

**Espectáculo, imagen y gloria.
La profanación de la máquina política.**
Spectacle, Image and Glory. The Profanation of the Political Machine.

Natalia Taccetta *

Fecha de Recepción: 30 de septiembre de 2015

Fecha de Aceptación: 10 de noviembre de 2015

Resumen: *El artículo tematiza una relación posible entre algunas de las derivas de la genealogía de la gloria producida por Giorgio Agamben en *El Reino y la Gloria* y tanto la lógica del espectáculo tematizada por Guy Debord en relación con las sociedades contemporáneas como la espectacularización de la vida tal como aparece en la producción tardía de Walter Benjamin. Es a la luz de estas tres perspectivas que se propone pensar algunas convergencias del escenario estético-político actual.*

Palabras clave: *Giorgio Agamben, Espectáculo, Gloria, Guy Debord, Walter Benjamin.*

Abstract: *This article discusses a possible relationship between some aspects of the genealogy produced by Giorgio Agamben in *The Kingdom and the Glory* and the logic of the spectacle analyzed by Guy Debord in relation to contemporary societies, on the one hand, and the spectacularization of life as appear in the late production of Walter Benjamin. Is in the light of these three perspectives that we propose to think about some convergences of the aesthetical and political contemporary scene.*

Keywords: *Giorgio Agamben, spectacle, Glory, Guy Debord, Walter Benjamin.*

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Doctora en Filosofía por la Universidad de París 8. Profesora y Licenciada en Filosofía (UBA) y magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Es becaria posdoctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente de la UBA y de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
Correo electrónico: ntaccetta@gmail.com

En *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno. Homo Sacer II*, 2 (2008), Giorgio Agamben analiza la relación entre el poder “como gobierno y gestión eficaz” y como “majestuosidad ceremonial y litúrgica”. Continúa en este sentido la genealogía del poder en Occidente comenzada en el primer tomo de la serie –*Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*– articulándola a partir de la doble estructura de la máquina gubernamental –que, en *Estado de excepción* aparece como la correlación entre *auctoritas* y *potestas*, es decir, la relación entre Reino y Gobierno. Esto implica desentrañar por qué el poder necesita de la Gloria y cómo es su funcionamiento, en su *oikonomía*.

Es, precisamente, a partir del análisis de la relación entre *oikonomía* y Gloria que Agamben se propone llegar a la estructura central de los mecanismos del poder en Occidente, convencido de que las aclamaciones y la Gloria están en el centro de los dispositivos políticos actuales habiendo tomado formas diversas. El poder en su aspecto “glorioso” es indistinguible de la *oikonomía* y el gobierno, y la identificación entre Gloria y *oikonomía* lo conduce a repensar el consenso en las democracias contemporáneas. Esto implica aceptar que “el centro de la máquina gubernamental está vacío”² y que es necesario devolver la política a la dimensión más propia del hombre, esto es, a su inoperosidad central (en tanto praxis), a “volver inoperosas todas las obras humanas y divinas”.³

El trono vacío –*hetoimasía tou thrónou* de los arcos y ábsides de las basílicas paleocristianas y bizantinas– es el símbolo de la Gloria que Agamben intenta profanar para evaluar qué elementos quedan implicados en la *zoé aïonos*, la vida eterna, que allí se refiere. Esta lectura profana del arcano último del poder implica modificar una concepción que ha visto como lo más propio del hombre al trabajo y la productividad. Agamben sostiene que ha sido dejada de lado en la modernidad la importancia de la “inoperosidad” esencial del hombre⁴ como un mecanismo de

² Agamben, Giorgio, *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno. Homo Sacer II*, 2, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 12.

³ Ídem.

⁴ Abandonando antiguas oposiciones y poniéndose en juego en el terreno de la *zoé*, debe articularse la nueva política. Es cierto también que, si se tiene en cuenta que es también el terreno que expone al

obtención de su condición política. La inoperosidad se establece en la conceptualización agambeniana contra “el énfasis ingenuo en la productividad y en el trabajo, que ha impedido permanentemente a la modernidad el acceso a la política como dimensión más propia del hombre”.⁵

En su recorrido, Agamben descubre que distintas interpretaciones esconden el “paradigma de una soberanía dividida e impotente”⁶, en el cual el rey conserva su legitimidad y sacralidad, pero es reducido a la impotencia; permanece encerrado en su habitación mientras sus ministros gobiernan en su lugar y nombre. Esta escisión de la soberanía en una función mágico-religiosa y una función política prefigura al soberano moderno que “reina, pero no gobierna”.⁷

hombre a los procesos de sujeción-subjetivación del biopoder, parece difícil pensar una verdadera salida, tal como Agamben reconoce. El pensamiento por venir debe pensar, precisamente, la figura de la potencia-de-no y la inoperosidad como lo propio del hombre.

⁵ Agamben, G. Medios sin fin, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 18.

⁶ Ibid., p. 124.

⁷ La fórmula “*rex regnat, sed no gubernat*”, clave en la monarquía parlamentaria, fue acuñada por el historiador y político francés Adolphe Thiers en 1829, varias veces primer ministro bajo el reinado de Luis Felipe de Francia y presidente provisional de la Tercera República Francesa después de la caída del Segundo Imperio. Para indagar sobre este problema, Agamben se refiere a El monoteísmo como problema político de Peterson que analiza la figura de la divinidad a la luz de la política aristotélica y la concepción judía de la monarquía divina. A partir de una lectura del tratado pseudoaristotélico De Mundo, Peterson encuentra que tanto los paradigmas metafísico-teológicos como los políticos están entrelazados. Dios es un problema metafísico-político que complica las ideas de Macht (potestas, dýnamis) y Gewalt (arché). En la lectura de Peterson, Agamben advierte que el aparato administrativo por el que los soberanos de la tierra conservan su reino se convierte en el paradigma del gobierno divino del mundo. La analogía entre la potencia de Dios y el aparato burocrático no implica separar completamente a Dios de su potencia; más bien, implica que Dios no tiene necesidad de muchos ministros (polycheiría), sino que a partir de un movimiento prodiga su potencia a las cosas. En este sentido, Agamben señala que, si es cierto que el rey reina, pero no gobierna, su gobierno (su potencia) no puede estar separado de él por completo. Llama la atención sobre la analogía entre las imágenes de De mundo y las de los teóricos de la oikonomía. Considera que la verdadera contribución de Peterson a la teología política consistiría en haber sabido ver la analogía entre el paradigma político liberal, donde reino y gobierno están separados, y el paradigma teológico, en el que, en Dios, aparecen distinguidas arché y dýnamis. La separación entre reino y gobierno ya estaba en los teólogos cristianos que distinguían entre ser y oikonomía, que diferenciaban la racionalidad teológica de la económica. Esto conduce a Agamben a rastrear genealógicamente los presupuestos e implicancias teológicas de la distinción entre el Reino y el Gobierno, separación que remite en Carl Schmitt a la distinción auctoritas/potestas. En 1933, en Estado, movimiento, pueblo, delinea la nueva constitución del Reich nacionalsocialista y elabora una perspectiva sobre la distinción. Como el presidente “reina, pero no gobierna”, el canciller –Adolf Hitler– ejerce la función de gobierno (Regierung), una nueva figura del poder político (Führung), que reenvía a una esfera semántica muy amplia que tiene que ver con alguien que guía y orienta a partir de la imagen del pastor y el rebaño. El pastor, en este caso, no es

