

TESIS DOCTORAL

2022

**IMÁGENES, CUERPOS Y ESPACIO PÚBLICO
EN EL ESTADO ESPAÑOL:
EL TRIBUTO DE LAS MASAS A
BUENAVENTURA DURRUTI**

Pablo Martínez Fernández

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA
DEL ARTE Y TERRITORIO**

Dirigida por

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN

Catedrática del departamento de historia del arte.

UNED



**Imágenes, cuerpos y espacio
público en el Estado español:
el tributo de las masas a
Buenaventura Durruti**

Pablo Martínez

RESUMEN

La tesis parte del multitudinario funeral del anarquista Buenaventura Durruti para pensar las imágenes de masas y su impacto en la configuración de subjetividad política. La producción visual de aquel acontecimiento sirve para analizar el modo en que las imágenes, más allá de meras representaciones de lo social, son cruciales para la construcción de la trama colectiva. En el trabajo se expone el modo en que la evolución de los medios de reproducción mecánica de imágenes ha contribuido a la configuración de distintas formas de lo colectivo y cómo desde las primeras movilizaciones obreras capturadas en el último tercio del siglo XIX hasta las más recientes revueltas y ocupaciones de las plazas, la relación entre cuerpo, imagen y espacio público ha sido determinante para luchas políticas de muy diverso signo. Mediante una escritura por montaje de casos de estudio, la tesis analiza el modo en que las masas, los pueblos y las multitudes han hecho aparición en las imágenes del arte, la fotografía documental, el cine y la cultura gráfica desde la Guerra Civil española hasta la actualidad. En esas imágenes se hacen visibles los usos de los cuerpos y fijación de gestos empleados

en las políticas de movilización, como el caso del gesto del puño alzado, cuya genealogía permite rastrear las conexiones entre estética y política, entre arte y acciones callejeras en la producción y fijación de signos, gestos y símbolos. Con esta investigación sobre las imágenes de las masas, uno de los motivos más importantes de la cultura visual contemporánea, no solo se pretende reflexionar sobre un tema poco explorado por la historiografía del Estado español sino también, en virtud de la metodología empleada, contribuir a la elaboración de una ciencia sensible que desborde la disciplina de la historia del arte y la piense desde la escritura con imágenes.

ABSTRACT

The thesis takes as its starting point the mass funeral of the anarchist Buenaventura Durruti in order to think mass images and their impact on the configuration of political subjectivity. The visual production of that event serves to analyse the way in which images, beyond mere representations of the social, are determining factors in the construction of the collective fabric. The study shows how the evolution of the means of mechanical reproduction of images has contributed to the construction of different forms of the collective and how, from the first workers' mobilisations captured in the last third of the 19th century to the most recent revolts and occupations of the squares, the relationship between body, image and public space has been a defining factor in political struggles of very different kinds. Through writing by montage of case studies, the thesis elaborates the way in which masses, peoples and crowds have appeared in the images of art, documentary photography, film and graphic culture from the Spanish Civil War to the present day. In these images, the uses of bodies and the fixation of gestures used in the politics of mobilisation become visible, as in the case

of the gesture of the raised fist, whose genealogy makes it possible to trace the connections between aesthetics and politics, between art and street actions in the production and fixation of signs, gestures and symbols. This research on mass images, one of the most important motifs of contemporary visual culture, not only aims to reflect on a subject little explored by historiography in Spain, but also, by virtue of the methodology employed, to contribute to the development of a sensitive science that goes beyond the discipline of art history and thinks about it from the power of writing with images.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo emocional que me ha suministrado el entramado afectivo que me rodea y sostiene y que está formado por mi multitudinaria familia, la consanguínea y la escogida. En especial agradezco todas las conversaciones mantenidas con amigas doctoras y otras aún por doctorar como María Salgado, Jaime Vindel, Marina Garcés, Fefa Vila, Maite Garbayo y Magui Dávila, con quienes he podido compartir estadios previos de la investigación y discutir también en seminarios, comidas, bares, fiestas y postfiestas aspectos tanto metodológicos, como temáticos y formales de la investigación y escritura de la tesis. Quisiera agradecer especialmente a mi directora, Yayo Aznar, con quien he podido discutir, debatir y contrastar esta investigación durante los largos años que he pasado pensando en las imágenes de las masas. Agradecer también a Sven Lütticken, que me acogió en Ámsterdam durante los cuatro meses de investigación en el Instituto Histórico Social, explorando el archivo de la CNT. A Tanya Barson que me invitó a escribir y pensar sobre las imágenes de las multitudes en el trabajo de Felix Gonzalez-Torres. Asimismo, quisiera

reconocer, además de agradecer, el acompañamiento fundamental, así como la complicidad intelectual y afectiva de Aurora Fernández Polanco, su generosidad, su continuo aliento e inspiración metodológica. A los artistas y sus legatarios, como Asier Mendizabal, Andrea Rosen, Joan Rabascall y el equipo de Regina Silveira por dejarme acceder a sus archivos y atender mis consultas relacionadas con sus prácticas, así como a Manuel Borja-Villel y Joan Mariné por la información facilitada en las entrevistas que mantuvimos para esta investigación. Muy especialmente a mi amigo Juan Carlos Mohr por todos los aprendizajes y todas las imágenes de su archivo de movimientos sociales de las últimas décadas. Agradecer al personal de los diversos archivos y bibliotecas públicas consultadas, muy especialmente al equipo del archivo del MACBA tanto por los años de trabajo compartido como por todo el apoyo que han suministrado a esta investigación, especialmente a Andrea Ferraris por su atenta ayuda. Ya en esta fase final a Amalia Ruiz-Larrea por la cuidada maquetación de la tesis.

Índice

INTRODUCCIÓN: Las masas son el artista

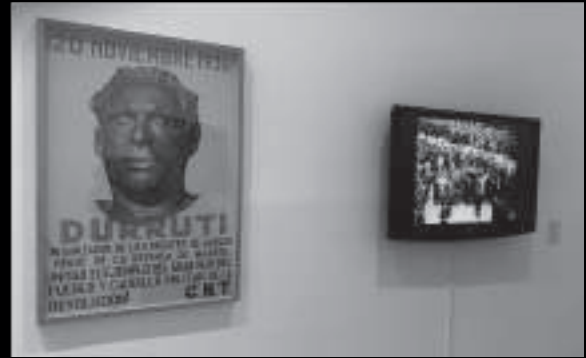
Un funeral en una exposición de arte de vanguardia: la invención del siglo XX	22
Encontrarse en las calles: desdibujar los límites del cuerpo, ser masa, convertirse en imagen	27
Pensar con imágenes, dejarse afectar y escribir: salir al encuentro de un método	39
Dotar de una estructura al texto: disponer los materiales	43
1. Imágenes del cuerpo social: la era de las masas, los pueblos y las multitudes.	
1.1 El porvenir latente de los pueblos	57
La masa: breve genealogía de un término	68
El miedo a las masas y su psicología	75
Entre las masas y el pueblo: el populacho. Manipulador de las primeras y caricatura del segundo	81
Las masas y el yo	85
Hipnotizar a las masas	86
Imaginación de las masas e iluminaciones profanas	90
La imagen al servicio del líder: la sugestión como hipnosis	95
Las masas y sus élites: <i>Un cuore solo, una volontà sola, una decisione sola</i>	98
Las masas entre el poder y la potencia	105
1.2 Las masas en imágenes, imágenes de la masa	109
La imagen se llena	111
El nuevo atlas del mundo en movimiento	114
Capturar la imagen de la masa	119
Una multitud coreografiada: la masa ornamental	122
Retratar la multitud: <i>Waiting for Tear Gaz</i>	132
Imágenes del caos: la era de las agencias	141
La multitud global: de los medios de comunicación de masas a las masas que se comunican	146

2.	La producción de imágenes del acontecimiento: el funeral de Buenaventura Durruti	
2.1	Las masas libertarias: caos, agitación y destrucción creativa	157
	Hacia una república sin republicanismo: la desconfianza de las masas en la democracia española	162
	Un movimiento de masas en España: los anarquismos en torno a la CNT	164
	Impedir lo político en nombre del orden público	167
2.2	La creación de un cine revolucionario	172
	La revolución cultural anarquista: educación, ateneos y revistas	174
	Imágenes, ateneos y movimiento libertario: un cine hecho por y para el pueblo	176
	La estética del cine anarquista: pedazos de la vida misma	183
	19 de julio de 1936: <i>Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona</i>	189
2.3	Imágenes de la masa anarquista: la producción de imágenes en el funeral de Durruti	197
	El acontecimiento: caos y ruido en el funeral	202
	Las imágenes del funeral: de los diarios a los artistas de vanguardia internacional	206
	El tributo de las masas a Buenaventura Durruti: la película del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de la CNT	209
	El entierro de Durruti por Laia Films	219
	Imágenes y mito un año después del funeral	224

3.	Políticas de la aparición. los cuerpos en el acontecimiento	
3.1	In-corporar la ideología: breve genealogía del puño alzado	231
	Alzar la voz. Levantar el cuerpo	235
	¡Qué siglo de manos!	238
	Coreografiar los cuerpos: el saludo romano	240
	La expansión del puño alzado	246
	Saludar la belleza: el papel de John Heartfield en la fijación del puño	248
	Alzad el puño: ayuda a España	256
	Puño alzado y camaradería. Relaciones y signos del internacionalismo	260
	La pervivencia de un gesto	263
3.2	La emoción que dicta el gesto	267
	Una estética de los subalternos	268
	Una dialéctica de las emociones	271
3.3	Aparecer en la plaza: salir en la imagen	273
	Esfera pública por performance	273
	El aparecer de “entre los cuerpos”	277
3.4	De camaradas a víctimas: el viaje interesado de las imágenes	281
	Las paredes gritan	281
	Del acontecimiento al afiche: el viaje interesado de las imágenes	284
	Las mujeres en imágenes: de milicianas a sostener la vida en la retaguardia	290

4.	Las imágenes de las masas y sus vidas posteriores	
4.1	Las masas oceánicas	297
	Una masa se desborda: <i>A.C 25 Problemes de la revolució</i>	297
	La abstracción de la masa	303
	Entre la abstracción y la nueva figuración: las masas pop	307
4.2	Un individuo que se pierde. Disolverse en la multitud	316
4.3	Las masas como trama	324
4.4	La razón de la masa como forma	339
4.5	Reelaborar el duelo en la crisis del sida: la masa como miedo, virus y muerte	351
4.6	Las masas son el artista	362
	CONCLUSIONES	367
	FUENTES CONSULTADAS	376
	ENGLISH VERSION	403

INTRODUCCIÓN: Las masas son el artista



Fotógrafos repórteres

La Sección de Fotografía de la Oficina de Información, C. N. T.-F. A. I., Vía Layetana, núm. 32, 4.º, teléfono 21615, hace un llamamiento a todos los fotógrafos y reporteros para que presenten en esta Oficina todas sus fotos del movimiento revolucionario. Las que nos convengan, las pagaremos a los precios corrientes.

Es de interés para todos, pues estamos haciendo un archivo fotográfico, de todo el movimiento revolucionario.

Los compañeros que presencien algún suceso o acto que sea de interés fotografiarlo, o se encuentren realizando trabajos colectivos merecedores de figurar en nuestro Archivo, deben comunicárnoslo. — Sección Gráfica, C. N. T.-F. A. I.



IMÁGENES DE LA INTRODUCCIÓN (por páginas)

- 22: Vistas de las exposiciones del Museo Reina Sofía (izda.) “La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias”, 2008, Foto: Joaquín Cortés (d^a.) “Vasos comunicantes 1881-2021”, Foto: Pablo Martínez.
- 26: Carl Einstein en el séquito en el funeral de Durruti el 22 de noviembre de 1936. Autor desconocido. AHCB.
- 29: Juan Carlos Mohr, Puerta del Sol durante la ocupación del 15M, 27 de mayo de 2011.
- 33: Josep Brangulí, Intervenciones de dirigentes en el mitin del pacto de cooperación de la CNT, FAI, PSUC y UGT en la Plaza de toros Monumental de Barcelona. 25 de octubre de 1936. Josep Brangulí. ANC.
- 38: SUEP de la CNT-FAI, *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* (fotograma), 1936.
- 46: “Fotógrafos reporteros”, *Solidaridad obrera*, 19 de agosto de 1936.
- 48: Josep Brangulí, Mitin del pacto de cooperación de la CNT, FAI, PSUC y UGT en la Plaza de toros Monumental de Barcelona. 25 de octubre de 1936. ANC.

Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.

Georges Didi-Huberman

Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes

Un funeral en una exposición de arte de vanguardia: la invención del siglo XX



En un rincón de una exposición de arte de vanguardia, junto a pinturas de, entre otros, Fernand Léger, Juan Gris, Joan Miró, Georges Braque, Georg Grosz, Pablo Picasso, y más de una treintena de esculturas de arte africano de finales del siglo XIX e inicios del XX, en noviembre de 2008 tuve mi primer encuentro con las imágenes del funeral del anarquista Buenaventura Durruti¹, uno de los acontecimientos de masas más importantes de la primera mitad del siglo XX en el Estado español. La natura-

¹ José Buenaventura Durruti Dumange (León, 1896 – Madrid, 1936) es una de las figuras clave del anarquismo español. Desde muy joven estuvo vinculado al movimiento sindical, primero en la UGT de León, organización de la que fue expulsado tras la huelga general de 1917 por su radicalidad. Tras un primer exilio en Francia para evitar el servicio militar, a su regreso a España comenzó su militancia en la CNT. En 1920 entró a formar parte del grupo “los justicieros” de la mano de Manuel Buenacasa, con quien actuaría en San Sebastián contra los pistoleros de la patronal. En la misma ciudad preparó un frustrado atentado contra Alfonso XIII. Huyó a Zaragoza y allí fundó en 1922 junto a Francisco Ascaso el grupo “Crisol”. En 1923, ya en Barcelona, transformarían “Crisol” en “Los Solidarios”, un grupo que reunía a una militancia de la CNT muy activa contra la recién instaurada dictadura de Primo de Rivera. Hacia finales de 1923 Durruti, exiliado en París, participó en el complot de Vera de Bidasoa que fracasó en el intento de introducir guerrilleros en España para acabar con la dictadura, lo que le obligó a huir a América (Nueva York primero, después Cuba, México y Argentina). Tras el periplo americano, regresó junto a Francisco Ascaso y Gregorio Jover a Francia, primero y después a Bélgica. Con la proclamación de la Segunda República en 1931 volvió a Barcelona, donde “Los Solidarios” se transformó en “Nosotros”, nuevamente junto a Ascaso y Juan García Oliver además de Jover y Ricardo Sanz, y se integran en la Federación Anarquista Ibérica. En enero de 1932 colabora activamente en la sublevación obrera del Alto Llobregat por lo que es deportado a la Guinea española; a su vuelta a España en 1933 participa en las dos insurrecciones anarquistas de ese año: la de enero y la huelga general de diciembre en Zaragoza, también interviene en la revolución de Asturias de octubre en 1934. Ya en 1936 forma parte del Comité de Defensa Confederal de Barcelona que dirige las acciones contra los militares sublevados en julio de 1936, se integra en el Comité de Milicias Antifascistas

leza del material, una película en medio de una exposición de pinturas, esculturas y publicaciones, así como su contenido documental de naturaleza política me atraparon entonces y aún hoy me mueven emocional e intelectualmente². Aquellas imágenes del pasado eran más fuertes que yo mismo, eran el “elemento del futuro, el elemento de la duración” que probablemente me sobreviviría. La multitud que, congregada en las calles de Barcelona, salió a rendir homenaje en duelo colectivo al líder de la revolución libertaria no solo ocupaba el espacio público de la capital catalana en el lejano 1936, sino que, con su presencia en las imágenes, inundaba la pantalla en el tiempo presente y la desbordaba anunciando las multitudes que aún estaban por venir. El proyecto intelectual de Carl Einstein (1885 – 1940)³, el escritor, historiador del arte y militante anarquista que pensó en el arte como medio para la revolución y que confió en la potencia de la creatividad de las masas –“las masas son el artista⁴”– cristalizaba en el montaje de esta exposición dedicada a su figura. Si “la mirada transforma al ser humano y al mundo”⁵, tras la contemplación de la película toda la exposición, desde

y organiza una de las primeras columnas militares que saldrán hacia el frente de Aragón. La columna Durruti instala su cuartel general en Bujaraloz (Zaragoza); en noviembre, una parte de la columna, por la particular insistencia de Federica Montseny se traslada a Madrid para colaborar en la defensa de la capital donde muere.

2 En aquella exposición, *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*, como en la mayoría de las exposiciones de arte en las que se ha mostrado la película – “Un teatro sin teatro” (MACBA, 2008); o “Encuentros con los años treinta” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012) – la película mostrada es la que realizara Laia Films “El entierro de Durruti” en vez de las realizadas por los anarquistas del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de la CNT. En una entrevista mantenida en primavera de 2021 con Manuel Borja-Villel, director de estas instituciones, me indicó que desconocía la existencia de las versiones anarquistas. En la presentación de la colección del Museo Reina Sofía “Vasos Comunicantes 1881-2021” inaugurada en su totalidad en noviembre de 2021 se dedicaba una sala del recorrido a la figura de Carl Einstein y en esta ocasión se mostraba por primera vez asociada a su figura la película del sindicato anarquista.

3 Además de crítico e historiador del arte con formación en la universidad de Berlín, Carl Einstein fue, entre otras tantas cosas, editor, miliciano en la Guerra Civil española, poeta, dramaturgo y novelista con la publicación de su novela experimental *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* [Bebuquin o el diletante de los milagros] (1912). La experiencia de su participación en la Primera Guerra Mundial hizo más profundo su compromiso político y se hizo miembro del KPD, el Partido Comunista alemán desde 1919. El estallido de la Guerra Civil española le impulsó a abandonar su carrera literaria y acudir con las Brigadas Internacionales para participar en el conflicto, en concreto en las filas de la Columna Durruti. Tras la derrota de la democracia republicana en España comenzó su huida del fascismo y la persecución del ejército alemán que le condujo al suicidio en julio de 1940.

4 EINSTEIN, Carl: “A propósito del arte primitivo” incluido en *Carl Einstein en la Revolución Española*, Orsini & Co, Madrid, 2019.

5 EINSTEIN, Carl: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, citado en: FLECKNER, Uwe: “La historia del arte como rebelión” en *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 29.

las máscaras africanas a las pinturas surrealistas, quedaba afectada por la presencia de la multitud. La incorporación de la película en ese espacio del arte pretendidamente autónomo activaba la imaginación e incitaba a pensar, del mismo modo que en su día sucediera con el análisis de Einstein de la escultura africana, otras formas posibles de exponer, de crear, de escribir la historia y de tomar posición. Las imágenes de esa película, casi como una obsesión, me acompañan desde entonces tanto en mi vida política como en mi experiencia como historiador del arte y trabajador de la cultura.

La exposición *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*⁶ reivindicaba la figura de Carl Einstein, considerado “el menos ‘clásico’ entre los historiadores clásicos del arte del siglo XX”⁷ ya que, interesado por el modo en que el arte puede transformar el mundo desde la construcción de una nueva mirada, en cada uno de sus análisis desbordaba los límites disciplinarios asignados al arte. En sus publicaciones⁸ las combinaciones de imágenes eran indispensables para la construcción del discurso y nunca cumplieron un mero papel de “ilustraciones” del texto, sino que constituían un método basado en la comparación de la visión⁹. Para Einstein la revolución formal comportaba una revolución de la imagen del mundo: “la historia del arte es la historia de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones¹⁰”. El crítico alemán mostró en sus trabajos un denodado interés por ensanchar los estrechos límites de la disciplina y extraerla del modelo positivista de temporalidad lineal y dirigió sus investigaciones hacia la búsqueda de “síntomas” con el fin de provocar un saber no sistemático a la altura del desafío que planteaban tanto las prácticas artísticas contemporáneas como el mundo inestable en el que eran creadas¹¹. Einstein comparte su cuestionamiento de la historia como disciplina posi-

6 Comisariada por Uwe Feckner la exposición se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 11 de noviembre de 2008 y el 16 de febrero de 2009.

7 FECKNER, Uwe: “La historia del arte como rebelión”, en *op. cit.*, p. 25.

8 Sus obras más determinantes fueron *Negerplastik [La escultura negra]* (1915), en el que defendía que el cubismo actualizaba la escultura africana del siglo anterior; la revista antropológico-cultural surrealista *Documents* (1921-1931); y *Kunst des 20. Jahrhunderts [Arte del siglo XX]* (primera edición de 1926 y la tercera de 1931), en este último, trazaba un recorrido del arte desde su autonomía formal hasta la revolución espacial cubista y la propuesta de descomposición del yo de algunos surrealistas. En este estudio, que cuenta con tres ediciones, Einstein no solamente aborda los aspectos estéticos de la obra de arte, sino que hace uso de herramientas y discursos que provienen de otros campos como la antropología o la etnografía.

9 FECKNER, Uwe: “El arte africano visto por un vanguardista”, en *op. cit.*, p. 38.

10 “Aforismos metódicos”, publicado en *Documents*, la revista que dirigía. Citado en ARTIEDA, Koldo: “Las masas son el artista (Elogio de Carl Einstein)”, en *Carl Einstein en la revolución española*, *op. cit.*, p. 75.

11 LUENGO JAREÑO, José María de: “Carl Einstein o la historia casi imposible”. *Quintana*, n.º 8, 2009, pp. 147-155, p. 149. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6477>

tivista con otro pensador alemán con quien coincide en el tiempo y en el malogrado final –ambos intelectuales judíos se suicidarían desesperados en 1940 en su huida del fascismo–. Para el Walter Benjamin de *Sobre el concepto de historia*, “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente ocurrió’”¹². La tarea del historiador materialista consistiría en “avivar la esperanza en el pasado” con el fin de evitar “convertirse en instrumento de la clase dominante”. En ambos casos la figura temporal que corresponde a su tarea como historiadores es la del “anacronismo” tal y como ha desarrollado Georges Didi-Huberman, para quien esta figura posee una virtud dialéctica que surge “en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia”¹³. Los anacronismos son reapariciones de acontecimientos del pasado que se actualizan de forma insospechada en el presente. En consecuencia, las imágenes no son meros documentos que han quedado congelados en un tiempo anterior, ni tampoco están desgajadas de cualquier tiempo histórico en la atemporalidad eterna que convencionalmente se otorga al arte¹⁴. Muy cercana a las posiciones de estos pensadores, esta investigación ha intentado desencajar también, de forma mucho más modesta, la disciplina de la historia del arte mediante la formulación de otras preguntas distintas a las de forma-contenido o significado-significante y una relación cercana con los materiales, desde una posición desprovista de la distancia protectora de la objetividad y expuesta a los afectos y las provocaciones propias de la naturaleza sensible del material central de esta investigación: las imágenes de las multitudes.

La incorporación del funeral de Durruti en aquella exposición respondía a la vinculación de Carl Einstein con el anarquismo y el internacionalismo. En el verano de 1936, recién estallada la Guerra Civil, Einstein vino a España y se alistó en la Columna Durruti, donde permanecería hasta el final de la guerra. Su relación con el líder anarquista le impulsó a pronunciar un discurso en la radio de la CNT-FAI el día de su entierro para rendirle homenaje y expresar públicamente su admiración por un sujeto capaz de eliminar el “yo” de su vocabulario y entregarse a lo colectivo¹⁵. En las imágenes del funeral aparece en las calles de Barcelona formando parte del séquito más próximo al féretro, partícipe del ritual colectivo del duelo que construye una esfera pública afectiva. La confianza depositada en las masas, así como la esperanza por la posibilidad de construir un mundo nuevo que encontró en el pueblo español

¹² BENJAMIN, Walter: Tesis VI, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría (ed.). México, Ítaca, 2008.

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵ EINSTEIN, Carl: “La Columna Durruti”, discurso pronunciado en la radio de la CNT – FAI el 24 de noviembre de 1936, en: *Carl Einstein en la Revolución Española, op. cit.*, pp. 7-14.



durante la guerra¹⁶, sitúa a Einstein en un lugar determinado de la historia, aquel que proyecta horizontes emancipatorios desde la potencia de lo colectivo. Su figura resulta tremendamente inspiradora para quienes estamos interesados en pensar con el arte desde una posición política y asumimos el papel del historiador como una tarea que ha de estar situada. En mi visita a aquella exposición poco sabía entonces acerca de esta investigación doctoral que acabaría de definir años después, ni de la relación que establecería con aquel acontecimiento de masas. Sin embargo, mi vínculo con las imágenes del funeral quedó determinado por aquel primer encuentro en un museo, y por tanto se ubica en la intersección entre el arte, la militancia política y la experiencia de formar parte de la multitud: *ser masa*.

¹⁶ *Correspondencia Carl Einstein Daniel-Henry Kahnweiler 1921-1939*, Edición a cargo de Lilianne Meffre. Barcelona, Ediciones La Central Museo Reina Sofía, 2008.

Encontrarse en las calles: desdibujar los límites del cuerpo, ser masa, convertirse en imagen

En mayo de 2011 residía en Madrid, a dos minutos de la Puerta del Sol. Cada mañana, durante más de un mes, cuando me dirigía al trabajo pasaba por delante de la acampada del Movimiento 15M, el movimiento de los indignados. Por las tardes, de regreso a casa me sumaba a las distintas asambleas, círculos de debate y discusiones. Como para muchas personas de mi generación, nacidas en el periodo de la transición democrática, aquella experiencia transformó mi manera de entender la política y el modo en que me relacionaba con la historia reciente de mi país. En aquel momento me encontraba trabajando en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, una institución cultural en la que los debates que ahora se daban en las plazas se habían suscitado de diversas formas en los años anteriores y en los años posteriores desde aquel mayo de 2011 permearon cada una de las actividades. Tal fue el caso del taller-seminario que tuvo lugar en el Centro en los días 27 y 28 de mayo de 2011 entre el colectivo las lindes y Marina Garcés, Santiago López Petit, Verónica Gago y Diego Stulwark del Colectivo Situaciones y en el que se entrecruzaron la experiencia de desborde de las movilizaciones ciudadanas argentinas de 2001 y el rechazo a la representación que estaba reivindicando el 15M en España justo una década después¹⁷.

La crisis política que, de Buenos Aires a Madrid, de Estambul a Túnez, había adoptado distintas formas de protesta durante la primera década de los dos mil estaba afectando algunas formas de hacer en el campo del arte y reactivando debates como la eterna pregunta sobre su autonomía¹⁸ hasta el cuestionamiento mismo de la representación. Así lo expresaba Hito Steyerl en 2007:

Muchos cambios tangibles dejan patente que el principio de democracia representativa es cada vez más problemático. La representación política de la gente está minada de muchas maneras –desde la no-representatividad de los migrantes a la creación de extraños híbridos democráticos

¹⁷ *¿Qué podemos? Educación como acción y motivación.* <https://ca2m.org/actividades/las-lindes-2010-2011>
Se pueden ver los ocho vídeos del encuentro en: <https://www.youtube.com/watch?v=bljqm4xwr5Q>

¹⁸ De entre las actividades que se dieron en aquel momento destacaría, por la proximidad a esta investigación <https://theautonomyproject.org/> en el que Sven Lütticken, con quien pasé una estancia en la Universidad de Amsterdam en 2014 estuvo implicado, y que tuvo distintas actividades y publicaciones en los años 2010 y 2011.

como la Unión Europea. Si la gente ya no es representada políticamente, entonces muchas formas de representación simbólicas aparecen dañadas también.¹⁹

La tensión entre el “sentirse representado” en lo político y lo simbólico que alude Steyerl estalló en las calles españolas con el grito “no nos representan” expresado por la multitud en las plazas de aquella primavera de 2011. Unas semanas más tarde, cuando las acampadas sobre el asfalto aún reclamaban “democracia real” y tenía lugar un estallido semiótico en el espacio público, Hito Steyerl visitó Madrid con motivo de las XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen que entre 2009 y 2016, durante los años que trabajé en el CA2M, fueron un espacio de ebullición especulativa en torno a las imágenes, la visualidad y la cultura visual, una experiencia que ha determinado buena parte de esta investigación doctoral. Las celebradas en junio de 2011, dirigidas por Aurora Fernández Polanco y bajo el título *Historias que no se han escrito*, fueron concebidas en un contexto de crisis de la deuda y crisis de representación política derivada de la racionalidad neoliberal impuesta por la Unión Europea y el dogma extendido *There is no alternative*. Precisamente por eso, ante la captura de la subjetividad y el malestar generalizado, aquellas jornadas pretendían reflexionar sobre la “potencia de la imaginación como facultad política que enlaza la memoria con la adivinación”²⁰. En la llamada a comunicaciones, publicada semanas antes de la acampada, se definían las líneas de la convocatoria, una de ellas convocaba de la siguiente forma:

Bajo la línea ‘Performando la ciudadanía’ se incluirán trabajos que planteen nuevas alternativas a la mercantilización de la esfera pública, la anulación de los cuerpos y la paralización del pensamiento; proyectos que se propongan a través y desde un trabajo crítico con la imagen, preguntas apenas aún formuladas por otros ámbitos del conocimiento: ¿Cómo se burlan hoy las presiones simbólicas? ¿Qué potencia encontrar todavía en las fugas y discontinuidades (de tiempos, espacios, saberes, afectos, trabajos) para entrever el porvenir de una nueva ciudadanía? ¿Cómo se están ensayando otras formas de subjetividad que podamos compartir?²¹

19 STEYERL, Hito, “Incertidumbre documental”, *Re-visiones*, n.º 1, 2011, <http://re-visiones.net/antteriores/spip.php%3Farticle23.html>

20 Texto de la convocatoria de las jornadas. Puede consultarse en: <https://ca2m-coleccion.org/es/videos-estudio-de-la-imagen/item/2312-xviii-jornadas-de-estudio-de-la-imagen-historias-que-no-se-han-escrito>

21 *Ibidem*.



Poco nos imaginábamos cuando lanzamos la convocatoria que “performando la ciudadanía” iba a ser un gerundio que conjugaríamos los años siguientes en distintos espacios y de muy diversas formas, ya que la experiencia de la plaza articuló nuevas formas de experimentar lo político. Este viaje entre asambleas en las calles y debates en los museos se produjo en compañía del pensamiento de filósofos como Jacques Rancière o Chantal Mouffe. En el caso de Rancière fueron esenciales sus ensayos sobre la relación entre estética y política, así como su tesis sobre el régimen estético de las artes, en el que quedarían enmarcadas las prácticas artísticas desde la segunda mitad del siglo XVIII, y que se definía como “estético porque la identificación del arte no se establece aquí ya por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte”²². Este nuevo régimen implicaba a su vez una distinta reconfiguración de la división de lo sensible y por tanto un nuevo modo político de gestionar las visibilidades, realidades y enunciaciones del mundo compartido²³. En cuanto a la definición de lo político, tanto en el caso de Rancière como en el de Chantal Mouffe era clave su dimensión conflictiva, para ambos el disenso era un elemento constitutivo de la democracia. En sus escritos Mouffe²⁴ pone el énfasis en la dimensión hegemónica indisociable de cual-

²² RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

²³ Id.: *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y MACBA, 2005.

²⁴ MOUFFE, Chantal: *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y MACBA, 2007.

quier relación social. Así frente al pluralismo liberal que huye de cualquier dimensión de lo político (en el que todo es aceptado, aunque oculta en su seno posiciones antagónicas de eliminación del adversario político), ella restaura su centralidad y afirma su naturaleza constitutiva. Para Mouffe

el objetivo de una política democrática no es erradicar el poder, sino multiplicar los espacios en los que las relaciones de poder estarán abiertas a la contestación democrática. En la proliferación de esos espacios con vistas a la creación de las condiciones de un auténtico pluralismo, tanto en el dominio del Estado como en el de la sociedad civil, se inscribe la dinámica inherente a la democracia radical y plural.²⁵

Una democracia radical consistiría entonces en la extensión de la democracia a un amplio espectro de relaciones sociales, entre las que se contarían las prácticas museísticas y el arte en sí mismo. Por lo que respecta a la aparición en la plaza como condición de lo político, a lo largo de mi investigación he vuelto de manera recurrente al pensamiento de Hannah Arendt, en especial a algunos de los postulados que plantea en *La condición humana* o en *Sobre la revolución* que han contribuido a articular las implicaciones del “estar entre los cuerpos” que se dio en las plazas así como pensar en la potencia política de “aparecer”, que en este trabajo no solo he abordado desde la perspectiva de las calles, sino que lo he desplazado también a un “aparecer” en las imágenes, como espacios de contestación más allá del paradigma de la representación. El “aparecer” y el “entre” como condiciones para lo político me han acompañado en mi tránsito por las imágenes del funeral. En su esfuerzo por pensar las motivaciones que condujeron a las masas a apoyar los regímenes totalitarios de su tiempo, Arendt define en *Los orígenes del totalitarismo* términos como “masa” y “mob” (del latín *mobile vulgus* que podrían traducirse al castellano como el populacho o la turba, dependiendo de sus contextos) y trata de encontrar los orígenes de su comportamiento y las razones de su expansión. Sin embargo, de la misma forma que algunos de los conceptos formulados por Arendt han sido herramientas indispensables para abordar ciertas condiciones de la multitud, su pensamiento resulta en ocasiones extremadamente liberal, lo que la distancia de las posiciones de las que parte esta investigación. Esto es así especialmente en lo que se refiere a la división que la pensadora alemana establece entre la revolución política y la social a partir de la distinción entre la Revolución norteamericana (política) y la francesa (social), que en la actualidad es muy difícil de sostener, ya que las reclamaciones materiales son indispensables para una política que se concibe desde los cuerpos. En *Sobre la revolución* afirmó que:

25 Id.: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona, Paidós, 2009.

Cuando [la multitud] apareció en la política, la necesidad apareció con ella, y el resultado fue que el poder del Antiguo Régimen quedó impotente y la nueva república nació muerta; la libertad se rindió frente a la necesidad, a las urgencias de la vida misma... (...) La Revolución había cambiado de dirección; ya no apuntaba a la libertad; su objetivo se había transformado en la felicidad del pueblo.²⁶

Asimismo, la distinción que plantea en *La condición humana* entre el espacio público y el privado presenta muchas limitaciones si pensamos lo político desde posiciones feministas, como nos han hecho ver pensadoras como Judith Butler²⁷ o Wendy Brown²⁸ cuyos análisis sobre lo performativo en lo político se han incorporado a esta investigación.

La comprensión de lo político desde el disenso y la pluralidad impactó en mi forma de entender la potencia de lo colectivo y discurrió en paralelo a la reflexión y los debates activados en aquellos años sobre la potencia de las imágenes en su relación con la imaginación. En el año 2009 junto a Yayo Aznar, que me ha acompañado durante la década larga de esta investigación, invitamos a Miguel Salvatierra a la organización de un seminario sobre imágenes de la guerra y cultura visual²⁹. Entonces mi interés estaba centrado en las llamadas “imágenes del acontecimiento” y en el papel del fotoperiodismo en la producción de instantáneas heredadas de una cultura visual “occidental” que bebía de unos imaginarios judeocristianos de representación del dolor. Estas imágenes del acontecimiento han sido importantes para articular una parte importante de la investigación, ya que, si bien es cierto que aquellas jornadas se centraron en la práctica contemporánea y contaron con la presencia de fotorreporteros de guerra, también lo es que la experiencia de la Guerra Civil como acontecimiento inaugural del reportaje de guerra moderno estuvo presente en todo el ciclo. En los años posteriores a 2011 la forma de aproximarme a las imágenes quedó afectada de manera irremediable, hasta tal punto que podría afirmar, como expondré más en de-

²⁶ ARENDT, Hannah: *Sobre la revolución*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2008, p. 30.

²⁷ BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Barcelona: Paidós, 2017; *Bodies in alliance and the politics of the street*, 2011, <http://cipcp.net/transversal/1011/butler/en>; y con ATHANASIOU, Athena: *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.

²⁸ BROWN, Wendy: *El pueblo sin atributos: la secreta revolución del neoliberalismo*. Barcelona, Malpaso, 2016; *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

²⁹ Mirar la guerra. Imágenes, arte y estudios visuales, que tuvo lugar en CA2M entre el 14 de octubre y el 17 de diciembre de 2009. <https://ca2m-coleccion.org/es/item/373-mirar-la-guerra>

talle en el primer capítulo de esta investigación, cómo la evolución de los medios de captura y reproducción de imágenes, especialmente el desarrollo de los llamados *smartphones* que incorporan al servicio de telefonía una cámara y acceso a internet, cambió el paradigma de “imágenes del acontecimiento” a una nueva condición performática de las “imágenes-acontecimiento³⁰”. Ese nuevo interrogante por la condición performática de las imágenes y por sus usos que incorporé a mi investigación exigía “reclamar su fuerza, más que su significado: encontrar ese carácter provocativo³¹” propio de la imagen. En torno a este debate, en otoño de 2013 dirigí las jornadas “Imágenes que ocupan plazas”, el texto que anunciaba la actividad decía así:

Parece que el mundo no es el mismo desde que en 2011 comenzásemos a ver imágenes de plazas ocupadas: imágenes que ocupaban plazas. Hasta tal punto que más allá de pensar en cómo las imágenes han influido en el desarrollo de las revueltas del Oriente Medio y las acampadas en nuestras plazas, nos parezca necesario plantearnos cómo las revueltas han modificado la propia naturaleza de las imágenes. Estas imágenes “del acontecimiento”, no son sólo documentos de un momento histórico agitado políticamente, sino que están pegadas a los cuerpos e irremediamente los transforman en su lucha³².

Esa relación entre cuerpos e imágenes a la que apuntaba en el texto de aquel curso ha sido determinante para la reflexión que atraviesa las siguientes páginas. Sin duda toda la investigación ha estado influenciada por mi experiencia de formar parte no solo de los debates de las asambleas y mi implicación en las programaciones de los museos si no, especialmente y, sobre todo, por haber situado mi cuerpo en medio de una masa en el espacio público y con ello, haber desdibujado mi identidad individual para participar de la potencia del anonimato que proporciona esa experiencia. En ese proceso fue fundamental el modo en que en aquellas semanas del año 2011 se produjeron y difundieron imágenes de la multitud y cómo esas imágenes contribuyeron a la consolidación de un sentimiento de pertenencia a una comunidad. La experiencia fenomenológica de estar en la plaza, con mi cuerpo entre el de otros muchos,

³⁰ RICH, Jon: “The Blood of the Victim: Revolution in Syria and the Birth of the Image- Event”, *E-flux journal*, n.º 26, junio 2011. <https://www.e-flux.com/journal/26/67963/the-blood-of-the-victim-revolution-in-syria-and-the-birth-of-the-image-event/>

³¹ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: “Usos performativos de las imágenes”. *Re-visiones*, n.º 2, 2012. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/issue/view/9>

³² *Imágenes que ocupan plazas*, 23 octubre – 20 de noviembre de 2013, CA2M <https://ca2m-coleccion.org/es/educacion-historico/item/1009-imagenes-que-ocupan-plazas>

se acompañaba de una posterior afirmación de la multitud mediante las imágenes difundidas en las redes. Esta investigación se sitúa en la intersección que produce la relación entre multitudes, imágenes, cuerpos y plazas.



De entre todas las imágenes producidas en concentraciones en el espacio público, me he interesado particularmente por aquellas en las que aparecen masas compactas. Imágenes cuya potencia reside en la cantidad de gente que aparece apelotonada y en las que es imposible distinguir la identidad individual de quienes participaban en la manifestación. Una de las hipótesis claves de este trabajo reside en la restitución del valor de la “masa” con la intención de superar las interpretaciones que se han quedado fijadas en el uso tendencioso que se hizo de ellas por parte de los totalitarismos, que se sirvieron de las imágenes de las masas para anular sus voluntades y legitimar los excesos de los líderes que identificaron su voluntad con la de las multitudes. Mi experiencia personal me sirve para argumentar que, formar parte de una masa no es sinónimo de anulación de las capacidades individuales, sino todo lo contrario, puede potenciar una toma de conciencia política que se ve después multiplicada con la recepción y difusión de las imágenes de la masa. Esto me parece además especialmente relevante en un contexto en el que pareciera que las formas neoliberales de producción de subjetividad –que han sido calificadas de distintas formas, desde el

sujeto-yo-marca de Santiago López-Petit³³ a la “personalidad flexible” de Brian Holmes³⁴ y describen un tipo de sujeto atado a un yo hiperindividualizado— requieren de la articulación de formas visuales de lo colectivo que partan de la homogeneidad de la masa y trasciendan las singularidades individuales con el fin de liberar a los sujetos de su particular identidad. Por decirlo de una forma más clara, si las imágenes de las masas “grises” tal y como las calificaron Michael Hardt y Antonio Negri³⁵ correspondieron a la identidad de hombre-masa de las sociedades disciplinarias y precisamente esa fue su condena, porque identificaron su identidad con la del sistema que los oprimía, quizás deberíamos trabajar con una hipótesis diferente a la de Hardt y Negri, quienes en su teoría de la multitud celebran la diversidad de la multitud precisamente en un momento histórico en el que las fuerzas del capital reclaman singularidades para el mercado de trabajo y consumo. “La multiplicidad de la multitud no consiste en ser diferente, sino en hacerse diferente. ¡Hazte diferente de lo que eres!” llegan a afirmar sin ningún atisbo de ironía³⁶. No en vano, uno de los proyectos del ordoliberalismo, variante del neoliberalismo, considera la desmasificación como algo clave ya que la masa está muy próxima a la “proletarización”. Para esta corriente es necesario contrarrestar las tendencias de las masas de trabajadores a rebelarse con demandas de un estado social mediante la empresarialización (y por tanto reindividualización) de los trabajadores en un mundo de competencia entre unos y otros³⁷.

Como bien ha señalado Jodi Dean la propuesta de Hardt y Negri minimiza

la ferocidad emergente que tiene la individualidad forzada. Sus subjetividades fluidas híbridas y móviles aparecen como lugares de libertad, como si su singularidad fuese una propiedad natural más que exigida, dedicada y generada tecnológicamente al servicio del capitalismo. A medida que el declive de la disciplina debilitaba las estructuras de individuación, su lugar pasó a ser ocupado por nuevas técnicas de individuación mediadas por la tecnología³⁸.

33 LÓPEZ PETIT, Santiago: *Hijos de la noche*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.

34 HOLMES, Brian: “La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural”. *Brumaria 7. Arte, máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006. Madrid, Brumaria, 2006.

35 HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio: *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona, Debate, 2004, p. 16.

36 *Ibidem*, p. 404.

