Law*, BAK Utrecht, 4 de septiembre-29 de noviembre de 2015; véase también Ursula Biemann, «The Cosmo-Political Forest: A Theoretical and Aesthetic Discussion of the Video *Forest Law*», *GeoHumanities*, vol. 1, núm. 1, pp. 157-170.

<sup>71</sup> U. Biemann y P. Tavares, *Forest Law*, cit., p. 19.

<sup>72</sup> Michel Serres, *The Natural Contract*, Ann Arbor, 1995 [ed. cast.: *El contrato natural*, Valencia, 2004].

<sup>73</sup> Michel Serres, *Times of Crisis: What the Financial Crisis Revealed and How to Reinvent Our Lives and the Future*, Nueva York, 2014, pp. 46-47; Michel Serres (con Martin Legros y Sven Ortoli), *Pantopie: de Hermès à Petite Poucette*, París, 2014, pp. 263-295

<sup>74</sup> M. Serres, *Times of crisis*, cit., p. 47; del mismo autor, *Biogea*, Minneapolis, 2012.

Naturaleza: mientras que a menudo la naturaleza es románticamente esencializada y vista como algo atemporal, Gaia es la Tierra entendida como ser histórico. Es una concurrencia de agencia no humana y humana, pero los efectos de esos agentes entrelazados son impredecibles. Hay influencia humana, pero no control; de nuevo encontramos algo parecido a un personaje que se afirma a sí mismo<sup>75</sup>. Latour ha pasado mucho tiempo demoliendo la moderna dialéctica sujeto-objeto, criticando una vacilación constante entre tratar al fetiche como un objeto empobrecido y lastimoso que es producto del trabajo humano, y atacarlo por tener una vida peligrosamente autónoma y una fuerza propia; sin embargo, es revelador que Serres presente precisamente esta inestabilidad como una clave para concebir la Tierra como el Gran Fetiche<sup>76</sup>. ¿Y es tan distinta la Gaia latouriana? Ninguna de las dos propuestas niega la dialéctica sujeto-objeto, pero ambas la aprovechan, presentando la Tierra como un hiperobjeto cuyo personaje es resultado de la interacción entre lo humano y lo no humano. La predecible imprevisibilidad de los resultados de tal interacción (el «comportamiento» de la Tierra) debería inspirar gran cautela, pero suscita principalmente llamamientos admonitorios a los personajes conceptuales de la «comunidad global» o de la «humanidad». El llamamiento de Serres a una «institución planetaria en la que por fin Biogea esté representada y tenga derecho a hablar» va un paso más allá; pero, a una escala mayor que la de Ecuador, la cuestión de quién va a efectuar la representación y quién va a hablar se vuelve más acuciante<sup>77</sup>. Esta tendría que ser sin duda una forma de globalización fundamentalmente distinta a la de los actuales organismos supranacionales y sus ejercicios de perpetuación del imperio.

La obra del Otolith Group *Who Does the Earth Think It Is* (2014), una instalación conectada con su película *Medium Earth* (2013), consiste en ampliaciones de cartas enviadas a la Oficina de Campo de Investigación Geológica de Pasadena, en Estados Unidos<sup>78</sup>. En estas cartas no solicitadas, diferentes ciudadanos predicen terremotos usando las metodologías

---

<sup>75</sup> Bruno Latour, *Facing Gaia: Six lectures in the political theology of nature*, Gifford Lectures, Edimburgo, 18-28 de febrero de 2013.

<sup>76</sup> B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge (MA), 1993, pp. 49-55 [ed. cast.: *Nunca hemos sido modernos*, Barcelona, 1993].

<sup>77</sup> M. Serres, *Times of Crisis*, cit., p. 32.

<sup>78</sup> El Otolith Group es en sí un caso interesante de pseudocolectivo, al estar compuesto por Anjalika Sagar y Kodwo Eshun y complementado por The Otolith Collective, una plataforma curatorial dirigida por Sagar y Eshun que, a diferencia del Otolith Group, funciona como institución y tiene derecho a financiación pública.

más excéntricas. Fallas y temblores sísmicos se convierten en actores de la *psicomaquia* de los remitentes. Algunos afirman incluso que son capaces de causar terremotos, no solo predecirlos, haciendo el cortocircuito de lo geológico y lo psicológico aún más explícito. Un remitente que está «harto de todos estos mexicanos & negros & toda la banda & y esta mierda de droga» anuncia que ha instalado «una máquina de provocar terremotos» que hundirá la cuenca de Los Angeles en el océano. Aquí, la Tierra viviente se ha convertido en una Gaia paranoica, un fetiche protofascista. Ahora que los refugiados de la guerra civil entran en la Unión Europea en una escala inaudita, vuelven a aflorar similares personificaciones de la «Europa cristiana», de una Albión espléndidamente aislada o de una Alemania alemana. Desarrollar contrapersonajes y ficciones de segundo grado quizá sea tan urgente ahora como lo era a comienzos de la década de 1930, y el éxito de la operación es igual de dudoso.