Para iluminar la articulación Reino/Gobierno a partir de la tensión entre gloria y *gubernatio*, Agamben pretende dar cuenta de la diferencia entre ambos términos sorteando la dificultad que implica *a priori* pensar una política de la liturgia, el himno y la gloria; y no del gobierno, la acción y el poder. En este sentido, recurre a la conexión entre los análisis de Erik Peterson sobre los ángeles y la disertación *Heis Theos. Epigraphische, formheshichtliche und religionheshichtliche Untesuchungen* [Un Dios. Una investigación sobre epigrafía, historia de la forma e historia de la religión], una suerte de arqueología política de la liturgia y el protocolo, dedicada al estudio del ceremonial político en su relación con la liturgia eclesiástica a través del estudio de la aclamación *Heis theós*. Tal como Agamben señala, esta fórmula se inscribe en el ámbito de las aclamaciones, es decir, traspasa el origen cristiano y se dirige a las loas de los emperadores paganos y los gritos que celebraban a Dionisio en los rituales órficos.

Aclamación se define como “una exclamación de aplauso, de triunfo (“*Io triumphé!*”), de alabanza o desaprobación (*acclamatio adversa*) gritada por una muchedumbre en determinadas circunstancias”.⁸ Daban lugar a un ceremonial o podían tener significado jurídico poniendo en evidencia el nexo esencial entre derecho y liturgia. La aclamación, además, constituye comunidad política por ser su misma expresión. En ella se da “publicidad” a la liturgia que transforma al pueblo en “pueblo”.⁹ *Leitourgía* es la “prestación pública” y su manifestación en relación con el vínculo entre el soberano y los súbditos ha ido transformándose, configurando la esfera de la soberanía por su sentido técnico-jurídico. La manifestación del carácter teológico-sacro de la relación entre el soberano y los súbditos ha ido modificándose también. Es por eso que, a partir del análisis de los “*Römische Mitteilungen*” [“Notas

trascendente respecto del rebaño, sino igual en especie, conformando “una secularización del paradigma pastoral”.

⁸ Agamben, G. *El Reino y la Gloria*, op. cit., p. 296.

⁹ Agamben realiza un análisis terminológico que hace aparecer el óchlos impolítico del Nuevo Testamento que se puede pensar como “turba”, convertido en laós a través de la liturgia.

romanas”] de Andreas Alföldi, de los años 1934 y 1935, Agamben se detiene en estas transformaciones y encuentra que su sentido una tecnología que articula la esfera de la soberanía en su conjunto.¹⁰

Del historiador Ernst Percy Schramm, Agamben recupera una investigación sobre las insignias y los símbolos del poder. En *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, encuentra que se los llama “signos del dominio” y “simbología del Estado”, los cuales subrayan el poder performativo de banderas y estandartes. Evoca, además, al historiador Karl von Amira que propuso una “arqueología del derecho” basándose en el análisis de los gestos en las manos de las miniaturas del código medieval *Sachsenspiegel*. Distingue gestos auténticos, en los que la mano es inmediatamente el símbolo de un proceso espiritual, y gestos inauténticos, donde solo es instrumento del símbolo que tiende a hacer visible algún atributo social. Se centra en los gestos auténticos para ver en qué medida se adscribirían a una simbología de carácter jurídico. Destaca particularmente una de las categorías mímicas, el gesto lingüístico: “No se podría definir con más precisión la potencia del gesto lingüístico, que no se agota ni en una escansión ni en una simple enfatización del discurso: donde los gestos se convierten en palabras, las palabras se convierten en hechos”.¹¹ De modo que las palabras y los hechos se entrelazan en la esfera de lo performativo¹² convirtiéndose en una signatura desde el momento en que desplaza el *dictum* a una esfera no denotativa. Así es como el filósofo lee los gestos y signos del poder, es decir, como signaturas que dan eficacia constatativa tanto a los signos como a los objetos.

¹⁰ En algunos casos, a partir de un efecto performativo como en el caso de la *mutatio vestis* [cambio de vestimenta] donde la vestimenta implicaba un verdadero investimento; el color púrpura de la vestimenta, por ejemplo, tenía un sentido jurídico preciso, era insignia de la soberanía.

¹¹ Agamben, G., *El Reino y la Gloria*, op. cit., p. 318.

¹² Tal como lo encuentra en el John L. Austin de *How to do things with words*, el performativo es un enunciado lingüístico que, en sí mismo, es una acción, un hecho, en la medida en que su significado se identifica con la realidad que él mismo produce.

A partir de esta operación, analiza también las insignias de la edad imperial y las de la República romana.¹³ Más allá de las precisiones respecto de la portación y la excepción del uso de insignias, Agamben encuentra central su análisis para comprender la constitución del poder aquello que solo parecía expresión de lujo. Es, justamente, a partir de la investigación sobre el significado y la naturaleza de las insignias y las aclamaciones que se abre en su razonamiento la esfera de la “gloria”.¹⁴

Respecto de la funcionalidad política de las aclamaciones, Agamben identifica la aclamación con una esfera arcaica de pre-derecho en la que lo mágico-religioso tiene carácter jurídico. Sin embargo, señala que antes que en un tiempo cronológicamente más antiguo habría que pensar más bien “en algo así como un umbral de indistinción siempre operante en el que lo jurídico y lo religioso se vuelven precisamente indiscernibles”.¹⁵ Se trata de un limen que puede leerse en los mismos términos que aquello que Agamben define como *sacertas*, es decir, aquello que ha quedado fuera del derecho humano y divino, que deja aparecer la figura del *homo sacer*, cuya relevancia para la política occidental y las democracias contemporáneas es señalada exhaustivamente en toda la saga *Homo sacer*.

¹³ Analiza, por ejemplo, los fascas lictoriae [haces lictores], “varas de olmo o abedul de aproximadamente un metro treinta de largo, unidas por una correa de color rojo sobre las que se insertaba lateralmente un hacha” (Agamben, *El Reino y la Gloria*, op. cit., p. 321) confiadas a los lictores, mitad servidores mitad verdugos, que, en la república, eran portados por el cónsul y magistrados provistos de imperium. Eran “símbolo del imperium” indudablemente, pero Agamben no se queda en este nivel y trata de rastrear su funcionalidad específica. De simbólico tenían poco, pues con ellos se infligían azotes o se decapitaba y estaban ligados estrechamente al imperium. No simbolizaban el imperium, sino que lo efectuaban y determinaban de tal modo que cada articulación material que podía hacerse con ellos tenía una significación jurídica precisa. Entre el magistrado y su lictor nada podía interponerse por lo que la conexión con el imperium era inmediata.