37 BROWN, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo...*, op. cit., p. 67.

38 DEAN, Jodi: *Multitudes y partido*. Pamplona, Katakarak, 2017, p. 79.

Esto no quiere decir en ningún caso, como desarrollo en el capítulo primero, que este trabajo quiera reivindicar la vuelta de unas masas identificadas con un estado centralizado y encarnar sus voluntades en un soberano fuerte, más bien, y a partir de las imágenes, intento tensionar la histórica identificación de las masas compactas, uniformes, con la anulación de la subjetividad individual. El problema no residiría tanto en la forma que adopten las grandes aglomeraciones de personas como en el grado de liberación de las formas de sujeción impuestas por el capital que los participantes puedan encontrar en ellas.

Otro de los aspectos cruciales del que parto para abordar mi análisis corresponde a la activación del sensorio propia de la participación en una masa. Cuando Elias Canetti relata en *La antorcha al oído* (1980), el segundo volumen de sus memorias, el impacto que tuvo en él formar parte de una masa, describe su experiencia como una “iluminación” que le provocó una sensación de expansión³⁹. En medio de la masa Canetti sentía que recobraba la capacidad de dejarse afectar por el cuerpo de los otros. Se trata de una experiencia de imagen-cuerpo que podríamos describir como estética, si entendemos la estética de la forma en la que lo hace Susan Buck-Morss, cuyo pensamiento ha inspirado el modo en que se relacionan en esta investigación experiencias, imágenes y prácticas artísticas. Buck-Morss devuelve la palabra estética a sus orígenes etimológicos, como la ciencia que estudia el placer y el dolor a través del cuerpo, como una forma de gnosis que se da a partir de los sentidos. La *aisthisis*, en tanto “experiencia sensorial de la percepción” no remitiría entonces al campo del arte sino al de la realidad⁴⁰. Si volvemos por un momento a Jacques Rancière y pensamos con él en “los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política⁴¹”, cobra doble sentido una de las preguntas centrales que movilizan esta investigación: la potencia de las imágenes de las multitudes en la configuración de la subjetividad política.

El pensamiento de Buck-Morss no solo ha servido un marco epistémico para la investigación, con su definición afinada de los estudios visuales⁴², sino también por todo el corpus teórico que ha desarrollado a partir de/con Walter Benjamin y

39 CANETTI, Elias: *La antorcha al oído. Historia de una vida 1921-1931. Historia de una vida – II*, edición digital German25, 2015, p. 96.

40 BUCK-MORSS, Susan: “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin. Escritor revolucionario...*, *op. cit.*, pp. 169-221, p. 173.

41 RANCIÈRE, Jacques: *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009, p. 5.

42 BUCK-MORSS, Susan: “Estudios visuales e imaginación global”, *Antípoda*, n.º 9, Julio-diciembre 2009, pp. 19-46.

la imagen dialéctica⁴³. En la investigación que realiza en *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el este y en el oeste* sobre la construcción de la utopía de masas en el siglo XX y su impulso en la modernización industrial sustentada en la concepción de un mundo material sin límites, Buck-Morss reflexiona sobre el poder de las imágenes del cine en la configuración de identidades colectivas. En el caso de la Revolución rusa, nos dice Buck-Morss, el control de la imagen de las masas fue determinante para la construcción de una “identidad colectiva en cuanto masa revolucionaria”⁴⁴ ya que suministraba imágenes en movimiento que facilitaban el reconocimiento de sí mismas a las masas. En mi aproximación a la película anarquista *El Tributo de las masas a Buenaventura Durruti*, la atenta mirada al cine soviético por parte de la crítica de cine anarquista durante la Segunda República hacía resonar con más fuerza en mí la investigación de Buck-Morss sobre las imágenes de las masas. Más recientemente, Buck-Morss ha reflexionado sobre la configuración de una multitud/masa global [*global crowd*] (entiendo que aquí la utilización de *crowd* en vez de *multitude* por parte de Buck-Morss responde a la configuración de las masas en el espacio público como aglomeraciones compactas) a partir de la Primavera Árabe y los acontecimientos de masas producidos desde 2011 en los que los avances técnicos y el tráfico de imágenes han sido determinantes para la repetición, el contagio y la dispersión de unas estrategias de movilización que se han replicado en todo el mundo⁴⁵. De alguna manera, el arco cronológico de esta investigación está acompañado por el pensamiento que sobre las multitudes hace Buck-Morss.

43 Id.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2010; *Walter Benjamin. Escritor revolucionario, op, cit.*

44 Id.: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*. Móstoles, La Balsa de Medusa, 2004, p. 169.

45 Id. y FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: “INSTANTÁNEAS. Imágenes, multitudes, pensamientos”, *Re-Visiones*, n.º 4, 2014. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/11>; “The Diplomacy of the Global Crowd” en *Towards Hybrid Models: European Heritages and Transculturation*, <http://www.alati.com.br/pdf/2014/malaysia/parte-4 - Susan-Buck-Morss.pdf>

En algún momento indeterminado entre 2011 y 2012, en el agitado transcurso de esos años con movilizaciones continuas en las calles en las que “performamos la ciudadanía” de diversas formas, cuando me encontraba con mi cuerpo en medio de una masa, las imágenes del funeral de Durruti acudieron a mi memoria de forma intempestiva. Walter Benjamin, quien otorgaba a las imágenes, en su plano dialéctico, un contenido sintético y particular, capaz de trastocar la forma en la que entendemos el mundo definió el concepto “iluminación profana”. En las imágenes dialécticas se articulan memoria y acción con fines revolucionarios, y como él expresara en su ensayo sobre el surrealismo⁴⁶, esas iluminaciones profanas solamente adquieren su sentido en relación con este fin⁴⁷. El vínculo entre imagen y acción expresado por Benjamin hace oscilar su propuesta entre una teoría del conocimiento no racionalista y una teoría política anarco-vitalista⁴⁸, dos ejes cardinales para mi aproximación a las imágenes de las masas.

No hace falta decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es eso en lo que el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Otrora con el Ahora presente es dialéctica. No es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas.⁴⁹

El funeral de Durruti ha significado para mí un *Otrora* puesto al día en el *Ahora* totalmente nuevo. Es un acontecimiento de la historia que justo cobró sentido por su anacronismo. Si como ha definido Michael Löwy⁵⁰ el pensamiento de Walter Benjamin es el resultado de una fusión creativa entre utopía libertaria y mesianismo judío, su propuesta de “iluminación profana”, como exploraré con más detalle en el

46 BENJAMIN, Walter: “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980, pp. 43-62.

47 LÖWY, Michael: “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”. *Acta poética*, Ciudad de México, vol. 28, n.º 1-2, pp. 73-92, nov. 2007, p. 90.

48 GARCÍA, Luis Ignacio: “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo”, *Escritura e Imagen*, 11, 2015, 111-133. https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968 pp. 119-122.

49 BENJAMIN, Walter: *Paris, capitale du XIXe. Siècle. Le livre des passages*, R. Tiedemann (ed.), Paris, Le Cerf, 1989, p. 478-479, citado en DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo...* op. cit., pp. 353-354.

50 LÖWY, Michael: *Redención y Utopía*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.



primer capítulo, ha resultado tremendamente productiva para mi aproximación al funeral de Durruti desde el paradigma que abrió el 15M. Mi experiencia ante aquella película en una exposición de arte quedó asociada a mi presencia en medio de una multitud esperanzada. Esta relación con las imágenes no solo parte de la figura del anacronismo que intenta hacer saltar por los aires en continuum de la historia, sino que también busca en el pasado momentos que puedan alimentar un pensamiento utópico. De alguna manera, el ánimo que me ha alentado a escribir estas páginas coincide con el proyecto del crítico alemán en la búsqueda de los rastros de los sueños colectivos de generaciones pasadas que están contenidos en los productos de la cultura. Por otro lado, desde el inicio ha sido mi intención reconocer la importancia de los movimientos sociales que lucharon por la transformación activa del mundo mediante programas que pusieron en el centro la igualdad y la justicia social. Frente a la racionalidad neoliberal que se sitúa en el eterno presente y la historiografía de tradición liberal, que en muchas ocasiones detenía congelados en el tiempo los acontecimientos del pasado, mi investigación ha querido situarse en una posición que Enzo Traverso

ha definido como una visión marxista de la historia que implica una prescripción memorial: los acontecimientos del pasado han de configurar una “memoria estratégica” y estar proyectados hacia un futuro no exento de esperanza⁵¹.

Pensar con imágenes, dejarse afectar y escribir: salir al encuentro de un método

Hacen falta imágenes para hacer historia, sobre todo en la época de la fotografía y el cine. Pero también hace falta imaginación para *volver a ver las imágenes* y, por lo tanto, para *volver a pensar la historia*.⁵²

La pregunta sobre el método sigue siendo relevante en la actualidad, especialmente para aquellas investigaciones como la presente que huyen de los marcos disciplinares que, sujetos a contaminaciones científicas del formato IMRYD (introducción, métodos, resultados y discusión), delimitan el campo (objeto) de estudio, reclaman un método y estructura prefijados y presuponen el hallazgo de unas conclusiones. La propuesta de otras formas de hacer historia o escribir historia del arte que excedan esos límites disciplinares y metodológicos comporta asimismo la subversión de la lógica que considera el método como “condición de la manifestación de la verdad” y pensar, al contrario, “que el método no antecede al desarrollo del conocimiento, sino que lo expresa o refleja”.⁵³ Esta investigación es deudora de una genealogía de formas de aproximación al arte, las imágenes y la historia que conduce hasta pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin o Carl Einstein, que dieron a las imágenes y a la visión un papel central para la construcción de formas de conocimiento. Las imágenes, siempre parciales, plurales y concretas, serían las detonadoras del saber, un saber que está contaminado por las condiciones materiales y sociales del tiempo y lugar en que se producen y en el que se piensa con ellas. En consecuencia, la estructura de esta investigación ha ido variando a lo largo del tiempo en una tarea de montaje y desmontaje de las imágenes y los textos acorde con el trabajo desplegado en los distintos archivos, pero también determinado por mi relación con las imágenes,

51 TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, p. 18.

52 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 310.

53 MACHEREY, Pierre: *Hegel ou Spinoza*, citado en MONTAG, Warren: *Cuerpos, masas, poder. Spinoza y sus contemporáneos*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2005, p. 23-24.

las preguntas que me lanzaban y, en definitiva, el modo en que el material sensible del funeral ha ido afectando y conformando la escritura. Si bien es cierto que desde el primer momento las imágenes de las masas y la presencia de los cuerpos en el espacio público fueron el motor de la investigación, el interrogante que detonó la búsqueda, también lo es que el encuentro con gestos que se repetían en las imágenes, como es el caso del puño alzado al que dedico buena parte del capítulo tres, ha generado derivas inesperadas en la investigación.

A partir de la tradición de la teoría feminista mi “objeto de estudio” dejó de ser desde el inicio un ente externo para el análisis objetivo desde la distancia para convertirse en un elemento con el que pensar y en el que implicarme. Con el pensamiento situado de Donna Haraway aprendí que el objeto de conocimiento tenía que ser “visto como un actor y un agente, no como una pantalla, un soporte o un recurso, y nunca finalmente como un esclavo del maestro que encierra en sí la dialéctica en su agencia única y su autoría de conocimiento ‘objetivo’”⁵⁴. Muy cercana al “pensar con imágenes” desarrollado por Aurora Fernández Polanco⁵⁵, María Puig de la Bellacasa ofrece un pensar, además, con cuidado. Se trataría de pensar con imágenes, pero también con las imágenes y los cuerpos; con mi cuerpo en medio de una multitud de cuerpos, así como con el arte y con otras pensadoras e historiadoras del arte en “un acto concreto de pensar con cuidado que añade complejidad al intento por devolver afecto al conocimiento: los vínculos del pensamiento hacia los mundos que nos importan, de los que cuidamos”⁵⁶. Desde otra tradición de pensamiento, pero en relación con este mismo pensar-con, el propio Didi-Huberman se refiere a una toma de posición cuando analiza el modo en que Bertolt Brecht realizó su *Kriegsfibel* o *ABC* o *Abecedario de la guerra*, el libro sobre imágenes de la guerra y el modo en que combina y muestra el material para su mejor comprensión:

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También –porque zanjar lo implica– hay que *apartarse* violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. No sabemos nada de la inmersión pura, en el *en-sí*, en el martillo del *demasiado cerca*. Tampoco sa-

54 HARAWAY, Donna: “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, vol. 14, n.º 3, 1988, 575- 599.

55 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (ed.): *Pensar la imagen/ pensar con las imágenes*. Madrid, Delirio, 2014; *Crítica del saber solitario*. Bilbao, Consonni, 2019.

56 PUIG DE LA BELLACASA, María: “Pensar con cuidado”, *Revista Concreta*, n.º 9, 2017.

bemos nada en la abstracción pura, en la trascendencia activa, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación con deseo⁵⁷.

Este viaje de idas y venidas que propone Didi-Huberman es, también, un recorrido en búsqueda de los materiales y un viaje a través (y con) ellos, en una tarea de montaje y desmontaje que afecta las imágenes mismas, las transforma y produce un pensamiento nuevo ya que el montaje “supone una co-presencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las *multiplicidades* entre ellas (...) se puede tomar posición y dar que pensar de manera inaudita sin tener, previamente ‘ninguna idea en mente’⁵⁸”.

Muchas de las imágenes y trabajos artísticos nucleares para la investigación han salido a mi encuentro, sin yo pretendidamente buscarlos. Tal es el caso de Felix Gonzalez-Torres de quien desconocía su trabajo con las imágenes de multitudes y descubrí en la preparación de la exposición *Felix Gonzalez-Torres. Política de la relación*, que tuvo lugar en el MACBA en 2021 cuando trabajaba allí. El encuentro con *Untitled (Double-Fear)* (1987), una de las muchas obras del artista cubano-estadounidense en las que utilizó imágenes de multitudes, abrió una línea de investigación que, con la ayuda de la Fundación Felix Gonzalez-Torres y gracias al acceso a sus archivos, ha sido determinante para la configuración del capítulo cuarto. La relación que hace Gonzalez-Torres entre las masas, el miedo y el virus del sida me permitió aproximarme a las imágenes del funeral desde una visión ampliada de la militancia y el duelo situada más allá de la revolución anarquista y más cercana a las epistemologías queer de las que me siento también muy cercano. La relectura que el teórico de la performance y los estudios queer, José Esteban Muñoz, hace en *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* de *El principio de esperanza* de Ernst Bloch y el modo en que describe las utopías ha alentado la búsqueda de rastros de esperanza en las imágenes del pasado, que vistas de esta manera alentaban nuevos mundos por venir. El funeral de Durruti posee a la vez aquello que Bloch distinguiese como utopías concretas y abstractas, ya que en tanto que abstractas, las utopías anarquistas del 36 alimentaban una imaginación política transformadora que servía de aliento para el impulso crítico; sin embargo, el funeral es asimismo documento de una utopía concreta, en tanto refiere al acontecimiento histórico de la revolución anarquista, específicamente la Barcelona libertaria. Las investigaciones de Muñoz sobre la desidentificación pre-

57 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo... op. cit.*, p. 12.

58 *Ibid.*, p. 145.

sentadas en *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of the Politics*, que son a su vez herederas de Eve Kosofsky Sedwick, han contribuido a dar forma a algunas de mis intuiciones sobre la producción de subjetividad en la multitud desde la desidentificación, algo que resulta tremendamente productivo en términos conceptuales si se pone en relación con la propuesta de Jodi Dean en la que invierte la clásica noción expresada por Althusser que declara que la ideología “transforma” a los individuos en sujetos⁵⁹. Como expondré más detenidamente en los capítulos primero y cuarto, Dean afirma lo contrario, la ideología de herencia liberal convierte a los sujetos en individuos, los encierra en esa fórmula de la que no hay escapatoria. En mi defensa de la potencia de la masa esa inversión junto a la desidentificación son centrales, ya que apuesto por una subjetividad política que desborde los límites de los individuos y los cuerpos. Por otro lado, leer la crisis del sida, presente en buena parte del trabajo de Gonzalez-Torres, desde la pandemia del COVID-19 ha actualizado la poética de algunos de sus trabajos, así como la condición táctil de la masa, ya que, en el nuevo escenario pandémico “sanitariamente bioseguro y bajo control biopolítico, es evidente que todxs hemos devenido en mayor o en menor medida en seres abyectos, indeseables, intocables; sospechosos de llevar el virus latente en nuestro interior, lo que nos convierte en cuerpos impuros, manchados por el posible mal⁶⁰”. El miedo a la masa, a ser tocado y a las grandes aglomeraciones en el espacio público han determinado nuevos sentidos al contagio y la multiplicación propios de la masa.

Toda la investigación ha estado movida por los documentos que he ido encontrando en los archivos, para ello fue fundamental la estancia de cuatro meses que disfruté en la Universidad de Ámsterdam con Sven Lütticken, cuyo libro *History in Motion. Time in the Age of the Moving Image* impactó en mi forma de entender la historia en relación con la imagen en movimiento. Durante aquella estancia realicé la primera fase de documentación de esta investigación, en el Instituto Internacional de Historia Social (IISG) de Ámsterdam, que, fundado en 1935 para preservar documentos relativos al movimiento obrero en peligro tras la victoria nazi de 1933, acogió gran parte del archivo de la CNT tras la derrota de 1939. En los años sucesivos, y sobre todo tras instalarme en Barcelona en 2016 se hizo mucho más fácil la consulta en archivos como el del Colegio de Arquitectos, el Archivo Histórico de la Ciudad o el Archivo de la Generalitat de Cataluña, así como las consultas a las Filmotecas de Cataluña y Española en Madrid.

59 DEAN, Jodi: *op. cit.*, pp. 89 – 110.

60 VILA NÚÑEZ, Fefa: “Puntos de Con-Tacto Imaginarios con potencia frágil”, *Re-visiones*, n.º 11, 2021, <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/473>

El texto resultante es el de un collage de imágenes, conceptos, acontecimientos y experiencias en el que la imaginación desempeña su función de conectora. Un viaje entre los conceptos y las imágenes sin solución de continuidad, no hay ruptura entre ellas, que explora la potencia de las “imágenes que piensan” por seguir el concepto de Benjamin que utilizan o ponen en acción algunos de los teóricos ya mencionados, pero también artistas como Harun Farocki, Hito Steyerl, María Ruido, Chris Marker, Filipa Ramos o Vincent Meessen. Cada capítulo se abre con un pequeño ensayo visual y a lo largo del texto las imágenes aparecen insertadas sin pie de foto, la información particular sobre cada imagen se despliega en el texto cuando así se precisa necesario y la información técnica de cada una de ellas está incluida en un listado al final del texto. Las citas de textos que no han sido traducidos a la lengua castellana aparecen en el idioma en el que fueron leídas y su traducción –realizada por mí– aparece en la nota al pie. La investigación ha huido de cualquier pretensión totalizadora o de sistematización desde una posición racional, consciente de que las formas de conocimiento son estructuradas por las condiciones particulares, tanto sociales como materiales, de la vida de los sujetos y las colectividades.

Dotar de una estructura al texto: disponer los materiales

La disposición de los materiales de esta investigación está inspirada en la metodología del montaje con el objetivo de generar entre sus capítulos una secuencia dialéctica que suscite contradicciones y diálogos entre materiales de distinta naturaleza. Documentos, imágenes, películas y otras producciones artísticas conviven en su materialidad y su sentido, contraponiéndose, rozándose, tensándose, matizándose y en ocasiones, también, afirmándose. El tema central de la investigación es las imágenes de las multitudes a partir del Funeral de Buenaventura Durruti, pero mi aproximación al material visual y literario suscitado por el acontecimiento parte de los dos paradigmas arriba expuestos: por un lado, el campo del arte brinda el suelo epistémico sobre el que se disponen los materiales y por otro, la aproximación a la producción de imágenes y a los cuerpos en el acontecimiento lo proporciona el paradigma de lo político que cristalizó en el 15M. Las imágenes del funeral activan derivas discursivas que giran en torno a la pregunta que atraviesa toda la investigación y que se interroga por la capacidad de las imágenes de las multitudes para generar subjetividad política.

Los cuatro capítulos de la tesis funcionan como aquella “*dialéctica del montador*, es decir del que “*dys-pone*”, separando y readjustando sus elementos en el punto de su más improbable relación⁶¹”. A partir del uso de herramientas que provienen de los estudios teatrales, la historia del arte, los estudios visuales, el pensamiento político y la historia de los movimientos sociales, el texto resultante es una recomposición que crea nuevas relaciones entre las cosas. El valor político de esta *dys-posición* “es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes.”⁶²

En el primer capítulo, “Imágenes del cuerpo social: la era de las masas”, abordo la tradición de los conceptos que manejaré a lo largo de todo el estudio, como son masa, multitud, pueblo, turba... Mi aproximación a estos conceptos no es ontológica, sino que son abordados desde la concreción (abstracta) de las imágenes. Cada imagen de una colectividad es un pueblo en potencia y a la inversa, cada pueblo puede convertirse en imagen. No hay prefiguraciones que puedan definir cuáles son las condiciones para que lo que aparece en una imagen sea un pueblo o una masa, por eso no se establecen ni taxonomías ni categorías relacionadas ni con los conceptos ni con las imágenes. El objetivo del capítulo es dilucidar, a partir de una escritura que piensa con imágenes, el uso que daré en el curso de esta investigación a unos términos que poseen una carga histórica de tal calibre que sería imposible pretender usarlos de forma neutra y sin una aclaración previa. Cada pueblo, cada masa, cada multitud a las que se refiere este texto han hecho su particular “aparición” en el proceso de investigación y son expuestas a lo largo de estas páginas (en las dos acepciones del término, son mostradas y se integran en un discurso). Para esta formulación ha sido imprescindible todo el aparato teórico y epistémico elaborado por Georges Didi-Huberman, pero muy en concreto sus estudios sobre las imágenes de los pueblos⁶³. En la segunda parte del capítulo me centro en la forma en que las imágenes de las multitudes se han desarrollado en paralelo a las multitudes como sujetos políticos. Este desarrollo ha discurrido parejo a la evolución de las tecnologías de captura y reproducción de imágenes. Las imágenes reproducidas en periódicos, revistas ilustradas, noticiarios cinematográficos, televisiones y redes sociales son algo más que meras representaciones ya

61 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 108.

62 *Ibid.*, p. 128.

63 DIDI-HUBERMAN, Georges: “People Exposed. People as Extras”. En *Actors & Extras*, cat. Exposición. Bruselas, Argos, 2009; *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010; *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014; *Soulèvements*. París, Gallimard – Jeu de Paume, 2017. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Santander, Shangrila, 2017; *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*. Madrid, Abada editores, 2020.

que forman parte del desarrollo de cada movimiento político. Son agentes del cambio que movilizan y se mueven con los cuerpos y las ideas. En cualquier caso, expondré que, por su naturaleza ambivalente, las imágenes de multitudes son solo indicios de lo que puede haber sucedido y, por tanto, la relación ente imágenes, cuerpos y acontecimiento es determinante para construir la historia: ninguno de los tres elementos puede entenderse en su sentido completo sin la presencia del otro.

Por último, y esto atraviesa no solo este capítulo sino la investigación en su totalidad, abordo hasta qué punto pertenecer a una multitud tiene que ver con una política de los afectos, con moverse –en términos motrices, pero también socialmente–, así como también con conmovirse –moverse con otros, emocionarse, dejarse llevar–, algo que lleva implícito contagiarse, una acción con la que caracterizaron la dinámica de las masas pensadores tan dispares como Gustave Le Bon o Elias Canetti. Ese contagio fue considerado un riesgo para Sigmund Freud y sus seguidores, pero en la actualidad es fundamental para cualquier movimiento político que se oponga a la forma radical de individuación y producción de soledad característica e inherente a la forma neoliberal del capitalismo. Es precisamente por eso por lo que en estas páginas acudo a las formas y momentos en que los cuerpos están fuera de sí, más allá de sí mismos para detenerme en los encuentros callejeros de multitudes en plazas ocupadas que, como dice Athena Athanasiou:

ponen en acto la performatividad de la acción encarnada, una acción en la cual poseemos nuestros cuerpos y luchamos por el derecho a reclamar esos cuerpos como los ‘nuestros’. Sin embargo, nuestro reclamo no se refiere meramente a los cuerpos individuales, individualmente adueñados, autosuficientes, sino a la relacionalidad de esos cuerpos.⁶⁴

⁶⁴ ATHANASIOU, Athena y BUTLER, Judith: *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017, p. 217.

Si bien no hay duda en la consideración del funeral de Durruti como uno de los acontecimientos de masas más importantes del primer tercio del siglo XX en el Estado español, mi aportación quiere incidir en que la ingente producción de imágenes tanto fotográficas como cinematográficas, así como la posterior multitud de reproducciones en diarios y revistas ilustradas, hacen de este acontecimiento uno de los episodios más importantes para la cultura visual del siglo XX en España. Si en el primer capítulo analizo el devenir del término “masa” así como la configuración de un atlas de imágenes de las multitudes en movimiento, en este segundo capítulo defino lo que podrían ser unas “masas libertarias” que se caracterizan por su confianza en la improvisación y la destrucción como potencias creadoras. La masa libertaria es una máquina semiótica cuya potencia reside en el caos.



Buena parte del éxito de la ideología libertaria en el Estado español, que hizo de la CNT una excepción en un panorama internacional en el que el sindicalismo revolucionario había desaparecido en la década de los treinta, reside en el modo en que en ciudades como Barcelona se construyó una red de ateneos que propiciaron una sólida cultura colectiva sustentada en la solidaridad. En el entorno de los ateneos libertarios de la Segunda República un reducido grupo de militantes anarquistas, inspirados en la experiencia del cine soviético, comenzó a pensar en la potencia del cine para la revolución, lo que configuró un escenario propicio para que, una vez iniciada la guerra y estallada la revolución anarquista, se socializasen los medios de producción de la imagen y los trabajadores de la industria comenzasen a realizar películas en el mismo momento de la revolución. Esto originó la singular producción fílmica del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos (SUEP) de la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), una experiencia que considero excepcional en la historia de

la producción de imágenes y que dio como resultado una brillante producción filmica. De la mano de las imágenes de esas películas analizo algunos aspectos de la revolución anarquista antes de abordar en detalle las imágenes del funeral mismo.

La muerte de Buenaventura Durruti en unas circunstancias aún no resueltas⁶⁵, provocó una de las mayores manifestaciones de masas en las calles durante todo el periodo de la Guerra Civil (con más de medio millón de personas supuso una de las mayores expresiones de sentimiento popular de la historia en las calles de Barcelona), al tiempo que una incontable producción de relatos e imágenes fotográficas y filmicas que posteriormente fueron distribuidas en los medios afines al movimiento libertario y de izquierdas. Quienes estuviesen en las calles homenajando a su líder (y a la vez reivindicando el espacio público como un legítimo lugar para la expresión de las pasiones de la multitud), verían, primero en prensa, y pocos días después en la sala del cine su imagen devuelta, haciéndoles tomar conciencia –esta vez desde la distancia– del poder de los cuerpos en la calle. Su ocupación del espacio público fue entonces ocupación de las portadas de los diarios, pero también de la pantalla del cine. En aquellas salas los mismos cuerpos que miraban eran los que se movían en la pantalla, algo muy similar a lo que ha sucedido en la última década con las redes sociales y su relación con las imágenes de la masa en las plazas ocupadas. En concreto se trata de las películas que hicieron tanto los anarquistas del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de la CNT como la que realizó Jaume Miratvilles para Laia Films, la productora creada por la Generalitat de Cataluña en manos de Esquerra para contrarrestar la producción de los anarquistas. Para la elaboración de este capítulo han sido referentes ineludibles, por su detallado trabajo documental, las investigaciones doctorales de Pau Martínez *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936 – 1939)* y de Gerard Pedret Otero *La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926 – 1937)* así como el trabajo en hemeroteca para el vaciado de *Solidaridad Obrera*, *La Vanguardia*, *Tierra y Libertad*, así como la revista *Popular Film*, que se encuentra digitalizada en su totalidad en la página web de la Filmoteca de Cataluña.

⁶⁵ El 19 de noviembre de 1936 Buenaventura Durruti recibía un impacto de bala en el frente de la Ciudad universitaria de Madrid que le llevaría a la muerte la madrugada del 20 de noviembre. En el número del día 21 de noviembre de aquel año, *Solidaridad Obrera* (el periódico anarquista de mayor tirada en el bando republicano durante la guerra, repartido de manera gratuita y con una tirada de 150000 ejemplares a finales de agosto de 1936) explicaba la muerte de Durruti “por una bala, lejos del peligro y de una forma inesperada”, una escueta información que satisfizo poco a la población y a sus más cercanos amigos. La versión oficial habla de que, yendo en coche hacia el frente, acompañado por otras tres personas, Durruti pide parar en mitad de una explanada, visible desde el hospital San Carlos (actual Hospital Clínico) y es allí donde recibe el impacto de una bala que lo mataría.



En “Políticas de la aparición. Los cuerpos en el acontecimiento” abordo, desde la noción de “aparecer” que Hannah Arendt explora en *La condición humana*, las implicaciones del aparecer en las imágenes y su relación con el aparecer en las plazas. El hilo de este capítulo es el puño alzado, un gesto del que trazo una genealogía, entendida en los términos de Foucault no como un empirismo sino como una *anticiencia* que pone en juego conocimientos locales, discontinuos y no legitimados⁶⁶. Entre los indicios que motivaron a Walter Benjamin a percibir como una amenaza la estetización de la política podemos suponer que se contaban las prácticas gestuales y coreográficas desplegadas por el aparato propagandístico del Tercer Reich al servicio de Hitler⁶⁷, que desde la llegada del partido nazi al poder en 1933 introdujo por decreto el saludo romano. Frente a esta coreografía de los cuerpos desplegada por el poder, en el capítulo defiendo que existe una gran diferencia entre el modo en que el nacionalsocialismo y el fascismo impusieron una gestualidad para embellecer los comportamientos de los cuerpos de sus poblaciones (estetizar la destrucción del mundo) y la manera en la que los cuerpos despliegan su gestualidad en el espacio público cuando se mueven libremente. Como expongo en las páginas de este capítulo la aparición y expansión del puño alzado como gesto responde a una lógica distinta que la del saludo romano y a diferencia de este nunca fue un gesto que saltó del arte a la política, sino que hizo un viaje inverso, de las calles fue al campo del arte donde John Heartfield lo codificó y de ahí saltó de nuevo a las calles donde fue apropiado por distintas luchas emancipatorias a lo largo del último siglo. El gesto no quedó sometido a un poder centralizado o identificado con un líder concreto, sino que perteneció a las multitudes para sus legítimas luchas en un viaje de ida y vuelta entre el arte y las calles, los gestos y las imágenes, los cuerpos y la ideología. La teatralidad contenida en el gesto me condujo a pensar la incorporación de la ideología y a la performatividad en el espacio público manifestada en el duelo colectivo del funeral. No en vano, la película del funeral también fue usada en otra exposición de arte, *Un teatro sin teatro*, celebrada en el MACBA en 2008.

Adoptar un gesto en el espacio público emociona, moviliza unos afectos. El efecto de teatralidad en la vida en común se multiplica cuando los códigos ideológicos atraviesan los cuerpos. La teatralidad desplegada en el funeral de Durruti invita a pensar en su condición de acontecimiento liminal en el que convergieron distintas temporalidades y mundos en un tiempo suspendido, el de la revolución anarquista en

66 FOUCAULT, Michel: “Cours du 7 janvier 1976”, *Dits et écrits*, vol. III. París, Gallimard, 1994.

67 En su revisión del ensayo de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte Susan Buck-Morss afirma que Hitler debía conocer *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl. Cf. BUCK-MORSS, Susan: “Estética y anestésica...”, op. cit., pp. 169-221, p. 218.

mitad de una guerra contra el fascismo. Es lo que denominaré una “esfera pública por performance”⁶⁸, una configuración de lo político desde la agitación de los cuerpos en el espacio público. Durante la Guerra Civil las calles en las ciudades leales a la República se vieron transformadas, no solo por el conflicto bélico, sino también por el modo en que las actitudes corporales cambiaron y las tapias de los edificios se convirtieron en paneles sobre los que disponer todo tipo de imágenes y mensajes alentando la defensa de la libertad, incitando a la lucha contra el fascismo y reivindicando la revolución. Buena parte de esos carteles se nutrió de imágenes de acontecimientos como el propio entierro de Durruti en un viaje que se mantuvo en el espacio público: del pavimento a las paredes. Imágenes, cuerpos y espacio público fueron determinantes para el “aparecer” de lo político en sus distintas formas.

El tercer capítulo cierra con el viaje de las imágenes del funeral, en especial con el tráfico de las imágenes y el uso que se dio de ellas, especialmente a partir del caso específico de las manipulaciones de una imagen anónima que encontré en el Archivo Histórico Social de Amsterdam en 2014. El caso de esta imagen da pie al último capítulo, “Las imágenes de las masas y sus vidas posteriores”, en el que abordo algunas de las cuestiones fundamentales de la imagen de la multitud en el arte: el modo en que se ha convertido en un motivo central de la cultura visual de los últimos ciento cincuenta años. En concreto me refiero a la imagen de masa compacta y sus usos como motivo abstracto. Con la emergencia del fotomontaje en la década de los treinta se multiplicaron las representaciones en las que la imagen abstracta de la masa era recortada en geometrías compositivas, no solo para la producción propagandística al servicio de las demandas de los líderes totalitarios para apaciguar y contener en torno a sí la potencia de la multitud, sino para muchos otros fines, desde publicitarios, a políticos y hasta ornamentales. Son masas que quedan desgajadas del acontecimiento sin por ello estar por fuerza situadas fuera de la historia, ya que mediante distintas estrategias que van del montaje a la presentación en serie, su manipulación o acompañamiento de mensajes son resituadas en otro momento histórico y con una función nueva y distinta de la documental. Sin embargo, el objetivo de este capítulo no es volver a aquellos fotomontajes y las estrategias comunicativas al servicio de los totalitarismos, que de alguna manera ya han quedado analizadas en capítulos anteriores, sino más bien aproximarme a algunas de las experimentaciones que distintos artistas han realizado a partir de su fascinación por ese motivo abstracto.

Una de las preocupaciones constantes por parte de los artistas que se han aproximado a las imágenes de multitudes, de Felix Gonzalez-Torres a Waldemar Cordeiro, Asier Mendizabal o Rabih Mroué, ha consistido en una exploración de la material-

68 CVEJIC, Bojana y VUJANOVIC, Ana: *Public Sphere by Performance*. Berlin, b_books, 2015.

dad de esas imágenes, cuya reproducción ha incidido en las formas de pensar las masas en distintos momentos históricos: desde la reproducción en las revistas ilustradas de finales del siglo XIX en Mendizabal, la técnica de tonos de los *C-Prints* en Gonzalez-Torres, la descomposición de la imagen informática en Cordeiro o la desmaterialización pixelada del cuerpo colectivo en Mroué. Buena parte de esas prácticas además se han interrogado por el modo en que su percepción contiene en sí misma la problemática que durante los dos últimos siglos se ha centrado en la tensión entre la disolución del individuo y la colectividad y sus representaciones. Asimismo, buena parte de las prácticas artísticas que han hecho uso de las masas se han centrado en el modo en que los medios técnicos de la reproducción de imágenes han condicionado el modo en las multitudes han aparecido en la esfera pública y por tanto en su recepción como masas. Pero igual que se puede hacer el recorrido en esta dirección, se puede hacer a la inversa y rastrear en algunos trabajos artísticos la forma en que las masas han sido percibidas en un momento determinado de la historia y han condicionado la producción de su imagen, como es el caso de las masas de consumidores del occidente opulento de la Guerra Fría. En cualquiera de los dos casos, en todas ellas, las masas aparecen en su condición de imagen abstracta, como un repositorio de tantos significados como múltiples son los individuos que las componen. Asimismo, una buena parte de trabajos artísticos en relación con la multitud han investigado sus cualidades perceptivas, y cómo en el propio acto de mirar es necesario enfocar para ver a un individuo o desenfocar para ver a la totalidad.

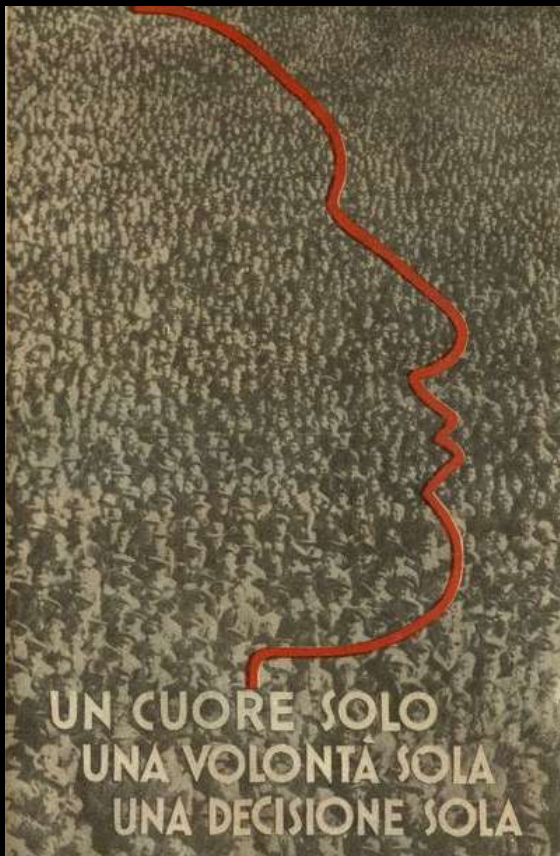
En todo el capítulo cuarto he contado con la disponibilidad de los artistas vivos para dialogar sobre su relación con esas imágenes, así ha sucedido con Asier Mendizabal, Joan Rabascall, Regina Silveira y Rabih Mroué, a quienes agradezco su complicidad y colaboración en el acceso a sus archivos documentales. Asimismo, en este capítulo se incluyen casos en los que la multitud, consciente de su agencia como imagen (y sus vidas posteriores), ha participado en la construcción de su representación para ulteriores usos con fines políticos para que no se desdibuje el motivo de su lucha y queden reducidas a una muchedumbre más en la historia. Son las recientes mareas verdes, violetas o blancas que, en su deseo de funcionar como imagen, toman consciencia de que parte de su potencia reside en la cualidad visual de la masa y por otro, que como imagen-sin-acontecimiento su lucha puede ser neutralizadas por la posterior manipulación de la imagen, con ello esquivan el riesgo a quedar reducidas a motivo sin referente, a ornamento.

Hacer un viaje por la historia del arte a través de un tema menor, de un resto, por decirlo en palabras de Ángel González⁶⁹, como es el de las imágenes de las multitudes proporciona otra aproximación al relato de la historia. El artista californiano John Baldessari se preguntaba por qué un tema tan central en el mundo contemporáneo ha sido tan poco explorado en la producción del arte del último siglo⁷⁰, ya que pensar con esas imágenes invita a imaginar formas posibles de configurar nuevos escenarios de lo colectivo. Confiar, con Carl Einstein en que “las masas son el artista” es también depositar la esperanza en la existencia de unas masas libertarias y en la potencia creadora de la multitud como máquina semiótica. Apostar por poner el cuerpo en el centro de la producción de la historia y una escritura situada ha sido algo más que una estrategia metodológica para abordar esta investigación doctoral, junto con todo lo anterior conforma una posición política y una forma de vida.

69 GONZÁLEZ, Ángel: *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

70 POGGI, Christine: “Mass, Pack, and Mob: Art in the Age of the Crowd”, en: TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, pp. 159-202, p. 182.

1. Imágenes del cuerpo social: la era de las masas, los pueblos y las multitudes



IMÁGENES DEL CAPÍTULO (por páginas)

- 53: Gustave Courbet, *Entierro de Ornans*, 1849-50
- 58: Madrid, elecciones generales 16 de febrero de 1936, EFE.
- 60: Herbert Bayer, doble página en el folleto para el catálogo de la *Deutschland Exhibition*. 1936.
- 61: Abraham Bosse, detalle de la portada de *Leviatán* o *La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* de Thomas Hobbes, 1651.
- 65: Autor desconocido, paso del féretro por las calles de Barcelona, 22 de noviembre de 1936, ANC.
- 67: (izda.) Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830 / (d.ª.) Alfonso Sánchez Portela, proclamación de la Segunda República, Madrid, 14 de abril 1931, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 68: SUEP de la CNT-FAI, *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* (fotograma), 1936.
- 75: Francisco de Goya, *El aquelarre*, (*Pinturas negras*), 1819-21, Museo Nacional del Prado.
- 77: Juan Carlos Mohr, Protestas en la Plaza Urquinaona, Barcelona, 20 de octubre de 2019.
- 78: Francisco de Goya, *El dos de mayo de 1808, La carga de los mamelucos*, 1814, Museo Nacional del Prado.
- 79: James Ensor, *Entrada de Cristo en Bruselas*, 1888, Getty Museum, Los Ángeles.
- 80: Francisco de Goya, *La Romería de San Isidro*, (*Pinturas negras*), 1823, Museo Nacional del Prado.
- 81: Heinrich Hoffmann, de la serie *Hítler en la convención del partido de 1934*.
- 87: Fritz Lang, *Metrópolis* (fotograma), 1927
- 89: *Ibidem*.
- 91: Umberto Boccioni, *Caricatura de una serata futurista llevada a cabo en Treviso, 2 de junio de 1911*.
- 97: Sergei Chakotin, Cubiertas de la edición alemana de *Tres flechas contra la esvástica*, 1935.
- 98: Abraham Bosse, detalle de la portada de *Leviatán* o *La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* de Thomas Hobbes, 1651.
- 101: Xanti Schawinsky, *Sí, año XII de la era Fascista*, 1934.
- 102: (izda.) póster fascista, *Un cuore solo*, 1934; (d.ª.) El Lissitzky, *Lenin*, 1931.
- 107: Juan Carlos Mohr, asamblea en Puerta del Sol durante la ocupación del 15M, 19 de mayo de 2011.
- 109: Autor desconocido, proclamación de la República catalana, 1934.
- 112: Terraza de la Granja del Henar y del Café Negresco, calle Alcalá de Madrid, 1935.
- 114: Hermanos Lumière, *Salida de los obreros de la fábrica*, (fotograma), 1895.
- 117: Sergei Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (fotograma), 1925.
- 118: Harun Farocki, *Trabajadores a la salida de la fábrica* (stills), 1995.
- 119: (izda.) Giuseppe Pellizza Volpedo, *El cuarto estado*, 1901; (d.ª.) Autor desconocido, estación de trenes, fines siglo XIX.
- 121: Dziga Vertov, *El hombre de la cámara* (fotograma), 1929.
- 123: Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (fotograma), 1935.
- 125: (izda.) Fritz Lang, *Metrópolis* (fotograma), 1927; (d.ª.) tiller girls.
- 128–130: Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (fotogramas), 1935.
- 133–134: Allan Sekula, *Waiting for Tear Gaz*, 1999 – 2000.
- 141–144: Willem de Rooij, paneles, detalles y vista de exposición de *Index: Riots, Protest, Mourning and Commemoration (as represented in newspapers January 2000 – July 2002)*.
- 146: Autor desconocido, *Fragments d'une révolution* (still), 2011.
- 147: Juan Carlos Mohr, (izda.) Puerta del Sol durante la ocupación del 15M, 21 de mayo de 2011; (d.ª.) Asamblea en Puerta del Sol durante la ocupación del 15M, 2 de junio de 2011.