¹⁴ Agamben analiza la recopilación que realiza Constantino VII Porfirogéneta de tradiciones y prescripciones relativas al ceremonial imperial. Las aclamaciones son centrales en estos ceremoniales y la liturgia, y aparecen ritualizadas. Los kráktai (“cantores”) son los funcionarios encargados de articular las aclamaciones del pueblo en forma de responsorios y las llevan a cabo en el hipódromo. Es a partir de la época de Justiniano en Bizancio que los espectadores, divididos entre Azules y Verdes, tienen una caracterización política; son, de hecho, la expresión política del pueblo. Un correlato de estas aclamaciones encuentra Alföldi en Roma en épocas anteriores. Se trata de coreografías enormes que la muchedumbre dirige al emperador y la emperatriz. Agamben señala que no son solo formas de adulación orquestada, sino auténticos procesos de legitimación.

¹⁵ Agamben, G., *El Reino y la Gloria*, op. cit., p. 330.

La formulación de una teoría del significado jurídico-constitucional de las aclamaciones llega, para Agamben, con el trabajo de Ernst Kantorowicz. En el análisis de las *Laudes regiae* –que el historiador alemán publica en 1946-, Agamben destaca que, si bien la ceremonia tiene valor de reconocimiento –pues la aclamación litúrgica no aportaba elementos de poder que el rey no hubiese recibido en su consagración-, hay una excepción que es la de la coronación de Carlomagno en Roma. Allí se pusieron en funcionamiento dos aclamaciones diversas “la primera que emanaba del pueblo y la segunda de la Iglesia”, difícilmente distinguibles pues parece imposible determinar con precisión “cuál de las dos aclamaciones tuvo un efecto jurídico constitutivo”.¹⁶ En el análisis de las *laudes regiae*, Agamben ve jugarse la teología política, pues el análisis del significado teológico-político de las *laudes* domina sobre el análisis de su valor específicamente jurídico.

Kantorowicz advierte un resurgimiento de estas *laudes* en la escena política de la década del veinte del siglo pasado. Se refiere, concretamente, al papel que tuvieron en la tensión entre Pío XI –elegido pontífice en 1922- y Benito Mussolini. Se instituye una nueva festividad del “Cristo-rey” en 1925, que se vuelve popular y pasa de los fieles a los militantes fascistas, haciendo evidente la oscilación entre lo profano y lo sagrado que caracteriza a las aclamaciones. A partir de aquí, Kantorowicz observa que las aclamaciones son fundamentales en la estrategia de los regímenes fascistas.¹⁷

¹⁶ Ibid., p. 337. El texto de Kantorowicz citado es *Laudes regiae. A study in liturgical acclamations and mediaeval ruler worship*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1946. Allí, Kantorowicz ha mostrado que las formulas *Laudes regiae* son una amalgama de elementos muy heterogéneos. Incluyen *vita acclamatio* desde la Roma pagana y la *Exaudi Christe acclamatio* desde los comienzos de la era cristiana. Las *laudes regiae* sobreviven a partir de más de 30 manuscritos desde el siglo VIII hasta el XV y al menos en una docena contienen notaciones musicales. La aclamación era cantada en catedrales por todo el imperio carolingio de diversas ceremonias reales y eclesiásticas. La música, podría decirse, se vincula a partir de estas aclamaciones al orden político medieval cristiano.

¹⁷ Las *laudes* reaparecen cuando en Europa los modernos dictadores establecieron un nuevo culto al dirigente o “líder” y cuando la Iglesia reactivó el culto instituyendo la fiesta de ‘Cristo rey’. Como indica Kantorowicz, se sabe poco sobre el momento en el cual, en varios países, las aclamaciones solemnes de la liturgia entraron en desuso. En Italia, donde las *laudes* nunca habían sido muy populares fuera de Roma, solo las aclamaciones conciliares sobrevivieron aunque también, probablemente, las aclamaciones durante la coronación papal. En todo caso, Kantorowicz deja en claro que, aún cuando esta tradición hubiera sido abandonada, al menos, fue retomada para la coronación del Papa Pío X en 1903. Al mismo tiempo, se retoma más en general con las *laudes* del *Christus vincit*. Resulta interesante señalar que este “revival” se da en el ámbito más impolítico, el de los musicólogos. Kantorowicz relaciona este regreso de las *laudes* con Dom Mocquereau, quien, en 1887, fundó la

En todas las investigaciones referidas por Agamben, aparece la tensión entre lo teológico y lo político, lo que lo conduce a la conclusión de que la gloria es el lugar en el que se hace evidente este carácter dual –teológico y político- donde coinciden poder espiritual y poder profano. La conexión entre poder y gloria tiene un caso ejemplar en las aclamaciones y doxologías litúrgicas. No le interesa a Agamben descular o definir gloria o poder, sino la glorificación, “no la *doxa*, sino el *doxazein* y el *doxazestai*”.¹⁸

La deriva espectacular de la gloria

Agamben lee los gestos y signos del poder junto con el examen de las aclamaciones abriendo la esfera de la “gloria”, dispositivo situado originalmente en el espacio litúrgico cristiano que imprime una suerte de signatura sobre las formas de gobierno de las democracias contemporáneas (donde las aclamaciones y la gloria se trasladan a la opinión pública y el consenso modernos).

La gloria sigue operando en la formación y el control de la opinión pública en una democracia que Guy Debord llama “sociedad del espectáculo”. Se trata de una democracia gloriosa cuya *oikonomía* se resuelve en la gloria y la función doxológica se emancipa de la liturgia y los ceremoniales absolutizándose para penetrar en toda la

Paléographie musicale como un órgano para la reforma del canto Gregoriano y, en el curso de este movimiento que fue avalado enfáticamente por los benedictinos con el lema ‘Regreso a las fuentes’, los cantos casi olvidados de las laudes resucitaron del olvido. Sin embargo, la reforma del canto gregoriano trajo aparejadas otras actividades eclesíásticas, sobre todo con el ‘Liturgical Movement’. Los objetivos parecen difíciles de determinar, pero no parece exagerado sostener que las fuerzas vitales en la Iglesia romana habrían estado involucradas en este movimiento. De modo que la reforma de la música gregoriana y el Movimiento litúrgico compusieron, para el uso moderno, nuevas fórmulas de laudes de modo que el modernizado *Christus vincit* hiciera su aparición. Estas aclamaciones reorganizadas han sido cantadas en ocasión de variadas festividades y, finalmente, han sido incorporadas en las ediciones oficiales y semioficiales del canto gregoriano publicado antes y después de la Primera Guerra Mundial. Es con los años ’20 del siglo XX que las laudes *regiae* reviven de la mano de musicólogos y estudiosos de la liturgia. Comenzaron a reaparecer tanto en el escenario político de la primera posguerra como en el totalitarismo y la dictadura. “El impacto de las nuevas ideas fue sentido en Roma más rápido e intensamente que en cualquier otro lado”, dice Kantorowicz. En 1922, Benito Mussolini consigue el liderazgo político del reino de Italia y, en 1925, se instituye una nueva fiesta de “Cristo Rey”. Ésta fue una suerte de reedición del Movimiento litúrgico, pero fue también un acto político. Los objetivos totalitarios del fascismo italiano fueron capturados por los no menos totalitarios ideales del Imperio Universal del *Christus Rex*. Kantorowicz retoma un fragmento de la encíclica papal que incluye referencias a “la plaga del anticlericalismo, sus errores e impías actividades”, entre otras. Las aclamaciones políticas resucitan porque son indispensables para la manipulación emocional del régimen fascista.

¹⁸ Agamben, G., *El Reino y La Gloria*, op. cit., p. 344.

trama de la vida social. Para Agamben, la deriva espectacular de las democracias occidentales no constituye una anomalía y en efecto es la expresión de un núcleo de la gloria que la teología cristiana siempre albergó. La gloria ha sido siempre el lugar en el que la teología intenta resolver la conciliación con la *oikonomía* entre ser y praxis.

Abordar estas cuestiones para comprender el funcionamiento de la máquina gubernamental implica aceptar que las doxologías y aclamaciones son el umbral de indiferencia entre la política y la teología: por un lado, las doxologías litúrgicas constituyen la gloria de Dios; por el otro, las aclamaciones profanas fundan y sostienen el poder político. Asimismo, implica comprender de qué modo la liturgia “hace” el poder, de qué forma la gloria desarrolla su función en la máquina gubernamental doble de Reino y Gobierno.

Teniendo presente que uno de los principios que guían el razonamiento agambeniano es la relación entre gloria e inoperosidad dentro de la economía teológica, el fin último del hombre, la condición que sigue al Juicio Universal, es la que coincide con este cese de toda actividad, de toda obra y todo significado. Cuando la máquina de la *oikonomía* divina alcanza su cumplimiento, la gloria queda mientras los funcionarios (los ángeles) se vuelven inoperosos. Después del Juicio, cuando solo permanezca un infierno con administración penal y un paraíso sin gobierno, la gloria ocupa el lugar de la inoperosidad postjudicial: “ella es el *amen* eterno en el que se resuelve toda obra y toda palabra divina y humana”.¹⁹ En el ámbito profano, implica asumir que la gloria sostiene el edificio de la política donde también al comienzo y al final hay inoperosidad y asignificación. La gloria toma el lugar –tanto en teología como en política– del vacío de la inoperosidad del poder; en efecto, la materia prima del poder. El centro del dispositivo de gobierno, entonces, está vacío pero es esta inoperosidad la que, esencial a la máquina, debe mantenerse bajo la forma de la gloria. Qué formas adquiera esta última en las democracias contemporáneas es la cuestión a observar cuidadosamente.

¹⁹ Agamben, G. *El Reino y la Gloria*, op. cit., p. 418.

A la luz de estas consideraciones, es evidente que la función política esencial de la gloria, las aclamaciones y las doxologías se advierte hoy en decadencia aunque sobreviven en las ceremonias y protocolos litúrgicos de las democracias contemporáneas. Tienden a reducirse las insignias del poder y las aclamaciones han dejado de cumplir una función decisiva como durante los regímenes fascistas.²⁰

En *La sociedad del espectáculo* (1967), Debord constata la transformación que los medios masivos operan en el funcionamiento de las aclamaciones en las sociedades actuales. Agamben vincula la idea de la sociedad entendida como “una inmensa acumulación de espectáculos” con la tesis de Carl Schmitt sobre la opinión pública como la esfera moderna de la aclamación, lo que podría redefinir la función de la gloria –con su particular forma- en tanto centro de la política actual. La democracia moderna es, en este sentido, un sistema basado en la eficacia de la aclamación, pero entendida como gloria diseminada en los medios masivos. En términos de Debord, se trata de una democracia gloriosa en la que la gloria resuelve la

²⁰ En *La nacionalización de las masas. Symbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich de 1914*, George L. Mosse precisa una visión del fascismo como fenómeno de naturaleza moderna y revolucionaria cuyo centro de atención fueron la cultura y la estética como ámbitos de consolidación de la nacionalización de las masas en tanto fuente del consenso popular. En este sentido, sostuvo que el pensamiento político fascista y nacionalsocialista no puede evaluarse en función de la teoría política tradicional y, en efecto, asegura que casi no tiene elementos en común con sistemas racionales como los de Hegel o Marx. Así, intenta establecer alguna definición horadando el aparato “desde el interior”, es decir, examinando los mecanismos que se pusieron en funcionamiento para que el fascismo fuera “exitoso” como fenómeno no-excepcional, íntimamente ligado a la racionalidad moderna, producto de las condiciones que se dieron en Alemania entre 1914 y 1933, proceso que se puede homologar con la crisis de la sociedad liberal burguesa. La nacionalización de las masas se expresaba en un conjunto de ritos que alcanzaron esencial importancia en los actos litúrgicos de los fascistas y nazis. Comprendía fiestas nacionales, monumentos, banderas e himnos, manifestaciones patrióticas y culto a los mártires. Aceptar estos elementos como parte esencial de la definición de nacionalismo, implica para Mosse asumir que el fascismo es un fenómeno típicamente moderno y, por tanto, pasible de ser interpretado como una religión civil (cuyos orígenes remonta a la Revolución Francesa y una visión de lo sagrado ligada a instituciones seculares, con protagonismo de la fe en la nación, y una orquestación de rituales que obliga a pensar que la política había devenido estetizada). En este sentido, sostiene que reducir el proceso a la preeminencia de la manipulación, implica comprender el fascismo y el nazismo como fenómenos espontáneos desvinculados del curso de la historia y con cualidades únicas. Por el contrario, aspira a poner en evidencia el modo en que la política y la democracia de masas alemanas se movían “en un mundo de mitos y símbolos” y que a partir de él “definieron la participación política mediante ritos y entornos relacionados con el culto”, intentando “desactivar las emociones del hombre, sus propios impulsos conscientes”. Ver: Mosse, G., *La nacionalización de las masas*, Marcial Pons, Madrid, 2005.

oikonomía y la función doxológica, y se independiza para penetrar en todos los ámbitos de la vida. Esto se vincula inexorablemente al dominio autocrático de la economía mercantil “que había alcanzado un status de soberanía irresponsable y el conjunto de las nuevas técnicas de gobierno que acompañan ese dominio”²¹. Debord lo pronostica claramente al comenzar su libro cuando caracteriza al espectáculo como “una relación social de personas, mediatizada por las imágenes”.²² Como señala Omar Heffes, esto habilita pensar a Debord en la línea de una crítica a la representación, en tanto “ausencia/presencia” y como “separación unitaria que conforma el proceso productivo y de enajenación que conlleva el sometimiento de ‘los hombre vivientes en la medida en que la economía ya los ha totalmente sometido’”²³.