1.1 La era de las masas, los pueblos y las multitudes

En los arrabales es donde principalmente se presenta la raza parisiense; allí conserva su pureza de sangre; allí está su verdadera fisonomía; allí el pueblo trabaja y padece, y el padecimiento y el trabajo son las dos figuras del hombre. Allí hay cantidades inmensas de seres desconocidos en que hormigean los tipos más extraños, desde el descargador de la Râpée hasta el desollador de Montfaucon. *Fex urbis* [heces de la ciudad] dice Cicerón; *mob* [populacho] añade Burke indignado; turba, multitud, populacho. Estas palabras se pronuncian muy fácilmente. Sea; pero ¿qué importa?, ¿qué importa que anden con los pies descalzos? No saben leer, tanto peor, ¿los abandonaréis por eso? ¿Haréis de su desgracia una maldición? ¿Acaso la luz no puede penetrar en esas masas? Volvamos a este grito: luz; obstinémonos en él: ¡luz, luz! ¿Quién sabe si esos seres opacos se harán transparentes? ¿No son transfiguraciones las revoluciones? Andad, filósofos, enseñad, ilustrad, iluminad, hablad alto, corred alegres hacia el vivo sol, fraternizad con las plazas públicas, anunciad las buenas nuevas, prodigad los alfabetos, proclamad los derechos, cantad las *Marsellesas*, sembrad el entusiasmo, arracad verdes ramas de la encina, haced de la idea un torbellino. La multitud puede llegar a ser sublime. Sepamos utilizar esa vasta hoguera de principios y de virtudes que chisporrotea, estalla y se conmueve a ciertas horas. Esos pies descalzos, esos brazos desnudos, esos harapos, esa ignorancia, esa abyección, esas tinieblas pueden emplearse en conquistar lo ideal. Mirad al través del pueblo y descubriréis la verdad. Esa vil arena que oprimís bajo los pies, echadla en el horno, se fundirá, cocerá, se hará brillante cristal; y gracias a él, Galileo y Newton descubrirán los astros⁷¹.

Los calificativos empleados por Victor Hugo funcionan como imágenes para describir un mismo fenómeno de distintas maneras: el de la multitud y sus comportamientos en la ciudad. Su mirada romántica conformó una serie de figuras que –desde la marea a la arena– han acompañado a la multitud hasta nuestros días. Junto a sus evocadoras imágenes, el escritor francés dispone algunos términos históricos como turba, multitud o populacho, palabras que “se pronuncian muy fácilmente” y, en la mayoría de las ocasiones, son utilizadas para describir a un otro múltiple, que, desde

⁷¹ HUGO, Victor: “El porvenir latente del pueblo”, *Los Miserables*. Barcelona, Penguin Random House, 2002, p. 644.

los inicios de la modernidad –de Hobbes a algunos pasajes de Spinoza– se constituyó en una alteridad abyecta y oscura (*fex urbis*). Por eso, Victor Hugo se preguntaba: *¿acaso la luz no puede penetrar en esas masas?*, e inmediatamente se respondía a sí mismo que es justamente en las masas donde se alberga la potencia para conquistar *lo ideal*. Para él, la condición de iletrados de quienes componen el pueblo, su opacidad, no reduce su potencia transformadora. Esa misma pregunta sobre la “iluminación” de las masas, sobre la posibilidad de que en ellas penetre la “luz” cobrará distintos significados a lo largo de este trabajo, desde el concepto de “iluminación profana” desarrollado por Walter Benjamin, el escritor revolucionario⁷², a la experiencia de “iluminación” que comparte Elias Canetti cuando en su autobiografía habla de su participación en una masa.

El título del pasaje de *Los Miserables* con que abría este epígrafe, “El porvenir latente del pueblo”, escrito en 1862, inserta a las poblaciones que, en su diversidad, pobreza y padecimiento, habitan las grandes ciudades, en un tiempo histórico proyectado hacia un mañana. Es la esperanza que recorrerá los dos últimos siglos del devenir de los pueblos. Su porvenir late entre esos cuerpos que, desordenados, hormiguean en las calles de la ciudad bulliciosa (*fourmillante cité*), llena de sueños (*cité pleine de rêves*). Porque en el “entre” nos dirá Hannah Arendt, es donde se da el espacio de lo político⁷³. Esa vibración hormigueante resuena también en el poema que Charles Baudelaire dedica a Victor Hugo en *Les Fleures du Mal*:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sève
Dans les canaux étroits du colosse puissant (...)⁷⁴

Fourmiller fue uno los verbos que, con mayor frecuencia, Artur Rimbaud asoció con la multitud, y en los usos que le diera el poeta de la Comuna puede significar dos cosas: “crecer hasta un gran número muy rápidamente, y ser presa de una sensación de picor, como si a uno lo enterrasen vivo en un hormiguero: la dispersión de la piel

72 BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin. Escritor revolucionario, op. cit.*

73 ARENDT, Hannah: *La condición humana*. Madrid, Paidós, 2012.

74 BAUDELAIRE, Charles: “Les Sept Vieillards”, *Les Fleures du Mal*, “Los siete ancianos”, Bulliciosa ciudad, ciudad repleta de sueños, /donde el fantasma a pleno día ¡se rinde al transeúnte! / Los misterios gotean por todas partes como la savia / en los estrechos canales del gigante poderoso.

corporal en mil microsensaciones (‘la peau leur fourmille’).”⁷⁵ Esa experiencia de la multitud no puede ser dissociada de la consideración “Je est un autre”, que no es otra cosa que la sensación del cuerpo alejándose de uno mismo⁷⁶, el abandono del yo autocontrolado que tanto temería la literatura posterior sobre las masas, de Gustave Le Bon a Sigmund Freud. Cuando esos cuerpos que hormigean –esa multitud dispersa que Walter Benjamin leyera en Baudelaire– se reúnen en masa, configuran, además, un nuevo cuerpo común. Ya Victor Hugo parece adivinar que, frente al orden que coreografía el poder, que configura una masa compacta que es siempre ornamental⁷⁷, existe otra masa que se agita como el mar con el movimiento de los cuerpos en el acontecimiento. Una masa anárquica, máquina molecular y estética a la vez, capaz de activar pulsiones y despertar el sensorio en un espacio y tiempo compartidos: el que brinda la ocupación de las plazas, de las calles, de los barrios. Como el mismo Victor Hugo apunta, ese conjunto de personas tanto en sus aglomeraciones como en sus identidades recibe distintos calificativos según el concepto o fin con el que se la quiera asociar.

El porvenir latente de los pueblos

Una acera abarrotada de gente esperando a votar en el Madrid de 1936 se antoja la cristalización de la presencia de las masas en la vida social de los dos últimos siglos. Una presencia física, de cuerpos ocupando el espacio público en su apelonamiento, su congestión, con su roce y forcejeo. De esa presencia física en la imagen se deriva asimismo una presencia simbólica, ya que esa masa de gente apretada en una acera bajo el agua de un día lluvioso es la depositaria de la soberanía nacional y, por tanto, gracias al sufragio universal, ocupa la centralidad de lo político. Si durante siglos una de las ficciones para controlar, explotar y someter a la población fue establecer el origen de la soberanía del monarca en la divinidad, a partir del siglo XVIII esa ficción se invirtió y comenzó a apoyarse en la figura, no menos mítica, del pueblo. La masa que espera para votar es entonces, y desde la Revolución francesa, “pueblo” y gracias a ese movimiento se convertía en una categoría de derecho para las democracias

⁷⁵ ROSS, Kristin: *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*. Madrid, Akal, 2018, p. 179-180.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ KRACAUER, Siegfried: “El ornamento de la masa”, en *Estética sin territorio*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de la Región de Murcia, 2006.



parlamentarias, en el referente jurídico del proceso representativo⁷⁸. Con esta operación, en palabras de Gustave Le Bon, “el derecho divino de las masas sustituye al derecho divino de los reyes”⁷⁹, iniciándose así la *era de las masas*, en que las clases populares se transformarán progresivamente en clases dirigentes (siempre con demasiado poder, según las élites; siempre engañadas tras el simulacro electoral, según quienes ansían la redistribución y la igualdad).

La historia del mundo moderno podría ser escrita a partir del modo en que, en distintas geografías y tiempos pasados, se declinaron las diversas formas de los términos pueblo y popular. En las democracias liberales de los dos últimos siglos los pueblos han decidido los destinos de los Estados mediante el voto, por ello se les ha arrebatado de manera recurrente ese derecho o, de manera menos explícita, se les ha expulsado de la política mediante sistemas basados en la representación, la profesionalización y la tecnificación. Se hace extensiva la paradójica circunstancia de que es el pueblo quien legitima el poder, mientras que éste, junto con buena parte de las élites intelectuales, continuamente lo desprecia, lo contiene, lo reprime. Agamben recuerda con claridad que la misma palabra pueblo “abarca tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, de hecho, si no de derecho, está excluida de la política⁸⁰”. En la ideología dominante no se ha llegado a disolver el dualismo “entre representación y realidad, entre la casta que sostiene las claves y las masas, que son alfabetizadas y

78 BADIOU, Alain: “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra ‘pueblo’”, en VV.AA.: *¿Qué es el pueblo?* Madrid, Casus-Belli, 2014, pp. 11-21.

79 LE BON, Gustave: *Psicología de las masas*. Madrid, Morata, 2014, p. 20.

80 AGAMBEN, Giorgio: “¿Qué es un pueblo?”, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos, 2001, p. 31.

catequizadas como buenos niños⁸¹”. Entendido como el “populacho”, el pueblo es el sujeto político ignorante que es objeto del “populismo” o para pensadoras como Hannah Arendt⁸², en quien tiene un desarrollo particular, es incluso su principal activador, y, como consecuencia, aparece cargado de connotaciones negativas, muy vinculadas a la brutalidad. El pueblo como identidad inscrita en el estado-nación es un pueblo basado en el consenso de una “clase media” que parece participar de lo político, pero solo sirve para mantener el orden policial que controla, desposee y oprime a las minorías.

Como sucede con todos los términos, el uso que se haga de “pueblo” determina sus acepciones positivas y negativas: para los filósofos idealistas alemanes, de Hegel a Schelling o Fichte, el “pueblo” es una comunidad imaginada que da forma a la nación⁸³. Transformado este nacionalismo en el *volk* nazi, aparece en su forma identitaria excluyente y se configura como ficción fundacional del Estado autoritario, como depositario de una esencia determinada. Los nazis pusieron en circulación el concepto *Volksgemeinschaft* cuyo significado es “comunidad del pueblo” en la que se desdibujaban las clases sociales. En ese caso, alertará Walter Benjamin, el pueblo es pensado como masa de consumidores a quienes se extirpa toda singularidad para convertirlos en una masa amorfa de clientes. Por el contrario, “el único contrincante irreconciliable que tiene el Estado (...) es el proletariado revolucionario. Este destruye la apariencia de la masa mediante la realidad de la clase social”.⁸⁴

En la doble página que diseñara Herbert Bayer para el catálogo de la exposición sobre Alemania celebrada en 1936 con motivo de los Juegos Olímpicos de Berlín, la comunidad del pueblo alemana se sustancia en tres efigies de héroes del nacionalsocialismo: el militar, el granjero y el obrero, cuya alianza en torno al líder, Hitler, borra cualquier diferencia⁸⁵. La relación dialéctica que proporciona la composición entre la multitud anónima y los arquetipos está orientada a configurar una comunidad de iguales en la que las mujeres son invisibles —es casi siempre la parte de la comunidad que nunca aparece— y donde los otros portadores de la diferencia quedan directamente excluidos. Es un proceso de homogeneización que discurría en paralelo a la

81 GUATTARI, Felix: *Chaosophy. Texts and interviews 1972-1977*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2009, p. 157.

82 ARENDT, Hannah: *Los orígenes del totalitarismo*. Torrelavega, Taurus, 1998.

83 BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 37.

84 Citado en BUCK-MORSS, Susan: “El libro de los pasajes de Benjamin”, en *Walter Benjamin escritor revolucionario*, *op. cit.*, p. 112.

85 POGGI, Christine: “Mass, Pack, and Mob...”, en TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, p. 182.



proletarización como “dos caras del mismo proceso”⁸⁶ y en el que además el fascismo intentaría “organizar las masas recientemente proletarizadas dejando intactas las relaciones de propiedad, cuya eliminación dichas masas exigen.”⁸⁷ El texto del libro abierto en medio de la composición creada por Bayer y que aparece en castellano, inglés, francés y alemán confirma el deseo de sometimiento al líder a través de la imagen de la masa: “¡El Führer habla! Millones le escuchan. El pueblo trabajador, las gentes del campo y la libertad militar reconquistada son los pilares de la Alemania nacionalsocialista.”

Para Thomas Hobbes (1588 – 1679), la multitud como pluralidad deja de existir cuando los individuos quedan sometidos a la voluntad del soberano. Este da cuerpo al pueblo que, a su vez, unido e indivisible, legitima el poder del monarca: “El pueblo es algo que tiene que ver con lo *uno*, tiene una voluntad *única* y por ende se le puede atribuir una voluntad *única*”.⁸⁸ Los individuos depositan el poder en el soberano con el fin de que mantenga el orden y frene el estado natural de la guerra del todos contra todos. La relación entre pueblo y soberanía es siempre ambigua ya que la relación legitimante siempre prioriza a la autoridad y no a la población en su conjunto⁸⁹. La imagen que Abraham Bosse compuso en 1651 para el volumen impreso de *Leviatán*

86 BENJAMIN, Walter: “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 126.

87 *Ibid*, p. 126.

88 HOBBS, Thomas: De cive, 1642, XII, 8; trad al castellano, *Del ciudadano*. Madrid, Tecnos, 1987. Citado en VIRNO, Paolo: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid, Traficantes de sueños, 2003, p. 23.

89 HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio: *Multitud. Guerra y democracia...*, *op. cit.*, p. 107.

o *La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* así lo retrataba: el cuerpo del soberano está constituido por la multitud que conforma su tronco y extremidades. Esa multitud hecha pueblo dirige su mirada hacia la cabeza del soberano, que no es otra que la suya misma porque forman parte del mismo cuerpo, y es la que les ordenará y dirigirá por el bien colectivo. El interés de Hobbes en promover el Estado absolutista –y se podría decir que ese es casi el único fin de *Leviatán*– fue consecuencia del horror que le produjo la facilidad con la que se extendió la revuelta contra Carlos I en la década de 1640⁹⁰. Uno de los objetivos de su pensamiento es precisamente demostrar que la multitud no puede existir de manera distinta a como existen sus partes individuales y que ninguna forma de unidad entre individuos es posible fuera del pacto de subordinación mutua al soberano. De hecho, como ha apuntado Warren Montag, “no es una exageración decir que no solo el concepto de multitud como fuerza determinada no aparece en los textos políticos de Hobbes, sino, lo que es más, ese concepto es, hablando estrictamente, una imposibilidad desde el punto de vista de su sistema⁹¹”. Desde el momento de su formulación, el planteamiento de Hobbes ha influido de forma considerable en la política, que ha desconfiado la mayor parte de las veces de la potencia de lo colectivo y de su posible desarrollo sin la mediación de una estancia superior –el Estado– que regule los comportamientos humanos, ya que se considera que, en su estado natural, los individuos son destructivos y salvajes.



⁹⁰ MONTAG, Warren: *Cuerpos, masas, poder...*, *op. cit.*, p. 40.

⁹¹ *Ibid*, p. 119.

La gran diferencia entre el pensamiento de Hobbes y el de su coetáneo –aunque mucho más joven– Baruch Spinoza (1632 – 1677) reside en el punto de partida de su teoría social. Si para Hobbes el estado natural del ser humano es la guerra del todos contra todos, para Spinoza la búsqueda del interés de cada individuo es a la vez una búsqueda del bien colectivo. La razón de la vida colectiva en Spinoza es la interdependencia y no un contrato racional que deposita la soberanía absoluta en el Estado, como sucedía en Hobbes. Como argumenta en el *Tratado Político* (1677), los hombres escogen vivir en sociedad “porque nadie en soledad tiene fuerzas para defenderse a sí mismo y para obtener lo que es necesario para la vida, de ahí se sigue que los hombres necesitan naturalmente el estado civil y nunca pueden disolverlo totalmente⁹².” Lo singular de la filosofía de Spinoza es que su interés se dirige hacia lo colectivo ya que el individuo deja de ser relevante porque su poder, separado y autónomo, es tan reducido que no merece ser tenido en consideración. La multitud en Spinoza es una forma permanente, no episódica y realiza acciones colectivas de forma cotidiana, en tareas comunitarias que no convergen en una sola. Si el pueblo es la forma política de convertir muchos en una unidad, la multitud –del latín *multus* que derivó en *multitudo* y que significa “mucho” – implicaría conservar la pluralidad y la diferencia. Por otro lado, frente a la consideración de Hobbes de que la multitud no piensa, está embrutecida, Spinoza cree, al igual que Aristóteles, que un cuerpo deliberativo más amplio es menos propenso a la irracionalidad o a actuar con codicia en su propio beneficio. La multitud como pluralidad es vista como una práctica política agonista y no consensual, nómada y abierta en vez de contenida y atada⁹³.

Etienne Balibar ha reconocido que la originalidad del pensamiento de Spinoza reside en que sitúa el asunto de la “masa” en el centro de su reflexión política, hasta el punto de afirmar que el filósofo de Ámsterdam piensa desde la perspectiva de la masa:

One can say that Spinoza is, in his time and beyond it, one of the very few political theorists who does not take as his central problem the constitution of the state (or of the state order or even of the state apparatus) and thus reduce the existence of mass movements to a pre-existent “nature”

92 SPINOZA, Baruch: *Tratado Político*, capítulo 6,1, citado por MONTAG, Warren: op. cit., p. 91.

93 GAONKAR, Dilip: “After the Fictions: Notes Towards a Phenomenology of the Multitude”, *E-flux Journal*, n.º 58, 10/14, 2014 <http://www.e-flux.com/journal/after-the-fictions-notes-towards-a-phenomenology-of-the-multitude/>

or horizon which threatens the security and stability of the state. Spinoza seeks above all an *explanation* of the causes and logic proper to mass movements.⁹⁴

Spinoza reflexiona sobre la complejidad de las masas e interesado, no tanto en conceptos ideales como “pueblo” u otro tipo de formulaciones conceptuales, como por los comportamientos de las masas de su tiempo acude a textos de historiadores y cronistas romanos de los que extrae términos como *populus, plebs, vulgus, turba* o *multitudo*, que utilizó para articular su teoría política. Spinoza quería ir más allá que los filósofos liberales contemporáneos que reducían la cuestión de la soberanía ya presente en los textos romanos a dos opciones específicas: la tensión entre el individuo y el Estado; o la existente entre el pueblo y el Estado⁹⁵. Para Spinoza, “la existencia colectiva en vez de limitar o reprimir el poder de los individuos, lo incrementa”⁹⁶, por lo que la correlación de fuerzas deberá siempre ser valorada entre el Estado y la multitud, y no entre el individuo y el Estado: “el límite del soberano no es jurídico, sino físico de su poder, no puede hacer algo que ponga en su contra a mucha gente”⁹⁷. A partir del dictum de Tácito: “la masa causa pavor si no lo teme”, Spinoza confiaba la suerte de los Estados a los movimientos de masas. Pero el sentido del miedo de las masas es recíproco, el soberano ha de temer tanto a la multitud como la multitud al soberano. El miedo mutuo se neutraliza⁹⁸.

Como ya he venido anunciando, en este trabajo no hablaré de pueblo en su acepción abstracta o concepción ideal, sino en sus distintas declinaciones concretas, específicas, que lo vinculan con lo bajo y lo subalterno. Porque más allá del sentido romántico que le quiso dar Victor Hugo, existe una tradición –fundamentalmente marxista– que confía en el porvenir latente de los pueblos y que a lo largo del siglo XX hizo que, para algunos movimientos de clase, el pueblo como concepto y entidad se erigiese como un sujeto político emancipatorio. Ese mérito de transformar la idea

94 “Se puede decir que Spinoza es, en su tiempo y más allá de él, uno de los pocos filósofos políticos que no toma como problema central la constitución del estado (o del orden del estado o incluso del aparato del estado) y luego reduce la existencia de los movimientos sociales a una “naturaleza” pre-existente u horizonte que amenaza la seguridad y estabilidad del estado. Spinoza busca por encima de todo una *explicación* de las causas y lógicas propias de los movimientos sociales.” BALIBAR, Etienne: *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. Londres, Routledge, 1994, p. 4-5.

95 MONTAG, Warren: *op. cit.*, p. 98.

96 *Ibid.*, p. 117.

97 *Ibid.*, p. 129.

98 BALIBAR, Etienne: *op. cit.*, p. 5.

de “pueblo” en una identidad revolucionaria genérica fue fijado por Georg Lukács en la revolución rusa y en la persona de Lenin, cuando afirmara que: “Había que rechazar el concepto vago y abstracto de ‘pueblo’, pero solamente para que pudiera desarrollarse un concepto revolucionario y selectivo de ‘pueblo’ —*la alianza revolucionaria de los oprimidos*— a partir de una interpretación concreta de las condiciones de la revolución proletaria”.⁹⁹ El pueblo como alianza revolucionaria de los oprimidos, como una suma de minorías que es singular en su pluralidad. Es el pueblo que, con valor instituyente, es poseedor de una potencia fundacional¹⁰⁰. Es el pueblo que, para Hannah Arendt, hace “aparición” en su condición fenomenológica¹⁰¹, una aparición que después retoma Judith Butler para afirmar el pueblo como noción empoderadora constitutiva de un “nosotros”:

Incluso un régimen regularmente elegido puede hallarse bloqueado o derribado por una asamblea de gente que habla “en nombre del pueblo”, que encarna este “nosotros” que ostenta el poder legitimador en el ejercicio de la democracia. Se le puede llamar energía “anarquista”, o principio permanente de revolución dentro del orden democrático. (...) Por este acto de autodesignación, de autoconstitución, la reunión formada declara ser “el pueblo”. La soberanía popular es, pues, una forma autoproducida y reflexionada, distinta del régimen representativo que legitima. Dicha legitimación es posible solo si la soberanía popular es independiente de todo régimen particular¹⁰².

Para este estudio me interesa entender así la condición de pueblo, que, como apuntaba antes, no sería ni esencialista ni ontológica, sino performativa. Al enunciar un “nosotros, el pueblo” estamos designando, al modo que describiera los actos performativos John L. Austin¹⁰³, un espacio de definición para quienes formamos parte del pueblo, o declinado en plural: los pueblos, tal y como defiende Georges Didi-Hu-

99 LUKÁCS, Georg: *Lenin. La coherencia de su pensamiento*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2016. Citado por DEAN, Jodi, *Multitudes y Partido...*, op. cit., p. 264.

100 BADIOU, Alain: op. cit.

101 ARENDT, Hannah: *Sobre la revolución*. Madrid, Alianza Editorial, 2013; *La condición humana*. Madrid, Paidós, 2005. “‘Nosotros el pueblo’: reflexiones sobre la libertad de reunión”

102 BUTLER, Judith: “‘Nosotros el pueblo’: reflexiones sobre la libertad de reunión”, en VV.AA.: *¿Qué es el pueblo?*, op. cit., pp. 54-73, p. 57.

103 AUSTIN, John L.: *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 2013.

berman¹⁰⁴, porque el plural habilita la diferencia que Hobbes negaba al pueblo al hacerlo todo uno con el soberano. La identidad “pueblo” no sería entonces una identidad fija sino flexible, que se reconfigura cada vez que se enuncia. Esta categoría performativa –por lo demás instituyente– sería más política que policial, por seguir los términos de Jacques Rancière¹⁰⁵, puesto que reconfiguraría el reparto de lo sensible, así como los modos de ser en cada acto y sería voluntad de quienes se enuncian, quebrando las lógicas policiales que determinan el pueblo con relación a una identidad, una nacionalidad, país de origen o cualquier otra característica esencial. Es política puesto que define un reparto de lo sensible, unas formas de aparecer, de estar-con, que pertenecen a los sujetos que deciden juntarse, aparecer –bien en la imagen, bien en las plazas, bien en ambas de forma simultánea– y con ello se asignan una sujeción política. Se enuncian como sujetos políticos. Una asamblea –no necesariamente la de sede parlamentaria, sino aquella asamblea del parlamentar en la calle– es, por tanto, un espacio de definición político.



104 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, op. cit.; “Rendre sensible”, en VV.AA., *Qu’est-ce qu’un peuple?* París, La Fabrique Éditions, 2013; *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*, op. cit.

105 RANCIÈRE, Jacques: *El Desacuerdo*, op. cit.

Esta configuración performativa del pueblo no requiere del uso de la palabra, porque la sola presencia de los cuerpos reunidos configura un “nosotros el pueblo”¹⁰⁶. No es algo establecido de antemano, sino que es un “nosotros” cualquiera el que que lo delimita, establece un límite¹⁰⁷. Su sola aparición en una imagen, que nunca es única ni unívoca, como veíamos en la descripción de Victor Hugo, hace que el pueblo aparezca, que los pueblos se expongan como tal. Las reuniones silenciosas y los funerales también configuran formas plurales de performatividad corporeizada “y son componentes esenciales de cualquier comprensión de ‘el pueblo’, aun cuando sean necesariamente parciales.”¹⁰⁸ Aparecer en las calles de Barcelona en noviembre de 1936 para asistir al funeral del anarquista Buenaventura Durruti y, posteriormente, en las imágenes del entierro, fue constitutivo de un acto político de configuración de un “nosotros”. Y en aquella ocasión tampoco fue el acto del habla, ni siquiera la necesidad de hablar la misma lengua lo que determinó que en aquel funeral, catalanes, migrantes murcianos y extremeños, militantes aragoneses, brigadistas internacionales e intelectuales extranjeros sintiesen que pertenecían a una misma comunidad, a un mismo pueblo. El estar juntos, siguiendo de cerca a Hannah Arendt, el aparecer juntos en la acción, genera de manera insoslayable un “entre” que es el verdadero de la política¹⁰⁹. El pueblo aparece como cuerpo, como conjunto de cuerpos, que en su fisicidad comparten la vibración del estar juntos y entendido de esta manera desaparecen las esencias determinantes del pueblo como identidad, como *volk*.

Con el *Entierro de Ornans*, que fue expuesto en el Salón de París 1850 junto a otras telas como *Los picapedreros* o *Campesinos de Flagey*, Gustave Courbet introdujo en el arte al pueblo en su digna miseria y austeridad. El pueblo no era mostrado entonces ni en su forma alegórica ni como masa informe, sino en su condición de clase. Su acto revolucionario se limitó al aparecer en escena, lo que produjo no pocas tensiones y críticas en su recepción¹¹⁰. La imagen del pueblo que robaba el protagonismo y la centralidad histórica de las clases dirigentes aparecía en aquellos Salones ante un incipiente público en formación, el mismo que había transformado su condición de masa informe en clase revolucionaria solo dos años antes, en 1848. Es precisamente

¹⁰⁶ BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona, Paidós, 2017, p. 11-13.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 15.

¹⁰⁹ ARENDT, Hannah: *La condición humana*, *Op. cit.*

¹¹⁰ CLARK, Timothy J.: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

este sentido de “aparición” de cuerpos que configuran un sujeto político distinto a la suma de las individualidades, tanto en el espacio público como en el espacio que brindan las imágenes el que interesa para este trabajo.

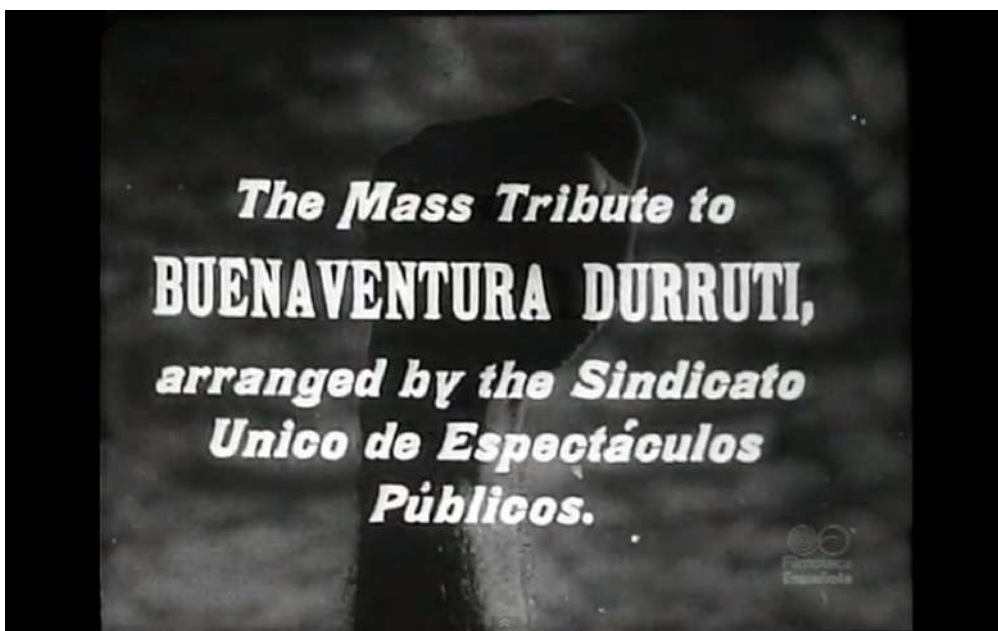


Estas dos imágenes muestran distintos momentos de la historia de emancipación de los pueblos con sus correspondientes configuraciones del sujeto político “pueblo”. En ambos casos la bandera aparece como símbolo de su emancipación republicana –el giro de la fuente de la soberanía de la divinidad al pueblo– y la nación como vertebradora de sus anhelos. Las imágenes muestran, con la complejidad sensible propia de su naturaleza, que un pueblo es en potencia una enunciación performativa que se constituye como un nosotros en armas, o en las urnas, al tiempo que se define en torno a un concepto específico de nación que puede ser tan abstracto en lo conceptual como concreto en lo material, como eran las aspiraciones de quienes en 1931 votaron por una república en España. Lo que me interesa destacar aquí, es que, a diferencia de la pintura de la revolución liberal francesa pintada por Eugène Delacroix, que contiene un programa de representación de los distintos estratos que componen el pueblo francés, en la imagen de la celebración de la victoria republicana en España el pueblo aparece como una masa amorfa, con sus límites desdibujados en torno a la bandera.

Cualquier proceso revolucionario propicia en las instituciones, los cuerpos y las imágenes, junto a una relación distinta con la realidad, que se llena de otros significados, un nuevo escenario para lo común que define además un nuevo sentido para el “nosotros”, bien sea “el pueblo” como espacio instituyente, bien “los camaradas” en los procesos revolucionarios internacionalistas, o cualquier otra figura que colectivamente se quiera conformar. En esta configuración de un nosotros revolucionario, la imagen juega un papel esencial. De entre todas ellas, como hicieron las pinturas de los

pueblos antes que ellas, las imágenes de masas han influido de forma determinante en los movimientos políticos desde que la imagen comenzara a ser reproducida de forma masiva, primero directamente en rotativa y en el cine a finales del siglo XIX, hasta el desarrollo de las tecnologías digitales y las redes sociales en la actualidad. Masas y pueblos aparecen, entonces, como conceptos interrelacionados que no se excluyen entre sí, sino que conforman la tensión del movimiento político de los muchos en la reclamación de su espacio. Cada uno de ellos, además, puede ser leído de una forma particular dependiendo de la posición de quien mira, piensa o juzga el acontecimiento político concreto.

La masa: breve genealogía de un término



La película del funeral de Durruti realizada por los anarquistas catalanes recibió en su versión inglesa el título de *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* [El tributo de las masas a Buenaventura Durruti]. No es posible saber si los anarquistas escogieron el indefinido término “masa” por encima del identitario e instituyente de los estados liberales “pueblo”, o “la comunidad del pueblo” que circulaba en la Alemania nazi, pero la historia del término, sus complejidades y su rechazo por parte de toda la tradición liberal que reniega frontalmente de ella por considerar que desdibuja la forma individuo y porque es difícilmente de calificar en términos identitarios, invita a pensar que la selección de “masas” para acompañar al “tributo” respondió a una posible reivindicación del anonimato, una huida del “yo propietario” y un interés por la construcción de una subjetividad política que desbordase otras formas clásicas de la democracia liberal. Es por ello, tanto por el uso que le dieron los anarquistas en el

contexto de la producción visual durante la Guerra Civil española como por su potencia como concepto que posibilita la construcción de un sujeto político, por lo que merece un detenido acercamiento genealógico¹¹¹. Pienso, además, que es necesario realizarlo en la actualidad y de la mano de las imágenes para revisar los prejuicios y valoraciones que han desvirtuado su sentido y despreciado su potencia.

Junto al término “pueblo”, el de masa ha protagonizado el desarrollo de la política del último siglo y medio¹¹². La Real Academia Española de la Lengua define en su diccionario la “masa” como: “8. Gran conjunto de gente que por su número puede influir en la marcha de los acontecimientos.” En esta acepción la masa queda definida como sujeto político con agencia propia formado por un conjunto de personas que tiene un papel relevante en la configuración de la historia, ya que son ellas quienes pueden impulsar las transformaciones, tal y como ha ocurrido en los últimos siglos. El mismo diccionario también define las masas por su cantidad y aclara su origen popular: “9. f. Muchedumbre o conjunto numeroso de personas. U. m. en pl. *Las masas populares*”. Ese uso de “las masas” para hablar de las grandes poblaciones sin atributos específicos las distinguiría de los pueblos, con su identidad, territorio y poder político (las masas no son nunca soberanas). Como ha apuntado Andrea Giunta el pueblo y la masa contienen en castellano una asociación con los géneros que “sugiere el orden patriarcal y su otro insubordinado¹¹³”: el pueblo soberano puede mutar impredeciblemente en la voluble e irracional masa. Las palabras masa y multitud, se usan en castellano para referirse indistintamente a las aglomeraciones de gente con significados políticos o carentes de ellos. La acepción de “masa” es la más pasiva de todas, aquella formación que, como su propio nombre indica, necesita ser moldeada desde afuera, a diferencia de las otras expresiones. Así sucede también en la lengua inglesa, aunque posee un término intermedio “crowd” que podría, quizás, traducirse al castellano

111 Pienso aquí en la genealogía tal y como la piensa Michel Foucault. Es por ello por lo que no usaré la genealogía como una búsqueda de los orígenes del concepto de masa o para construir un desarrollo lineal como en una ciencia exacta. Mi intención es más bien mostrar el pasado plural del concepto “masa” que en ocasiones puede parecer contradictorio y tener un significado discontinuo, no legitimado. FOUCAULT, Michel: *op. cit.*

112 Ya en la edición del diccionario de *l'Académie Française*, editado tras la Revolución en 1798, se incluía una definición del término *masse* en la que se asociaba a la ciudadanía, la asamblea y a los “habitantes de un país”: “Collectivement, tous ensemble. Il s’est dit principalement en Révolution. (...) L’assemblée s’est portée en masse. Levée en masse des Citoyens, et par extension, des habitants d’un Pays” / Colectivamente, todos juntos. Se dice principalmente en Revolución. (...) La asamblea se reunió en masa. *Levantamiento masivo de ciudadanos y, por extensión, de los habitantes de un país.* En el caso francés, además, el origen de su significado está estrechamente vinculado a la revolución colectiva de los ciudadanos de un territorio y, así entendido, podría ser casi intercambiable por algunas acepciones de pueblo.

113 GIUNTA, Andrea: “Pueblo, masa, multitud”, en: *Memorias del subdesarrollo. El giro descolonial en el*

como muchedumbre y que proviene de la antigua voz inglesa *crudan* (presionar o conducir) y que se situaría entre el *mobile vulgus* latino, que implicaba dinamismo y cierto caos y la *mass*, que en inglés es algo inerte, “algo que las fuerzas exteriores deben dar forma, moldear, ‘presionar’ para que se ponga en acción”.¹¹⁴ En la lengua española, parece que la acepción dominante para “masa” (cuando aparece en singular) es, en la actualidad, aquella a la que se refiere la voz inglesa para la estática, pasiva y moldeable *mass*.

Los calificativos hacia la masa son siempre interesados y las insurrecciones bien lideradas y asimiladas o aceptadas por el orden burgués son calificadas de revoluciones de los pueblos, mientras que aquellas fracasadas o rechazadas son menospreciadas como motines, revueltas, manifestaciones violentas o, como ha sucedido más recientemente en el contexto del Estado español, descritas como actos filo-terroristas llevados a cabo por turbas. Víctor Hugo señala en *Los Miserables* el modo en que se acusa a los revolucionarios de sembrar el desorden y cómo desde las posiciones más acomodadas se les recrimina que “elevan, construyen y acumulan contra el hecho social reinante un montón de miserias, dolores, iniquidades, agravios, desesperación”. El problema, vienen a decir, es que son las masas quienes sacan a la luz lo malo de este mundo¹¹⁵, como si los problemas no estuviesen en las desigualdades estructurales y cuestiones materiales y fuesen solo producto de la agitación de los amantes del desorden.

Si bien es necesaria una muchedumbre para que se dé una revuelta no sucede así a la inversa, y aunque la primera se haya dado por inevitable, ante la segunda se ha mantenido una actitud hostil desde el poder¹¹⁶. En cada muchedumbre hay potencialmente una revuelta, una manifestación, una posibilidad de violencia, de “desorden”. Por ello, como ejemplificaba bien Richard Sennett cuando describía las reformas producidas en el París y Londres del siglo XIX, la ciudad está pensada para la circulación fluida de los individuos y las mercancías y para evitar cualquier tipo de aglomeración de las masas¹¹⁷. O como recogió Benjamin en su *Libro de los Pasajes*: “Un diputado independiente, el conde Durfort-Civrac..., objetó que estas nuevas arterias,

arte de América latina. 1960 – 1985. Catálogo de exposición. México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 187 – 200, 2018, p. 189.

¹¹⁴ UROSKIE, Andrew V.: “Far Above the Madding Crowd: The Spatial Rhetoric of Mass Representation”, en: SCHNAPP, Jeffrey T. y TIEWS, Matthew: *Crowds*, *op. cit.*, p. 332.

¹¹⁵ HUGO, Víctor: *op. cit.*, p. 1287.

¹¹⁶ GAONKAR, Dilip: *op. cit.*

¹¹⁷ SENNETT, Richard: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 2019.

que debían facilitar la represión de los motines, favorecerían también su nacimiento porque para abrirlas sería necesario concentrar una masa obrera [E 3 a, 4]”.¹¹⁸ Por eso mismo, también, una de las tareas fundamentales de la policía, en aras de aquello que denominan seguridad vial, consistirá en intentar evitar las aglomeraciones en la calle: “dispérsense”, “dejen paso”, “circulen”. Una obsesión constante ante cualquier accidente o arremolinamiento espontáneo en el espacio público, conscientes del peligro que alberga la muchedumbre cuando se reúne.

De entre todas las descripciones que se han hecho de la masa, la que más me interesa para este ensayo pertenece a Walter Benjamin. En una nota a pie de página de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Urtext)* en su versión del texto publicada en 1935-36, Benjamin describe su relación con la *masse* de la siguiente forma:

El proletariado que tiene conciencia de clase sólo consiste en una masa compacta, cuando es visto desde afuera, en la representación que de él tienen sus opresores. En verdad, en el momento en que asume su lucha de liberación, su masa aparentemente compacta se ha fundido ya; deja de estar dominada por simples reacciones; y pasa a la acción. La fusión de las masas proletarias es obra de la solidaridad. En la solidaridad de la lucha proletaria se elimina la oposición muerta, no dialéctica, entre individuo y masa; es una oposición que no existe entre camaradas. En consecuencia, por más decisiva que sea la masa para el líder revolucionario, el mayor logro de este no consiste en atraer las masas hacia sí, sino en el dejarse involucrar una y otra vez en ellas para ser una y otra vez para ellas uno más entre cientos de miles. La lucha de clases funde la masa compacta de los proletarios; pero esa misma lucha comprime en cambio la masa de los pequeñoburgueses. La masa como una realidad impenetrable y compacta, tal como Le Bon y otros la han hecho objeto de su “psicología de masas”, es la masa pequeñoburguesa. La pequeña burguesía no es una clase; de hecho, no es otra cosa que una masa que se vuelve cada vez más compacta a medida que aumenta la presión a la que está sometida en medio de las dos clases enemigas: la burguesía y el proletariado. En *esta* masa ese momento emocional del que se habla en la psicología de masas es en efecto determinante. Por eso precisamente esta masa compacta, con sus reacciones inmediatas, es todo lo contrario de los grupos proletarios y sus acciones, que se encuentran mediados por una tarea, por más transitoria

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2013, p. 155.

que ésta sea. Es así como las manifestaciones de la masa compacta poseen siempre un rasgo pánico, sea que den expresión al entusiasmo guerrero, al odio antisemita o al instinto de conservación¹¹⁹.

Así, la masa vista desde fuera, como objeto de contemplación compacto y no como sujeto político complejo en el que se articulan los deseos similares de los diferentes es la masa estática, la que controla el poder. Es la forma de juzgar la masa que describiera Gustave Flaubert en la *Educación Sentimental* (1869), cuando los protagonistas de la novela se pasan una tarde completa contemplando desde la ventana el espectáculo proporcionado por las masas en su agitada revuelta. Desde su posición, los cuerpos vibrantes de los sujetos que toman las calles conforman la imagen de una masa embrutecida cuyo comportamiento dista considerablemente de los ideales de la revolución burguesa. Esa visión exterior que describe el movimiento de los pueblos como masas desarticuladas, aunque compactas, será la que sustente las primeras aproximaciones psicológicas a las manifestaciones y protestas que hicieran Gustave Le Bon o Sigmund Freud, quienes iniciaron una tradición en la literatura moderna sobre el tema que –como el propio Benjamin ya señaló– respondió más a sus intereses pequeñoburgueses que a cualquier otra razón o principio. En su correspondencia con Theodor Adorno, este le escribiría acerca del exposé del texto sobre la obra de arte lo siguiente:

Pero no puedo finalizar sin decirle que las pocas frases sobre la desintegración del proletariado como “masa” por obra de la revolución están entre las más profundas e imponentes en teoría política con las que me he encontrado desde que leí *El Estado y la Revolución*.¹²⁰

El tema de las multitudes –como masa-aglomeración-politizada, como una manifestación de la experiencia del sujeto en la ciudad (las masas), como consumidores– es constante en los escritos de Benjamin. En una nota de “Zentralpark” apunta su intención de tratar el concepto de multitud, así como la relación entre “muchedumbre”

119 BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México DF, Itaca, 2003. Hago uso para este estudio de esta traducción de Andrés E. Weikert introducida por Bolívar Echeverría y que parte del texto publicado por primera vez en 1989 en el tomo VII-2 de los *Gesammelte Schriften* de Walter Benjamin. Se trata de una segunda versión –y primera definitiva (1935-36) a partir de una primera provisional y del material manuscrito (1934-35)– a la que Walter Benjamin consideraba el texto base u originario (*Urtext*) de su trabajo. A lo largo de este estudio aludiré también a fragmentos, incluidos en esa edición, del manuscrito que no fueron incluidos por Benjamin en el *Urtext*.