La acumulación de espectáculos reenvía al modo en que Walter Benjamin piensa la inscripción de la humanidad en los nuevos medios tecnológicos. Hacia el final de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* lo expresa claramente: “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético”.²⁴

La referencia a Debord y Benjamin ha sido una constante en el trabajo agambeniano. Desde el breve texto dedicado al cine situacionista hasta las glosas marginales a *La sociedad del espectáculo*, Agamben encontró en Debord los modos de captura imaginaria del poder contemporáneo. En Benjamin, por su parte, exploró una incansable búsqueda de signaturas históricas y una conceptualización de la historia en función de una suerte de agencia melancólica orientada a la redención del pasado.

²¹ Debord, G., Comentarios sobre la sociedad del espectáculo seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de “La sociedad del espectáculo”, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 14.

²² Debord, Guy, La sociedad del espectáculo, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 15.

²³ Heffes, O, “Biopolítica: entre el homo oeconomicus neoliberal y la ‘sociedad del espectáculo’”, en El Banquete de los Dioses, vol., 1, n° 1, 2014, p. 72. El entrecomillado corresponde a Debord, G., La sociedad del espectáculo, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 21.

²⁴ Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1989, p. 57.

En *El Reino y la Gloria*, la preocupación por la representación del poder obliga a Agamben a prestar atención a los peligros de la manipulación inherente a sus propios mecanismos. Esto puede asociarse con el espectáculo como un mundo falso que pervierte lo político –aunque naturalmente es inadecuado pensar al espectáculo y lo político como cosas separadas. La salida se puede pensar en los términos de la deriva situacionista como proponían Debord y su grupo, o hacia la interrupción del anestesiamiento fetichista y la liberación de la potencia de la imagen como querría Benjamin. Esta emancipación toma la “forma” de la inoperosidad como interrupción, la politización del arte y la puesta en evidencia de la perversión de la religión capitalista.

De algún modo, Debord lo lleva a cabo junto con su grupo en la producción fílmica que va de *Aullidos a favor de Sade* (*Hurléments en faveur de Sade*) de 1952 hasta *In girum imus nocte et consumimur igni* (que se podría traducir como Damos una vuelta por la noche y somos consumidos por el fuego) de 1978. Agamben encuentra en estos films una encrucijada de arte y vida a la que llama “gesto” y que funciona como potencia que nunca se actualiza exhibiendo el lenguaje fílmico no como medio para producir un mensaje, sino como la comunicabilidad misma. Con Benjamin, podría decirse, la imagen constituye lo intempestivo, lo inactual, que irrumpe como potencia inactualizable. Una dialéctica en suspenso que no clausura ni en una imagen sintética ni en una mirada al pasado, sino que pivotea sobre un punto de detención que, como la cita, implica la descontextualización que emancipa de la linealidad dominante.

La relación que Agamben establece entre los mecanismos de la gloria y estos dos autores parece aludir al menos en parte al intento que ambos hicieron de enfrentar el espectáculo y la vida estetizada en sus propios términos. Por un lado, el *détournement* es la estrategia que pretende torcer el sentido fetichizado de las imágenes de la fantasmagoría capitalista para arrancarlas del “devenir-imagen” del capital como última metamorfosis de la mercancía. Por otro lado, el llamado a la politización del arte parte de asumir el papel de las entonces nuevas tecnologías artísticas –la fotografía y el cine- en el enfrentamiento a la vida alienada que fetichiza su propia aniquilación. Como Agamben con su análisis de la gloria, tanto Benjamin como

Debord piensa los mecanismos para enfrentar la tiranía del espectáculo volviendo evidente la necesidad de una apertura en la que converjan el arte y la política, dando cuenta del carácter fantasmagórico del desdoblamiento del valor que hace a la mercancía acceder a una posición de absoluta soberanía sobre la vida de los hombres.

Igual que para Debord, el mecanismo fundamental del poder capitalista es para Agamben el de la separación. En este sentido, sostiene que esta separación se puede pensar a partir de la potencialidad ontológica del gesto:

En su fase extrema, el capitalismo no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, es decir, los comportamientos profanatorios. Los medios puros, que representan la desactivación y la ruptura de cada separación, son a su vez separados en una esfera especial. Un ejemplo es el lenguaje²⁵.

Pero también la imagen puede ser esa esfera especial, la “absoluta instancia de separación”²⁶. Es, además, el índice absoluto de la redención como para Benjamin, para quien la eterna repetición “es aquí la cifra de una *apokatástasis*, de la infinita recapitulación de una existencia”²⁷. El gesto tiene el especial poder de reenviar a otro tiempo, “más actual y más urgente que cualquier tiempo cronológico”²⁸.

Para explorar a qué se refería Benjamin con la politización del arte, es imposible conformarse con las notas sobre la reproductibilidad técnica. Es allí donde aparecen consumadas algunas de sus ideas más importantes en relación con la estética de su pensamiento desde fines de la década de 1920 hasta el final de su vida, pero resulta insoslayable la revisión de textos como *El autor como productor* de 1934, cuyos fundamentos tal vez haya que buscar en escritos tempranos como *El capitalismo como religión*.

²⁵ Agamben, G., “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, p. 114.