120 ADORNO, Theodor y BENJAMIN, Walter: *Correspondencia 1928 – 1940*. Valladolid, Trotta, 1998, p. 138.

y “masa”, un trabajo que no dejó del todo concluido¹²¹. Las imágenes de la multitud de Benjamin, porque entendió muy bien su naturaleza, son siempre ambivalentes: “utopía y desgracia, Paraíso e Infierno, estaban entremezclados¹²².” En *Sobre algunos temas en Baudelaire*¹²³, publicado en 1939, el crítico alemán analizaba el modo en que el poeta francés identificaba la vida en París como la vida en la multitud, con un sentido distinto, pero complementario al que diera en su ensayo sobre la reproductibilidad de la obra de arte que acabo de citar. Para Baudelaire la experiencia de la ciudad es la de la multitud y viceversa. A partir de la teoría del psicoanálisis expresada por Freud en *Más allá del principio de placer* (1921), el pensador alemán definió la experiencia de la ciudad mediante el shock traumático. Para Benjamin existe en Baudelaire una mutua relación entre la experiencia del shock y el contacto con las grandes masas ciudadanas, que en este caso no son un cuerpo estructurado o un colectivo articulado: “Se trata nada más que de la amorfa multitud de los transeúntes, del público de la calle”¹²⁴. El *flâneur*, escribe Benjamin, aspira íntimamente a prestar su alma a esa multitud. Y Baudelaire, como *flâneur* él mismo, está inmerso en esa multitud, por eso no la describe en sus textos, porque no la mira desde su exterior, como sí harían Hugo, Poe o Friedrich Engels y Karl Marx, quien “ya temprano se propuso como tarea extraer la masa férrea del proletariado de aquella masa amorfa a la que entonces procuraba adular un socialismo esteticista¹²⁵”. Esa relación de la multitud y el proletariado que Benjamin apunta en ese pasaje de *Sobre algunos temas en Baudelaire* aparecía también en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, pero entonces lo hacía directamente asociada a su potencia revolucionaria. El ensayo sobre la reproductibilidad se abre con un análisis de las teorías de Marx y su “valor de pronóstico” en relación con el capitalismo, del que no solo podía esperarse “una explotación del proletariado cada vez más agudizada, sino también la instauración de las condiciones que hacen posible su propia abolición¹²⁶.” Y, de alguna manera, las posibilidades de reproducción de la imagen a escala masiva que propiciaban tanto su retiro del ámbito de la tradición como su salida al encuentro del espectador, conducían a “una violenta conmoción de lo transmitido (...) en una estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros

121 FRISBY, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992, p. 447.

122 BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin. Escritor revolucionario, op. cit.*, p. 30.

123 BENJAMIN, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en: Aguirre, Jesús (ed.), *Benjamin, Walter. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus, 1993.

124 *Ibid.*, p. 135.

125 *Ibid.*, p. 136.

126 BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y Política*. Buenos Aires, Editorial las cuarenta, 2009, p. 82.

días”.¹²⁷ Como se puede apreciar, para Benjamin las masas, a pesar de los riesgos que podría comportar su manipulación por parte de los fascismos, no son intrínsecamente peligrosas, sino todo lo contrario, en ellas está depositada la esperanza de una posible transformación revolucionaria. En esta misma dirección apuntaría en *El autor como productor*¹²⁸ donde expresó su solidaridad con la clase obrera y con el Partido Comunista, cuando afirma la eficacia de un sujeto revolucionario colectivo.

Con relación a la propaganda y a la exaltación de los líderes fascistas mediante la estetización de la política Benjamin apunta, como también hará Kracauer¹²⁹, hacia el desarrollo de la técnica y el modo en que se producen imágenes que ya no representan a la multitud hormigueante, sino que construyen imágenes de movimientos de masas que devuelven el valor cultural al líder, así lo expresa en su ensayo sobre la reproducibilidad técnica en una nota al pie del epílogo:

*La reproducción masiva se corresponde, especialmente, con la reproducción de masas. La masa se mira su rostro en los grandes actos festivos, en las asambleas monstruosas, en las masivas manifestaciones deportivas y en la guerra, todos fenómenos que hoy son conducidos ante el aparato de grabación. Este desarrollo, cuyo alcance no necesita ser acentuado, se relaciona estrechamente con el desarrollo de la reproducción, mejor dicho, con el desarrollo de la técnica de grabación. Los movimientos de masas se exponen, por lo general, más claramente ante el aparato que ante la mirada. Sólo en la perspectiva de un pájaro pueden captarse de manera óptima los cuadros de cientos de miles de personas (...) Esto significa que los movimientos de masas, y también la guerra, representan una forma de comportamiento humano que se corresponde, especialmente, con el aparato*¹³⁰.

Aquí, una vez más, Benjamin describe las masas fascistas en tanto que imágenes que “se exponen, por lo general, más claramente ante el aparato que ante la mirada” y su efecto y utilización posterior tiene unas implicaciones muy distintas a la participación en la multitud del *flâneur*. Son los grandes movimientos de masas como aglomeraciones que se dirigen hacia el aparato, y podríamos incluso pensar que esos

¹²⁷ *Ibid*, p. 89.

¹²⁸ BENJAMIN, Walter: *El autor como productor*, Bolívar Echeverría (ed.). México, Ítaca, 2004.

¹²⁹ KRACAUER, Siegfried: “El ornamento de la masa”, en *op. cit.*; *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985; *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1996.

¹³⁰ BENJAMIN, Walter: “La obra de arte...”, en *op. cit.*, p.126.

movimientos son producidos para el aparato en sí, para la consolidación de la imagen más allá del evento mismo, como en la obra de Leni Riefenstahl. Los movimientos de masas, afirma Benjamin, como la guerra misma son una forma de comportamiento humano que se corresponde con el aparato.

El miedo a las masas y su psicología



El devenir del significado y uso del término “masa” está íntimamente relacionado con el desarrollo de la rama de la sociología que pretende descifrar la psicología de la sociedad y analizar sus comportamientos. El agitado siglo XIX francés, pero especialmente los acontecimientos de la Comuna de París de 1871 propiciaron la aparición de numerosas publicaciones que establecieron una opinión generalizada acerca de las masas. Dos décadas después de la Comuna, en 1891, se publicó *La folla delinquente* [La muchedumbre delincuente] de Scipio Sighele que, en cierta medida, funcionó como continuación de las teorías de su compatriota el italiano Cesare Lombroso. En su libro, Sighele describió las “multitudes criminales”, y bajo ese término quedaban comprendidos todos los movimientos que aspiraban cambiar el orden establecido: de los anarquistas a los socialistas o los obreros en huelga. En su descripción criminalizadora Sighele alentaba la configuración de un aparato represor por parte del Estado y justificaba la violencia que se pudiese ejercer sobre ellas. Poco más tarde, e inspirado en Sighele, Gustave Le Bon publicó en 1895 *La psychologie des foules* [Psicología de las masas] en donde intentaba describir el funcionamiento psicológico de los sujetos reunidos en masa. Unos años más tarde saldría *L'opinion et la foule* de 1901 [La opinión y la multitud] de Gabriel Tarde. De todos ellos, el de mayor impacto inmediato y posterior repercusión fue el texto de Le Bon, que influyó tanto en la opinión pública como en el diseño de estrategias de los líderes políticos de las décadas posteriores, hasta tal punto que fue leído por Benito Mussolini, con quien además mantuvo correspondencia. Mussolini afirmaba en 1932:

Con todo, puedo decir que, desde el punto de vista filosófico, soy uno de los más fervientes adeptos de vuestro ilustre Gustave Le Bon, cuya muerte jamás lamentaré bastante. He leído toda su obra inmensa y profunda; (...) Por otra parte, me he inspirado en cierto número de los principios que en esos libros se contienen, para edificar el régimen actual de Italia.¹³¹

Asimismo, Adolf Hitler tenía una copia del libro de Le Bon en su biblioteca y en parte sirvió de inspiración –en algunos fragmentos parece que algo más– para su *Mein Kampf*¹³². No en vano, una de las finalidades del tratado de Le Bon, además de explicar la razón de las sociedades de masas, era suministrar a las clases dirigentes herramientas para controlar a las masas que trastornaban el orden del juego político. Nunca el sentido de policial que le da Jacques Rancière¹³³ pudo estar mejor asociado a la noción de política que enuncia Le Bon: “El conocimiento de la psicología de las masas constituye el recurso del hombre de Estado que desee, no gobernarlas (pues ello se ha convertido hoy día en algo muy difícil), sino, al menos no ser completamente gobernado por ellas”.¹³⁴ Ese miedo al desborde de las masas estuvo presente desde los orígenes de las teorías modernas de la multitud en el siglo XVII –un siglo casi tan convulso como el XIX– claramente en Hobbes, pero también en Spinoza, quien en su *Tratado Teológico-Político* ya afirmaría: “Los hombres nunca han cedido tanto su derecho y transferido a otro su poder como para no ser temidos por sus gobernantes, y los Estados se han encontrado siempre en mayor peligro por causa de sus ciudadanos que por la de enemigos exteriores¹³⁵”. En el caso de las teorías del XIX, como la del propio Le Bon, estuvieron regidas por el miedo a que las masas se desbocasen y, con sus demandas, desbordasen el orden instituido.

En estos primeros textos el concepto de “masa” o “masas” es usado en su acepción cuantitativa, pero también cualitativa, es la masa de la aglomeración de los cuerpos, la que genera una experiencia física, fenomenológica de estar juntos, pero también la que configura una “masa psicológica”, que está sometida a una “ley de unidad

¹³¹ CHARLAINE, P., *Mussolini parle*. París, Tallandier, 1932, p. 61, citado por MOSCOVICI, Serge: *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las masas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 89.

¹³² VAN GINNEKEN, Jaap: *Crowds, Psychology, and Politics, 1871-1899*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.186.

¹³³ RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo, op. cit.*

¹³⁴ LE BON, Gustave: *op. cit.*, p. 22.

¹³⁵ Citado en MONTAG, Warren: *op. cit.*, p. 117.



mental de las masas”¹³⁶. Todos ellos pretenden descifrar la psicología de las masas, su manera de operar, coincidiendo en que, en estas agrupaciones, los individuos perdían “sus capacidades críticas, comprimidas y unificadas” para actuar impulsivas bajo un proceso de mutuo contagio donde los sentimientos son exagerados —especialmente los más simples. Para Le Bon, la masa no tiene identidad:

En su acepción corriente, el vocablo “masa”, en el sentido de muchedumbre, representa un conjunto de individuos de cualquier clase, sean cuales fueren su nacionalidad, profesión o sexo, e “independientemente” de los motivos que los reúnen.

Desde el punto de vista psicológico, la expresión “masa” asume una significación completamente distinta, en determinadas circunstancias, y tan solo en ellas, una aglomeración de seres humanos posee características nuevas y muy diferentes de las de cada uno de los individuos que la componen, la personalidad consciente se esfuma, los sentimientos y las ideas de todas las unidades se orientan en una misma dirección, se forma un alma colectiva, indudablemente, transitoria, pero presenta características muy definidas. La colectividad se convierte entonces en aquello que, a falta de otra expresión, mejor designaré como masa organizada o, si se prefiere, masa psicológica. Forma un solo ser y está *sometida a la ley de la*

¹³⁶ LE BON, Gustave: *op. cit.*, p. 27.



unidad mental de las masas. (...) Mil sujetos reunidos al azar en una plaza pública, sin ninguna finalidad determinada, no constituyen en absoluto una masa psicológica¹³⁷.

Por tanto, una característica de la masa psicológica es que quienes la conforman comparten la misma unidad mental. La masa para Le Bon no es simplemente una suma de individuos, como lo sería después en Freud, sino que se manifiesta como tal cuando conforma un “alma colectiva” que desposee a los individuos de su “personalidad consciente”. En su estudio sobre la psicología de las masas apunta que, cualquiera que sea su cultura o doctrina esta requiere de un conductor al que se someten los individuos y que no les convence por la razón, ni por imposición, sino mediante la seducción de su prestigio, como un hipnotizador. Así, desde su nacimiento, los movimientos de masas fueron analizados por su naturaleza psicológica y su carácter alienante y no tanto desde la clave política que ve en ellos un potencial de emancipación de los pueblos. Para Le Bon, el comportamiento de las masas no respondía a cuestiones de orden material o político, sino fundamentalmente psicológico. Por decirlo de otra manera, no era la desigualdad, el hambre o la injusticia lo que movilizaba a las masas, sino su condición psicológica. Su reaccionario relato inauguró la literatura que piensa que los individuos aglomerados en el espacio público pierden sus capacidades racionales y se abandonan a sus más bajos impulsos. Es la masa que,

¹³⁷ *Ibid.*



compuesta por un prototipo de individuo, se repite hasta la saciedad en la ciudad moderna y que comparte con el “populacho” que pintara Francisco de Goya en *La carga de los mamelucos* (1814) su capacidad para desestabilizar el orden público y aplastar a las élites culturales o “minorías especialmente cualificadas”, por decirlo en palabras de José Ortega y Gasset¹³⁸. Son las masas conspiratorias, aquellas que durante todo el siglo XIX se reúnen en la noche para arrasar los palacios y que escapan del orden y se amotinan. Como las que también pintara Goya en pleno convulso trienio liberal en la *Quinta del Sordo* (1821 – 23). Aunque se desconozcan los motivos exactos de las pinturas negras, lo que está claro es que en *La Romería de San Isidro* o en *Aquelarre* vuelve a aparecer, como ya sucediera en los episodios del dos de mayo, un populacho en masa, arremolinado, sin cuerpo, todo uno, solo cabezas. Parece como si en los periodos revolucionarios, o liberales, los cuerpos del populacho de Goya se diluyesen, se deshiciesen para formar un todo común, una masa indefinida, una masa de manchas de pigmento sobre la superficie preparada del lienzo, porque en Goya se dio un pueblo ordenado como el que gustaba ver al monarca en los cartones para los tapices, uno distinto en *Los caprichos* retratado los críticos ojos de los ilustrados o el pueblo que pintó según su experiencia en *Los desastres de la guerra*¹³⁹. Así en *Aquelarre* son una masa de cuerpos que aparecen arremolinados y ensimismados ante la figura definida del diabólico demagogo al que escuchan y que es quien coordina las voluntades

¹³⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Madrid, Tecnos, 2013.

¹³⁹ Como bien han señalado Molina y Vega, Goya construyó diversas representaciones del pueblo que respondieron a diversos encargos o circunstancias personales, así «el pueblo de los cartones para tapices

en la conspiración. Es la amenaza de las masas contra el poder aristocrático y más adelante contra el poder burgués o del capital. Así sucede también en las pinturas de James Ensor quien, en palabras de Walter Benjamin “no se cansará de confrontar en ella disciplina y ferocidad” porque “la multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente. En Poe tiene algo de bárbaro. La disciplina solo la sujeta con grave esfuerzo.”¹⁴⁰

La descripción que realiza Le Bon se corresponde con las imágenes de las masas que aparecen en las revistas ilustradas de finales del siglo XIX, con sujetos indefinidos y emborronados no solo como consecuencia de la desintegración que conlleva formar parte de una muchedumbre, sino además por la precariedad de las posibilidades materiales de su representación: manchas entre la tinta y la fibra del papel de las primeras imágenes fotográficas reproducidas mecánicamente¹⁴¹. Sin embargo, a pesar de ser extremadamente conservadora, la forma en que Le Bon describe la masa como una entidad que sobrepasa las individualidades, muestra que la masa es algo más que una suma de individuos, algo que Freud no aceptará, ya que nunca concibió la posibilidad de que las formaciones de gentes reunidas pudiesen configurar una subjetividad que sobrepasase los límites de cada individuo.



es el que el rey quería ver representado, el pueblo de *Los caprichos* es aquel que criticaban los ilustrados, pero el pueblo de *Los desastres de la guerra* es el que él mismo, como víctima de la contienda y los sucesos, quiso representar. MOLINA, Álvaro y VEGA, Jesusa, “Imágenes de la alteridad: el ‘pueblo’ de Goya y su construcción histórica” en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2008, p. 132.

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter: “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴¹ En este sentido parecería que los propios medios de reproducción de la imagen ya sean digitales, ya impresos de manera mecánica, se aliasen con la propia naturaleza de la masa y nos arrojasen una imagen de esta pretendidamente indefinida, sin dejar ver con claridad los sujetos que forman el conjunto, algo que será trabajado por los artistas en distintos momentos y que analizo en detalle en el capítulo 4 de este trabajo.

Entre las masas y el pueblo: el populacho. Manipulador de las primeras y caricatura del segundo



El hecho de que buena parte de los líderes totalitarios fueran encumbrados al poder y sostenidos por las masas durante el periodo de entreguerras, redundó en las teorías que las consideraron una bestia negra fuente de la anulación y privación de racionalidad. Esa crítica a las masas como legitimadoras de los fascismos y las dictaduras de corte socialista produjo cierto elitismo intelectual que situaba al sujeto autoconsciente en el centro de cualquier proceso legítimo de articulación política, olvidando quizá que, en ocasiones, es precisamente ese pensamiento centrado en el sujeto el que sostiene las democracias liberales y sus formas de fascismo posmoderno. La masa supon­dría para estos intelectuales una amenaza para el reino del sujeto responsable y con ello pondría en peligro el régimen biopolítico que se sustenta en la libertad individual, que no es más que una trampa de sujeción a la forma misma del sujeto¹⁴².

En su intento por entender el evento totalitario, Hannah Arendt analizó el papel que jugaron las masas en el ascenso y sostén del fascismo y el comunismo. Existe en el pensamiento de Arendt una curiosa paradoja consistente en que, si bien confía en la acción de los pueblos para cambiar el transcurso de la historia, la experiencia política

¹⁴² LÓPEZ PETIT, Santiago, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2009, p. 84.

vivida en Europa en la década de los treinta le hacía desconfiar de los movimientos populares descontrolados.¹⁴³ En *Los orígenes del totalitarismo* (1951) ofrece la definición de dos conceptos claves en este estudio, como son “masas” y “mob”, del latín *mobile vulgus*, que en castellano se podría traducir, dependiendo del contexto, como populacho –cuando no está en acción– o turba –cuando está en acción en las calles y por tanto está más próxima al significado de *mobile vulgus* latino–, porque en Arendt la *mob* no siempre opera de manera conjunta o coordinada. Para Arendt el populacho no corresponde a una clase o a una agrupación específica de gente en un espacio-tiempo concreto, sino que es el conjunto de “*déclassés* de todas las clases”¹⁴⁴:

El populacho es principalmente un grupo en el que se hallan representados los residuos de todas las clases. Esta característica torna fácil la confusión del populacho con el pueblo, que también comprende a todos los estratos de la sociedad. Mientras el pueblo en todas las grandes revoluciones lucha por la verdadera representación, el populacho siempre gritará en favor del “hombre fuerte”, del “gran líder”. Porque el populacho odia a la sociedad de la que está excluido tanto como al Parlamento en el que no está representado¹⁴⁵.

El populacho¹⁴⁶ es un conjunto de inadaptados cuyo principal fin no es ampliar la democracia o las libertades, objetivo legítimo de los pueblos que, en sus revoluciones buscan construir instituciones para la administración de lo colectivo; por el contrario, uno de los objetivos claves del populacho es normalizar la criminalidad. El populacho está movido por el odio a la sociedad en la que no se reconoce partícipe, y necesita de un “hombre fuerte”, un “gran líder”, porque para conseguir sus objetivos totalitarios ha de recurrir a la propaganda que seduzca a las masas: “solo el populacho y la élite

143 CANOVAN, Margaret: “The People, the Masses, and the Mobilization of Power: The Paradox of Hannah Arendt’s ‘Populism’”, *Social Research*, vol. 69, n.º 2, The New School, 2002, pp. 403-22, <http://www.jstor.org/stable/40971555>, p. 403.

144 ARENDT, Hannah: *Los Orígenes del Totalitarismo*, *op. cit.*, p. 33.

145 *Ibid.*, p. 105.

146 Existe cierta relación entre la definición de populacho de Arendt y el modo en que Benjamin describiera la bohemia en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, que a su vez se sitúa muy próxima a la que hiciera Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Hasta tal punto que el texto de Marx es citado literalmente por Benjamin cuando describe una masa “indeterminada, desmembrada, traída y llevada de aquí para allá a la que los franceses llaman la bohème”. En su texto, Benjamin ofrece como ejemplo la Sociedad del 10 de diciembre, una organización creada por Napoleón Bonaparte en 1849 y que estaba formada por aquello que Marx calificaría como *Lumpen Proletariat*, un conjunto heterogéneo de jugadores, burgueses, rateros, prostitutas, proxenetas, mendigos y vagabundos. Fue gracias a esta sociedad que Napoleón se consolidó como emperador del Segundo Imperio, ya que tanto el golpe

pueden sentirse atraídos por el ímpetu mismo del totalitarismo; las masas tienen que ser ganadas por la propaganda.”¹⁴⁷ Sin embargo, para que la seducción y la propaganda totalitaria triunfase, fue necesario un paso previo: que la mentalidad del populacho, su criminalidad, su nihilismo destructor, fuese suficientemente aceptada por la sociedad respetable, algo que, en el caso del encumbramiento de líderes totalitarios se pudo dar tras la descomposición del mundo provocada por la Primera Guerra Mundial. Porque, a pesar de que en ocasiones pareciera que el populacho es una turba descontrolada, el estudio de Arendt se centra en el fenómeno del totalitarismo que fue, antes que nada y, sobre todo, el triunfo de la organización y el orden¹⁴⁸.

En su aproximación al fenómeno de las masas, Arendt afirma que estas no comparten con el populacho su nihilismo rebelde. El hombre-masa no está excluido de la sociedad de la manera en la que lo son los “desclasados” del populacho. Las masas creen en el sistema del que presumiblemente forman parte a pesar de pertenecer a una sociedad que ha sufrido la guerra y el colapso económico. De alguna manera, en sus teorías de las masas, Arendt comparte algunos de los postulados reaccionarios de Le Bon cuando considera las masas como “moldeables” por los líderes carismáticos, a pesar de que ella misma en algunos puntos de su estudio afirma que el apoyo de las masas al totalitarismo no procede ni de la ignorancia ni del lavado de cerebro. El hombre-masa sustituye su deseo de libertad por el deseo de satisfacer sus necesidades vitales, su deseo de consumo, lo que lo convierte en *animal laborans*. Arendt encuentra en la individualización extremada una antesala de los movimientos de masas. Es la falta de lazo social y compromiso la que posibilita el surgimiento de estos individuos-masa:

La verdad es que las masas surgieron de los fragmentos de una sociedad muy atomizada cuya estructura competitiva y cuya concomitante soledad sólo habían sido refrenadas por la pertenencia a una clase. La característica principal del hombre-masa no es la brutalidad y el atraso, sino su

como el plebiscito fueron apoyados por la Sociedad del 10 de diciembre. Cuando habla del populacho Arendt también alude a esta sociedad en *Los Orígenes del Totalitarismo*, Op. cit., p. 221 y 259). La bohemia de Benjamin y el populacho de Arendt se componen de los despojos de la sociedad industrializada y, como en la figura del traperero del poema de Baudelaire “Le Vin des Chiffoniers”, tienen incertidumbre del futuro. Si el pueblo en Victor Hugo tenía un porvenir latente, el bohemio cae en el nihilismo, no participa de ningún proyecto colectivo más allá que el de apoyar a un tirano. En: GOYENECHEA DE BENVENUTO, Elisa: “Hannah Arendt y Walter Benjamin: masa, multitud, populacho”, Colección, 22, 2012. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/6992>

¹⁴⁷ ARENDT, Hannah: *Ibid.*, p. 279.

¹⁴⁸ CANOVAN, Margaret: *op. cit.*, p. 407.

aislamiento y su falta de relaciones sociales normales. Procedentes de la sociedad estructurada en clases de la Nación-Estado, cuyas grietas habían sido colmadas por el sentimiento nacionalista, era sólo natural que estas masas, en el primer momento de desamparo de su nueva experiencia, tendieran hacia un nacionalismo especialmente violento, por el que los dirigentes de las masas habían clamado contra sus propios instintos y fines por razones puramente demagógicas. Ni el nacionalismo tribal ni el nihilismo rebelde resultan característicos de las masas o apropiados a éstas como lo fueron para el populacho¹⁴⁹.

Existe cierta coincidencia entre la incapacidad de la experiencia del hombre-masa de Arendt y la que describiera Benjamin para el hombre de la multitud. En el caso de Benjamin esta incapacidad es producida por la experiencia traumática del shock en la ciudad y en el de Arendt es una soledad y carencia de pensamiento crítico que provoca la aparición de los automatismos y es consecuencia de la lealtad extrema exigida por la dominación totalitaria.¹⁵⁰ Para Arendt los dirigentes de las masas de su tiempo, y describe en detalle a Hitler y Stalin, procedían del populacho más que de las masas. Su éxito vino dado por su capacidad para hacer sentir a las masas que habían encontrado su lugar en el mundo, mediante la consolidación de un nuevo lazo social fundado en el mito. El gobierno totalitario conforma un “anillo de hierro” entre los hombres que los mantiene “estrechamente unidos como si su pluralidad se hubiese fundido en Un Hombre de dimensiones gigantescas”¹⁵¹, sin mencionarlo directamente en este pasaje, parece que estuviese definiendo al *Leviatán*. Con esa eliminación del espacio entre los hombres desaparece también la libertad.

El análisis de Arendt de los fenómenos totalitarios europeos del primer tercio de siglo se sustenta por un lado en la existencia de un sistema en descomposición que permita que las ideas criminales del populacho sean aceptadas por las masas, y por otro, requiere de un líder que, salido del populacho, seduzca a las masas para sus fines. En la expansión de la ficción construida por el populacho la propaganda en sus distintas formas juega un papel fundamental. Pero antes de continuar, quisiera aproximarme al modo en que la psicología de las masas y la elaboración realizada primero por Gustave Le Bon y después por Freud, antes que Arendt, entendió que las masas eran fácilmente sugestionables y describió la influencia de la figura del líder carismático o hipnotizador para conseguir tal fin.

¹⁴⁹ ARENDT, Hannah: *Ibid.*, p. 262.

¹⁵⁰ GOYENECHA DE BENVENUTO, Elisa: *Op. cit.*, p. 138.

¹⁵¹ ARENDT, Hannah: *Ibid.*, p. 373.

Las masas y el yo

En su ensayo sobre la historia de la psicología de las masas, Serge Moscovici resume a la perfección los diferentes análisis acerca de la tensión entre colectividad y subjetividades que se extendieron a principios del siglo XX cuando afirma: *todo lo que es colectivo es inconsciente, y todo lo que es inconsciente es colectivo*. La primera parte se le debe a Le Bon y la segunda a Freud, a quien, por otra parte, le aterraba el inconsciente encarnado por las multitudes¹⁵².

Las masas no fueron objeto de estudio y atención por parte de Freud hasta sus escritos tardíos y para cuando se quiso sumar al debate ya había mucha literatura desarrollada al respecto. Su propuesta consistió en pretender aplicar el análisis psicoanalítico a las formaciones plurales de individuos. En *La Psicología de las masas y análisis del yo*, publicado en 1921, siguiendo muy de cerca las propuestas teóricas reaccionarias de Gustave Le Bon y el psicólogo social William McDougall, Freud inscribió los comportamientos de los individuos en masa en un estadio primitivo de la especie humana, como “una regresión de la actividad anímica a un estadio anterior, como no nos sorprende hallar en los salvajes o los niños”¹⁵³. En estos términos se refirió siempre Freud a las masas y, a diferencia del planteamiento de Le Bon, que definió una “masa psicológica”, siempre leyó la multitud como un agregado de individualidades, como un medio para liberar al individuo de algunas de sus represiones y canalizar sus frustraciones. En este sentido, más que intentar entender o explicar el funcionamiento de la multitud, Freud la encierra en el individuo¹⁵⁴: es a partir del análisis del comportamiento individual como se llega a comprender el funcionamiento de la multitud, de tal manera que donde había muchos, una subjetividad colectiva, Freud veía un conjunto de individualidades con sus procesos psíquicos particulares. La mirada de Freud se proyectaba, como en los personajes de *La educación sentimental* de Flaubert, desde la ventana distante del salón burgués que solo alcanzaba a la epidermis de aquel cuerpo colectivo. La masa como objeto de contemplación compacto y no como sujeto político complejo configura siempre una estampa similar, la de un conjunto formado por individuos cuya racionalidad ha sido anulada como consecuencia de su abandono a

¹⁵² MOSCOVICI, Serge: *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las masas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p.122.

¹⁵³ FREUD, Sigmund: “Psicología de las masas y análisis del yo” en *Obras completas*, vol. 18 (1920 – 1922). Madrid, Amorrutu, 1985, p. 111.

¹⁵⁴ DEAN, Jodi: *Op. cit.*, p. 126.

las bajas pasiones¹⁵⁵. En este sentido, la operación que hace Freud de desviar la potencia de los muchos al inconsciente del uno no hace más que ignorar todas las energías de la inteligencia colectiva y todas sus capacidades de innovación e interrupción¹⁵⁶. Este análisis responde a una concepción del individuo profundamente liberal, como aquel que se posee a sí mismo y sus bienes, ya que cuando no hay posesión de propiedad, no hay individuo¹⁵⁷. Esto es así hasta tal punto que se podría afirmar que en la articulación de la teoría de Freud hay tanta imposibilidad de pensar en la multitud como la había en Hobbes. El problema del sujeto encerrado en la forma del individuo y que imposibilita el reconocimiento de la producción de una subjetividad política colectiva queda fijado por Freud y es clave para entender el modo en que las masas han sido leídas con posterioridad. Muchos de sus planteamientos son herederos de Le Bon, pero en su caso no es que la masa sea inconsciente como en aquel, sino que el inconsciente es en sí mismo una multitud¹⁵⁸.

Hipnotizar a las masas

En el mismo momento en que Le Bon comienza a escribir sobre las multitudes la hipnosis entra en el mundo de la psicología y de la medicina de la mano de la Escuela de hipnosis de Nancy, que había sido fundada por Ambroise-Auguste Liébeault e Hippolyte Bernheim, así como por la influencia de su aplicación para el tratamiento de la histeria llevada a cabo por Jean-Martin Charcot. Hasta tal punto la hipnosis influyó en el campo de la psicología de las masas que se podría afirmar que su aparición en Francia le debe casi tanto a la Comuna como a los hospitales de Nancy y la Salpêtrière.¹⁵⁹ En el análisis psicológico de Le Bon las masas –o en el caso de Freud los individuos cuando se encuentran en masa– se caracterizan porque actúan por contagio,

¹⁵⁵ STEFAN, Jonson: “The Invention of the Masses: The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune”, en SCHNAPP, Jeffrey T. y TIEWS, Matthew: *op. cit.*

¹⁵⁶ DEAN, Jodi: *op. cit.*, p. 126.

¹⁵⁷ MACPHERSON, Crawford B.: *La teoría política del individualismo posesivo: de Hobbes a Locke*. Madrid, Trotta, 2005.

¹⁵⁸ DEAN, Jodi: *op. cit.*, p. 110.

¹⁵⁹ MOSCOVICI, Serge: *op. cit.*, p. 109.

son tremendamente sugestionables. Por su “impulsividad, irritabilidad, incapacidad de razonar, ausencia de juicio y de espíritu crítico, exageración de los sentimientos. (...) [la masa] es conducida casi exclusivamente por el inconsciente”¹⁶⁰.



Freud profundizará en la figura del hipnotizador y la asimilará a la del caudillo que orienta las acciones de esa masa sedienta de obedecer. Para Freud, en la masa el abandono del yo se produciría en aras de una identificación con el caudillo o ser superior. De una forma diferente y sin aludir a la hipnosis, el propio Ortega, que fue seguidor de Freud –escribió el prólogo a la primera traducción al castellano de sus obras en 1921– incorpora en *Ensimismamiento y alteración* (1939) la figura del demagogo, como aquel que altera las voluntades de los individuos mediante la estrategia de convocarlos y mantenerlos en muchedumbres, que es donde tienen mermada su capacidad racional, para, a partir del engaño y el suministro de mitos, lograr que se apasionen hasta tal punto de ponerlos *fuera de sí*. Provoca en ellos una razón de la sinrazón¹⁶¹ que se expresará mediante la “acción directa”, como en la *Metropolis* (1927) de Fritz Lang en la que los obreros-masa se dejan sugestionar por una hipnotizadora para desestabilizar el orden de la máquina-ciudad-fábrica.

¹⁶⁰ LE BON, Gustave: *op. cit.*, p. 33.

¹⁶¹ ORTEGA Y GASSET, José: *op. cit.*, pp. 213-220.

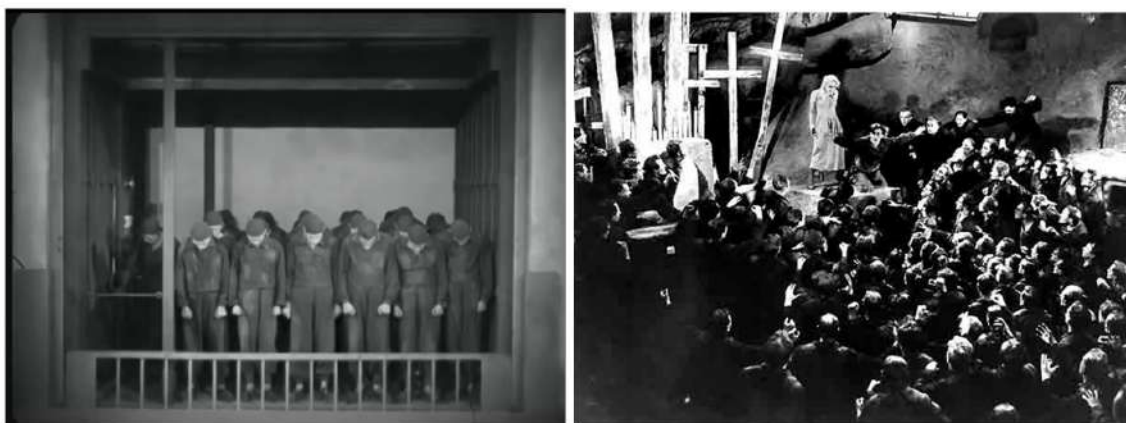
En *Metrópolis*, el drama de ciencia ficción basado en la novela homónima de Thea von Harbour, la que fuera esposa de Lang, el cineasta austroalemán narra la lucha entre clases en una ciudad del año 2026. Tanto en esa película como en toda la filmografía de Lang, de *M* a *Fury*, las masas jugaron un papel cardinal.¹⁶² En *Metrópolis* la vida en la ciudad está dividida en dos mundos: un inframundo bajo tierra y un mundo exterior con forma de urbe contemporánea plagada de rascacielos. En el inframundo viven y trabajan los obreros, quienes, privados de su libertad, se hacen cargo de la industria que sostiene la vida en el mundo exterior. En la ciudad a cielo abierto viven los intelectuales y ricos empresarios, que, rodeados de los lujos propios de la vida en la ciudad moderna, se distraen en los altos edificios. La película muestra mediante una masa obrera uniforme y gris los efectos deshumanizadores de la automatización, la vigilancia y el uso de la tecnología para el control del trabajo.

En las primeras escenas de la película Lang retrata a los obreros como sujetos deprimidos, anulados, parece que respondan a la descripción que hiciera más tarde Ortega y Gasset del hombre-medio, como un tipo de sujeto que contiene ciertas “ideas” pero que carece de cualquier capacidad de idear¹⁶³. De entre toda la masa obrera destaca una figura carismática, una pitonisa de nombre María, que defiende la causa de los trabajadores y en medio del distópico gueto-fábrica profetiza la venida de un “mediador” que logrará aunar los intereses de ambas clases. En cierto modo, la manera en que la película resuelve el conflicto entre clases puede ser leído como una proyección del fascismo tal y como se entiende a sí mismo: benevolente, pacificador entre clases y procurando el orden social¹⁶⁴. El mediador fue fundamental en las articulaciones de la psicología de las masas de principios de siglo que describe la masa psicológica como sugestionable e incapaz de responder a razones. Por eso, las masas de trabajadores, dependiendo de cómo sean dirigidas, pueden crear y producir, o por el contrario aniquilar los medios de producción y desestabilizar el orden poniendo en

162 En el capítulo “From Love of the State to the State of Love: Fritz Lang’s move from Weimar to Hollywood” de su libro *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*, Michael Tratner analiza la presencia central de las multitudes en el cine de Lang y el modo en que su papel muta de las películas que realizara en la República de Weimar a sus posteriores films en Hollywood. Con relación a su primera etapa alemana afirma: “Though neither *M* nor *Metropolis* is fully in the fascist camp, both end up more on the collectivist side because they show that crowd actions are successful and that the individual can only be happy when a member of a crowd. In *Metropolis*, peace is restored by having a crowd of workers march up to the leaders, so that Freder can join the two groups together.” TRATNER, Michael, *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*, Fordham University Press, 2008, pp. 109-145.

163 ORTEGA Y GASSET, José: *op. cit.*, pp. 213-220.

164 TRATNER, Michael, *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*, *op. cit.*, p. 113



riesgo de manera irracional sus vidas, así como sus propios medios de existencia, tal y como sucede en *Metrópolis*, cuando los obreros en revuelta están a punto de acabar con sus propias vidas cegados por la ira.

A lo largo de la película, además, los cuerpos –como no podía ser de otra manera– ponen en movimiento la danza de la ideología: aparecen ordenados al unísono cuando responden a la disciplina del trabajo, como los hombres-máquina, vaciados también de sus pasiones. Son los cuerpos que se acoplan al movimiento de la máquina, tal y como ideara a finales del siglo XIX Frederik Winslow Taylor quien creó un sistema de trabajo en el que los movimientos del obrero eran simplificados para conseguir la máxima eficiencia. Para dar respuesta a las necesidades de los capitalistas industriales los seres humanos eran tratados como máquinas, lo que les provocaba una insensibilización, una anestésica, que no era otra cosa que una respuesta protectora contra el shock del trabajo con/como máquinas¹⁶⁵. Es el movimiento de la coreografía que marca el patrón, la coreografía del capital, de las *Tiller girls* descritas por Kracauer¹⁶⁶, de las masas que ocuparán los espacios públicos de los regímenes totalitarios animadas por la teatralidad megalómana de sus líderes. Sin embargo, hay un momento en *Metrópolis* en que esos cuerpos abandonan la disciplina del cuerpo-máquina y, bajo el embrujo de otra ideología que les imbuye la “replicante” María, un robot ideado por un científico al servicio del hijo del industrial dueño de la fábrica que es enviado para promover los disturbios y así permitir lanzar una represión violenta contra los trabajadores, aparecen como bestias liberadas de las cadenas de su amo. Bestias abandonadas a su subconsciente que se dejan llevar por los deseos de su hipnotizadora –por emplear los términos que usaran Freud y Le Bon–, que los manipula a su antojo sin proporcionarles la auténtica solución a sus problemas. Incapaces de

¹⁶⁵ BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁶ KRACAUER, Siegfried: “El ornamento de la masa”, en *Estética sin territorio*, *op. cit.*

idear una solución a su desdicha, su revuelta no contiene un proyecto que resuelva sus problemas, sino que su urgencia es la acción directa destructora. *Metrópolis* aparece como una fábula cinematográfica que pone en imágenes el pensamiento de los psicólogos sociales y, en cierta medida, antecede algunas de las prácticas desarrolladas por los totalitarismos en la influencia en las masas, el control de sus cuerpos en el espacio público mediante su coreografía, así como la producción de imágenes propagandísticas para su seducción y manipulación.

Imaginación de las masas e iluminaciones profanas

En *Metrópolis*, María la “hipnotizadora”, controla a los obreros, y sabe manejar bien su conciencia a través de las imágenes. Porque las masas, como había apuntado Le Bon, piensan con imágenes:

Al estudiar la imaginación de las masas hemos visto que son impresionadas, sobre todo, por imágenes. Si no se dispone siempre de tales imágenes, es posible evocarlas mediante el juicioso empleo de palabras y fórmulas, manejadas con arte, poseen auténticamente el misterioso poder que les atribuían antaño los adeptos de la magia. (...) El poder de las palabras está vinculado a las imágenes que evocan y es, por completo, independiente de su significación real. Aquellas cuyo sentido está peor definido poseen a veces el máximo de capacidad de acción. Así, por ejemplo, términos como democracia, socialismo, igualdad, libertad, etc., cuyo sentido es tan vago que no son suficientes gruesos volúmenes para precisarlo. Y, sin embargo, a sus breves sílabas va unido un poder verdaderamente mágico, como si abarcasen la solución de todos los problemas. Sintetizan diversas aspiraciones inconscientes y la esperanza de su realización¹⁶⁷.

Las masas piensan solamente por imágenes y son éstas las que las movilizan y empujan a la acción. Freud incorpora en su análisis de las masas el pensamiento por analogía descrito por Le Bon cuando afirma la masa “piensa por imágenes que se evocan asociativamente unas a otras, tal y como sobrevienen a los individuos en los estadios de fantaseo”¹⁶⁸. Tanto en Freud como en Le Bon el pensamiento con y por

¹⁶⁷ LE BON, Gustave: *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁶⁸ FREUD, Sigmund: *La rebelión de las masas, op. cit.*, p. 74.

imágenes fue definido como un conocimiento menor que, por otra parte, moviliza los afectos y desboca las pasiones, porque la afectividad de los sujetos en la masa se intensifica al tiempo que limita su actividad intelectual¹⁶⁹ –como si los afectos estuviesen totalmente disociados de lo racional.