²⁶ Noys, B., “Separation and Reversibility: Agamben on the Image”, traducido por Rok Bencin (del esloveno al inglés), *Foizofski Vestnik*, 30:1, 2009, p. 147

²⁷ Agamben, G., “Elogio de la profanación”, op. cit., p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

En *El autor como productor*, Benjamin sienta las bases de su estética marxista dejando atrás el sesgo romántico de sus lecturas de los años 1920. El escrito arroja una tesis principal: el autor de izquierda genuino debe estar a la altura de su rol social y hacerse cargo de su responsabilidad política. Releer el texto en esta clave permite pensar como “autor” tanto al artista como al intelectual, en relación con el reclamo benjaminiano de alinear la calidad y la tendencia política de la obra asumiendo que su función es volver evidentes (y transformar) las relaciones de producción de una época. La obra para Benjamin debe dar cuenta de que la técnica misma (es decir, sus aspectos formales) es el contenido, que la obra debe ser desautomatizada y liberada para que emerja una nueva relación con las relaciones de producción de su tiempo. *El capitalismo como religión*, por su parte, posiblemente escrito hacia 1920, parece dialogar con las reflexiones de Agamben que relacionan el poder y la gloria, el gobierno espiritual y el profano, a partir de cierta herencia de la “ética protestante” de Max Weber para presentar al capitalismo –casi el mismo que critica Debord– como parásito del Cristianismo y que Werner Hamacher refiere del siguiente modo:

[...] tiene una estructura propia, que se pudo adherir a la formación religiosa del organismo anfitrión, que era más poderoso que su anfitrión y finalmente que el parásito del capitalismo solo pudo tomar el lugar del Cristianismo, porque este mismo ya se comportaba de manera parasitaria con respecto a la culpa (*Schuld*) por él supuesta. El Cristianismo no se habría metamorfoseado en capitalismo si no lo hubiera sido ya estructuralmente, es decir, si no hubiera sido ya un sistema construido, como el capitalismo, en torno a un déficit, a una carencia, a una falta, a una deuda (*Schuld*).²⁹

²⁹ Extraído de la traducción y estudio de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis para el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) UNLP-CONICET. La cita corresponde a Hamacher, Werner, “Guilt History. Benjamin’s Sketch ‘Capitalism as religion’, *diacritics*, vol. 32, n° 3-4, 2002, pp. 81-106. Todas las referencias al texto benjaminiano provienen de esta traducción.

La ambigüedad del vocablo alemán “*Schuld*” es lo que obliga a pensar en la similitud estructural entre capitalismo y cristianismo, es decir, las deudas financieras y las espirituales y morales, el capitalismo como un “culto que no expía la culpa, sino que la engendra”, que permite comparar “las imágenes de los santos de las diversas religiones, por un lado, y los billetes de banco de los diferentes Estados, por el otro”. En ambos casos, deudas mitificadas por diversos mecanismos, donde el capitalismo es la esencia mitificada de la culpa que implica la ritualización de su propio culto –“un fenómeno esencialmente religioso” de la “religión de la desesperación”-, que ya no es la “reforma del ser, sino su destrucción”. Extremando algunas hipótesis, Agamben extiende el razonamiento benjaminiano de la conversión del mundo al consumo relacionándolo con la profanación –como el volver al uso un objeto que estaba reservado a la esfera de lo sagrado- que en el capitalismo toma la forma de la constitución de un improfanable, de la clausura total a cualquier salida posible del camino del consumo (ese mismo que modifica el valor, funcionamiento, constitución y circulación de la obra de arte en el ensayo de Benjamin).

En relación con la lógica consumo-espectáculo, es interesante recordar que Agamben en las *Glosas marginales sobre la sociedad del espectáculo* le concede a Debord el corroborar las previsiones que habían aparecido en *La sociedad del espectáculo* anunciando la unificación sustancial de las democracias del Este y el Oeste en un “espectáculo integrado”. Cuando las cámaras de televisión de todo el mundo registran la puesta en escena de un genocidio (como en Timișoara³⁰), el espectáculo es el lenguaje, la comunicabilidad expropiada en el proceso capitalista. Dado que “la forma extrema de esta expropiación de lo Común es el espectáculo, es

³⁰ En ese mismo ensayo, Agamben recuerda en el apartado “Auschwitz/Timișoara” la puesta en escena de un genocidio para pensar la función política real de los medios masivos en la contemporaneidad: “Timișoara representa el punto extremo de este proceso, que merece dar su nombre al nuevo curso de la política mundial. Porque allí una policía secreta, que había conspirado contra sí misma para derribar al viejo régimen de espectáculo concentrado, y una televisión, que mostraba al desnudo sin falsos pudores [...] han logrado conseguir lo que el nazismo ni siquiera se había atrevido a imaginar: hacer coincidir en un único acontecimiento monstruoso Auschwitz y el incendio del Reichstag”. Agamben, G. “Glosas marginales sobre la sociedad del espectáculo” en *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 60.

decir, la política en que vivimos”,³¹ podría decirse que el espectáculo es en sí la forma de la naturaleza lingüística del hombre. La posibilidad del lenguaje en tanto bien común es expropiada y la violencia del espectáculo es tan destructiva que contiene en sí el germen de su propia destrucción, la posibilidad de utilizarlo contra sí mismo.

A la luz de estas consideraciones, Agamben pone de manifiesto que una indagación sobre lo político es, al mismo tiempo, una exploración sobre el carácter de total exposición de la política. Por las características atribuidas al espectáculo integrado actual, considera que la política es más verdadera cuanto más exhibe el hecho de ser ficción. “Elevar a apariencia la apariencia misma es la tarea de la política”,³² propone. De modo que el poder de los Estados se funda ahora en la exposición en un mundo espectacular, en el que la comunicación se separa de ella misma y la exposición de la vida (y la muerte) se vuelve fundamental.

Esta deriva parece confirmar la preocupación agambeniana por pensar las esferas del arte y la política en el relevamiento de la inescindibilidad entre estética, filosofía política y centralidad de la vida. En este sentido, Agamben ofrece una lectura del modo en que la teología cristiana intentó estetizar la gloria, cómo ocultó su relación con la idea de soberanía –“gloria” tiene en alemán un parentesco interesante con la palabra para señorío o dominio, *Herrlichkeit*, *Herrschaft*- para articular una reflexión sobre los mecanismos de glorificación que se ponen de manifiesto en la forma en que la vida es violentamente capturada en el orden divino, pero cuya representación se vincula con la belleza. En la gloria confluyen teología y política y una apariencia que oculta el vacío inoperante que produce vida desnudada. El esteticismo del discurso teológico sobre la gloria asume que Dios ejercita su dominio de un modo embellecido, estetizado y estetizante. De modo que hacia el final de *El Reino y la Gloria*, la única salida parece ser proponer una vida ingobernable, inoperosa, capaz de disolver las formas predeterminadas de la sociedad glorificada. El resultado sería una vida poética abierta a nuevos usos. Es a partir de estas ideas que las derivas por el pensamiento de Debord y Benjamin constituyen una suerte de actualización del funcionamiento de la gloria y la glorificación.

³¹ Agamben, Giorgio, “Glosas marginales sobre la sociedad del espectáculo” en *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 61.

³² *Ibidem*, p. 69.

Para Debord, el espectáculo quiebra la “antigua unidad de la vida” en imágenes separadas que ni siquiera conforman una colección en el sentido benjaminiano. Son relaciones sociales mediadas que obligan a reevaluar el grado hasta el cual el espectáculo conforma realidad y vida. De modo que la consciencia de clase o el despertar no se dan por una epifanía, sino por la asunción del carácter espectacular de la vida. Del espectáculo capitalista, Debord recaptura la imagen, la palabra, la forma, para configurar una suerte de ejército provisional de reserva de imágenes cuyo potencial activador es obliterado por las lógicas dominantes de la estetización. Como en la reescritura de la historia en Benjamin, se intenta volver evidente la esfera de lo perdido frente a la cual es necesaria algún tipo de reparación. Estos dispositivos median algo así como “la realidad” del mismo modo que la comprensión litúrgica de la producción de poder vuelve imposible el acceso no mediado a lo político.