Para Gustave Le Bon el teatro es el espacio privilegiado para la aparición de imágenes ya que, según afirma, nada afecta tanto a la imaginación popular como una obra de teatro, donde, como sucederá después en el cine, “toda la sala experimenta simultáneamente las mismas emociones”.¹⁷⁰ La concepción del espectador elaborada por el futurismo, el primero de los movimientos artísticos de vanguardia que confió en la potencia de la estetización de la política, estaba en deuda con este “pensamiento por imágenes” de las masas descrito por Le Bon¹⁷¹. La consideración expresada en *Psychologie des foules* de que las masas son incapaces de seguir un discurso racional y por eso han de ser estimuladas con los afectos de las imágenes fue definitorio para la adopción de la acción visual como principal estrategia comunicativa en las *Serates*

169 *Ibid.* pp. 78-85.

170 LE BON, Gustave: *op. cit.*, p. 49.

171 POGGI, Christine: “Folla/ Follia: Futurism and the Crowd”, *Critical Inquiry*, 28:3, Spring 2002, pp. 744-5.

futuristas, veladas que tenían lugar en teatros y en los que se mezclaban discursos políticos con lectura de poesía y manifiestos artísticos, así como escenas musicales y presentación de pintura¹⁷². Marinetti se había dado cuenta ya a comienzos del nuevo siglo de la necesidad de utilizar estrategias comunicativas para llegar a amplios sectores de la sociedad si quería derrocar a la burguesía dominante para instaurar un nacionalismo patriótico e industrial. De entre las acciones comunicativas populistas desarrolladas por Marinetti estaban la excitación con imágenes en teatros y galerías, las acciones en la calle o la misma publicación del Manifiesto Futurista en la prensa italiana, así como en la portada de *Le Figaro* del 20 de febrero de 1909¹⁷³. En aquel manifiesto ya exaltaba el papel determinante de las multitudes:

Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polífonas de las revoluciones en las capitales modernas: la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahítas, pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos al salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotoras en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres¹⁷⁴.

La teatralidad desarrollada por parte de los totalitarismos en la década de 1930 se encuentra directamente relacionada con la centralidad que *Le Bon* otorgó al teatro. Dos de sus lectores más destacados Hitler y Mussolini, no solo “teatralizaron” la política, sino que convirtieron el espacio público en un gran escenario para interpretarla. A la luz de la concepción del teatro como espacio para las sugerencias, la propuesta del teatro épico de Bertolt Brecht, así como la centralidad que concediera al extrañamiento o distanciamiento, aparece en oposición a esta identificación de las masas con su líder. Brecht, consciente del espectáculo de la política en las calles,

¹⁷² La primera serate tuvo lugar el 12 de enero de 1910 en el teatro Politeama Rosseti en Trieste, pero no fue hasta la tercera serata celebrada el 8 de marzo de 1910 en el teatro Chiarella de Turín cuando los artistas visuales comenzaron a participar, con la presencia de Umberto Boccioni, Carlo Carrà and Luigi Russolo. BISHOP, Claire: *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectralidad*. México, Taller de ediciones económicas, 2016, p. 71.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Manifiesto futurista*, citado en *ibid.* p. 75

así como del discurso burgués en el teatro desarrolló una teatralidad que evitaba impresionar al espectador, sino que, al contrario, buscaba extrañarlo, en un método que produjese sujetos críticos que no se movieran por la identificación o el contagio. Cuando Benjamin, asimismo, alertase acerca de los riesgos de la estetización de la política, aludiendo directamente a la exaltación de la guerra de Marinetti, no hizo otra cosa que avisar de los peligros de convertir la política en imagen espectacular, en teatro de las pasiones¹⁷⁵.

Unos años antes de la publicación de su ensayo sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, y al mismo tiempo que se expandían las teorías sobre la vinculación del pensamiento de las masas con las imágenes¹⁷⁶, la hipnosis y los límites entre racionalidad e inconsciente, el pensador alemán se aproximó al surrealismo preocupado por la estetización de la política fascista y por la necesidad de politizar el arte¹⁷⁷. Benjamin considera que los surrealistas hacen un uso revolucionario de la imaginación y encuentra en el movimiento un ejemplo de creación capaz de activar la potencia de los sueños y la utopía¹⁷⁸. En un ensayo clave para esta investigación como es *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, publicado en 1929, Benjamin desarrolla su teoría en la que sitúa el momento revolucionario en el umbral entre la vigilia y el sueño, que es precisamente el que proporciona la hipnosis. En ese texto afirma lo siguiente:

La vida solo parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño habrá quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que de repente fluían en masa, y el lenguaje ya solo parecía ser el mismo donde la palabra e imagen se entrelazaban tan plena y felizmente, con una exactitud tan automática, que no dejaba resquicio ya para el “sentido”.¹⁷⁹

175 BENJAMIN, Walter: “La obra de arte...”, *op. cit.*

176 De una manera distinta, Benjamin conceptualizó su pensar con imágenes como una contraparte del principio poético del shock encontrado en Baudelaire. Para Benjamin este pensar-en-imágenes es un principio epistemológico de la modernidad. WEIGEL, Sigrid: “The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin’s Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History”, *Critical Inquiry* 41, Winter 2015, pp. 344-366, p. 347.

177 TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda...*, *op. cit.*, p. 240.

178 *Ibid*, p. 241.

179 BENJAMIN, Walter: “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980, pp. 43-62.

El entrelazamiento de sueño y vigilia, palabras, imágenes y pérdida de “sentido” aspira a suprimir la clásica dicotomía entre racionalidad e irracionalidad, algo en lo que su pensamiento converge con los surrealistas¹⁸⁰. En el ensayo, plagado de imágenes en sí mismo, Benjamin defiende la importancia de las experiencias en imágenes, aquello que él denominó *iluminaciones profanas*. Un concepto que, inspirado en los surrealistas, que fueron quienes abrieron ese nuevo modo de acceso a la realidad, amplía la experiencia y trasciende cualquier visión meramente racionalista del conocimiento, ya que incorpora en la relación con lo real la dimensión del sueño y la ebriedad. El carácter “profano” de esa iluminación excluye cualquier valor trascendente y conecta con la experiencia mundana de lo material. Es una imagen que se sitúa en el umbral entre la vigilia y el sueño, esto es, en el momento del despertar. El ensayo sobre el surrealismo me interesa, además, y volveré a él más adelante, porque da indicios de la dimensión libertaria del pensamiento de Benjamin¹⁸¹, para quien la hostilidad de la burguesía ante cualquier declaración de libertad espiritual radical¹⁸² había dejado a Europa sin una idea radical de libertad desde Bakunin hasta la intervención surrealista¹⁸³. La idea, también expresada en el ensayo, de un “espacio del cuerpo y de la imagen” podría entenderse como un intento de situar la acción política de la instancia (“anarco-vitalista”) de la “inervación corporal” del colectivo¹⁸⁴.

La iluminación profana se sitúa en el espacio intersticial entre la soberanía del yo y su disolución en la experiencia extática. Existe una afinidad entre la figura del *flâneur* que vagabundea en la ciudad y las asociaciones libres propuestas por los surrealistas que, en palabras de Enzo Traverso, “consistía en transformar la modernidad en un ámbito de placer estético y evitar simultáneamente la reificación de la mercancía y la racionalización utilitaria y productiva del tiempo¹⁸⁵”. Esa experiencia de disolución del yo de la iluminación profana se da también cuando se forma parte de una masa y produce el abandono del que hablan de forma negativa tanto Freud como Le Bon, así como toda la crítica liberal posterior cuya genealogía hunde sus raíces en el mismo

180 LÖWY, Michael: “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta poética*, Ciudad de México, vol. 28, n.º 1-2, pp. 73-92, nov. 2007, p. 90.

181 Michael Löwy aporta algunos apuntes acerca de las posiciones cercanas al anarquismo de Benjamin en <https://letraslibres.com/revista/walter-benjamin-y-el-anarquismo/>

182 *Ibid.*

183 BENJAMIN, Walter: “El surrealismo...”, *op. cit.*

184 GARCÍA, Luis Ignacio: “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo”, *Escritura e Imagen*, n.º 11, noviembre 2015, pp. 111-33, p. 114. https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968

185 *Ibid.*, p. 337.

Hobbes. En contraposición a estas líneas conservadoras de pensamiento, es curioso que ya en el siglo XVII Spinoza introdujera la figura de los sonámbulos o *somnambuli* para referirse a la potencia del cuerpo y su insubordinación a la mente. El hecho de que “los sonámbulos a menudo lleven a cabo acciones mientras duermen que no se atreverían a hacer despiertos... lo que demuestra suficientemente que el cuerpo, a partir de las leyes de su propia naturaleza, puede hacer muchas cosas de las cuales se asombra su mente.”¹⁸⁶ Si bien el sonámbulo está sumido en el sueño, el cuerpo actúa como si estuviese despierto, lo que sirve de prueba de que independientemente de la razón consciente hay una la potencia del cuerpo. El sonámbulo desafía también el binarismo cuerpo-mente. De la pregunta ¿Qué puede un cuerpo?, se puede desprender otra que se interroga por ¿Qué puede un cuerpo sin cabeza¹⁸⁷? ¿Qué puede una multitud sin su soberano¹⁸⁸? Más adelante volveré a este punto cuando hable de la potencia de la multitud y los cuerpos reelaborada por los pensadores de finales del siglo XX.

La imagen al servicio del líder: la sugestión como hipnosis

Esta forma de sugestión a partir de la imagen no pasó desapercibida para todo el desarrollo de la propaganda política que tuvo lugar durante el primer tercio del siglo XX. Ya en *L'opinion et la foule* (1901) [La opinión y la multitud], Gabriel Tarde se centra en la multitud dispersa que, como consecuencia de la aparición de los medios de comunicación, ya no necesita reunirse o compartir el mismo lugar para informarse, imitarse y contagiarse. Si bien hay distinciones entre su definición de público y la “masa psicológica” de Le Bon, ambos coinciden en su condición de “hipnotizados”, dispuestos a seguir y obedecer a los conductores seductores. En uno de los casos la sugestión sucede por proximidad, por roce, en el caso de los medios de comunicación esa sugestión se produce a distancia, pero mediante la utilización de las palabras y cada vez más, las imágenes.

En las décadas posteriores a la escritura de este corpus de trabajos preocupados por analizar el comportamiento de las masas y el modo en el que se las podía controlar, seducir, manejar y manipular tienen lugar numerosas investigaciones que aplican

¹⁸⁶ Citado en MONTAG, Warren: *op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁷ Una pregunta que parece que los editores de la revista *Acéphale* (cinco números entre 1936 y 1939), capitaneados por Georges Bataille tuvieron muy presente, cuando escogieron para la portada de su revista el hombre de Vitrubio descabezado.

¹⁸⁸ MENDIZABAL, Asier, *Toma de tierra*. Bilbao, CarrerasMugica, 2014, p. 12.

de forma práctica y con fines políticos el uso de imágenes, signos, discursos y efectos teatrales. Entre las figuras destacadas que trabajaron en la República de Weimar para la expansión de símbolos al servicio de la ideología se encuentra el discípulo de Ivan Pavlov, el biólogo y sociólogo socialdemócrata ruso exiliado en Alemania Sergei Chakotin, quien creía poder trasladar al terreno de la política las lecciones de su maestro¹⁸⁹. Chakotin estudió durante la emergencia del nazismo cuestiones sobre psicología social centrados en el instinto humano y los reflejos condicionales en relación con el comportamiento de las masas. Fue uno de los primeros pensadores de lo social que analizó en detalle la propaganda como arma para manipular a las masas. A inicios de 1932 y a la luz del éxito que estaba teniendo el partido de Hitler, Chakotin comenzó a coordinar la campaña de las elecciones de aquel año en el estado de Hessen para los socialdemócratas. Es entonces cuando reniega de la posibilidad de encontrar equilibrio entre la razón y las emociones en el panorama político alemán y apuesta por apelar solo a la emoción, ya que considera que el tiempo de la racionalidad y el cálculo se habían terminado¹⁹⁰. A tal efecto diseñó el logotipo de la organización paramilitar *Iron Front* consistente en tres flechas que podían actuar de manera independiente pero también superponerse sobre la esvástica, produciendo así una campaña de propaganda y contrapropaganda al mismo tiempo. La triple repetición de la flecha animaba a la acción desde lo colectivo. Con respecto al movimiento obrero, el logotipo podría asociarse en lo económico con los sindicatos, en lo político y cultural con el partido y en lo físico con la autodefensa y el deporte de la clase trabajadora¹⁹¹. Además del logotipo y la estrategia de campaña, concibió un saludo para el espacio público: los socialdemócratas contraponían al nazi *Sieg Heild!*, o al *Rot Front!* de los comunistas la voz *Freiheit!* [¡Libertad!].¹⁹²

Pero además de su labor como militante su aproximación a la movilización era la de un científico social interesado en entender la naturaleza de los mecanismos que influyen a las masas mediante la propaganda y encontrar en esos comportamientos un rastro biológico¹⁹³. Las ideas que presentó en el libro que publicó ya exiliado en

189 VERGNON, Gilles: “Le ‘poing levé’, du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l’histoire d’un rite politique”, *Le mouvement social*, n.º 212, 3/2005, p. 10.

190 WHITE, Dan S.: *Lost Comrades. Socialists of the Front Generation 1918 – 1945*. London, Massachusetts University Press, 1992, p. 95.

191 POSUDIN, Yuriy: *Sergei Chakotin. His Contribution to Social Psychology and Biophysics*. Kiev, 2015, p. 26. http://ckmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4213/Posudin_Chakhotin_book.pdf?sequence=1&isAllowed=y

192 WHITE, Dan S.: *op. cit.*, p. 95.

193 Fue un destacado científico que en 1912 ya había comenzado a operar sobre células individuales con instrumentos quirúrgicos de tamaño reducido siendo en ese mismo año cuando construyó el pri-



Francia en 1939, *Le viol des foules par la propagande politique* [La violación de las multitudes por la propaganda política], partían de las enseñanzas de su maestro Pavlov, quien estableció la ley de reflejo condicional en la que demostró la respuesta del organismo a influencias externas, distinguiendo entre reflejos congénitos incondicionales y los reflejos condicionales adquiridos que aparecen y desaparecen en unas condiciones determinadas. Chakotin pensó que, del mismo modo que había podido conocer el comportamiento de ciertas células a partir de la experimentación con radiación en el laboratorio se podría desprender que las masas respondían a los estímulos del líder. De alguna manera, para Chakotin los signos y eslóganes influían en el comportamiento de las masas como los rayos ultravioletas al recorrido que hacían las células bajo el microscopio. La propaganda define y perfila a la masa, le da forma. En el análisis de los discursos de Hitler, Chakotin se concentró más en la forma que en el fondo de lo que decía. Fundamentó su teoría en el carácter instintivo del humano y distinguió dos tipos de propaganda, una “raciopropaganda” que pretendía persuadir a la multitud mediante argumentos –es la propaganda que se da en reuniones y en los medios– frente a la “sensopropaganda”, que apelaba a las emociones mediante el empleo de canciones, banderas, símbolos, uniformes, pancartas, performances en el espacio público. Cada una de estas propagandas se dirigía a uno de los cuatro instintos descritos

mer aparato para radiación localizada que le permitía radiar células individuales o incluso orgánulos subcelulares.

por Chakotin, siendo el más movilizador el instinto de miedo y agresión que era el empleado por el nazismo frente a los instintos más débiles, a los que interpelaba la socialdemocracia, que eran los de la paz y la armonía.

Como expongo a continuación, buena parte del éxito de los regímenes totalitarios que se extendieron por Europa residió en el modo en el que las “élites” que conformaban, por decirlo con Arendt, junto a otros elementos antisociales de distintas clases sociales el “populacho”, supieron usar las estrategias de comunicación desplegadas por las ciencias sociales y la publicidad comercial para extender sus mensajes a las masas desencantadas con el sistema tras la destrucción de la guerra y la injusticia social consecuencia del capitalismo en sí mismo, pero acrecentada por la crisis del periodo de entreguerras.

Las masas y sus élites: *Un cuore solo, una volontà sola, una decisione sola*



La emergencia de las masas vino acompañada de una política fundada sobre los principios de la soberanía popular para la que se hizo necesaria la creación de nuevos relatos e imágenes de lo colectivo, así como modelos de acción política que activasen movilizaciones simbólicas de masas en tiempos y espacios reales¹⁹⁴. En la segunda década del siglo XX comenzaron a multiplicarse imágenes que identificaban la multitud con el Estado y con sus líderes. No se trató ni de “representaciones” de las masas, ni

¹⁹⁴ SCHNAPP, Jeffrey, T.: “Mob Porn”, en TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, p. 2.

“registros” para documentar su existencia, sino más bien, de manipulaciones de la imagen de lo colectivo para responder a la necesidad totalitaria de legitimarse en el poder y proyectar su autoridad absoluta. En esas composiciones se identificaba el deseo de la población con la del líder y con una forma de Estado que anulaba cualquier pluralidad y por tanto suprimía cualquier posibilidad de oposición o alternativa. Si todos se identifican con uno ¿qué motivo habría para cambiar a ese uno? El blanco y negro de la reproductibilidad seriada serviría también para anular cualquier diferencia de la multitud y someterla al rigor igualitario y sin distinciones de la masa de trabajadores industriales en la ciudad. Esas imágenes emborronaban las identidades individuales y dejaban ver solamente una: la del líder. Además, esas imágenes:

proposed both the representation of the collective means of representation, as an ongoing aesthetic, social and political problem –not simply to create an art practice for the masses, but to question and reevaluate accepted aspects of aesthetic doctrine around the questions and problems of this category of mass representation itself.¹⁹⁵

Del repertorio de imágenes de multitudes en el que encontrar inspiración para la configuración de esta nueva tipología de composiciones, tanto por su forma como por su contenido, el *Leviatán* de Thomas Hobbes aparece de manera recurrente. No en vano daba respuesta a la necesidad de negar la potencia de lo múltiple para depositarla en el Uno. El diseño de la portada de Abraham Bosse, por su adecuación conceptual y eficacia icónica, fue actualizado en un sinfín de composiciones que ahora se servían de la experimentación que brindaba la nueva técnica del fotomontaje¹⁹⁶. En la imagen de Bosse la sociedad aparecía identificada con una figura humana de cuerpo compacto formado por una masa de individuos sin identidad y regida por la razón de

195 “proponían a un tiempo la representación de lo colectivo, así como los nuevos medios colectivos de representación, como un problema estético, social y político en curso –no simplemente para crear una práctica artística para las masas, sino para cuestionar y reevaluar los aspectos aceptados de la doctrina estética en torno a la cuestiones y problemas de esta categoría de representación de las masas en sí” (la traducción es mía). UROSKIE, Andrew V.: “Far Above the Madding Crowd: The Spatial Rhetoric of Mass Representation”, en TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, p. 326.

196 El fotomontaje surgió como una técnica fruto de la idea tan propia de comienzos del siglo XX de ensamblar, de componer con fragmentos de distinta procedencia. La idea de hablar de montaje tenía que ver directamente con el afán de estos artistas por separarse del arte y la figura burguesa del artista y aproximarse de forma más directa a la idea de técnica. Fue el grupo Dada de Berlín, en el que se contaban además de John Heartfield, Hannah Höch, Johannes Baader, Raoul Haussmann y George Grosz. ADES, Dawn: *Fotomontaje*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 12.

un único soberano que se asentaba sobre ese cuerpo de la multitud¹⁹⁷. En ella además se administraba la forma de organización del cuerpo social, con sus distintos órganos y jerarquías. De arriba a abajo del cuerpo se desgranaban los tiempos de la jerarquía social, y la cabeza irriga su poder y saber a los otros miembros de las clases sociales. Dentro de esta perspectiva, el pueblo pobre es la parte baja del cuerpo, la que obedece y se encuentra bajo el yugo de la realeza, el emperador o *Il Duce* y de su sistema social y económico. Esta representación de la organización política aparece además sobrevolando la ciudad, como si ya se albergase la certeza de que en su control residiría el secreto de la estabilidad del poder. En ese universo vivo, pues la idea de cuerpo es una metáfora social, la masa de las personas desfavorecidas se mueve sin que se le conceda ningún poder, ningún pensamiento e, incluso, ninguna inteligencia¹⁹⁸. Imagen y concepto en Mussolini parecerían coincidir con Hobbes, aunque en la composición que realizara Xanti Schawinsky en 1934 el efecto resultante es bastante perturbador, ya que la propia cualidad dialéctica del fotomontaje propicia precisamente lo contrario de lo que pretende, y la composición da como resultado, en vez de un líder protector, un depredador que parece querer engullir a sus ciudadanos... “y en parte algo de eso tiene la imagen y tiene el fascismo”¹⁹⁹. Este tipo de imágenes de la multitud son las que Jeffrey T. Schnapp ha llamado “emblemáticas” en las que la multitud queda fijada y sometida a su relación con el soberano²⁰⁰. Son la contraparte de las masas oceánicas que, sin ningún referente espacial, desbordan los límites de la imagen, aunque en el periodo de entreguerras ambas formas de representar la multitud convergieron dando como resultado efigies que emergían de una multitud de cuerpos²⁰¹.

197 HARDT, Michael y NEGRI, Antonio: *Multitud. Guerra y democracia...*, *op. cit.*, p. 375.

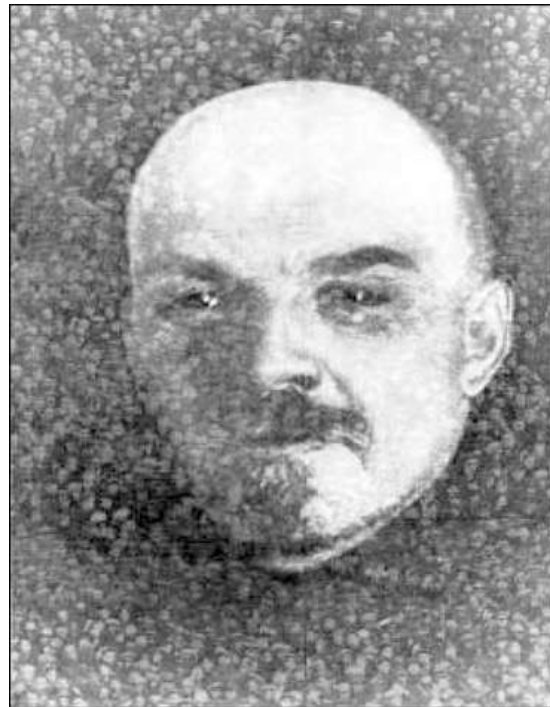
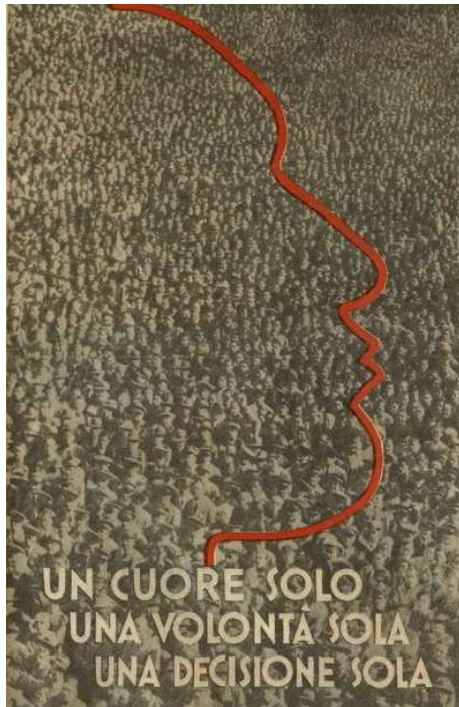
198 FARGE, Arlette: *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVI-II*. Buenos Aires, Katz editores, 2008, p.23.

199 ADES, Dawn: *Fotomontaje*, *op. cit.*, p. 50.

200 SCHNAPP, Jeffrey T.: “Mob Porn”, en TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, p. 5.

201 *Ibid.*





Sobre una masa indefinida, abstracta, compuesta por muchos cuerpos apretados, una línea roja dibuja el contorno de un perfil humano. Es el rostro de Benito Mussolini que se recorta sobre la multitud. Bajo él y sobre el mismo océano de cuerpos sin ningún referente espacial, un mensaje sobreimpreso: *Un cuore solo, una volontà sola, una decisione sola* (1934) [Un solo corazón, una sola voluntad, una sola decisión] y que en las distintas declinaciones del fascismo adoptaría una versión diferente –en la causa franquista fue “Una Patria, Un Estado, Un Caudillo” de Millán Astray²⁰². Esta utilización de las imágenes de las masas como fondo oceánico no es exclusiva de los fascismos, ya que el socialismo soviético también hizo uso de esas imágenes para los diseños de una propaganda estatal que identificaba la nación con el líder. Con la experimentación técnica del fotomontaje en pleno desarrollo y alcanzadas altas cotas de calidad, entre el proyecto iconográfico fascista y el socialista se dio una transferencia tanto formal como temática²⁰³ que tuvo a las masas como protagonistas. En la imagen del perfil de Mussolini, pero también en la que hiciera El Lissitzky para Lenin en

202 En el caso de los milicianos falangistas además adoptaron el saludo romano a imitación de los nazis y fascistas. En sus cánticos decían: “¡Arriba España!” y “¡España! ¡Una! ¡España! ¡Libre! ¡España! ¡Grande!” PRESTON, Paul: *Las tres Españas del 36*. Barcelona, Penguin Random House, 1999, pp. 88 y 114.

203 BUCHLOCH, Benjamin: “De la factura a la factografía”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004, p. 141.

1931, masas y líder aparecen representados en perfecta comunión. Todas estas alegorías del control de las masas por el líder enfatizan el momento trascendente en que el uno adopta una encarnación concreta y sobresale de entre los muchos²⁰⁴.

En el diseño italiano la imagen del pueblo en masa se confunde con el rostro superpuesto de Benito Mussolini. Como habrían de confundirse –y superponerse– sus *voluntades*, sus *corazones* y sus *decisiones*. La frase en cuestión está extraída del discurso radiofónico que Benito Mussolini pronunció en la radio el 2 de octubre de 1935 con motivo de la declaración de guerra a Etiopía y la celebración de manifestaciones en las calles de todo el país: “Veinte millones de italianos, pero un único corazón, una única voluntad, una sola decisión. Esta manifestación demuestra que la identidad de Italia y el fascismo es perfecta, absoluta e inalterable” y que a su vez proviene del *De Cive* de Hobbes: “El pueblo es algo que tiene que ver con lo *uno*, tiene una voluntad *única* y por ende se le puede atribuir una voluntad *única*”²⁰⁵. En esta, como en muchas otras composiciones utilizadas por los totalitarismos, el fotomontaje parece ser la herramienta del líder para disciplinar en la imagen los cuerpos de la multitud, que por otro lado ya estaban bajo control en las calles: “Veinte millones de italianos están en estos momentos reunidos en las plazas de Italia. Es la más grande manifestación de toda la historia del género humano”. Esta consideración del Estado por encima de cualquier cosa era central en la configuración del fascismo, tal y como reconocería Ortega en su análisis del caso italiano:

Mussolini pregona con ejemplar petulancia, como un prodigioso descubrimiento hecho ahora en Italia la fórmula: *Todo por el Estado; nada fuera del Estado; nada contra el Estado*. Bastaría esto para descubrir en el fascismo un típico movimiento de hombres-masa²⁰⁶.

Estas imágenes configuraban un cuerpo social que aparecía dividido entre los que usaban la razón y aquellos que se desenvolvían mediante la fuerza; la clase dirigente y la clase trabajadora; o para ser más precisos y usar los términos de Ortega, la minoría y las masas; la élite y los mediocres. En cierta medida esta tensión entre la masa y el gobierno de unos pocos era una traducción de la dialéctica hegeliana entre el amo y esclavo, en la que, por otra parte, el amo –idealista como es– está dispuesto a

204 SCHNAPP, Jeffrey: “The Mass Panorama”, *Modernism/modernity*, vol. 9, n.º 2, 2002, pp. 243-281, [10.1353/mod.2002.0036](https://doi.org/10.1353/mod.2002.0036)

205 HOBBS, Thomas: *De cive*, 1642, XII; citado en VIRNO, Paolo: *Gramática de la multitud...*, *op. cit.*, p. 23.

206 ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*, *op. cit.*, p. 276.

sacrificar su vida por el honor frente al materialista del esclavo que no está nunca dispuesto a perder el único bien que posee²⁰⁷. Esta minoría dirigente habría de controlar las voluntades y manipular a su antojo –o por el denominado bien común, que suele ser común solamente a unos pocos– los deseos de la masa, porque “la mayor parte de los hombres no tiene opinión, y es preciso que ésta le venga de fuera a presión, como entra el lubricante en las máquinas²⁰⁸”. De tal manera que las élites, tendrían que modelar la opinión pública hasta conseguir que las masas asumiesen el proyecto de las élites como propio. Para ello, la propaganda mediante la imagen desempeña un papel fundamental: *un único corazón, una única voluntad, una única decisión*. En el caso español, el desprecio por las masas estuvo siempre muy arraigado en la mentalidad de los dirigentes, quienes mantuvieron secuestrada la democracia de una manera u otra durante buena parte de los dos últimos siglos. Así Ortega afirma en *España Invertebrada*:

La forma jurídica que adopte una sociedad nacional podrá ser todo lo democrática y aun comunista que quepa imaginar; no obstante, su constitución viva, transjurídica, consistirá siempre en la acción dinámica de una minoría sobre una masa. Se trata de una ineludible ley natural (...) Así, cuando en una nación la masa se niega a ser masa –esto es, a seguir a la minoría directora–, la nación se deshace, la sociedad se desmembra, y sobreviene el caos social, la invertebración histórica. (...) la idea de la organización social en castas significa el convencimiento de que la sociedad tiene una estructura propia, que consiste objetivamente, queramos o no, en una jerarquía de funciones²⁰⁹.

Esta parte de la teoría desarrollada por Ortega en la que las masas son por fuerza incapaces de encontrar por ellas mismas sus modos de organización y por tanto tienen la necesidad de ser dirigidas mediante la seducción por un líder tiene directa relación con teorías que le anteceden como la de Le Bon, para quien la idea de César es fundamental en las sociedades de carácter “latino”. A pesar de que Ortega nunca abrazó por completo la causa del fascismo español, algunas de sus ideas fueron usadas

207 RESINA, Joan Ramón: “From Crowd Psychology to Racial Hygiene: The Medicalization of Reaction and the New Spain”, en TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, pp. 225-248, p. 231.

208 ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas, op. cit.*, p. 286.

209 Id.: *España invertebrada y otros ensayos*, Madrid: Alianza editorial, 2014, pp. 98-106.

por José Antonio Primo de Rivera para su organización²¹⁰ tales como la relación de la aristocracia con el pueblo y la necesidad de las masas de ser dirigidas por las élites, la necesidad de vertebrar España, así como la nación como unidad de destino²¹¹.

Todas estas imágenes pertenecen a la misma secuencia que entiende que es el Estado el que da forma a la colectividad, que su identificación ha de ser inequívoca, sin dejar lugar a fisuras. Esta asunción lleva implícita la aceptación de que para que exista una estabilidad política la pluralidad de la multitud ha de ser anulada ya “que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes –comunitarios–, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto²¹²”. Sin embargo, esta convergencia de las masas con el Estado y el líder no es más que una ficción construida por los aparatos de propaganda de los totalitarismos. Lo que pretendo argumentar en este ensayo es que en la masa reside una potencia colectiva que sobrepasa la identificación con un líder y no siempre responde a su deseo por legitimar un estado autoritario. Son las masas que se sitúan entre el poder y la potencia.

Las masas entre el poder y la potencia

Las aseveraciones de, entre otros muchos, Freud, Le Bon u Ortega con relación a las masas invitan a pensar que ninguno de ellos habría sido partícipe de alguna de esas aglomeraciones amorfas y, por tanto, no habrían situado sus cuerpos de intelectuales burgueses en el centro del cuerpo social que constituye la masa como sujeto revolucionario. La cuestión fundamental para entender la dinámica de la masa apela al cuerpo, al sensorio, a esa experiencia ampliada del cuerpo-imagen de la que hablaba Benjamin en el ensayo sobre el surrealismo. La experiencia de la masa no puede ser analizada desde la distancia, como si de una imagen proyectada sobre una pantalla se tratara. En cuanto a las intenciones de una masa –si ansía la destrucción del diferente o si, por el contrario, lucha por la construcción de un horizonte emancipatorio de justicia social– solamente se pueden conocer cuando se está en su interior. Solo entonces se puede sentir físicamente si se trata de una masa reaccionaria o en cambio de una progresista, porque se intercambia el miedo por el sentimiento de solidaridad.

210 José Antonio Primo de Rivera fundó el partido fascista Falange Española el 29 de octubre de 1933 en un acto en el teatro de la Comedia de Madrid.

211 PRESTON, Paul, *Las tres Españas del 36*, *op. cit.*, p. 121.

212 VIRNO, Paolo, *Gramática de la multitud...*, *op. cit.*, p. 21.

En el segundo volumen de sus memorias, *La antorcha al oído* (1980), Elias Canetti describe la alteración de la conciencia del individuo que forma parte de una masa como una experiencia enigmática²¹³. Canetti cuenta que, tras leer la teoría de la masa de Freud y participar en la muchedumbre que acabó por quemar el Palacio de Justicia de Viena en el verano de 1927, decidió armar su teoría desde la experiencia y no desde la distancia. Canetti describe como “iluminación” aquella experiencia: “una luz muy particular que cayó de pronto sobre mí, produciéndome una violenta sensación de expansión”²¹⁴. Desde aquella experiencia, Canetti dedica su vida intelectual a analizar la masa como una fuerza que sobrepasa la de la suma de los cuerpos: todos aquellos que pertenecen a una masa se deshacen de sus diferencias y comienzan a sentirse como iguales, en lo que hoy conocemos como el poder igualador de las plazas. Los estudios de Le Bon y Freud no tienen legitimidad suficiente para ser tomados en serio por Canetti ya que estuvieron condicionados por la posición distanciada de sus autores de los acontecimientos políticos de su época (la Comuna en el caso de Le Bon y la Primera Guerra Mundial en el de Freud). Como él mismo afirma, su proyecto intelectual comienza en el momento en que reconoce la carencia de las teorías de Freud, a quien critica duramente por su incapacidad de ver en la masa un fenómeno del mismo calibre que la libido o el hambre, y se empeña desde entonces en describir un *instinto de la masa*, tan importante para él como el instinto sexual²¹⁵.

En el interior de una masa el sujeto pierde el miedo social de sentir su cuerpo excesivamente cercano al de los otros, ya que allí los cuerpos forman una sola carne, a diferencia de lo que señalara Freud, quien mediante la parábola de los puercoespines ateridos de Alfred Schopenhauer afirmaba que ningún hombre soporta una aproximación demasiado íntima a los demás. Para Canetti, en la masa se produce una descarga en la que

se desechan las separaciones y todos se sienten *iguales*. En esta densidad, donde apenas hay hueco entre ellos, donde un cuerpo se oprime contra otro, uno se encuentra tan cercano al otro como a sí mismo. Así se consigue un enorme *alivio*. En busca de este instante feliz, en que ninguno es *más*, ninguno mejor que otro, los hombres se convierten en masa²¹⁶.

213 CANETTI, Elias: *La antorcha al oído...*, *op. cit.*, p. 64.

214 *Ibid.*, p. 96.

215 *Ibid.*, p. 116.

216 CANETTI, Elias: *Masa y poder*. Madrid, Alianza Editorial, 2013, p. 19.



Únicamente se es consciente de la auténtica naturaleza de la masa cuando se pertenece a ella, cuando nuestro cuerpo se involucra y abandona a su poder, y se aleja de los dominios de la razón en una experiencia similar a la descrita por Benjamin cuando hablaba del instante del despertar, que sucede entre la vigilia y el sueño, y que no implica que caigamos en la “noche negra de las pasiones”, ya que la embriaguez y el sueño no se oponen a la razón. Las críticas a la masa niegan su potencia, así como la capacidad que tiene la vibración de los cuerpos para alterar la experiencia y afectar la subjetividad. Como si la emoción y los afectos no fuesen formas de pensamiento ni condicionasen el habitar el mundo. Las formas de pensamiento están íntimamente relacionadas con la experiencia corporal, como hizo ver Benjamin, para quien fue fundamental “expresar, alegóricamente, a través de una gran cantidad de figuras corpóreas, el contenido de las ideologías, con el fin de ‘incorporar’ de este modo las imágenes actualizadas colectivamente.”²¹⁷

En este sentido, Jodi Dean ha descrito que la masa no está estructurada como una lengua, ya que no es una formación discursiva, sino que es una fuerza ejercida por la colectividad. Dean describe el inconsciente de la masa a partir de los cuatro atributos que le confiera Canetti: el deseo de crecer, un estado de absoluta igualdad que queda definida mediante la acción de “descarga”, un amor por la densidad y una necesidad de dirección, que, a diferencia de los casos de Le Bon y Freud que deposita-

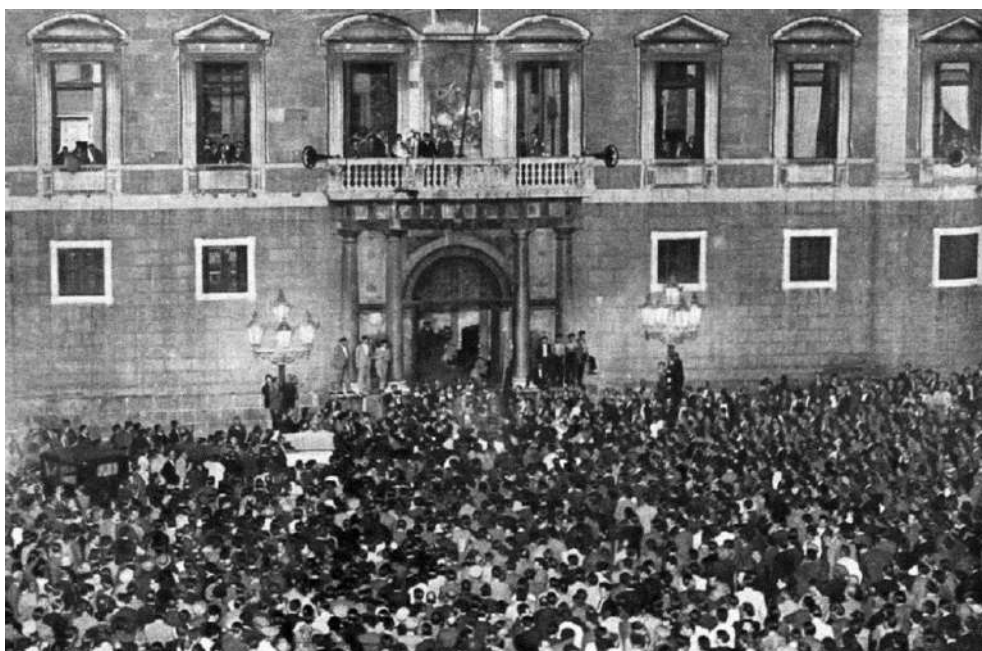
²¹⁷ MILLER, Tylus: “Mímesis del hombre nuevo. Los años treinta: de la ideología a la antipolítica”, en VV.AA.: *Encuentros con los años '30*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y La Fábrica, 2012, p. 93.

ban en el líder como hipnotizador, en Canetti queda descrita como una causa común a la que se someten los deseos y particularidades individuales. Existen similitudes entre estos atributos y las dinámicas psicoanalíticas de deseo y pulsión (el crecimiento y la dirección apuntan hacia afuera y la igualdad y la densidad lo hacen hacia el interior de la multitud)²¹⁸ que podrían invitar a considerar el estudio de Canetti como una teoría del deseo colectivo.²¹⁹ La multitud produce una subjetividad política a partir de intensidades libidinales y afectivas que las empujan a propiciar un acontecimiento específico. En este sentido Canetti clasificaría las masas según la intensidad de la emoción que las moviliza: la masa desafiante que no teme el uso de la violencia y está dispuesta a destruir y matar; la masa a la fuga, en la que todo el mundo huye; la masa festiva; y la masa desafecta, conformada por aquellos que se revuelven contra sus opresores. Así descrita, por sus intensidades afectivas y libidinales, la masa se define más por su potencia que por sus ansias de poder. Esa intensidad afectiva de la masa desde muy temprana fecha comenzó a ser movilizada desde su representación visual con la reproducción mecánica de la imagen y sus usos, que, en muchas ocasiones estuvieron orientados a producir una imagen abstracta y difusa de la multitud.

²¹⁸ DEAN, Jodi: *op. cit.*, p. 225.

²¹⁹ *Ibid.*: p. 223.

1.2 Las masas en imágenes, imágenes de la masa



Imágenes y experiencia visual de las masas están intrínsecamente relacionadas con la evolución política y técnica de la fotografía, el cine y sus medios de reproducción y distribución: desde las salas de cine a las redes sociales. En sus distintas versiones, además, las imágenes de las multitudes han sido determinantes para la emergencia de diversas formas de subjetividad política. El análisis que propongo de las masas y sus imágenes parte de su cualidad sensible y está más interesado en su acción de *aparecer* –como fenómeno– que en cualquier forma estable del *ser*. Cualquier agrupación de personas –masas, pueblos y multitudes– es una configuración abstracta que escapa a cualquier definición cerrada debido a su condición humana. Como diría Georges Didi-Huberman, estas agrupaciones son “demasiado humanas” como para poder quedar sujetas a una forma que sea “una, inteligible y verdadera, completamente distinta de su apariencia múltiple, sensible y ficticia²²⁰”. Razón de más para que, el estudio de sus imágenes requiera acercarse a ellas de una en una, caso por caso, siendo conscientes de la potencia, pero también de la ambivalencia de su naturaleza. Para lo cual es preciso seguir aquello que afirmara Bertolt Brecht, quien, con el fin de aclarar que la imagen ha de sostener una relación con el lenguaje, alertaba de que “una simple *reproducción de la realidad* afirma menos que nunca entonces algo sobre la realidad. Una fotografía de la fábrica Krupp o de la AEG casi

220 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes, op. cit.*, p. 21.

nada prueba de estas instituciones²²¹”. Con las imágenes de las multitudes sucede lo mismo que con la imagen de la fábrica de Brecht. Simplemente por la información que se desprende de su observación poco se puede decir acerca del carácter de una multitud, si está basada en el miedo o si, por el contrario, el espíritu que la mueve es el de la solidaridad y la justicia. En este sentido, y como ha señalado Allan Sekula²²², estamos obligados a reconocer aquello que Roland Barthes, en *Rhetorique de l’image*, denominara el carácter “polisémico” de la imagen fotográfica y la existencia de unas cadenas de significado subyaciendo el significante. La imagen fotográfica, y en este caso, las imágenes de multitudes, por sí mismas solamente presentan su *posibilidad* de significado.²²³ La historia reciente enseña que, con más razón, es necesario buscar el lenguaje, los signos u otras imágenes que acompañan a las imágenes de asambleas, protestas y manifestaciones para someterlas a un análisis dialéctico.

El desarrollo tanto técnico como político de la fotografía ha discurrido en paralelo al aumento de población en las ciudades, la expansión del capital y la eclosión de los movimientos obreros. Precisamente esa aparición de los muchos en el espacio público será una de las características fundamentales de la política de la muchedumbre: aparecer en lugares donde no se la esperaba. Por eso, más allá de la representación, es necesario mirar a estas imágenes conscientes de que una estrategia clave en la lucha de las masas por sus derechos ha sido dejarse ver y asomarse a la imagen. En su ensayo sobre la reproductibilidad técnica, Walter Benjamin vio en la fotografía, cuya invención había sido “simultánea al socialismo”, el “primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario²²⁴”. No solo por su naturaleza múltiple, sino por los temas que comenzaron a ser objetivo de las máquinas fotográficas y que mostraron asuntos que hasta el momento habían pasado desapercibidos. La invención de la fotografía fue, por tanto, revolucionaria en cuanto que interclasista, ya que ciertas imágenes comenzaron a hacer visibles asuntos hasta entonces ocultos para las distintas clases entre sí y de esto se dio cuenta el movimiento obrero. Con el paso del tiempo y el desarrollo de las distintas técnicas de impresión, así como de tecnologías como el fotomontaje, la imagen de la multitud se convirtió en motivo al servicio de los nuevos

221 Citado en BENJAMIN, Walter: “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 69

222 SEKULA, Allan: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*. Brujas, Mackbooks, 2016, p. 7.

223 *Ibid.*

224 BENJAMIN, Walter: “La obra de arte...”, en *op. cit.*, p. 95.

relatos colectivos, que muestran a la multitud en marcha y su potencia como máquina semiótica y afectiva a la vez. Y en su cualidad performativa, son imágenes no solo de protestas, sino también y, sobre todo, imágenes que en sí mismas protestan.

La imagen se llena

Las ciudades están llenas de gente. Las casas llenas de inquilinos. Los hoteles, llenos de huéspedes. Los trenes, llenos de viajeros. Los cafés, llenos de consumidores. Los paseos, llenos de transeúntes. Las salas de los médicos famosos, llenas de enfermos. Los espectáculos, como no sean muy extemporáneos, llenos de espectadores. Las playas, llenas de bañistas. Lo que antes no solía ser problema, empieza a serlo casi de continuo: encontrar sitio²²⁵.

Las imágenes de espacios urbanos capturadas en los años finales del siglo XIX y los albores del XX configuran un atlas de multitudes donde el aumento y multiplicación de la población discurren parejos al paso del tiempo. El “progreso” habría de borrar paulatinamente de estas instantáneas la segregación social de algunos espacios públicos, ya que, con el tiempo recién conquistado para el ocio, nuevos lugares fueron colonizados por las clases populares, que comenzaron a disfrutar de espacios a los que hasta entonces habían tenido negado el acceso. Los bulevares dejaron de ser el único escenario para el encuentro interclasista y a ellos se sumaron cafés, cines, salas de fiesta, terrazas al aire libre o locales electorales, que poco a poco fueron sucumbiendo al poder igualador del siglo XX. La expansión del capitalismo es consustancial al desarrollo de los espacios urbanos y a la producción de esa multitud que aspira vivir en igualdad, a pesar de que, paradójicamente, la diversidad es propia a la naturaleza urbana: la ciudad se compone de personas distintas que, desconocidas entre sí, coinciden en el mismo espacio. La ciudad concebida para el tránsito estuvo motivada por la necesidad de flujo continuo del capital que no solo configuró una ciudad a su medida sino también produjo un ser humano móvil: “la planificación urbana del siglo XIX intentó crear una masa de individuos que se desplazaran con libertad y dificultar el movimiento de los grupos organizados por la ciudad”²²⁶ y esa movilidad está íntimamente relacionada con la velocidad, la evasión, la pasividad y el desarrollo del capitalismo. La idea del sujeto móvil, con pocas ataduras al espacio que pudiesen limitar su

²²⁵ ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*, *op. cit.*, p. 133.

²²⁶ SENNETT, Richard: *Carne y piedra...*, *op. cit.*, p. 491.



capacidad de progresar en la escala de lo social y generar relaciones económicas provechosas coincide también en este momento, sin ir más lejos, la teoría del libre mercado de Adam Smith está basada en la idea de circulación de bienes. Como afirmara ya en 1903 George Simmel, la ciudad no es una “entidad parcial con consecuencias sociológicas, sino una entidad sociológica que está constituida espacialmente²²⁷” y esa entidad parcial, plena de desconocidos y estímulos que embotan la percepción mediante el shock continuo, como apuntaría Benjamin, obliga a las personas a construir una barrera interior que es “indispensable para la forma de vida moderna”

Pues el amontonamiento y el abigarrado desorden de la comunicación metropolitana sería sencillamente insoportable sin esa distancia psicológica. Como la cultura urbana contemporánea, con su intercambio social, profesional, comercial, nos obliga a estar físicamente próximos a gran cantidad de gente, las personas modernas sensibles y nerviosas se hundirían completamente en la desesperación, si la objetivación de las relaciones sociales no fuera acompañada de una barrera y una reserva interiores²²⁸.

227 SIMMEL, George: “Soziologie des Raumes”, citado en FRISBY, David: *op. cit.*, p. 147.

228 Id.: “Soziologische Aesthetic”, en FRISBY, David: *ibid.*, p. 140.

Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, esas masas anónimas y desconectadas hicieron su entrada en la historia como movimiento proletario revolucionario. Tal y como sucede en las imágenes de las muchedumbres, para algunos intelectuales la sociedad de masas suponía un borramiento de las diferencias entre individuos. En la ciudad contemporánea todos los sujetos parecen ser igualados, encarnando casi de manera irremediable la identidad de hombres-masa que describiera Ortega. Para el filósofo español, el desarrollo de las ciudades y la multiplicación de los hombres-masa producen una experiencia visual que se corresponde con imágenes “de la aglomeración, del ‘lleno’²²⁹”. Esta descripción es cierta hasta tal punto que se podría afirmar que las imágenes de las muchedumbres, de esos “lentos”, son consustanciales a la cultura visual del siglo XX: imágenes de masas, de multitudes, de muchedumbres, de populachos, de turbas, de mareas. Y junto a ellas una fascinación por la imagen de los muchos: muchos en conciertos, muchos en bares, muchos muriendo, muchos haciendo cola, muchos, muchas, muchos manifestándose y más recientemente, muchos, muchas una vez más, ocupando plazas. Una sensación de lleno que acompañaría a la visualidad y las composiciones de imágenes de los últimos siglos.

Aparecer se antoja como la condición para la configuración de un mundo en común tal y como apuntaba Hannah Arendt:

El espacio de aparición cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción, y por lo tanto precede a toda forma de constitución de la esfera pública y de las varias formas de gobierno, o sea, las varias maneras en las que puede organizarse la esfera pública. Su peculiaridad consiste en que, a diferencia de los espacios que son el trabajo de nuestras manos, nos sobrevive a la actualidad del movimiento que le dio existencia, y desaparece no sólo con la dispersión de los hombres –como en el caso de grandes catástrofes cuando se destruye el cuerpo político de un pueblo– sino, también con la desaparición o interrupción de las propias actividades²³⁰.

La acción de *aparecer* frente a la forma estable del *ser* es la que puede leer en las imágenes de las masas, los pueblos y las multitudes, que ocupan ahora con sus cuerpos espacios anteriormente reservados a las minorías conformadas por las élites. Y esta nueva realidad evidencia que las masas molestan, disturban el orden policial, sobran, aunque son imprescindibles para el desarrollo del capitalismo industrial, como

229 ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*, *op. cit.*, p. 132.

230 ARENDT, Hannah: *La condición humana*, *op. cit.*, p. 225.

productoras, pero sobre todo como consumidoras y, como ya hemos visto, lo son, también, en las democracias burguesas para sostener la ficción política que deposita la soberanía en el pueblo. Esas “apariciones” de las masas son políticas puesto que toman presencia allí donde no se las espera y son, también, estéticas en tanto en cuanto configuran una nueva forma de reparto de lo sensible. En su nueva condición política y con la complicidad del desarrollo de las técnicas de producción y reproducción de imágenes configurarán un nuevo atlas del mundo en movimiento.

El nuevo atlas del mundo en movimiento



Las primeras imágenes en movimiento pertenecen a la salida de la fábrica de un grupo de obreros, en su mayoría mujeres, de la industria Lumière en Lyon, dedicada a la producción de materiales fotográficos, cuando las posibilidades de la fotografía aún eran únicamente materiales. Esas imágenes fueron exhibidas por primera vez a un grupo de empresarios de la fotografía en una reunión con fines comerciales²³¹. Aquel encuentro por azar en una sala de proyección de las trabajadoras de la imagen con los industriales capitalistas fue el acto inaugural del cine como medio de reproducción de imágenes en movimiento. Situación paradójica esta, y ciertamente significativa, con la que el cine inició su historia: por un lado, las obreras objeto de la imagen aparecían en la pantalla para mostrar a los patronos el cotidiano movimiento de su salida del trabajo, algo que seguramente ellos no acostumbrarían a ver. Por el otro, esas mismas imágenes, cuando fueran vistas por “las sujetas” objeto de estas, ayudarían a construir una conciencia de clase, un proceso de subjetivación obrero. La del obrero

²³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges: “People Exposed. People...”, *op. cit.*, pp. 37-50.

en la ciudad fábrica²³², cuya organización social con mismos tiempos para el trabajo y el ocio e iguales espacios para la producción y el recreo, originaría unas formas de vida que propiciarán el surgimiento de las masas y sus movimientos sociales. Porque será este “obrero masa” quien, al mismo tiempo que se dedicaba a la producción y consumo masivos, se implicaría en los ciclos de luchas laborales y urbanas de los dos últimos siglos.²³³

La imagen de esas masas en movimiento se iniciaba con la película de los Lumière justo el mismo año en que Gustave Le Bon publicaba su influyente *Psychologie des Foules*. La irregular fortuna de la que ha disfrutado el concepto de masa en su historia (una historia que discurre pareja a la del desarrollo de los sistemas mecánicos de reproducción de las imágenes) es también consecuencia de que no siempre las masas en sus muy diversas formaciones han sido capaces de pensarse como imágenes o han tenido los medios para controlar su representación y su forma de aparecer en la esfera pública. Así ha sucedido, como expondré más adelante, al menos con las imágenes de los anarquistas, los movimientos libertarios y todos aquellos que no han contado con el control de los medios de comunicación o con los aparatos del Estado a su servicio para la producción y difusión controlada de imágenes.

Si la historia de la comercialización del invento de los hermanos Lumière es por todos conocida, quizá lo sea menos que “el nuevo atlas del mundo en movimiento” generado en los años que seguirían a su aparición tuvo como principal objeto de interés el cuerpo social en su integridad²³⁴. Un cuerpo social que no era otra cosa que aquella masa que había abandonado de forma progresiva su estatus de populacho desorganizado²³⁵, disgregado y con tiempos dispersos, para conformar una clase obre-

²³² LÓPEZ PETIT, Santiago: *Entre el ser y el poder. Una apuesta por el querer vivir*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2009, p. 64.

²³³ El operaísmo italiano entendió la fuerza de trabajo en la relación capital/trabajo no solo como mercancía sino también como fuerza de negociación. Durante el fordismo el capital resiste la oposición obrera porque es necesaria para la producción y acumulación de capital. En este sentido el proletariado como sujeto político negaba al capitalismo al mismo tiempo que servía de motor para su desarrollo. El progreso se asentaba sobre esta lógica ambivalente en la que el Estado mediaba entre el capital y el trabajador. LÓPEZ PETIT, Santiago: *Ibid.* Asimismo, cabe resaltar la centralidad de las luchas urbanas en estos procesos que, si bien tradicionalmente no han sido directamente asociadas con las luchas laborales, han de ser entendidas como una consecuencia de la explotación capitalista, que ejerce un impacto en los habitantes de la ciudad a través de los altos precios de los arrendamientos de viviendas o el transporte. HARVEY, David: *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Salamanca, Akal, 2013.

²³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges: “People Exposed. People...”, *op. cit.*, p. 38.

²³⁵ Aquí el uso que doy a populacho no es el de “mob” de Hannah Arendt sino su uso coloquial, en su acepción de parte ínfima de la plebe que le otorga la RAE.

ra urbana cuya característica principal iba a ser la de su abstracta indistinción. Este proceso de diversificación fue analizado de forma precisa por Michel Foucault cuando describió las tecnologías de gobierno mediante las cuales la población indiferenciada, esa masa informe formada por individuos desorganizados, fue ordenada por todas las instituciones del Estado moderno, desde la sanitaria al aparato jurídico, el escolar o el fabril, con el fin de evitar el desorden, el caos y la indistinción²³⁶. Como ya hemos podido comprobar, además, buena parte de los pensadores que aluden a la masa en su análisis de las congregaciones humanas en espacios públicos, de Sigmund Freud a Elias Canetti o Gustave Le Bon, refieren como rasgo distintivo de estas la indiferenciación de los sujetos que las componen.

La historia de las masas es una historia de los dispositivos de representación y reconocimiento de estas: desde la aparición del cine hasta el desarrollo de las redes sociales; desde el control externo de la imagen y las posibilidades de manipulación ejercidas por el montaje, difusión y ocultamiento de estas, a la autogestión de las representaciones por parte de los manifestantes y su dispersión posterior en la red. En el caso de la Revolución rusa, nos dice Buck-Morss, parece claro que ese control de la imagen de las masas estuvo a cargo del cine y que fue fundamental para la construcción de una “identidad colectiva en cuanto masa revolucionaria²³⁷” ya que suministraba imágenes en movimiento que facilitaban el reconocimiento de sí mismas a las masas. Un reflejo que “puede ser importante para la transformación de la multitud accidental (la masa en sí misma) en una multitud con conciencia de la propia identidad y determinada (la masa por sí misma) con al menos el potencial de representar su propio destino²³⁸”. Ese es el papel determinante que juega la imagen en la conformación de los movimientos políticos de masas. Sergei Eisenstein, uno de los máximos representantes del cine soviético, era consciente de las implicaciones ideológicas que comportaba el modo en que las masas eran representadas en el cine de la década de los veinte:

Llevamos a la pantalla la acción colectiva y de masas, en contraste con el individualismo y el drama del “triángulo” del cine burgués. Dejando de lado la concepción individualista del héroe burgués, nuestras películas de esa época produjeron una abrupta desviación: insistían en presentar a las masas como héroe. Ninguna pantalla antes había reflejado la imagen de la

²³⁶ FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968; *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

²³⁷ BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 169.

²³⁸ *Ibid.*, p. 162.



acción colectiva. Ahora la concepción de “colectividad” iba a ser ilustrada. Pero nuestro entusiasmo dio como resultado una representación unilateral de las masas y de lo colectivo; unilateral porque el colectivismo significa el desarrollo al máximo de lo individual dentro de lo colectivo, una concepción irreconciliablemente opuesta al individualismo burgués.²³⁹

Frente a esta representación de las masas en el cine soviético, uno de los triunfos del capitalismo, merced a la maquinaria semiótica de Hollywood, ha sido, por un lado, cuidar la representación de las masas para que no emitiese una imagen equívoca de la nación americana como un país con revueltas o incitase a la insurrección a las masas de espectadores, tal y como se indicaba en la guía del Comité de Información Pública de 1919 y más delante de forma más explícita en el código Hays de 1930²⁴⁰. Y por otro, que la clase trabajadora rechazase su imagen y con ello renunciase a producir sus propias representaciones del trabajo, formas de ocio y, en definitiva, sus formas de vida, en aras de construir una imagen de sí mismas más próxima al ideal burgués que al de su condición obrera.

²³⁹ EISENSTEIN, Sergei M.: *La forma del cine*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1995, p. 22-23.

²⁴⁰ Esta preocupación se ve de forma más explícita en el “Movie Production Code” de 1930, más conocido como el código Hays en el que se expresa abiertamente la preocupación que suscitaba el posible impacto de las películas en las mentes más inmaduras o descarriadas. Estas valoraciones derivaron en parte de la propia recepción de las películas en las salas en las que la audiencia, muy ruidosa aún en el cine mudo, reaccionaba de manera similar y se comportaba ruidosa y apasionada, lo que llevaba a alertar en el mismo código de que “psicológicamente, cuanto más grande es la audiencia más baja es la resistencia moral de la masa a la sugestión”. Del código se derivaba que era fundamental que el cine estimulase las historias de amor y las relaciones de carácter privado. TRAINER, Michael: *op. cit.*, pp. 2-4.



Como afirmara Harun Farocki en *Arbeiter verlassen die fabrik* [*Trabajadores a la salida de la fábrica*], parece como si el cine a lo largo de su historia hubiese querido escapar de la representación del trabajo. En aquella película de 1995, realizada justo un siglo después de las primeras imágenes grabadas por los Lumière en Lyon, Farocki revisa algunas de las salidas de fábrica de ese primer siglo de historia del cine y subraya el modo en que, siempre que ha podido, el cine, al igual que los trabajadores, ha salido a buscar la vida fuera de la fábrica, ya que son escasas las películas cuyo contenido se centra en las relaciones que se dan en su interior. Por eso, argumentan algunos, es cada vez más difícil construir subjetividad política y conciencia de clase, perdido como está el medio audiovisual como maquinaria de producción de subjetividad para la causa revolucionaria. En el cine narrativo el cuerpo social irá abandonando de forma progresiva su presencia para dejar paso al relato del sujeto y sus relaciones interpersonales en el ámbito de lo privado, lo íntimo y lo personal²⁴¹. En este sentido es interesante pensar con Guattari que, si el capitalismo no funciona simplemente poniendo un conjunto de esclavos a trabajar, sino más bien modelando subjetividades para producir los sujetos necesarios para el consumo de sus productos, entonces la producción de una subjetividad burguesa habría sido el objetivo primordial de la maquinaria cinematográfica a su servicio, mejor que una subjetividad revolucionaria

²⁴¹ Es interesante constatar, como ha hecho Michael Trainer, cómo la teoría del cine no siempre ha prestado la suficiente atención a la representación de las masas en la pantalla o ni siquiera a su potencia en la producción de subjetividad colectiva. Así, las teorías de críticos como Christian Metz, Kaja Silverman o Laura Mulvey, nos dice Trainer, han analizado a través de conceptos como “mirada masculina”, “all-perceiving-subject”, el “voyeur”, la recepción de las películas por parte de la audiencia en tanto que suma de individuos que establecen una relación directa con la propuesta filmica. En TRAINER, Michael: *Op Cit*, p. 2

como fue el caso del cine soviético²⁴². El relato que compone Farocki a través del uso de imágenes de archivo tomadas tanto de ficciones (de D. W. Griffith, Pier Paolo Pasolini o Michelangelo Antonioni, entre otros) como de documentales (de Wildenhahn a Bitomsky) muestra también un descubrimiento: cómo las imágenes no sirven solo para documentar sino también para vigilar a los trabajadores y sus movimientos.

El nacimiento y producción de ese atlas del mundo en movimiento introdujo una variable fundamental en la relación humana con el tiempo, la historia y la memoria por la propia naturaleza de imagen-tiempo del cine. Si para Walter Benjamin la imagen reproducible no es revolucionaria solo por su condición múltiple sino también por lo que muestra, en el caso de la imagen-cine lo es además por el modo en que impacta en las subjetividades la nueva experiencia del tiempo que aporta. Las imágenes del cine y posteriormente otros medios audiovisuales son “representaciones que reconfiguran y por tanto dan forma al tiempo y son productoras al menos tanto como reproductoras²⁴³”. El cine incorpora al relato de los movimientos de masas una temporalidad histórica que está inserta en su propia naturaleza, son las masas las que mueven la historia.

Capturar la imagen de la masa



En su *Teoría del cine* (1960), Siegfried Kracauer describe la masa como un “animal gigantesco” cuya aparición supuso una experiencia “nueva y perturbadora” que solo fue posible retratar mediante la fotografía y, en mayor medida, el cine, ya que las artes tradicionales estaban desprovistas de herramientas suficientes para abarcarla. Para Kracauer, si bien la fotografía se aproximó a la representación de la multitud mejor

²⁴² GUATTARI, Felix: *Chaosophy, Texts and Interviews...*, *op. cit.*, p. 237.

²⁴³ LÜTTICKEN, Sven: *History in Motion. Time in the Age of the Moving Image*. Berlin, Stenberg Press, 2013, p. 25.

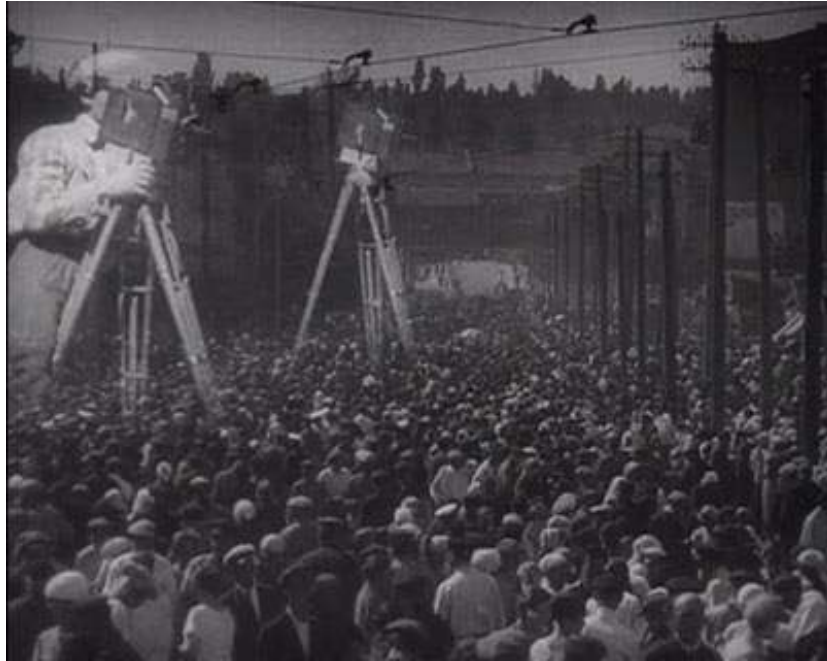
que la pintura o el dibujo, solamente pudo conseguirlo en tanto que conglomerado accidental. En cambio, fue el cine, ese “instrumento reproductor [que] nació casi simultáneamente a uno de sus temas fundamentales”, el único medio que pudo captarlas en esencia, en movimiento. Cuando el crítico alemán afirma que “es sin duda algo más que mera coincidencia que las primeras películas de Lumière registraran una multitud de trabajadores y la confusión de la llegada y la partida en una estación de ferrocarril²⁴⁴”, parece querer sugerir que la cámara se detuvo en estas apariciones en la ciudad moderna porque era consciente de que ese era el motivo en el que mejor podía desplegar su potencia como medio de captura del flujo de la vida.

Como bien supo ver Kracauer, la representación de las multitudes requería una técnica específica. Un elemento consustancial a la imagen de las masas es la necesidad de la toma desde cierta distancia, o desde distintas distancias en el caso del cine, y a ser posible que la captura sea realizada de arriba a abajo, de tal manera que se vea su ocupación del espacio público, el modo en el que tiñe el otrora color gris de la ciudad. No es la imagen frontal de los obreros en movimiento saliendo de la fábrica o el avance de las clases trabajadoras en su marcha hacia la emancipación que pintara Pelliza da Volpedo en *El cuarto estado* (1901), sino que es la imagen de estos mismos obreros agrupados en una plaza, moviéndose como partículas bajo la lente de aumento de un microscopio. Esto es lo que en algunas ocasiones ha hecho parecer estas imágenes desnaturalizadas, que objetualizan a los individuos. Pero nada más alejado de la realidad. Estas imágenes actúan de manera emocional sobre las masas que aparecen en las imágenes, ya que activan la potencia del ser muchos, del reconocerse parte de una colectividad multitudinaria. En las manifestaciones, “el deseo de ser ‘visto, escuchado y contado’ era mucho mayor que la articulación de desacuerdo con la política estatal; fue una instancia primaria de subjetivación, un raro momento de desidentificación colectiva del mundo tal como se presenta a través de la lente, a menudo totalizadora, de los medios de comunicación²⁴⁵”. Más adelante volveré a esta idea sobre la masa como momento de subjetivación colectivo de desidentificación y que conecta con el modo en que las imágenes desde arriba no solo documentan la magnitud del evento, sino que lo producen emocionalmente, lo re-producen (en el sentido de que lo vuelven a producir) mejor que representar. Las masas vistas de frente aparecen como un grupo de sujetos que ocultan la fuerza que reside tras ellas, sin embargo, la solidez que muestran desde arriba las dota de una imponente especificidad que las hace únicas, con una potencia visual capaz de producir subjetividad política. Las hace además

244 KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine...*, *op. cit.*, p. 78.

245 UROSKIE, Andrew V.: *op. cit.*, p. 308.

catalizadoras de las emociones que el cuerpo ha sentido al estar en la plaza o en las calles. A la experiencia fenomenológica de la plaza le sigue el recuerdo que cristaliza en la poderosa imagen de la masa.



La cuestión de dónde ubicar la cámara para capturar la imagen de la masa fue objeto de estudio para Krakauer, quien afirmó que la masa es una clase especial de objeto cinematográfico y que solo puede ser tratado mediante una fragmentación del espacio en el que el montaje que alterne las tomas cortas con las largas pueda lanzar al espectador a un movimiento que lo haga sentir la vibración de la manifestación de la calle. El propio Krakauer explica el modo en que un cineasta ha de filmar una multitud:

Tómese el ejemplo de una manifestación callejera. “Para recibir una impresión clara y general de la manifestación –dice Pudovkin– el observador debe efectuar ciertas acciones. En primer término, debe subir al tejado de una casa para obtener una visión de la comitiva desde arriba en su totalidad, y conocer su dimensión; luego debe bajar y contemplar desde la ventana de un primer piso las pancartas que portan los manifestantes; por

último, debe mezclarse con la muchedumbre para formarse una idea del aspecto exterior de los participantes” (...) el procedimiento más primitivo y corriente es yuxtaponer los planos de conjunto y los cercanos²⁴⁶.

Hallar ese equilibrio entre la inmanencia y la trascendencia es fundamental, ya que esa es precisamente la esencia del hombre en la masa: inmanente y trascendente a la vez, uno y muchos al tiempo, racional e irracional, consciente e irrefrenable. En esta dirección apunta también Didi-Huberman cuando comenta esta misma cita de Kracauer y señala que “podría sugerirse entonces que solo se expone a los pueblos al producir la imagen dialéctica de una doble distancia que pone en equilibrio –en ritmo– una *inmanencia* y un *corte*, un movimiento de inmersión y una operación de encuadre”²⁴⁷. Y así funcionaron las películas rusas de la década de los veinte, y no solo, más adelante analizaré el modo en que fue grabado el entierro de Durruti y la forma en que las imágenes retrataron aquella multitud. Las distintas películas del funeral, además de cumplir su función propagandística y, gracias al tratamiento determinado que aplican para la captura y posterior montaje de las imágenes de las multitudes, comunican su “grandiosidad emocional y, a la vez, espacial²⁴⁸”.

Una multitud coreografiada: la masa ornamental

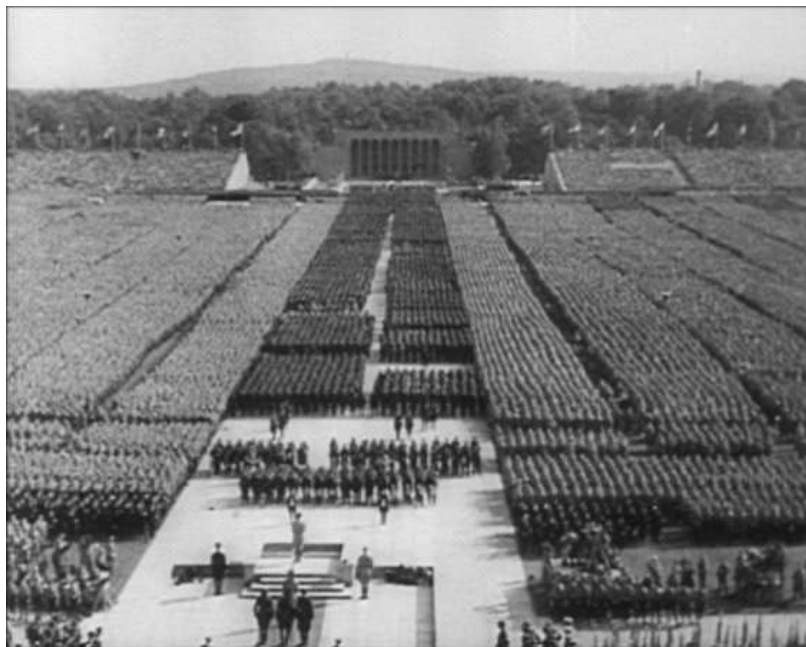
Del mismo modo en que desde su nacimiento tanto el cine como la fotografía exploraron las diversas posibilidades de representación de las masas que se conformaban de forma espontánea en las ciudades ante acontecimientos de carácter político, deportivo o de cualquier otro orden, comenzaron también a producirse, de manera muy temprana, tanto en el cine de ficción como en el cine y fotografía documentales (que en realidad eran, en cierto modo, el registro de ficciones), movimientos de masas específicamente pensados para la producción de imágenes. Son las masas que aparecen en el espacio público ordenadas, organizadas. Podríamos decir que, frente a una masa espontánea, que se agita con el libre movimiento de sus cuerpos hay una masa contenida en sí misma, controlada y coreografiada desde el poder. Una masa ornamental que es producida desde su afuera y en tanto que imagen. Es la masa instrumentalizada que lanza un mensaje unívoco y claro. Estas masas no están identificadas con una tendencia política –han coreografiado las masas tanto los fascismos como

²⁴⁶ KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine...*, *op. cit.*, p. 78.

²⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *op. cit.*, p. 219.

²⁴⁸ KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine...*, *op. cit.*, p. 87.

los comunismos— sino más bien con una dependencia de un líder en el marco de un régimen específico. Es lo que se podría denominar siguiendo a Benjamin como una masa compacta²⁴⁹, o “masa ornamental” según la descripción de Kracauer. También podrían recibir el nombre de masas coreografiadas, como haré a continuación.



Para el teórico de estudios de la danza André Lepecki la coreografía no está solamente relacionada con la danza: “la danza no es coreografía y la coreografía no es danza”²⁵⁰, porque la coreografía no contiene toda la danza ni se refiere solamente al movimiento. Tampoco habría existido siempre. Es una invención de la modernidad que apareció en Francia bajo el reinado absolutista de Louis XIV para designar una nueva tecnología del cuerpo. La coreografía da nombre a una necesidad de (re)producir cuerpos sumisos capaces de ejecutar una serie de movimientos. Apareció primero descrito como *orchésographie* por Thoinot Arbeau a finales del siglo XVI y casi un siglo más tarde Raoul-Auger Feuillet acuñó el término “coreografía”. Ambos conceptos, con diferentes matices, vinculan escritura y movimiento y fijan la danza en esos términos; la retiran del campo de lo comunitario para integrarla en el aparato institucional

²⁴⁹ Es la masa que solo es compacta cuando es vista desde afuera por sus opresores y de la que Benjamin habla en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* y que analizo en la primera parte de este capítulo.

²⁵⁰ André Lepecki en su entrevista para Radio Web MACBA, #Sònia248 en línea <https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-248-andre-lepecki>

de la academia y el archivo²⁵¹. En el ensayo de Arbeau junto a la danza aparecen descritas maniobras militares, así como los modales adecuados para la corte. El nacimiento de la coreografía está íntimamente relacionado con la codificación del cuerpo no solo en la danza sino también en lo social y lo militar, justamente los ámbitos en los que despliegan su poder de ordenación y sus deseos de control los líderes totalitarios para ponerlos en juego en el escenario teatral del espacio público de entreguerras²⁵².

En *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*²⁵³ [Coreografía social. La ideología como performance en la danza y el movimiento cotidiano] Andrew Hewitt analiza el modo en que la coreografía ha servido de plan estructurador de la organización social moderna. Si la ideología no es solamente un concepto, sino una práctica encarnada, una forma de ver la realidad, pero también de movilizarla y habitarla, la danza y los movimientos cotidianos pueden ayudar a pensar las relaciones entre lo estético y lo social. No era algo nuevo. Siegfried Kracauer en su ensayo *El ornamento de la masa* (1927) ya se preguntaba por la organización de las masas en el espacio público y su relación con la ideología. En aquel texto, Kracauer, cada vez más preocupado por el modo en que el espectáculo distraía a amplios sectores de la población de sus circunstancias materiales, tomaba como ejemplo a las bailarinas *tiller girls*, quienes en espectáculos de masas ejecutaban movimientos que eran “demostraciones matemáticas²⁵⁴” que traían al mundo del entretenimiento una estetización de la ordenación funcional del mundo del trabajo. Son elementos “sin historia, sin sexo, sin personalidades, sin relaciones humanas”.²⁵⁵ Esas bailarinas se convertían en piezas de sistemas complejos en los que quedaban desnaturalizadas, despersonalizadas, convertidas en ornamento en una operación de sublimación del cálculo y por ende de las operaciones del capital²⁵⁶.

251 Susan Leigh Foster dedica un capítulo completo a la historia del término y sus usos desde sus orígenes en su libro *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. Nueva York, Routledge, 2011, p. 15-72.

252 Lepecki ha analizado la relación de lo coreográfico con la política, en los términos descritos por Rancière y Arendt, esto es, con el movimiento de la libertad por un lado; y por otro lado, lo coreográfico con lo policial: el modo en que se controlan los movimientos de los cuerpos en el espacio público por parte de las fuerzas del orden de los estados. LEPECKI, André: “Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín”, *nexos*, 2016. <https://cultura.nexos.com.mx/coreopolicia-y-coreopolitica-o-la-tarea-del-bailarin/>

253 HEWITT, Andrew: *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Londres, Duke University Press, 2005.

254 KRACAUER, Siegfried: “El ornamento de la masa”, en *Estética sin territorio, op. cit.*, p. 258.

255 FRISBY, David: *op. cit.*, p. 269.

256 Pero esta reorganización de las masas en el espacio público no es exclusiva de los totalitarismos



En una secuencia de *Arbeiter verlassen die fabrik* de Harun Farocki los hombres y mujeres que trabajaban en la fábrica de Siemens en Berlín abandonan su trabajo en filas ordenadas para participar en una manifestación. Esta breve escena, que parece sacada del subsuelo de la *Metrópolis* de Fritz Lang, no pasa inadvertida en la película de Farocki porque muestra un tipo de masa deshumanizada que conecta directamente la alienación de la fábrica con la alienación de la política. Son unos cuerpos que, en su desfile mecánico hacia las calles, actúan como la masa ornamental de la que hablara Kracauer, una masa desnaturalizada que se mueve al ritmo de la coreografía que le impone el poder. Como las piernas de las *tiller girls* los brazos que se agitan siguiendo el golpe que marca el cabeza de la fila son el “reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante”.²⁵⁷ Son como autómatas despojados de su alma, que, tras el mecánico movimiento de ajustar tuercas como en los *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, salen de la fábrica, tras su turno laboral, caminando ordenados y continúan tras el trabajo con el mismo movimiento deshumanizado que les marca el compás de la ideología mercantilista. La técnica ha inervado los cuerpos y el poder lo utiliza en su propio beneficio. Son masas que no amenazan el orden público, sino que ellas mismas son las garantes de un orden capitalista y burgués –fascista en el caso de los obreros de Siemens– en el que pareciera que las diferencias son borradas para construir un concepto de normalidad que, sin embargo y de forma paradójica, pertenece a un periodo, el de entreguerras, en el que esas diferencias fueron subrayadas de forma más evidente. Son cuerpos que mutan, como afirmara Kracauer, “desde

de la década de los treinta. Más recientemente, la investigación que realizaron Ana Vujanović, Bojana Cvejić y Marta Popivoda en *Public Sphere by Performance*, *op. cit.*, apuntaba a las formas en las que la ideología puede mover el cuerpo colectivo mediante el análisis del caso de la ex Yugoslavia socialista y los espectáculos de masas en grandes recintos.

²⁵⁷ KRACAUER, Siegfried: “El ornamento de la masa”, en *Estética sin territorio*, *op. cit.*, p. 262.

la expansiva magnificencia de lo orgánico y la tendencia a la configuración individual hacia aquel anonimato en el que se enajena, cuando está en la verdad y los conocimientos irradiados por el fundamento humano disuelven los contornos de la figura natural, visible²⁵⁸". Pero, como veremos más adelante, a lo largo de la historia no todos los anonimatos han funcionado de la misma manera, mediante la anulación de las diferencias. En este caso la identidad queda "desubstancializada", anulada por el movimiento mecánico que ha producido un vaciamiento del sujeto del que solo queda el individuo. No todos los obreros salen de la fábrica de manera ordenada ni se comportan de manera mecánica fuera de ésta. Fuera de la fábrica empieza la vida, esa es una de las principales cuestiones de la modernidad fordista, aquella de la producción alienada. Una existencia que en muchas ocasiones estará dedicada a la búsqueda de unas mejores condiciones de vida en la ciudad, el escenario principal de las batallas por la igualdad²⁵⁹.

Las imágenes de esta "masa ornamental" producidas por los regímenes totalitarios de distinta tendencia en la década de los treinta contribuyeron, sin ningún género de duda, a confirmar algunas de las teorías acerca de la anulación de las masas y su capacidad de discernimiento. Son, además, y por ello me detengo en este caso, un ejemplo claro de lo que Benjamin advirtió con relación a la estetización de la política y que más adelante Susan Sontag describiría como característica del arte en el proyecto nacionalsocialista:

Lo interesante en la relación entre la política y el arte bajo el nacionalsocialismo no es que el arte fuera subordinado a las necesidades políticas, pues esto ocurre tanto en las dictaduras de derecha como de izquierda, sino que la política se apropiara la retórica del arte: el arte en su última fase romántica. (La política es "el arte más elevado y comprensivo que haya", dijo Goebbels en 1933, "y nosotros, los que modelamos la política alemana moderna nos sentimos los artistas. [Siendo] la tarea del arte y del artista formal, moldear, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano.")²⁶⁰

En su proyecto no realizado sobre "Masas y propaganda" del que solo se conserva el *Exposé* que presentó en 1936 al Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, ya disperso y en el exilio, Kracauer tenía previsto dedicar una de sus cinco secciones

²⁵⁸ *ibid.*, p. 269.

²⁵⁹ HARVEY, David: *op. cit.*

²⁶⁰ SONTAG, Susan: "Fascinante fascismo", en *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Sello DeBolsillo, 2007, pp. 81-107.

al “papel de la propaganda en el fascismo”. Para el pensador alemán las estrategias fundamentales de la propaganda para con las masas se concretan en tres: la primera consiste en forzarlas a verse a sí mismas de forma permanente en actos multitudinarios, procesiones, eventos deportivos... “así las masas están omnipresentes y con frecuencia en la forma estéticamente seductiva de un ornamento o una imagen efectiva²⁶¹”. La segunda “con la ayuda de la radio, la sala de estar se transforma en un lugar público (...) La propaganda fascista concede al individuo solo la esfera de la ‘interioridad’ y, en general, procura transformarla en elemento constitutivo de la masa²⁶²”. Finalmente, la propaganda fascista exalta las masas y les atribuye cualidades míticas, así como infunde continuamente esperanzas fantásticas. Crea un culto a las masas²⁶³. En cierto sentido, el mismo Benjamin cuando alerta del peligro de que el fascismo devuelva el valor cultural a la imagen reproducida mecánicamente va en esta dirección. Dos citas distintas rescatadas por Susan Buck-Morss del *Libro de los Pasajes* apuntan en esa dirección, en ellas hacía una advertencia similar sobre el carácter de las masas tanto cuando son objeto de contemplación, como cuando ejercen de observadoras²⁶⁴. Como lo observado Benjamin afirma:

este colectivo [de 1860] no es en absoluto otra cosa que apariencia. Esta ‘multitud’ en la que se deleita el *flâneur* es el molde donde setenta años más tarde se fundirá el concepto nazi de ‘comunidad del pueblo’ [*Volksgemeinschaft*]. El *flâneur*, que se complace demasiado en su propia viveza de espíritu (...) se adelantó en esto a sus contemporáneos, pues fue la primera víctima de un espejismo que desde entonces ha cegado a muchos millones (J, 66, 1).²⁶⁵

Esa multitud que describía Benjamin era la multitud sin cualidades que aún no se ha despertado como clase consciente proletaria, no es conocedora de su potencial revolucionario. Sobre la multitud como observadora diría:

²⁶¹ FRISBY, David: *op. cit.*, p. 311.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ BUCK-MORSS, Susan: “El *flâneur*, el hombre-sandwich y la puta: las políticas del vagabundeo”, en *Walter Benjamin escritor...*, *op. cit.*, pp. 117-168, pp. 138-139.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 138.

El público de un teatro, un ejército o los habitantes de una ciudad [forman] masas que no pertenecen en cuanto tal a ninguna clase social. El mercado libre aumenta esas masas rápidamente (...) en la medida en que a partir de ahora cada mercancía reúne en torno a sí a la masa de sus compradores. Los estados totalitarios han tomado esta masa como su modelo. El concepto nazi de 'comunidad del pueblo' [*Volksgemeinschaft*] procura extirpar del individuo singular todo lo que impida su fusión total en una masa de clientes. El único contrincante irreconciliable que tiene el Estado (...) es el proletariado revolucionario. Este destruye la apariencia de la masa (Schein der Masse) mediante la realidad de la clase social (Realität der Klasse). (J 81 a, 1).²⁶⁶



Una de las culminaciones de la masa coreografiada producida en tanto que espectáculo en el espacio público e imagen para la propaganda –aunque insisto aquí que no fue el único régimen que las utilizó en este sentido– se dio en las películas autodenominadas documentales de la realizadora alemana Leni Riefenstahl (Berlín, 1902 – Pöcking, 2003), que Benjamin debía tener en mente mientras escribía su ensayo sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte²⁶⁷. Calificar las películas de Riefenstahl como documentales es algo más que estar alejado a la realidad, ya que el mismo acontecimiento histórico que “documenta” en alguna de sus películas fue producido en tanto que imagen: la realidad se construyó bajo parámetros de la ficción. En su posterior propagación, esa imagen había de suplantar a la realidad, convertirse en realidad misma.

²⁶⁶ *Ibid.* p. 139.

²⁶⁷ BUCK-MORSS, Susan: “Estética y anestésica...”, *op. cit.*, pp. 169-221, p. 218.