La apuesta benjaminiana de repensar la desaturación de la obra de arte como potencia política –pasible de repolitizarse- se puede comprender en términos similares, pues volviendo evidente que el fundamento del arte ya no es ritual sino político en la época de su reproductibilidad técnica, se hace imperioso articular dispositivos que escapen a la lógica de la dominación y sean deliberadamente incompatibles con la estetización de la vida –inapropiables por los mecanismos anestésicos de sojuzgamiento. Si la copia y el espectáculo pretenden el estatuto de lo real, la autoalienación del hombre se convierte en la producción litúrgica de la era de la reproductibilidad. Sin embargo, esta supervivencia no clausura toda la potencialidad política para Benjamin en la medida en que confía en que cierta reapropiación del arte y la reescritura de la historia puedan operar el estallido del edificio espectacular del fascismo.

Es claro que Benjamin piensa en un tipo de arte que tenga la capacidad de interrumpir la distracción como producción de la repetición. Una suerte de arte *détourné*, es decir, uno que impida una expectación litúrgica aunque secularizada. Por eso confía en el arte de vanguardia y su habilidad para el sabotaje. En el texto sobre el surrealismo, Benjamin reconoce en la vanguardia la capacidad de promover la iluminación profana, es decir, la superación de la epifanía religiosa por una

inspiración materialista, antropológica, que posibilite el curso revolucionario. Especialmente pensando en la literatura surrealista como *Nadja* de André Breton o *El campesino de París* de Louis Aragon, del cual debía leer solo “dos o tres páginas seguidas porque [su] corazón latía tan deprisa que [lo] obligaba a interrumpir la lectura”,³³ Benjamin recoge el modo en que ganaron “las fuerzas de la ebriedad para la revolución”, “organizaron el pesimismo” y generaron las condiciones de posibilidad para la fantasía de una intervención corporal colectiva como también propone en las primeras versiones de las tesis de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En definitiva, lo que Benjamin reconoce en las experiencias de vanguardia es el hecho de desocultar los mecanismos de forclusión de la relación arte/política en la configuración de la vida que el fascismo –y el capitalismo en general- se había encargado de velar eficientemente.

Para Agamben, advertir que estos procedimientos vinculados al ocultamiento y embellecimiento de la aniquilación siguen operando como prácticas teológicas secularizadas, conlleva asumir, como propuso Benjamin, que el capitalismo y sus mecanismos de producción de la vida funcionan como una religión, incluso la más feroz de todas, la primera enteramente de culto, que opera a través de separaciones continuas y repetidas, incansables generadoras de culpa. Profana el carácter religioso de sus mecanismos para volverlos imperceptibles o lograr su olvido constituyendo precisamente un improfanable actualizador de deudas inexpiables. Desde esta perspectiva, la operación agambeniana de analizar la liturgia implica un cambio en la manera de representar los artilugios que configuran existencia en el presente. La forma que Agamben encuentra para interrumpir la efectividad de este funcionamiento es la profanación de las categorías centrales del capitalismo, esto es, mediante la insistencia en desarmar el trabajo y la producción.

Como el espectáculo debordiano, Agamben vuelve evidentes los mecanismo de la máquina biopolítica capitalista para volverla inefectiva. Debord lo hace en sus films a través del montaje, las yuxtaposiciones extrañas, las sobreimpresiones, el uso

³³ Benjamin, Walter, *Correspondance*, París, Aubir-Montaigne, 1979, tomo II, pp. 163-164.

expresivo del sonido, la sobreabundancia de cuadros blancos y negros; Benjamin con su llamado a la politización del arte, su fascinación con las vanguardias y el carácter crítico de sus tesis sobre el concepto de historia o la configuración anárquica –una suerte de taller en pleno trabajo o una cartografía- de una filosofía de la historia del siglo XIX en el *Libro de los Pasajes*.

La apuesta de Agamben a la inoperosidad en *El Reino y la Gloria* no es ni un llamado a la inercia ni al ocio. Apunta a una actividad que implique la liberación del trabajo y la efectividad para detener la producción espectacular de la vida, disponibilizándola para otros usos, unos que escapen a la dupla espectáculo/consumo y al par producción/trabajo (como vía sacramental de lo político contemporáneo). Tal vez no haga falta pensar en cuáles podrían ser los equivalentes políticos a escribir un poema que evita la función comunicativa del lenguaje o la producción de un film que exhibe los mecanismos anestesiadores del cine. Sino que podría bastar asumir que esa es precisamente la producción política por venir en tanto el hombre ya no debe hacerse cargo de prescripciones y debe asumir la capacidad de no hacerlo. Así es que el gesto filosófico que Agamben reconoce en Debord y Benjamin es no tanto el de la interrupción que proponen del aparato espectacular-fascista como el de haberse detenido en las condiciones de posibilidad de esa cesura como pura potencia en un contexto en el que la gloria funciona como matriz de la vida.

No obstante, la imagen no es solo espectáculo y exhibición. Precisamente, es para Benjamin la cristalización de la detención mesiánica que interrumpe el *continuum* espectacular de la dominación y es por eso *el* lugar de lo político. Para Agamben, la imagen es la presentación de la *dýnamis* que refiere incansablemente a otras imágenes, como los fotogramas de un film que configuran el gesto fílmico de Debord en quien reconoce operaciones anti-cinematográficas para despertar de la contemplación consumista a la que entrega el capitalismo. La imagen es la como “mirada de Medusa” que violenta intempestivamente petrificando el curso del sojuzgamiento para abrirse a lo inactual y lo contingente y, en definitiva, lo histórico y político.

Como para Benjamin, la imagen demanda. Agamben sabe bien que la gestualidad de la fotografía reclama volver evidentes las firmas y las supervivencias del pasado. Es esta capacidad para inscribir el momento de la demanda gestual lo que le da el destino político, una destinación que escapa a las constricciones de la captura capitalista como pretende Debord que ocurra en/con los gestofotogramas de la cultura espectacular, revelando la gestualidad en sí al liberar a las imágenes del espectáculo de la espectacularidad.