Leni Riefenstahl trabajó al servicio del departamento de cinematografía del Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y la Propaganda que había sido creado en 1933 por Joseph Goebbles, aunque la actriz y directora alemana siempre mantuvo una comunicación directa con Hitler ya que tenía una estrecha relación anterior a su llegada al poder²⁶⁸. De entre todas las producciones realizadas por Riefenstahl con fines propagandísticos para los nazis²⁶⁹, su realización más perfecta, como dispositivo de propaganda al servicio directamente de Hitler es *El Triunfo de la Voluntad* (1935), que fue grabada con motivo del Sexto Congreso del Partido Nazi celebrado en Nuremberg entre el 4 y el 10 de septiembre de 1934. Es considerada una de las cumbres del cine de propaganda. Nunca antes se había hecho nada igual y probablemente nunca se vuelva a hacer. Realizada con más de treinta cámaras y un equipo técnico de más de ciento veinte operadores supone un despliegue sin precedentes para una producción de estas características²⁷⁰. Toda la narrativa se pone al servicio del líder y las masas aparecen en distintas configuraciones que muestran un tipo específico de culto a la personalidad. Las calles de Nuremberg se convirtieron en escenografía y sus habitantes en los extras de una performance colectiva pensada como gran puesta en escena del poder del líder y como gran plató de rodaje para la película que se proyectaría posteriormente en todos los cines y escuelas del país. Como confirmaría más tarde la propia Riefenstahl, el evento en su totalidad estuvo pensado para la filmación de la película²⁷¹, que es una mezcla de espectáculo que simula la realidad alemana con la realidad alemana espectacularmente adulterada²⁷². Si bien es cierto que no se puede afirmar que el Congreso del Partido Nazi de 1934 no tuvo lugar en tanto que hecho histórico, tampoco se puede negar que en tanto acontecimiento fue una representación teatral construida para la Historia.

268 GUNSTON, David: "Leni Riefenstahl", *Film Quarterly*, vol. 14, n.º 1, University of California Press, 1960, pp. 4-19, p. 13. <https://doi.org/10.2307/1211058>

269 Las películas que hizo para los nazis son Victoria de la Fe (*Der Sieg des Glaubens*, 1933), que fue encargada personalmente por Hitler a Riefenstahl para grabar el primer congreso del partido nazi tras su llegada al poder, *El Triunfo de la Voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), el cortometraje *¡Día de la Libertad! ¡Nuestro ejército!* (*Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!*, 1935), dedicada a la belleza de los soldados, así como el significado de ser soldado para el Führer y *Olympia* (1938), película de tres horas y media en dos partes: *Festival del pueblo* (*Fest der Völker*) y *Festival de la belleza* (*Fest der Schönheit*) realizada con motivo de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 y totalmente financiada por el gobierno nazi.

270 *Ibid.*, p. 14.

271 RIEFENSTAHL, Leni: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, Munich, 1935, citado en GUNSTON, David: op. cit., p. 15.

272 KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler...*, op. cit., p. 285.



La película se abre con unas épicas imágenes del *Führer* en viaje en avión entre las nubes, en una clara referencia a su naturaleza superior que proyecta su sombra –la cruz que forma el avión– sobre las calles de la vieja Nuremberg. A partir de ahí toda la película roza lo sublime: la filmación de la ciudad desde el aire, las distintas conformaciones masivas en las calles, el campamento y los distintos escenarios, bajo techo y a cielo abierto, en que tiene lugar el congreso... No tiene narrativa, aunque tampoco la necesita puesto que representa en sí misma una transformación radical de la realidad: la historia se vuelve teatro²⁷³. La composición cuenta con tres elementos: el líder, los símbolos y las masas en sus distintas configuraciones, que se van alternando de forma rítmica con música en directo de tambores y trompetas. La película emplea grandes panorámicas repletas de gente que intercala con primeros planos que aíslan una sola pasión en una combinación perfectamente calculada de las pasiones individuales en relación con los sentimientos de la multitud. El acontecimiento fue un evento de masas, a los 350.000 habitantes de Nuremberg se sumó más de medio millón de miembros del partido y en torno a 200.000 visitantes. Desde la llegada de Hitler al aeropuerto, su desfile por las calles de Nuremberg en un coche al que se acercan mujeres y niños para darle flores y mostrarle su afecto, hasta las paradas militares y los discursos, en la película se suceden distintas formaciones de las masas: agitadas con el saludo romano, practicando deportes en el campamento de la convención, desfilando con los trajes típicos de las distintas regiones alemanas, ordenadas como túteres formando parte de un coro de voces militares, que rozan lo ridículo... Algunas de estas imágenes aluden a lo popular y lo folclórico, otras corresponden a la exaltación del cuerpo atlético eugenista, otras son “ornamentos de la masa” y simbolizan la confirmación de “la docilidad de las masas para ser moldeadas y usadas a voluntad por sus conductores”, en palabras de Kracauer²⁷⁴. Todas las apariciones del líder están precedidas por unas palabras de lealtad y de admiración y de alabanza por parte de

273 SONTAG, Susan: *op. cit.*, p. 81-107.

274 KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler...*, *op. cit.*, p. 285.

quien le presenta, de tal manera que cuando interviene su figura ya ha sido exaltada y cada una de las palabras que pronuncia en sus parlamentos son aplaudidas y vitoreadas por la multitud. A lo largo de la película Hitler se dirige a distintas formaciones: los miembros del partido, las gentes en las calles, los más de 52.000 operarios del *Reichsarbeitsdienst*, el servicio de trabajo del III Reich, los jóvenes... En algunas escenas, como la que aparece dirigiéndose a los operarios del servicio de trabajo, la película se convierte en la perfecta encarnación de *Leviatán*, un cuerpo conformado por miles de hombres y dirigidos por una sola cabeza. Y esto es así tanto en términos conceptuales como visualmente, ya que la alternancia plano-contraplano de imágenes de esas masas de gente y del líder con el perfil recortado contra el cielo devuelven la imagen de un leviatán hecho carne. En muchas de las imágenes de la película la masa aparece como un objeto de perfección inhumana, pero en muchas otras se trata de una muchedumbre festiva y alegre en su unidad. Estas diversas actitudes de la masa tienen en común su comportamiento sumiso y el culto a la personalidad del líder. Aparecen agrupadas siempre en torno a él y parece que el sentido de su existencia depende totalmente de su persona.

La primera de las intervenciones, ya en el segundo día del Congreso, el líder nazi Rudolf Hess da la bienvenida a los asistentes y presenta a Hitler de la siguiente manera: “Tú eres Alemania. Cuando tú actúas la nación actúa. Cuando tú juzgas el pueblo juzga”. La sentencia de Hobbes que pasó a la Italia fascista de Mussolini como “*un cuore solo, una volontà sola, una decisione sola*” adopta aquí la declinación nazi en torno a la figura del *Führer*. Rudolf Hess presenta también a los distintos líderes nazis que hablan antes de Hitler. Con relación a la película misma y el papel de la propaganda en el programa nazi llama poderosamente la atención el parlamento de Goebbles incorporado en la película:

que nunca se apague la llama justa de nuestro entusiasmo. Solo ella da al arte creativo de la moderna propaganda política su luz y calidez. Desde la profundidad del pueblo se elevó en alto y en la profundidad del pueblo debe descender para encontrar su fuerza allí. Puede ser bueno tener un poder basado en las armas, pero es mejor y más gozoso ganar y conservar el corazón de la gente²⁷⁵

275 Discurso de Goebbles en la convención del partido nazi en *El triunfo de la voluntad*, la traducción es mía a partir de los subtítulos en inglés.

Los parlamentos escogidos de Alfred Rosenberg, Hans Frank, Fritz Todt, Robert Ley y Julius Streicher han sido perfectamente seleccionados para apelar a distintas sensibilidades y hablan del programa nazi en relación a la raza, el trabajo del campo, la clase obrera, la ley y el orden... de tal modo que, a diferencia de lo que se podría presuponer, la película no apela a la masa como un todo igual, sino que los mensajes que se envían están perfectamente pensados para llegar a cada sector de la población al que se quiere atraer en torno al líder y la nación como unificadores de esos ideales. Hasta tal punto estaba estudiada la convención como escenificación de la ideología del partido que en el proceso de edición se estropearon algunos metros de cinta de aquellos discursos y Hitler ordenó que se volviesen a filmar. Así se hizo semanas después del evento, sin público, en un decorado construido por Speer, que fue quien además construyó el gigantesco escenario del mitin a las afueras de Nuremberg²⁷⁶. Las calles repletas de gente son ahora una pantalla repleta de gente que proporciona un dibujo placentero del todo que distraen al espectador del verdadero fin del proyecto nazi. “La estética permite *anestesiar* la recepción, ‘contemplar’ la escena con placer desinteresado, incluso cuando esa escena es la preparación ritual de toda una sociedad para un sacrificio ciego y, en última instancia, para la destrucción, el asesinato y la muerte.”²⁷⁷

Retratar la multitud: *Waiting for Tear Gaz*

Frente a la masa ornamental que aparece coreografiada en el espacio público y después manipulada en las imágenes que la asocian a la voluntad del líder totalitario, existen otras formaciones multitudinarias en la que los cuerpos, como átomos, se agitan en libertad y con autonomía sin necesidad de converger en el Uno, bien sea este un líder, bien el Estado. Son aglomeraciones de personas que ya no están compuestas por más tiempo de hombres-masa, sino que se quieren definir como *queer-crowd*, en defensa de la igualdad en equilibrio con la libertad. Son aquellas que aparecen en las manifestaciones progresistas que luchan por las libertades de las diversas culturas, de la disidencia sexual, de las luchas transfeministas, por los derechos de los migrantes, en contra de la precariedad que impone el neoliberalismo, en las reivindicaciones de los derechos civiles y en defensa del medio ambiente. Responden al calificativo de multitud, un concepto que se ha recuperado en las últimas décadas a partir de una

²⁷⁶ Los discursos regrabados fueron pronunciados por Streicher, Rosenberg, Hess y Frank, SONTAG, Susan: *op. cit.*

²⁷⁷ BUCK-MORSS, Susan: “Estética y anestésica...”, *op. cit.*, pp. 169-221, p. 218.





relectura del pensamiento de Spinoza, cuando en pleno proceso de expansión neoliberal, algunas de las propuestas de su pensamiento político fueron actualizadas por autores de la tradición de la autonomía obrera como Paolo Virno o Michael Hardt y Toni Negri²⁷⁸. Estas nuevas formulaciones estuvieron además acompañadas de una nueva concepción de la producción de imágenes que respondía de manera más ajustada a la naturaleza múltiple de la multitud. Pareciera que el nuevo orden global tras la caída del muro de Berlín, así como las nuevas formas de producción posfordistas y de trabajo inmaterial, que generan a su vez unas formas sociales específicas, así como nuevos tipos de subjetividades, requiriesen pensar y articular una nueva teoría política para esas condiciones.

En *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas* Paolo Virno describe la migración de lo político hacia la esfera de la producción. El momento actual de producción posfordista y el giro lingüístico de la economía disuelven las fronteras entre trabajo y acción política. Virno asimila performance virtuosa y trabajo comunicativo, dos actividades que no producen objetos y, que además necesitan de un público para desarrollar su acción. Esta condición pública indispensable en las dos actividades conecta con la formulación de Hannah Arendt que considera la aparición pública como precondition básica de lo político. En su texto, Virno conecta cuestiones de lenguaje e intelecto –de ahí la gramática que subraya en el título– como una base transindividual para la cooperación. En estas coordenadas se da el surgimiento de un nuevo sujeto histórico político: la multitud posfordista. Sin embargo, este sujeto histórico no es “el enésimo ‘sujeto revolucionario’”²⁷⁹ y funciona como el reverso del pueblo, que siempre converge con el Estado, ya que los individuos de la multitud actúan de manera autónoma en la esfera pública y de forma concertada, pero sin confiar al “monopolio de decisión política que es el Estado”²⁸⁰. Para Virno la multitud no se contrapone al Uno sino que lo redetermina, pero no lo hace en el Estado, sino en “el lenguaje, en el intelecto, las facultades comunes del género humano. El Uno no es más una *promesa*, sino una *premisa*”²⁸¹. Estas movilizaciones y este tipo de

278 Soy plenamente consciente de que el uso del término “multitud” por parte de estos autores no se refiere a las aglomeraciones de personas en el espacio público en manifestaciones o protestas, especialmente en el caso de Paolo Virno. Sin embargo, la proximidad de Hardt y Negri al movimiento antiglobalización y su ambigua utilización ha hecho que este término fuese utilizado en castellano como sustituto de la masa moderna y equiparado a la voz *crowd* inglesa. Asimismo, como expongo en las páginas de este epígrafe, algunos de los textos de estos autores han utilizado el término con relación a acciones de protesta en las calles.

279 VIRNO, Paolo: *op. cit.*, p. 19.

280 *Ibid.*, p. 19.

281 *Ibid.*, p. 26.

posición política vendrían a definir un tipo de esfera pública no estatal: “el pueblo es el resultado de un movimiento centrípeto: de los individuos atomizados a la unidad del “cuerpo político” de la soberanía. El Uno es el punto final de este movimiento centrípeto. La multitud, en cambio, es el punto final de un movimiento centrífugo; del Uno a los Muchos.²⁸²” Y ese uno estaría en el intelecto general.

En *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Michael Hardt y Toni Negri despliegan su propuesta de definición de la multitud, que coincide en algunos puntos con la propuesta de Virno. Ya en *Imperio*²⁸³ ambos autores habían apuntado la potencia de las luchas autónomas y no centralizadas, que en su dinámica no refuerzan el poder de los estados, liberan una creatividad y activan una imaginación política con la capacidad del poder instituyente. La multitud es “la alternativa viva que crece en el interior del Imperio”, esto es, la otra cara de la globalización neoliberal con sus mecanismos de vigilancia, extracción y conflicto que conformaría una red con “nuevos circuitos de cooperación y colaboración que se extienden por encima de las naciones y de los continentes²⁸⁴”. Un acontecimiento que les sirvió para articular su teoría fue “la Batalla de Seattle”.

En los últimos días del mes de noviembre de 1999 la protesta provocada por la reunión de la Organización Mundial de Comercio en Seattle consiguió la convergencia sin precedentes de un conjunto de colectivos y asociaciones dedicadas al cambio político: de colectivos feministas y ecologistas a sindicatos, activistas, anarquistas y agrupaciones de profesionales. Para muchos, representó un momento crucial en el movimiento antiglobalización y supuso la toma de conciencia de la necesidad del control de la producción y distribución de las imágenes: el acontecimiento no solo se producía con los cuerpos en las calles, sino que era fundamental implicar las imágenes en la lucha. Los manifestantes de la convención de la OMC advirtieron que los media pertenecían y, por tanto, obedecían a las mismas fuerzas que ellos pretendían derribar. Las imágenes de las manifestaciones y protestas que llegaban a los hogares y generaban opinión pública a través de los medios de comunicación construían un relato que deslegitimaba buena parte de sus reivindicaciones. Ante esto, los movimientos sociales respondieron con la creación de *Indymedia* que sirvió para que las imágenes del acontecimiento se multiplicaran.

²⁸² *Ibid.*, p. 42.

²⁸³ HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio: *Imperio*. Barcelona, Paidós, 2002.

²⁸⁴ Id.: *Multitud...*, *op. cit.*, p. 15.

Para Hardt y Negri, frente a cualquier noción de “pueblo” que anula las diferencias, la multitud se compone “de *singularidades*, y aquí entendemos por singularidad un sujeto social cuya diferencia no puede reducirse a uniformidad: una diferencia que sigue siendo diferente (...) las singularidades plurales de la multitud contrastan con la unidad indiferenciada del pueblo²⁸⁵.” En *Waiting for Tear Gaz* (1999 – 2000), la serie de imágenes tomadas por Allan Sekula en aquellos días en Seattle, parece responder bien a esa naturaleza diversa de la multitud. En esas imágenes Sekula despliega aquello que él mismo bautizó como antifotoperiodismo, una práctica fotográfica sin presión para hacerse a toda costa con la única imagen definitoria de la violencia más dramática:

The rule of thumb for this sort of anti-photojournalism: no flash, no telephoto lens, no gas mask, no auto-focus, no press pass and no pressure to grab at all costs the one defining image of dramatic violence.

Later, working at the light table, and reading the increasingly stereotypical descriptions of the new face of protest, I realized all the more that a simple descriptive physiognomy was warranted. The alliance on the streets was indeed stranger, more varied and inspired than could be conveyed by cute alliterative play with “teamsters” and “turtles”.

I hoped to describe the attitudes of people waiting, unarmed, sometimes deliberately naked in the winter chill, for the gas and the rubber bullets and the concussion grenades. There were moments of civic solemnity, of urban anxiety, and of carnival.²⁸⁶

En aquellas fotografías se evidenciaba la necesidad de la multiplicidad de imágenes del acontecimiento desde su interior para visibilizar la naturaleza de la nueva carne social “queer” en la que los cuerpos de individuos, más allá de sus identidades

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁸⁶ “La regla general para este tipo de anti-fotoperiodismo es: sin flash, sin teleobjetivo, sin máscara de gas, sin enfoque automático, sin pase de prensa y sin presión para tomar a toda costa la imagen que define la violencia dramática./ Más tarde, trabajando en la mesa de luz y leyendo las descripciones cada vez más estereotipadas de la nueva cara de la protesta, me di cuenta aún más de que se justificaba una simple fisonomía descriptiva. La alianza en las calles fue de hecho más extraña, más variada e inspirada de lo que podría ser transmitido por un lindo juego aliterado con “camioneros” y “tortugas”./ Esperaba describir las actitudes de las personas que esperaban, desarmadas, a veces deliberadamente desnudas en el frío invernal, el gas, las balas de goma y las granadas de conmoción. Hubo momentos de solemnidad cívica, de angustia urbana y de carnaval. [la traducción es mía] Allan Sekula en COCKBURN, Alexander, SEKULA, Allan y ST. CLAIR, Alexander: *5 Days That Shook the World. Seattle and Beyond*. Londres, Verso, 2000.

sexuales, de raza o clase, socializan y se comunican entre sí²⁸⁷. Aquellas imágenes abrían grietas en el sistema de representación hegemónico y evidenciaban cómo las manifestaciones, sea cual sea la forma que adopten implican acción física y construyen una realidad corporal nueva comprometida con una causa. Ni el cuerpo es solamente un mero instrumento de expresión, ni las imágenes son solamente espacios de representación, sino que ambos trabajan juntos en la construcción de la protesta, haciendo posibles los sentidos del movimiento: no solo el físico, sino también el político ya que ambos son indisociables. Por otro lado, en la descripción que realiza Allan Sekula afirma cómo los cuerpos se resisten en su materialidad, con su presencia vulnerable y resistente al tiempo a la disolución inmaterial del capitalismo financiero. La localización de la lucha no es particular sino todo lo contrario, puede adoptar una dimensión global cuando la multitud es consciente de que forma parte de una mayoría que se resiste a ser desposeída y ansía por construir puentes de solidaridad con los trabajadores de otros puntos del planeta. Si estas luchas no son registradas de cualquier forma no “habrá forma de reconocimiento y conexión éticas desde el punto de vista global”²⁸⁸.

Más allá de Seattle, en el marco de las acciones del movimiento antiglobalización, en el tránsito entre siglos, se produjeron toda una serie de estrategias reivindicativas que reinventaron el espacio público desde ese concepto de multitud. En el vídeo *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*²⁸⁹, (2004), a partir de entrevistas a activistas combinadas con imágenes de manifestaciones, el artista español Marcelo Expósito recupera la experiencia del colectivo activista británico *Reclaim the Streets*. El video se abre con la frase “hacernos juntos y multitud” y la imagen de una pañoleta del *Car-*

287 HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio: *Multitud...*, *op. cit.*, pp. 235-236.

288 BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política...*, *op. cit.*, p. 108.

289 Este trabajo forma parte de la serie “Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política” (2004-2010), compuesta por cinco trabajos en vídeo, en los que Marcelo Expósito muestra experiencias concretas de ese tipo de movilizaciones. El verdadero tema de la serie no es tanto el retrato de esas heroicas individualidades como las distintas expresiones de los movimientos sociales y sus estrategias de representación, que van del ecologismo anticapitalista de *Reclaim the Streets*, el colectivo activista *Chainworkers* de Milán, el anarcofeminismo, a las acciones por la restitución de la memoria en Argentina de *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)*, los colectivos *Etcétera*, *Arte en la Kalle*, *Grupo de Arte Callejero* o la *ARMH*, *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* en España. Como ha apuntado Valentín Roma, en esta serie “Expósito no propone, tanto, un levantamiento de acta en torno al estado de la discrepancia y sus genealogías temporales, sino que traza un complejo alfabeto alrededor de los métodos desde los cuales se fundó una posible historia expresiva del antagonismo.” En: ROMA, Valentín: “El ataque del presente al resto de los tiempos”, en VV.AA.: *Marcelo Expósito. Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica*. México, La Virreina Centre de la Imatge, Casa Iberoamérica de Cádiz, Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM, Fundación Luis Seoane, 2021, p. 19.

nival Against Capital de abril de 2001 en Quebec con el texto impreso *Resistance is the secret of joy* en alusión al espíritu de las movilizaciones que recoge el vídeo: el carnaval y la algarabía en el espacio público como principales estrategias de articulación de la protesta. Expósito entrevista a activistas que narran la paralización de la *City* londinense –uno de los espacios con mayor control de vigilancia del planeta, en palabras de una de las activistas que aparecen en el vídeo– realizada el 18 de junio de 1999 como parte de la jornada “Acción Global contra el Capital” que tuvo lugar de forma simultánea en distintas ciudades del mundo. Este tipo de acciones coordinadas a escala global son las que tenían en mente Hardt y Negri cuando describían la organización reticular de la multitud²⁹⁰. Con esta acción no solo se pretendía paralizar la ciudad financiera, sino que se reclamaba el uso festivo del espacio público por los cuerpos en respuesta a la *Criminal Justice Bill* de 1998 que criminalizaba la cultura de la rave. En estas manifestaciones convergían la tradición de las luchas ecologistas cuya principal estrategia era contraponer el cuerpo vulnerable del manifestante con el de la máquina excavadora ecocida y, por otro lado, la cultura rave y el disfrute de los cuerpos en espacios okupados. Judith Butler ha descrito distintas estrategias de vulnerabilidad como formas de activismo²⁹¹ así como la política de la calle en términos estructurales: “[la calle] no es solo la base o plataforma de una demanda política, es además una infraestructura elemental que constituye un bien público²⁹²”. De este modo la lucha no es solo de los cuerpos, sino que en la misma acción de ocupar las calles se defiende el espacio público como plataforma para lo político. Se pone en juego la tríada imágenes, cuerpos y multitudes consustancial a cualquier movilización.

El vídeo adapta algunas de las ideas expresadas por Mijail Batjín quien, en 1941, describió el carnaval como un acontecimiento que rompe excepcionalmente las lógicas del funcionamiento social mediante la inversión temporal de las jerarquías²⁹³. El carnaval es una mascarada, es una fiesta, es también una estrategia para ganarse a la opinión pública, ya que frente a la imagen dura de la militancia tradicional se ofrece a la opinión pública unas protestas llenas de colorido y apariencia inocente. De este modo los medios de comunicación que eran quienes producían las imágenes y estaban en manos del capital financiero, tenían mucho más complicado demonizar la movilización con imágenes de altercados y daños materiales. Por otro lado, bajo ese aspecto lúdico se ocultaba la peligrosidad del carnaval, donde los ánimos de la masa

²⁹⁰ HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio: *Multitud...*, *op. cit.*, p. 127.

²⁹¹ BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política...*, *op. cit.*, p. 125.

²⁹² *Ibid.*, p. 128.

²⁹³ BATJIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. México, Alianza Editorial, 1998.

se pueden desbordar y conducir a la destrucción o la violencia, por eso el Estado y la Iglesia históricamente han acotado con tanta claridad su tiempo. El carnaval disuelve los límites de la escena, porque rompe cualquier jerarquía entre quien mira y quien actúa y tiene la capacidad de expandirse por la ciudad. No hay espectadores y actores en el carnaval, tal y como apunta Susan Buck-Morss:

Los momentos teatrales de carnaval, indiferentes a las técnicas de reflexión, son espontáneos y la división entre los actores y la audiencia es fluida. Los papeles cambian constantemente cuando los individuos se dejan arrastrar por los ritmos, los sonidos y las imágenes fragmentadas de la multitud. Las identidades sociales se transforman tras las máscaras y los trajes de carnaval. La parodia social y la burla del poder están permitidas por la lógica cómica de los carnavales que hace que las emociones antisociales pierdan su poder conspirador²⁹⁴.

En la manifestación del 18 de junio en Londres no hubo líderes visibles, ya que era la música quien dirigía los movimientos de la multitud danzante. Sin ellos, la policía no podía actuar de acuerdo con sus protocolos habituales consistentes en bloquear o detener a los líderes visibles para empezar a disolver la congregación. Entre los asistentes se repartieron máscaras, de tal manera que se borraban las identidades de los manifestantes y así se burlaba el poderoso sistema de vigilancia y las ulteriores sanciones penales. La planificación de la manifestación como mascarada llena de color evidencia una vez más el modo en el que buena parte de las luchas han tenido siempre en consideración los signos que producen. Como se afirma en otro de los vídeos de la misma serie²⁹⁵: “las formas de rebelión creativa tienen historias que la Historia ignora”.

294 BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 162.

295 *Tactical Frivolity: Rhythms of Resistance* (2007), junto a Nuria Vila.

Imágenes del caos: la era de las agencias



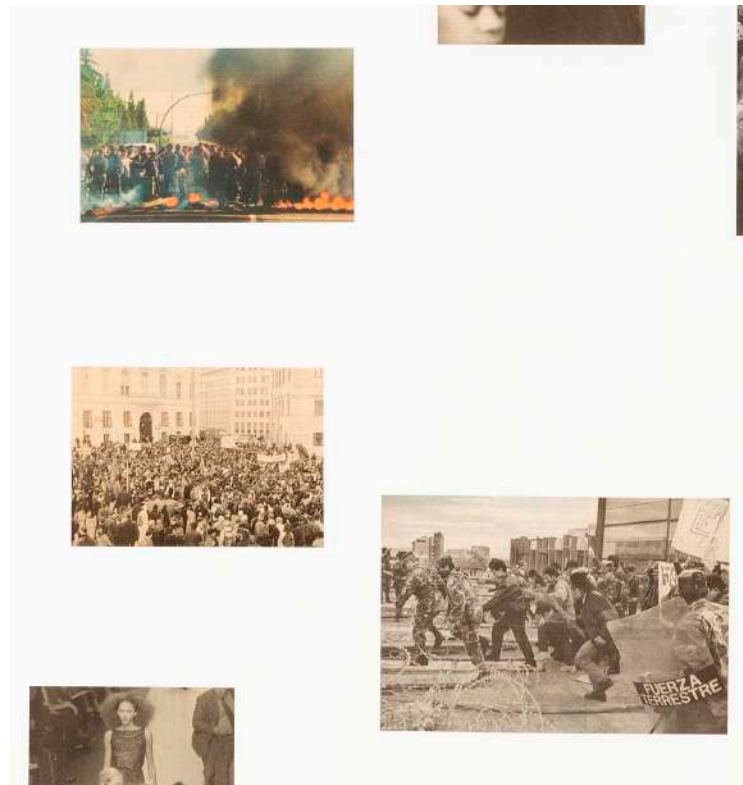
A pesar de que a inicios de los 2000 el intento de descentralización de las imágenes había comenzado y se había tomado conciencia por parte de los movimientos sociales de la necesidad de controlar las imágenes que se difundían de las movilizaciones y protestas, esa transformación no sería efectiva hasta la dispersión absoluta de las imágenes con la eclosión de las redes sociales y los *smartphones*, ya que por aquel entonces muy pocos salían en manifestaciones con la cámara fotográfica y las imágenes que tomaban tenían un alcance muy modesto debido a que Internet estaba aún en un estadio incipiente. En las imágenes de aquellas movilizaciones que aparecieron en

los medios de comunicación apenas se pueden percibir las diferencias de los cuerpos de los manifestantes ni su potencial para trabajar en común contra los intereses del “Imperio”, ya que las imágenes difundidas mostraban escenas de disturbios violentos con el fin de criminalizarlas, no en vano, quienes poseen los medios de comunicación son los mismos contra quienes se protestaba.



En *Index: Riots, Protests, Mourning and Commemoration* (2003), mediante la selección y montaje de distintas imágenes extraídas de la prensa holandesa entre enero de 2000 y julio de 2002 (hasta un total de quinientas), el artista Willem de Rooij expone el modo en que tanto la lucha por la democracia y la justicia como el fanatismo han aparecido representadas desde un mismo paradigma de la imagen. El conjunto está compuesto de dieciocho paneles que, a modo de atlas, muestran las luchas y protestas según el artista las recibe a través de la prensa holandesa. Tal y como hiciera más tarde Ariella Azoulay en *The Body Politic—A Visual Universal Declaration of Human Rights* (2014) en el que aglutinaba los cuerpos en la lucha por la adquisición y cumplimiento de los derechos de los trabajadores y trabajadoras frente a la explotación, de Rooij deja constancia en su *Index* de la existencia de un cuerpo político, aquel que sale a las calles y desborda sus intereses individuales para luchar en colectivo por sus ideales. En el caso de Azoulay era más evidente la respuesta a la pretendida visión universal de la exposición *The Family of Man* comisariada Edward Steichen para el MOMA en 1955. Sin embargo, y a pesar de la intención de de Rooij, sucede algo que atraviesa toda esta investigación: del escrutinio de las imágenes de los dieciocho paneles no es posible extraer conclusiones acerca de la energía que reside tras cada protesta, ni

las intenciones de esos grupos de personas: si responden a un impulso liberador que busca justicia o si por el contrario es la inquietud por conservar unas esencias y unos ideales excluyentes que remiten a un mundo de pureza identitaria que en realidad nunca existió.



La contemplación de estos paneles invita a preguntarse: ¿cómo saber a simple vista qué imagen del primer panel corresponde a una marcha racista en El Ejido y cuál a una lucha por los derechos de los indígenas en Ecuador?, ¿qué lamentos responden a un atentado y cuáles a la pérdida de un caudillo?, ¿qué imágenes forman parte de las luchas y cuáles otras las traicionan? Las imágenes fotográficas poseen un carácter polisémico, así como cadenas de significados que subyacen el significante, por lo que siempre es necesario buscar quién ha producido y de qué forma ha distribuido esas imágenes de las protestas, así como el lenguaje que las acompaña para someterlas a un análisis dialéctico. En las leyendas que proporciona de Rooij, las palabras facilitan el acceso a un marco de legibilidad sin que por ello se cierre el sentido de esas imágenes; ayudan a rastrear de manera crítica, apoyadas por el montaje y el desmontaje implícito en la operación, cuáles son las contradicciones y potenciales intrínsecos de su visualidad y cuáles sus relaciones con la misma protesta. Su selección construye un atlas en donde se cruzan el espacio público, los cuerpos y las ideologías que empujaron cada una de las movilizaciones con las imágenes y la ideología de quien las produjo.

Mediante su acumulación y montaje, de Rooij desvela el modo en el que los medios de comunicación producen un formato de acontecimiento, todas ellas son *Riots, protests, mournings and commemorations* “as represented in newspapers”, [Disturbios, protestas, duelos y conmemoraciones “tal y como aparecen en los periódicos”] como advierte el subtítulo de la colección. Antes de haber sido seleccionadas por el artista fueron filtradas por las agencias de noticias, las grandes fábricas de producción de imaginarios, y más tarde reencuadradas por los periódicos para ser masivamente distribuidas: Reuters, Associated Press, European Pressphoto Agency... son los nombres que salpican las descripciones de las imágenes y que diluyen la autoría de las mismas en una identidad fantasmagórica propia de un tiempo que podría ser calificado como “era de las agencias” y que corresponde a buena parte del pasado siglo, cuando la práctica del fotoperiodismo, como método cuasi-científico, ostentó la mayor legitimidad en la representación del acontecimiento. Fueron estas agencias quienes, mediante la selección de las imágenes que distribuían, escribieron buena parte de la historia. Si aceptamos que no hay imagen sin mediación técnica, sin ‘aparato’²⁹⁶, hemos de asumir también que, en el caso de las imágenes de los medios de comunicación, esa mediación técnica se convierte en construcción de un código a través de la producción de una tipología de imágenes subsumido bajo un aparato de poder. Su tarea no es otra que convertir la multiplicidad en icono, condicionando de esta manera el relato del acontecimiento y en ocasiones, convirtiéndolo en mero alimento del espectáculo y en una herramienta más al servicio de las sociedades de control. Todas las imágenes de *Index* son noticia, todas parecen capturar el climax de cada acción, por ello están cargadas de cierta teatralidad que desborda lo cotidiano. Muchas de ellas están encaminadas a producir un shock, *the shock of the news*.



²⁹⁶ DÉOTTE, Jean-Louis: *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012.

En el panel 9 del *Index* de Willem de Rooij se encuentran las que retratan las protestas de Génova de julio de 2001 y que contrastan radicalmente con las que tomara Sekula en Seattle, en otra movilización del movimiento antiglobalización, porque solo desprenden violencia de los manifestantes: rompiendo cristales de escaparates, tirando piedras o adoquines o construyendo barricadas en las calles. En esas imágenes, cuidadosamente producidas por la prensa, quedan borradas las singularidades de los cuerpos y su vulnerabilidad ante la violencia de los estados policiales al servicio de la globalización del neoliberalismo desaparece a pesar incluso de la imagen de Carlo Giuliani tendido en el suelo, muerto a los pies de las fuerzas del orden. Las imágenes acusan y definen quiénes y cómo son los “antisistema”, aquellos melnudos que rompen el orden de la ciudad y, sobre todo, interrumpen la paz de la civilizada convención internacional de mandatarios. Sin embargo, a la luz de los efectos que ha acarreado la globalización con su rodillo imparable que aplasta sin freno los derechos adquiridos gracias a las reivindicaciones, huelgas y luchas del último siglo, las imágenes de Génova constatan la necesidad, que ya apuntara Sekula cuando definió el antifotoperiodismo, de construir el acontecimiento desde dentro, no solo en una estrategia de contrainformación, sino por la necesidad de articular la protesta en el que las voces, las imágenes y los cuerpos formen parte de un mismo movimiento²⁹⁷. Tal y como parece haber sucedido desde 2011 en la oleada global de manifestaciones en las que los pueblos se han expuesto en plazas y calles para reivindicar una manera distinta de representación política, al tiempo que han creado nuevas formas de aparecer en la imagen, de usar y re-configurar el espacio público con los cuerpos. A consecuencia de la proliferación de las redes sociales y de los dispositivos de captura de imágenes ha emergido un nuevo paradigma que supera la centralizada producción y distribución de imágenes de la “era de las agencias”. Es lo que a continuación denominamos el paso de los medios de comunicación de masas a las masas que se comunican. Esta nueva forma de distribución de la información y el tráfico de las imágenes está configurando un nuevo escenario en el que los pueblos están haciendo su aparición en forma de multitud global²⁹⁸. En esta multitud global el aquí y el allí quedan irremediabilmente conectados por la precarización de las formas de vida y de las condiciones materiales de quienes salen a las calles a protestar.

²⁹⁷ STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2002.

²⁹⁸ Es en este sentido fundamental el concepto de *global crowd* que utiliza Susan Buck-Morss. en diálogo con Aurora Fernández-Polanco en “INSTANTÁNEAS. Imágenes, multitudes, pensamientos”, *Re-Visiones*, n.º 4, 2014. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/11>

La multitud global: de los medios de comunicación de masas a las masas que se comunican



En su ensayo *Art and revolution. Transversal activism in the long twentieth century*²⁹⁹, Gerald Raunig analiza diversas prácticas que, a lo largo del pasado siglo, han puesto en marcha la máquina revolucionaria, así como los momentos en los que dicha máquina ha convergido con la máquina artística, ya que buena parte de la cuestión política ha estado relacionada con la producción de imágenes, símbolos y gestos. Algunas de las grandes máquinas revolucionarias del pasado han sido consideradas como festivales con algo de carnavalesco o performance: desde la interpretación que hicieron los situacionistas de la Comuna: como un anárquico festival militante que atravesó la experiencia diaria de la vida en común de los parisinos, hasta las protestas antiglobalización convertidas en carnavales callejeros. Estos movimientos comparten una voluntad de control de su imagen, así como el rechazo a la representación, tal y como sucedió en el caso del Estado español durante el 15M, que enarbó como principal lema aquel “que no, que no nos representan” –precisamente una condición de la multitud posfordista es que “no se deja representar políticamente; dice: no más democracia representativa³⁰⁰”. A partir del análisis que realiza Raunig de la máquina revolucionaria de la Comuna, se pueden establecer ciertos paralelismos con el desarrollo del 15M. En ambos el movimiento se desencadenó tan rápidamente y de forma tan extensa porque no hubo partido unificado ni una línea ideológica clara, lo que en cierta medida propició, entonces como hoy, que la micropolítica revolucionaria se desplegara espontáneamente, reapropiándose del espacio público y generando una insurrección que atacaba al poder de forma deslocalizada y de diversas maneras, generando un

299 RAUNIG, Gerald: *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2007.

300 VIRNO, Paolo: *op. cit.*, p. 131.

poder instituyente: el poder de la plaza. En estas aglomeraciones cuerpo se siente implicado y establece con el acontecimiento la difícil distancia que asume quien siente tan cerca el conflicto que sólo puede hablar desde la quemadura que este le provoca esta apertura del cuerpo a la experiencia compartida³⁰¹.

En el 15M se dio una articulación informe de la protesta que abrió la posibilidad de una movilización dispersa o, por seguir a Gerald Raunig, una revolución molecular. En palabras del autor, en este tipo de revolución no hay “rígidas estructuras ni identidades cerradas, sino agentes de diferencia que producen intercambio y enunciación: las máquinas son vasos comunicantes, agenciamientos fluidos abiertos cuyos materiales y componentes semióticos se combinan con fuerzas sociales³⁰²”. Esto permitió el nacimiento de imágenes y consignas singulares que generaban unas formas de representación orgiástica, frente a la orgánica tradicional, siguiendo la categorización que hiciera Deleuze. Si la representación orgánica es aquella que subordina las diferencias a la identidad, estableciendo una organización armoniosa a la vez que jerárquica, la orgiástica, por el contrario, vincula el principio de representación a un movimiento permanente sin orden ni descanso, haciendo extensiva la representación, tanto a la mayor como a la menor diferencia.



Como he expuesto a lo largo de este capítulo, el desarrollo de las tecnologías de reproducción mecánica de imágenes ha impactado no solo en la representación sino en la configuración misma de los movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios del último siglo y medio. La reciente eclosión de la imagen digital y la multiplicación de las redes sociales ha sido determinante para las distintas oleadas de

301 GARCÉS, Marina: *Un mundo común*. Barcelona, Bellaterra, 2013.

302 RAUNIG, Gerald: “Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales”, *brumaria*, n.º 8, Arte y revolución, primavera 2007, pp. 85-97, p. 88.

revueltas (y contrarrevueltas) de la última década. Las movilizaciones de inicios de la década de dos mil diez conformaron una secuencia de levantamientos e insurgencias entrelazadas, como eslabones de un movimiento global en el que las imágenes fueron los agentes del contagio. La utilización de estas imágenes con fines políticos por parte de amplios grupos de población se instituyó en una forma de atacar la movilización global de los individuos y construir una comunidad local que respondiera a la fragmentación desde un lugar común. La particularidad de estas imágenes es que, en su mayoría, fueron producidas y distribuidas por las personas que protagonizaron los acontecimientos. Estas imágenes contienen, además, otro nivel de significación y de producción de subjetividad distinto al que tuvieron en el pasado, ya que, gracias a los dispositivos móviles de captura y su divulgación, los cuerpos se ven implicados en la operación. Esta circunstancia hace que las *imágenes de la masa* posean un carácter performático del que carecieron muchas del pasado, lo que contribuye a que ya no podamos diferenciar las luchas de nuestros cuerpos de las de éstas, porque “las imágenes, los cuerpos y las luchas forman parte de una misma dinámica³⁰³”. Constatan el surgimiento de un nuevo mundo en el que los cuerpos-dispositivos-imágenes, para bien y para mal, son indisociables. Estas imágenes hacen saltar las “distinciones entre real y representación, entre web y cuerpo, internet y plazas, de manera viral³⁰⁴”. Son, en este sentido, también performativas en la medida en que producen una carne social queer con unos cuerpos de individuos que, más allá de sus identidades sexuales, de raza o clase, socializan y se comunican entre sí³⁰⁵. Así ya no podremos hablar solamente de imágenes de personas que luchan, sino también de imágenes en lucha³⁰⁶; ni de imágenes de ocupaciones, sino más bien de imágenes que ocupan las plazas; y ya no solo de cómo las imágenes han influido en las revoluciones, sino también de cómo los movimientos revolucionarios han mutado su naturaleza. Frente a la imagen como algo externo al cuerpo, en esas protestas el cuerpo se ha fundido a la imagen, convirtiéndose en uno solo, ocupando la plaza y sobre todo desocupando su tiempo de producción y ocupándolo en la política, en un estar juntos que abrió una nueva po-

303 STEYERL, Hito: “Las imágenes, los cuerpos y las luchas forman parte de una misma dinámica”, *Lumière*, http://www.elumiere.net/exclusivo_web/virreina10/hito_steyerl.php

304 MARTÍNEZ TAGLAVIA, Francesca: “La imaginación de las masas: la eficacia de una falsa hipótesis.” *Re-visiones*, n.º 3, 2013. En <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article77>

305 HARDT, Michael y NEGRI, Antonio: *Multitud...*, *op. cit.*, pp. 235-236.

306 Con relación a este asunto se puede consultar en www.ca2m.org el ciclo de cine que comisarié junto a Céline Brouwez para el CA2M en otoño de 2011. *Imágenes en lucha. Relatos de resistencia*. Una de las películas incluidas en aquel programa era precisamente la anónima iraní *Fragments d'une révolution* en la que se abordaban algunas de las cuestiones sobre el anonimato y la imagen de la multitud que abordo en este texto.

sibilidad de hacer política. Para Maurizio Lazzarato³⁰⁷ el paradigma de la representación basado en la relación sujeto-trabajo ya no funciona ni en la política ni en el arte y, por tanto, ahora tendríamos que pensar el mundo con relación al acontecimiento y la multiplicidad. Las semióticas significantes –vinculadas con la representación– y la “sujeción social” que producen, estarían enfrentadas a las semióticas asignificantes que “movilizan cuerpos, sensibilidades y afectos” y que permanecen invisibles a pesar de su poderosa producción de subjetividad y acción. Los protagonistas de las plazas manejan una nueva episteme, aquella del trabajo en red, de Twitter y el software libre que crea de forma anónima, contribuye al procomún y transforma poco a poco el código generando formas de colaboración democrática que van más allá de la noción de una persona-un voto. Ese modelo difuso crea una multitud informe que se niega a ser estandarizada en una representación y construye un nuevo mundo simplemente en el ejercicio de enunciarlo una y otra vez en las redes y en las calles. Esas imágenes se han convertido en espacios en los que elaborar y difundir nuevos sentidos para la democracia que le devuelvan su pluralidad de sentido originaria.