Apostar a la imagen como lugar privilegiado de lo político implica también recordar que para Agamben la imagen, estrictamente, es algo “imposible” en tanto es el medio por el cual la metafísica occidental busca reconciliar su problema central, es decir, la mediación entre sensible e inteligible, entre lo uno y lo múltiple. Sin embargo, en tanto medio, la imagen es justamente el lugar privilegiado porque constituye un umbral y una cesura entre lo singular y lo “en común”, siendo la comunicación de la comunicabilidad pero no el simple mensaje intercambiable. Pues el capitalismo no expropia únicamente el producto del trabajo sino la actividad en sí, de modo que la propuesta de Agamben permite ver cómo se produce una auténtica alienación del propio lenguaje, que Debord pone en evidencia con sus films y Benjamin subraya cuando se refiere a la potencia de los noticiarios en la tercera versión de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Asumir la vida política como secularización de la vida teológica y el culto culposos que exige el capitalismo, implica profanar el lugar mismo de la imagen. Como Debord y Benjamin lo hacen con las operaciones del *détournement* y con la cita y el montaje como articuladores mesiánicos de la historia. En los dos casos, se pone de manifiesto que funcionan para Agamben como estrategias profanadoras de la gloria. La imagen es precisamente el dispositivo que permite comprenderla e imaginar su interrupción. La imagen pone en evidencia la articulación y lo siniestro de ese ocultamiento que configura la vida, esa vida que se divide y reticula entre *bíos* y *zoé*, vida política cualificada y vida desnuda o desnudada.

Agamben parece emular de algún modo el gesto benjaminiano de asumir una mirada nostálgica pero nunca enteramente pesimista (como lo hace en relación con la narración, la obra de arte cultural o la historiografía). En este sentido, aunque la profanación pueda ser la tarea a realizar y aunque el capitalismo se sostenga sobre la persecución incansable de un improfanable, Agamben sostiene que “es posible, sin embargo, que lo improfanable, sobre lo cual se funda la religión capitalista, no era verdaderamente tal, que se den todavía hoy formas eficaces de profanación”.³⁴

Asumiendo que la profanación no restaura un uso incontaminado, se puede pensar el acto de desinscripción de un comportamiento en una esfera particular que lo libera vaciándolo, disponiéndolo a un nuevo uso. Es esto precisamente lo que hace Debord con el espectáculo capitalista del consumo o Benjamin con la consciencia del doble filo del fundamento político del arte una vez erradicada su fundación en un ritual. Agamben parece sostener que la liberación asegura que “la actividad resultante deviene, así, un medio puro, es decir, una praxis que, aun manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin, ha olvidado alegremente su objetivo y ahora puede exhibirse como tal, como medio sin fin”.³⁵

Las imágenes que constituyen el espectáculo capitalista se han cristalizado y se transforman en espectros que esclavizan a los hombres, los ligan a un destino, haciéndoles creer que tienen una cierta esencia que son capaces de circunscribir, cuando en realidad son, como Agamben propone en *Ninfas* (2011), “la huella de lo que los hombres que nos precedieron esperaron y desearon”. Por eso se vuelve necesario suspender el “dinamograma cargado de tiempo” e invertir su carga para transformar su destino.

El diagnóstico de Debord obliga a asumir que la gloria tiene ahora el aspecto de una “fantasmagoría espectacular” que transforma la política y la vida. El espectáculo reafirma que las relaciones sociales son afirmación de la simple apariencia. Esta se revela como “la negación visible de la vida, como una negación de la vida que se ha tornado visible”, como sugiere Debord. Lo vivido se transforma en una representación, de modo que es posible afirmar que, si en las imágenes el hombre se juega su carácter de hombre, el espectáculo confirma la expropiación de la

³⁴ Agamben, Giorgio, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005, p. 111.

³⁵ *Ibid.*, p. 112.

sociabilidad humana al encerrarlo en una separación que vuelve real a la imagen e imagen a lo real.

En *Profanaciones*, Agamben sostiene que, en su fase extrema, “el capitalismo no es más que un gigantesco dispositivo de captura de los medios puros, es decir, de los comportamientos profanatorios” (2005: 114). Los medios puros representan la desactivación y ruptura de cada separación y son asimismo separados. Esto ocurre con el lenguaje cuando gira en el vacío haciendo posible su potencial profanatorio. Es el medio puro el que no debe ser capturado ni neutralizado para emanciparse a un nuevo uso.

La apuesta situacionista se instala en ese punto de indiferencia entre el arte y la vida que es la política. Intentando ser la organización deliberada de acontecimientos para potenciar la vida, la “situación construida” pretende hacer algo que sea único y repetible al mismo tiempo. El espectáculo es así interrumpido para desarmar su potencial litúrgico e inaugurar un “uso libre” del lenguaje que tergiversa el uso de la sociedad espectacular para diluir el arte en la búsqueda de la “liberación del lenguaje” y de un “estilo insurreccional” como en efecto propone.

El gesto filosófico de Agamben comienza problematizando la genealogía que relaciona al Reino y la Gloria para terminar diagnosticando a las sociedades actuales como un auténtico Reino de la Gloria. Si esta es, pues, la grilla que anuda la duplicidad de la máquina política occidental, la contemporaneidad habrá de pensar una estrategia que permita desactivar dicho dispositivo. Si, como se dice en *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Guy Debord, 1959), la tarea del cine es “agregar más ruinas al viejo mundo de espectáculos y recuerdos”, una política gestual tal vez sería capaz de escapar a la esfera de la gloria exponiendo la vida en su potencialidad y el lenguaje en su medialidad.

Agamben no parece hacer un llamado a la emancipación de la gloria, sino a la puesta en evidencia de sus mecanismos configuradores de la vida política contemporánea. En este sentido, parece difícil pensar cursos de acción emancipadora que no asuman la gloria como prefiguración de lo político. Es precisamente esto lo que parece hallarse en las propuestas filosófico-estéticas de Debord y Benjamin, que pretenden develar los mecanismos engañosos y disimuladores de la máquina político-espectacular, poniendo en el centro la vida lo más afuera posible de sus capturas contemporáneas.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, “Glosas marginales sobre la sociedad del espectáculo” en *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- Agamben, Giorgio, “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Agamben, Giorgio, *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno. Homo Sacer II, 2*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Benjamin, Walter, *Correspondance*, París, Aubir-Montaigne, 1979, tomo II, pp. 163-164.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.
- Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de “La sociedad del espectáculo”*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Hamacher, Werner, “Guilt History. Benjamin’s Sketch ‘Capitalism as religion’”, *diacritics*, vol. 32, n° 3-4, 2002, pp. 81-106.
- Heffes, Omar, “Biopolítica: entre el homo oeconomicus neoliberal y la ‘sociedad del espectáculo’”, en *El Banquete de los Dioses*, vol., 1, n° 1, 2014.
- Mosse, George, *La nacionalización de las masas*, Marcial Pons, Madrid, 2005.
- Noys, Benjamin, “Separation and Reversibility: Agamben on the Image”, traducido por Rok Bencin (del esloveno al inglés), *Folozofski Vestnik*, 30:1, 2009.