La coreografía de la protesta ya no es inmortalizada desde el exterior, sino que es el movimiento del manifestante el que se opone a la cosificación del “acontecimiento” y lucha porque sus imágenes, que son al tiempo su cuerpo, inicien un viaje precario por las redes y con ello contribuyan a la proliferación de nuevas formas de subjetividad. Ahora nuevas, muchas y muy diferentes imágenes contradicen, se multiplican, responden y replican en un montaje y desmontaje que hace imposible que la revuelta pueda ser vista desde un solo lugar. En su “conferencia no académica” *The Pixelated Revolution* (2012), el artista libanés Rabih Mroué trata de descifrar algunas de las cuestiones que se desprenden de los vídeos colgados en *Youtube* y otras redes sociales sobre la revolución siria. Son imágenes que, en su urgencia, su resolución y su movimiento, que es el movimiento de los cuerpos, podrían pertenecer a cualquiera de las revueltas de la Primavera árabe o del movimiento transnacional de indignación. En todas las imágenes que discurren por el vídeo, la individualidad ha sido emborronada para conformar un nosotros que responde a una identidad no esencialista. Son imágenes de la fuerza del anonimato, que es también la fuerza de los cuerpos. Así lo describe el propio Mroué cuando compone una lista de consejos sobre cómo filmar una manifestación en el vídeo. La primera de todas es una recomendación de filmar los cuerpos de espaldas y más adelante recalca: “graba sólo el cuerpo”. Con ello, además de evitar que sean filmadas las caras, se compondrá una masa anónima con un cuerpo informe que forma parte del *anonymous* que tiene ahora una fuerza distinta, una fuerza nueva capaz de movilizar pasiones, deseos y cuerpos. En lo relativo a su naturaleza,

307 LAZZARATO, Maurizio: “Lucha acontecimiento, media” en *Arte: la imaginación política radical*, Madrid, *Brumaria* 5, 2005, pp. 271-278.

las imágenes sirias son *imágenes pobres* desde su concepción: de baja resolución, pixeladas, tendentes a la abstracción³⁰⁸. Imágenes que también muestran su cuerpo, su densidad, por decirlo de alguna forma, ese factor corpóreo que se pierde en el uso aséptico que hacen de ellas los medios de comunicación. Son imágenes condenadas a viajar veloces por los circuitos precarios de la red, ya que han sido excluidas de las televisiones, espacios reservados para los discursos dominantes. Porque, a diferencia de aquellos vídeos listos para ser emitidos, en la revolución siria, como en otros levantamientos sucedidos en el arco del mediterráneo desde 2011 (de Madrid a Atenas pasando por Túnez, Egipto y Siria), la revolución ya no iba a ser televisada³⁰⁹. Son las revoluciones de imágenes pobres como nuestra experiencia de individuos que aprendimos a vivir en cuerpos en un mundo en continua guerra, con un sistema en crisis y en un planeta exhausto, continuamente al borde de una catástrofe medioambiental. Somos los *seres precarios* que se conforman en su dispersión con imágenes *low definition*. Con una existencia de límites difusos, al borde del emborronamiento, inserta en un mundo del que es difícil tomar distancia. Ya no somos aquellos sujetos que en la modernidad se configuraban a partir de su capacidad crítica, su toma de conciencia y su habilidad para ver la realidad desde un afuera. En el presente, con nuestro cuerpo situado en el centro, solamente podemos pensarnos desde la implicación. Por eso nuestra relación con las imágenes ha variado de forma radical en las últimas décadas, hasta tal punto, como señalaba anteriormente, de dudar de la representación, por la distancia que ésta implica con el objeto representado. Rabih Mroué se lo pregunta con total pertinencia, ¿seré yo una imagen o seré una persona que vive entre imágenes?³¹⁰ Ciertamente, nuestra realidad se nos aparece totalmente pixelada. Pero como contrapartida a esta pixelación de la experiencia, este mundo es a la vez el que permite a las imágenes, más que nunca, generar nuevos espacios de visibilidad y, por tanto, nuevos escenarios de igualdad. Es el marco que nos describe Rancière cuando en *El Desacuerdo* nos habla de la potencia de los sin parte. Esos sin parte, que no tienen nada que hacer en el mundo de los propietarios (bien sea los de bienes, bien los de su propia conciencia), son los que pueden servirse de imágenes pobres, pixeladas, para comenzar a dibujar el mundo por venir, sea cual sea su horizonte. Pero si las imágenes de Siria impactan es por el desplazamiento de la representación que producen. Son

308 STEYERL, Hito, “In Defense of the Poor Image”, en *e-flux Journal#10*, noviembre de 2009.

309 En la propia *The pixelated revolution* Rabih Mroué: “The protestors are aware that the revolution cannot and should not be televised”, sin duda referencia de la conocida canción de Gil Scott-Heron “The Revolution Will Not Be Televised” (Flying Dutchman Records, Londres, 1974).

310 MROUÉ, Rabih: “Eleven years, three months, and five days”, en VV.AA.: *Rabih Mroué, Image(s) mon amour. Fabrications*, cat. Exposición. Madrid, CA2M, 2013, p. 101.

las *imágenes acontecimiento*³¹¹ en las que las cámaras pasan a ser parte integral de los cuerpos y su muerte estará indisolublemente asociada a la muerte de quien las porta. Por tanto, al llevar las cámaras con ellos y filmar sus muertes, los sirios han cambiado la naturaleza misma de las imágenes: de imágenes que graban lo que sucede, a imágenes que son el suceso mismo. No son sólo imágenes de las revueltas, sino que son imágenes que revolucionan, imágenes que están en acción y cuya performatividad construye formas de subjetivación que hacen posible otras revoluciones. Esas otras *revoluciones posibles* que definiera Guattari, y que no se realizan “mediante una cierta forma de lucha de clases, sino mediante una revolución molecular que no sólo pone en movimiento clases sociales e individuos, sino también una revolución maquina y semiótica”³¹². Es el cine molecular que más que mostrar las luchas subterráneas, muestra las revoluciones en sí mismas. La percepción en la dispersión, múltiple y en movimiento, parece ser la única forma de intentar entender la protesta. En este sentido, en la actualidad cabe preguntarse: si la clase trabajadora ha sido desarticulada en tanto que sujeto político³¹³, ¿qué papel puede desempeñar la imagen para articularla? Y a la inversa, ¿cómo puede la multitud luchar contra la cooptación de su imagen por la movilización financiera? ¿Podríamos pensar igualmente que las imágenes de las ocupaciones, acampadas y masas de los últimos tiempos han ayudado a configurar una nueva subjetividad política en el seno de nuestras democracias comerciales de sujetos atomizados?, ¿podríamos del mismo modo aseverar que la “imagen” que poseemos de la clase obrera soviética es tan compacta porque tuvo un desarrollo en el cine y nuestro conocimiento sobre ella lo hemos adquirido a través de sus películas? Si esto es así, quizá estaríamos en condiciones de poder afirmar que las recientes luchas solo han adquirido relevancia en tanto que “imágenes”, porque nos han hecho tomar conciencia de un sentimiento de colectividad que va más allá de los intereses personales y pasa necesariamente por la creación de un espacio común. En este sentido, estas movilizaciones han evidenciado la necesidad de recuperar las imágenes de las masas. Estas imágenes ocupadas por masas pueden combinarse con otras que retraten las singularidades de los individuos que las componen, como sucede en todas las de Juan Carlos Mohr de las movilizaciones de la última década en el Estado español. Porque las imágenes de masa se sitúan más allá de lo identitario, aunque no por ello dejan de activar subjetivaciones políticas que escapan de las lógicas del “yo-marca” semicapitalista (o quizás sea precisamente por ello, por estar más allá de lo identitario que permiten esos otros modos de subjetivación). Estas imágenes de las

311 RICH, Jon: “The Blood of the Victim...”, *op. cit.*

312 GUATTARI, Felix: *Desiderio e rivoluzione*, Squilibri, Milán, 1977.

313 LÓPEZ PETIT, Santiago: *Entre el ser y el poder...*, *op. cit.*, p. 16.

masas que ocupan la imagen conforman la fuerza del anonimato³¹⁴. Un anonimato que no es una identificación con el vacío, sino todo lo contrario, una participación en la plenitud de una multitud de personas que lucha al unísono. Son signos de un anonimato cuya fuerza reside, como ha formulado Santiago López Petit, en el gesto radical del abandono del yo y en la interrupción de la movilización global que transforma la naturaleza misma del acontecimiento: “En la medida en que se produce una interrupción de la movilización global, el tiempo se suspende y es puesto entre paréntesis. Entonces el nosotros y la fuerza del anonimato se hacen espacio, se encuentran en el espacio. Así surgen los espacios del anonimato³¹⁵”. La imagen que ofrece este gesto radical se niega además a ser nombrada; no pertenece al pueblo, ni es la masa fascista, ni es la multitud como agregación de singularidades, porque ninguno de estos términos sirve para denominarla. Su mejor calificativo pertenece al anonimato, que puede ser hoy todos esos términos a la vez, pero no es esencialmente ninguno. La imagen de las masas parece responder de manera efectiva a este espacio de “politización apolítica” que abre el anonimato, ya que en ella es imposible reconocer individuos sujetos al estatus de ciudadanos, tan problemático en el presente³¹⁶. Esa dificultad en la distinción que comportan tanto la masa como el anonimato colisionan con la idea de multitud tal y como la definieran Michael Hardt y Toni Negri, para quienes las individualidades nunca se desdibujan, ya que en el interior de la multitud se conforma una pluralidad atomizada que alberga un conjunto de singularidades que se resisten a la uniformidad; no se transforman las identidades, aunque sea de manera momentánea, en la fusión de los cuerpos y subjetividades. Podemos interpretar, entonces, que en esa ambigua multitud no se produciría una nueva subjetividad política y, con ello, los sujetos no se moverían del estadio previo en el que se situaban. No existe una transformación de la subjetividad y con ella la conformación de una nueva, la atomización neoliberal en públicos/clientes/*targets* no se ve perturbada y queda poco espacio para la activación de una imaginación política que rebase los límites de lo previamente establecido³¹⁷.

314 Esta idea de la fuerza del anonimato aparece en numerosos escritos de Santiago López Petit, importante para entender algunas claves de este texto. Con relación a este asunto destaco algunas de sus contribuciones a la revista *Espai en Blanc* www.espaienblanc.net o en *La movilización global...*, *op. cit.*

315 LÓPEZ PETIT, Santiago: *La movilización global...*, *op. cit.*, p. 115.

316 Santiago López Petit ha problematizado el estatuto de ciudadanía tal y como se entiende en la actualidad y tal y como se inserta en las sociedades neoliberales. Si el ciudadano es aquel que posee una vida, que sabe gestionarla, quizá el único horizonte emancipador pase por el abandono de ese estatus. Romper el contrato social para escapar del miedo que tenemos interiorizado. Cf. LÓPEZ PETIT, Santiago: “¿Y si dejáramos de ser ciudadanos? Manifiesto por la desocupación del orden”, *El viejo topo*, n.º 272, 2010, pp. 58-67.

317 HARDT, Michael y NEGRI, Antonio: *Multitud...* *op. cit.*, p. 404.

Entonces cabría preguntarse por lo que distingue a este sujeto político de aquel que en este mundo semiocapitalista se construye su yo-marca mediante la diferencia. ¿No sería quizá mucho más efectivo pensar en el potencial de subjetividades alternativas que reten incluso la tradicional construcción del yo como ente cerrado y único capaz de producir política en la ciudad? ¿Por qué redundar en la cooperación del “sujeto portador de su propia diferencia”³¹⁸ para activar la cooperación que por otro lado ya existe por los modos de producción impuestos por el posfordismo? Las subjetividades poseen una relación extremadamente ambigua con el sistema neoliberal, ya que ellas mismas se han convertido en el motor principal del capitalismo inmaterial, ya que este produce una capitalización de cada una de nuestras experiencias que dificulta pensar en cualquier forma de resistencia. Por ello, quizás no sea tan efectivo –como hacen Hardt y Negri– el establecimiento de una genealogía en la que se acepte que todos los elementos que conforman los sistemas de producción puedan ser equiparados en su totalidad con las formas de guerra y articulación de la protesta. Sobre todo, si tenemos en cuenta que las luchas y reivindicaciones están tan vinculadas al mundo de la producción como directamente a los modos de vida que imprime la ciudad por las formas indirectas de explotación del capital: en las rentas altas de los alquileres de las viviendas en las ciudades, las elevadas tasas de circulación, los impuestos³¹⁹... Por otro lado, asumir que los sujetos sociales de la modernidad –el pueblo, la masa– son “fundamentalmente pasivos, en el sentido de que no son capaces de actuar por sí mismos, de que necesitan ser conducidos” frente a la multitud como “sujeto social activo (...) internamente diferente y múltiple, cuya constitución y cuya acción no se fundan en la identidad ni en la unidad (ni mucho menos en la indiferenciación), sino en lo que hay en común”³²⁰ quizá sea construir una historia de las movilizaciones sociales un tanto maniquea, que desactiva además los movimientos políticos del pasado, con toda la carga que eso conlleva.

Sin embargo, y a la luz de los acontecimientos de la última década, se hace evidente que, por mucho que las imágenes sean poderosas productoras de subjetividad política y movilicen pasiones que conduzcan a la acción política, se requiere de estructuras políticas que vayan más allá de la explosión del acontecimiento, como señala Jodi Dean en *Multitud y partido*. Las imágenes no existen sin el acontecimiento y poco dicen esas imágenes, como he expuesto a lo largo de todo el capítulo, a quienes no han formado parte del acontecimiento colectivo, pero más allá de las imágenes y los cuerpos son necesarias estructuras que trasciendan la explosión de la imagi-

³¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

³¹⁹ HARVEY, David: *op. cit.*

³²⁰ HARDT, Michael y NEGRI, Antonio: *Multitud... op. cit.*, pp. 127-128.

nación creativa de la máquina semiótica que es la multitud en marcha y despliegue una imaginación estratégica, que configure y establezca las estructuras que sostengan el mundo en común que se pretende construir. La era de las masas, los pueblos y las multitudes ha de activar esa imaginación para seguir construyendo escenarios de igualdad y un horizonte en común que defina de manera justa y sostenible los modos en los que estamos juntos.

2. La producción de imágenes del acontecimiento: el funeral de Buenaventura Durruti



IMÁGENES DEL CAPÍTULO (por páginas)

- 160: (izda.) Josep Brangulí, huelga de basuras, noviembre de 1930, ANC; (d^a.) Gabriel Casas i Galobardes, barricada en la calle Princesa de Barcelona, 1930.
- 162: Prensa el 16 de abril de 1931, AHCB.
- 164: (izda.) Josep Brangulí, Intervención de Federica Monseny en el mitin del pacto de cooperación de la CNT, FAI, PSUC y UGT en la Plaza de toros Monumental de Barcelona. 25 de octubre de 1936. ANC; (d^a.) Josep Brangulí, Entierro de Durruti, 22 de noviembre de 1936, ANC.
- 167: (izda.) Autor desconocido, sabotaje al tranvía de Barcelona en la huelga de 1919; (d^a.) Cartel del Front d'ordre català, elecciones de 1936.
169. Carles Querol Rovira, fragmento de la manifestación del Primero de mayo de 1931 en Barcelona, ANC.
- 174: Portada de la revista anarquista *Mujeres libres* publicada entre 1936 y 1938.
- 183: (izda.) Pasolini en el rodaje de *Accatone*, 1960, AFP; (d^a.) Autor desconocido, Durruti en el frente de Aragón, agosto (¿) de 1936, IISG.
- 185: Ángel Lescarbuona, *Bajo el signo libertario* (fotograma), 1936.
- 191 – 194: Mateo Santos, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, 1936.
- 198: Autor desconocido, paso del féretro de Durruti por las calles de Barcelona, 22 de noviembre de 1936, ANC.
- 200: (izda.) *Solidaridad Obrera*, portada del 21 de noviembre de 1936; (d^a.) Autor desconocido, paso del féretro de Durruti por las calles de Barcelona, 22 de noviembre de 1936, IISG.
- 201: Autor desconocido, multitud en el monumento a Colón al paso del féretro de Durruti, ANC.
- 204: Josep Brangulí, séquito del féretro de Durruti, ANC.
- 206: Interior del diario *La Vanguardia* del 24 de noviembre de 1936.
- 207: Portada del diario *La Vanguardia* del 23 de noviembre de 1936.
- 208: Interior del diario *Crónica* del 23 de noviembre de 1936.
- 209: SUEP de la CNT-FAI, *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* (fotograma), 1936.
- 210: Sergei Einsenstein, *El acorazado Potemkin* (fotogramas), 1925.
- 212: SUEP de la CNT-FAI, *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* (fotograma tomado a su vez de *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*), 1936.
- 217: SUEP de la CNT-FAI, *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* (fotogramas), 1936.
- 221: Fotograma de *El entierro de Durruti*, Laia Films, 1936.
- 225–226: SUEP de la CNT-FAI, *Veinte de noviembre de 1936 ¿Te acuerdas de esta fecha, compañero?* (fotogramas), 1936.
- 227: Kati Horna (izda.) Carteles en un muro, Barcelona, 1937-1938; (d^a.) escaparate de Valencia, 1937.
- 228: (izda.) Herreros, Cartel *Imitad al héroe del pueblo*, 1937; (d^a.) Augusto Fernández Sastre, *¿Qué haces tú para evitar esto?*, 1936.

2.1 Las masas libertarias: caos, agitación y destrucción creativa

Las autoridades y los historiadores suelen describir la distensión popular como desordenada... Pero cuanto más de cerca estudiamos la distensión, más orden descubrimos. Descubrimos el orden creado por el arraigamiento de la acción colectiva en las rutinas y la organización de la vida social cotidiana y por su participación en un proceso continuo de señalización, negociación y lucha con otros partidos a cuyos intereses afecta la acción colectiva.³²¹

La cuestión del orden está siempre condicionada por un marco de sentido previamente establecido, que precede al orden mismo. En el caso de la noción de orden público, esta pertenece a la cultura burguesa, forma parte de la organización de la distribución de la riqueza, el uso de los espacios y el ordenamiento y enunciación de las ideas por las clases dominantes. Una de las principales estrategias para mantener ese orden consiste en generar una opinión pública favorable al estado de cosas y contraria a cualquier movilización que suponga una amenaza al *statu quo*. Se podría afirmar que lo que comúnmente se conocen como estados liberales están más cercanos de ser dictaduras del capital que democracias. La ideología dominante de estos estados ha configurado un “sentido común” que siempre favorece al capital, la propiedad privada y las libertades individuales.³²² En este universo burgués, cualquier fuerza desestabilizadora de ese (su) concepto de orden se considera una bestia negra. El uso de la violencia está exclusivamente reservado a los estados. Como ya señalara Max Weber el Estado es la única “institución humana que reivindica (con éxito) el monopolio del uso legítimo de la fuerza física dentro de un territorio dado (...) Sin el uso de la violencia no habría estado alguno³²³”. Sin embargo, a lo largo de los convulsos siglos XIX y XX esta ordenación del mundo encontró continuas resistencias y contestaciones por la serie de huelgas, motines, manifestaciones y revueltas que, de manera periódica, inundaron las ciudades con mayor o menor violencia, con el fin de desestabilizar la paz sostenida sobre la dominación de las clases subalternas. Como ya expuse en el

³²¹ TILLY, Charles: *The Contentious French*. Cambridge, Mass, 1986, p. 4, citado en EALHAM, Chris: “El mito de la muchedumbre enloquecida: clase, cultura y espacio en el proyecto urbanístico revolucionario de Barcelona, 1936-1937”. En EALHAM, Chris y RICHARDS, Michael (eds.): *España fragmentada. Historia cultural y Guerra civil española, 1936-1939*. Granada, Editorial Comares, 2010, p. 151.

³²² DEAN, Jodi: *op. cit.*

³²³ WEBER, Max: *Politics as a Vocation* (1921) citado en BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 27.

capítulo anterior, en paralelo a ellas, y especialmente tras la experiencia de la Comuna de París de 1871, se comenzó a desarrollar una teoría psicológica sobre las masas que incidía en sus aspectos más oscuros, su irracionalidad y su poder de destrucción.

En el caso de los gobiernos totalitarios de cualquier signo, parece claro que el control y ordenación de las masas en las imágenes fue utilizado con fines partidistas, bien para mostrar la fortaleza del Estado encarnada en el líder comunista aclamado por las masas, bien para mantener el orden coaligado de jerarquía eclesiástica, poderes económicos y élites culturales al servicio de la producción de capital y la protección de la propiedad, en el caso de los fascismos. Las masas bajo los totalitarismos aparecen siempre retratadas en la propaganda como disciplinadas, sometidas al control y al orden del líder que encarna el Estado. No en vano, es el Estado mismo el que se encarga de concebir, producir y reproducir esas imágenes de orden y veneración del líder. En estas corrientes la monumentalidad es clave, así como la reproducción de movimientos coreografiados en los que las masas se vuelven diseño y se muestran unidas y acompasadas, fiel reflejo, o repetición de la unidad y fortaleza del Estado³²⁴. Por el contrario, las masas que se muestran en la efervescencia revolucionaria han sido históricamente consideradas como turbas, muchedumbres enloquecidas o gentuza rabiosa. En pocas ocasiones de la historia, o solamente en época reciente y gracias a los avances de la técnica, las masas han podido producir su propia imagen, y con ello, controlar su representación.

En el caso del anarquismo, y frente a las críticas continuamente vertidas sobre su agitación o descontrol, el caos de las masas tenía un valor sustancial para la transformación del mundo capitalista. Las masas son poseedoras de una capacidad destructora que contiene en sí misma un potencial creador: solo la destrucción de todas las instituciones permitiría alcanzar la libertad. En su caso el movimiento tiene un doble sentido: el de (movimiento) político y el de la agitación de los cuerpos (en movimiento). Frente a las ideologías que descalificaban la espontaneidad de las masas, o las intentaban adoctrinar y controlar, por su poder de destrucción, Mijaíl Bakunin mostraba plena confianza en ellas y apelaba a su fuerza:

Llenos de confianza en los instintos de las masas populares, nuestro instrumento revolucionario consiste en el desencadenamiento organizado de lo que hoy se denominan malas pasiones y en la destrucción de lo que en la misma lengua burguesa se denomina *Orden público*. Invocamos la anarquía,

³²⁴ SONTAG, Susan: *op. cit.*

esta manifestación de la vida y de las aspiraciones populares de donde deben surgir la libertad, la igualdad, la justicia, el orden nuevo y la fuerza misma de la revolución.³²⁵

En estas palabras de Bakunin se pueden apreciar dos cuestiones fundamentales para el análisis que quiero realizar: por un lado, cómo las denominadas “malas pasiones” alimentan la energía que desencadena la revolución, y, por otro, la confianza anarquista en la potencia creadora de las masas, en sus instintos y en su capacidad de improvisación para construir nuevos mundos sin necesidad de conquistar los aparatos del Estado. Precisamente, la escisión entre la doctrina de Karl Marx y Bakunin se produjo en la Primera Internacional de la Asociación Internacional de Trabajadores (1864 – 1874) como consecuencia de la discrepancia de Bakunin sobre incluir en el programa de la AIT que “la conquista del poder político es la primera tarea del proletariado”. Décadas después, y a la luz del desarrollo de la revolución rusa y el aplastamiento de cualquier forma de disidencia, así como del movimiento anarquista en pleno, los anarquistas españoles confirmaban su desconfianza en el Estado y renegaban de aplicar cualquier fórmula que hubiese resultado exitosa en otro contexto. Así se manifestaba en *Tierra y Libertad*, el órgano de la FAI, la Federación Anarquista Ibérica, dos semanas antes del golpe militar de 1936:

Toda la dialéctica de los funcionarios del gobierno ruso no puede borrar un hecho palpable y evidente del experimento ruso; que el camino del Estado es el camino de la contrarrevolución. Nosotros lo habíamos sostenido siempre así. Y el estudio de los últimos diecinueve años de la vida rusa ha dado una demostración de las más elocuentes de la veracidad de nuestras interpretaciones. A medida que se fue fortificando el Estado soviético, fue muriendo la revolución en las garras de los decretos, de los burócratas, de los aparatos represivos, de los impuestos fiscales. La revolución es cosa del pueblo, creación popular; la antirrevolución es cosa del Estado. Siempre lo ha sido y siempre lo será. En Rusia como en España o en la China.³²⁶

³²⁵ Citado en AVILÉS FARRÉ, Juan: *La daga y la dinamita. Los anarquistas y el nacimiento del terrorismo*. Barcelona, Tusquets, 2013, p. 44.

³²⁶ *Tierra y Libertad*, 3 de junio de 1936.



Para los anarquistas la revolución es “cosa del pueblo, creación popular; la anti-revolución es cosa del Estado”, conscientes de que la potencia que activa cualquier proceso revolucionario no solo se dirige hacia la destrucción, sino a la generación de nuevas formas de relación, nuevas instituciones, nuevas categorías y un nuevo reparto de lo sensible.

Frente a estas posiciones anarquistas, Marx apostaba por la ordenación de las fuerzas colectivas. En *El 18 Brumario de Napoleón Bonaparte* (1852) dejó clara la diferencia entre la fuerza organizada del proletariado capitalista y la caótica de la masa disgregada preindustrial, así como su desprecio por el *lumpenproletariat*. Quizás por ello algunos de sus seguidores fueron partidarios del orden de las masas y las coreografiaron como máquinas en las grandes marchas que celebraban la fortaleza del Estado y el éxito de su desarrollo industrial. Los planteamientos de Marx, o al menos los anteriores a la Comuna, fueron pensados para un proletariado industrial urbano y no tanto para una población desestructurada, mayoritariamente de entornos rurales y preindustriales como lo era la de España a finales del siglo XIX³²⁷. Quizás por ello, en nuestro país, el impacto de las ideas de Bakunin fue superior al de las de Marx, ya que encajaban mejor con el “proletariado andrajoso” al que tanto despreciaban tanto él como Engels.³²⁸ Tras el pronunciamiento de Prim que propició la caída de Isabel II en 1868, el Consejo General de la Internacional designó a Marx para que redactase un manifiesto dirigido a los revolucionarios españoles que nunca llegó a escribir. Por

³²⁷ En los escritos de Marx posteriores a 1871, y por el impacto que le produjo la Comuna de París, hay un renovado interés por el campesinado y por formas de propiedad comunal precapitalistas y no occidentales. Citado en ROSS, Kristin: *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París*. Madrid, Akal, 2016, p. 109.

³²⁸ AVILÉS FARRÉ, Juan: *op. cit.*, p. 69.

el contrario, en aquel mismo año llegó a España el enviado de Bakunin, Giuseppe Fanelli. Esta confluencia de circunstancias hizo que, por encima del comunismo, en España triunfase un anarquismo comunitario estrechamente relacionado con el sindicalismo revolucionario.

Los anarquistas españoles, tal y como había hecho Bakunin, también confiaban plenamente en el valor creativo de la destrucción y la fuerza de las masas para conseguirlo:

Siempre hemos vivido en barracas y tugurios. Tendremos que adaptarnos a ellos por algún tiempo todavía. Pero no olviden que también sabemos construir. Somos nosotros los que hemos construido los palacios y las ciudades en España, América y todo el mundo. Nosotros, los obreros, podemos construir nuevos palacios y ciudades para reemplazar a los destruidos. Nuevos y mejores. No tememos las ruinas. Estamos destinados a heredar la tierra, de ello no cabe la más mínima duda. La burguesía podrá hacer saltar en pedazos su mundo antes de abandonar el escenario de la historia. Pero nosotros llevamos un mundo nuevo dentro de nosotros, y ese mundo crece a cada instante. Está creciendo mientras yo hablo con usted.³²⁹

“No olviden que también sabemos construir” afirmaba Buenaventura Durruti en su alegato por la destrucción. Y probablemente, también en la actualidad, quienes son acusados de generar violencia callejera por resistirse al orden establecido son más conscientes de la necesidad de cambiar el rumbo del mundo para su salvación, que aquellos que se tienen por garantes del orden, que con sus prácticas extractivistas sustentadas en la acumulación y el crecimiento sin límites ocasionan una violencia estructural causante de más daño que el que pudiesen hacer los anarquistas y todos aquellos que buscan la emancipación de los pueblos desde la justicia social, ese “mundo por venir que crece a cada instante”, en el que confiaba Durruti. La esperanza que mueve el anarquismo está llena de utopía igualitaria y es consciente de que las estructuras imperantes contienen tras su fachada de orden y civilización un caos violento de desigualdad, desposesión y abuso sin límites. Esa tensión entre falso orden y pulsión antijerárquica atravesó todo el primer tercio del siglo XX en el Estado español en sus distintas formas: monarquía, república o dictadura.

³²⁹ VAN PAASSEN, Pierre: “Dos millones de anarquistas luchan por la revolución, declara un líder español”, *Toronto Star*, 18 de agosto de 1936. Citado en: ENZENSBERGER, Hans Magnus: *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Barcelona, Anagrama, 2012, p. 157.

Hacia una república sin republicanismo: la desconfianza de las masas en la democracia española



El júbilo popular con el que se recibió la llegada de la Segunda República respondió más a una euforia destituyente que a una consciente reivindicación de los valores republicanos, ya que el convulso panorama político español del siglo diecinueve había contribuido a una conciencia ciudadana desencantada del republicanismo³³⁰. El fracaso de la breve primera República (febrero 1873 – diciembre 1874) como consecuencia de la falta de apoyo recibida tanto en el interior del país como a nivel internacional, a causa del movimiento contrarrevolucionario que se extendió por Europa tras la Comuna de París, produjo una intensa decepción entre las clases populares que habían depositado sus esperanzas en el nuevo régimen. La fuerte resistencia por parte de las élites económicas que temían perder sus privilegios, así como la oposición explícita de los grupos defensores de la monarquía dificultaron el funcionamiento de aquel primer intento republicano e impidieron que se acometiesen las reformas anheladas. El fuerte desencanto con el cambio de régimen político reveló a los anarquistas que, más allá de la configuración que adoptase, el Estado dificultaría la consecución de sus aspiraciones. El fracaso del proyecto republicano agudizó el antipoliticismo de las masas de jornaleros y trabajadores y alentó la estrategia anarquista de la acción directa³³¹. Estas circunstancias, unidas a la propia inestabilidad del régimen político

³³⁰ Cf. HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *Camino a la anarquía: la CNT en tiempos de la República*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2019.

³³¹ Especialmente después de las fuertes acciones represivas para sofocar el movimiento cantonalista

y la poderosa influencia del poder eclesiástico y caciquil condujeron al desarrollo en España de una cultura política que no identificó el progreso ni con la redistribución de la riqueza ni con el avance en los derechos y las libertades. Los años de la dictadura de Primo de Rivera, con la ilegalización y represión de las organizaciones sindicales anarquistas y el empeoramiento de las condiciones de los trabajadores, agudizaron esa desconfianza en el Estado y sus instituciones. La tensión entre avance democrático y contención por parte de las élites permaneció durante el periodo de la Segunda República, Francisco Largo Caballero afirmaría en un mitin en julio de 1932:

Yo antes de la República creí que no era posible realizar una obra socialista en la democracia burguesa, y después de veinticuatro meses en el Gobierno de la República, si tenía alguna duda sobre ello, ha desaparecido. Hoy estoy convencido de que realizar una obra socialista en la democracia burguesa es imposible³³².

Esa desconfianza por una parte considerable del arco parlamentario de la izquierda en las posibilidades —ni que fueran reformistas— de la democracia en España se veía multiplicada, con mayor motivo e intensidad, en las organizaciones sindicalistas y obreras extraparlamentarias. En este sentido, es comprensible la penetración del anarquismo en España, ya que apuesta por un proyecto social que lucha por la libertad a través de la abolición de las desigualdades de todo orden, jerárquicas y económicas, así como del Estado mismo, al que consideran “la suprema expresión de la autoridad del hombre sobre el hombre, el instrumento más poderoso de la esclavización de los pueblos³³³”. En lo económico, el anarquismo se basa en la colectivización de los medios de producción y niega la política, pero, por decirlo en términos de Rancière, no la política del desacuerdo, sino la política policial, la que pretende mantener el orden de lo establecido.³³⁴ Por ello, renuncia a las luchas electorales y niega la representación parlamentaria, despreciando la lógica de un hombre/un voto como fundamento de esa representación.³³⁵ En este ambiente, la llegada de la Segun-

como fue el caso del cantón de Alcoy, donde además estaba implicada la AIT.

³³² Mitin celebrado en el cine Pardiñas de Madrid. Citado en HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *op. cit.*, p. 227.

³³³ ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *La bancarrota del sistema económico y político del capitalismo*, citado en BOLLOTEN, Burnett: *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 334.

³³⁴ RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo*, *op. cit.*

³³⁵ A lo largo de todo el periodo republicano, la cuestión de la participación electoral fue continuo motivo de debate en las filas de la CNT, que se intensificó de cara a las elecciones de 1936, ya que tras

da República no fue acogida con mucho entusiasmo por buena parte del movimiento anarquistas, ya que se consideró la confirmación del Estado burgués y una nueva fórmula para perpetuar las diferencias de clase. La precaria condición democrática de las instituciones contribuyó a la sensación extendida de que en España no se dieron las condiciones para un avance republicano a pesar de la nueva fórmula de gobierno. A pesar de todo el entusiasmo desplegado en las calles el 14 de abril de 1931, en España surgió la República no tanto por el republicanismo de sus élites y masas como por el rechazo popular a la monarquía.

Un movimiento de masas en España: los anarquismos en torno a la CNT



El anarquismo en el Estado español se consolidó como movimiento de masas en torno a la Confederación Nacional de Trabajadores, que fue fundada en 1910 y convivió en importantes núcleos urbanos con la Unión General de Trabajadores³³⁶. El sindicalis-

el Bienio Radical-Cedista (1933 – 35) y su violenta represión, especialmente tras la Revuelta de Asturias de 1934, pero no solo, se veía la necesidad de apoyar el Frente Popular por su promesa de amnistía –se contaban “30.000 hombres encarcelados” (*Solidaridad Obrera*, 10 de enero de 1936)–, así como para mejorar las condiciones laborales, económicas y sociales de los trabajadores que en el transcurso del Bienio habían visto deterioradas considerablemente sus condiciones de vida que habían mejorado tímidamente en el bienio anterior.

³³⁶ La CNT se fundó sobre los cimientos de la federación local *Solidaridad Obrera*, en funcionamiento desde 1907. Los lugares más importantes de asentamiento del sindicato anarquista fueron Sevilla, Cataluña y Zaragoza. Su relevancia en Barcelona fue en parte consecuencia del debilitamiento de su rival socialdemócrata, la UGT, que en 1899 trasladó su sede de Barcelona a Madrid. La UGT había sido fundada en 1888 y, debido a su vinculación al PSOE desde su nacimiento tuvo un carácter más reformista y participó en distintos gobiernos de la República desde 1931, a diferencia de la CNT que

mo de la CNT siempre tuvo presente su doble carácter reivindicativo y revolucionario³³⁷ y fue la única organización que en la Barcelona de principios de siglo aceptaba sin miramientos y atendía las reivindicaciones de los migrantes recién llegados a la ciudad, en su mayoría del sur y el levante de la península. De este modo la CNT consiguió aglutinar una importante masa obrera de escasa cualificación, fuertemente precarizada y con ansias de transformación y justicia social. Fue el sindicato revolucionario más grande de la historia europea, y en la década de los treinta su existencia era excepcional porque –salvo en Argentina y Suecia– el sindicalismo de acción directa había desaparecido del resto del mundo.³³⁸ Tras las derrotas sufridas en Italia, Rusia y Francia, en las filas confederales se era plenamente consciente se habían convertido en “la esperanza mundial de una sociedad comunista libertaria³³⁹”. Sin embargo, sería erróneo pensar que las elevadas cifras de afiliación a la CNT –que variaron mucho en el período 1931 – 1936–³⁴⁰ correspondían en su totalidad a anarquistas o anarcosindicalistas, ya que la CNT era reconocida como sindicato y, por tanto, más que propiciar la revolución, su misión era velar por los derechos de los trabajadores³⁴¹: España, a pesar de la potencia del sindicato, no era un país tan anarquista como pudiera parecer.

La pluralidad de tendencias anarquistas en el seno del movimiento libertario español produjo una tensión continua en la CNT que estuvo acompañada de luchas permanentes de poder entre las facciones sindicalistas y aquellas claramente anarquistas. Y entre estas últimas hubo diferencias entre quienes apostaban por una vía más radical revolucionaria y aquellos que confiaban en la revolución cultural previa

mantuvo su independencia hasta su controvertida incorporación en noviembre de 1936, lo que conllevó que los dirigentes de la CNT pudiesen establecer una verdadera oposición, radical y enfrentada a la política del Estado, al margen de las instituciones y desde un “sindicalismo de masas”. CASANOVA, Julián: *Anarquismo y violencia política en la España del siglo XX*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, C.S.I.C., 2007, p. 165.

³³⁷ Así se consignó en la Carta de Amiens aprobada en el Congreso celebrado en aquella ciudad en 1906. En aquel Congreso se marcó claramente, además, la separación entre acción sindical y política, HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *op. cit.*, p. 19.

³³⁸ CASANOVA, Julián: *op. cit.*, p. 300.

³³⁹ HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *op. cit.*, p. 413.

³⁴⁰ Se estima que para el Congreso celebrado en Zaragoza el 1 de mayo de 1936 los afiliados representados eran 550.595, una afiliación algo menor que la del Congreso del Conservatorio en Madrid en junio de 1931, que había sido de 602.986, y muy lejos de su momento cumbre de afiliación, que alcanzó la cifra de 800.000 en otoño de aquel año. No obstante, entre 1931 y 1936 las cifras variaron considerablemente, con momentos de muy baja afiliación, como en febrero de 1935 cuando la cifra descendió hasta los 200.000. *Ibid.*, p. 410.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

a la acción directa. Durante el periodo de la Segunda República, ya legalizadas la CNT y la FAI Federación Anarquista Ibérica³⁴², continuaron las tensiones entre las diversas tendencias anarquistas³⁴³. Todos esos debates culminaron en el IV congreso confederal celebrado en Zaragoza el 1 de mayo de 1936, que supuso la reunificación del sindicato y fue donde se escenificó la victoria de la facción faísta, quienes, por encima de las luchas sindicales, tenían la voluntad revolucionaria y de transformación radical de las estructuras del Estado. Entonces se definió la posición confederal en torno al comunismo libertario resultando vencedora la propuesta que defendía que la fase insurreccional, la más violenta y destructiva, tenía que llevarse a cabo con poca planificación³⁴⁴. Un estallido creativo improvisado y espontáneo que partiría fundamentalmente del mundo rural. En la nueva sociedad que planteaban, la comuna libre era el elemento central y se organizaría de forma local y federada con otras localidades a nivel nacional. El dictamen defendía la abolición de la propiedad privada, el Estado y el principio de autoridad. Los sindicatos de ramo determinarían de forma autónoma y libre el modo en que se organizaría el trabajo, una vez que los bienes y medios de producción fuesen incautados a la burguesía y grandes propietarios³⁴⁵. En aquel congreso, celebrado ante la certeza de una inminente insurrección militar, se establecieron las bases de la revolución colectivizadora que estalló en algunas regiones de la República española al día siguiente de sofocar el golpe de Estado y en paralelo al inicio de la Guerra Civil.

342 En el marco de las discusiones estratégicas, en 1927 se fundó en la clandestinidad la FAI en parte para movilizar a las masas, pero también para ejercer presión en el seno de la CNT y evitar así el desarrollo de lo que consideraban un sindicalismo neutro.

343 Estas continuas disputas tuvieron planos más discursivos, como los debates en publicaciones libertarias sobre la abstención en las distintas convocatorias electorales, la posición ante leyes opresivas como las de Orden Público y Vagos y Maleantes, hasta el manifiesto del treintismo. Se denominó treintismo a la corriente ideológica que dentro de la CNT defendían la organización de las masas y la revolución mediante la educación y el ejemplo. Su lucha se concentraba en propiciar la convivencia social y la mejora de las condiciones económicas y laborales de los trabajadores. Su nombre responde al manifiesto que firmaron en agosto de 1931 treinta militantes, entre quienes se cuentan dirigentes como Ángel Pestaña, Joan Peiró o Juan López Sánchez, y en el que exponían sus posiciones ante las críticas de los sectores más revolucionarios que demandaban en el verano de 1931 acciones más contundentes que estuviesen en consonancia con el ciclo de huelgas que se había activado aquel verano. Durante el otoño de aquel año y ante la celebración de más huelgas y manifestaciones los treintistas cedieron a las presiones y poco a poco fueron asumiendo cargos de responsabilidad en el seno de la federación dirigentes faístas, más revolucionarios. Desde octubre de aquel mismo año comenzaron a escindirse sindicatos de oposición que seguían las posiciones más moderadas y eran contrarios a la acción revolucionaria.

344 De entre los más de 150 dictámenes resultó vencedora la propuesta presentada por el médico naturista Isaac Puente (1896 – 1936) y Federico Urales, seudónimo del escritor y maestro, padre de Federica Montseny, Juan Montseny Canet (1864 – 1942).

345 HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *Op. cit.*, pp. 420-422.

Impedir lo político en nombre del orden público



El Govern està animat dels millors propòsits per a ajudar les classes humils a ascendir en les seves condicions de treball. Però el govern s'enfrontarà contra aquells elements que sostenen la teoria, sovint proclamada, a vegades encoberta, que cal destruir l'economia i produir el caos amb la il·lusa esperança que darrera d'això vindrà un sistema més pur de reivindicació obrera³⁴⁶.

Con estas palabras el President Companys se dirigía al Parlamento catalán el 28 de mayo de 1936, con la intención de sofocar la agitación callejera y en respuesta a aquellos acontecimientos que estaban produciendo “desórdenes públicos”, como el del Primero de Mayo de aquel año³⁴⁷. Buena parte de esas movilizaciones eran ocasionadas por los deseos de agitación y revolución de las filas anarquistas. Respondían al deseo de crear “el hábito de las acciones revolucionarias” y estaban dirigidas a superar el miedo a las fuerzas represivas del estado, en lo que los anarquistas denominaron “gimnasia revolucionaria”³⁴⁸. Como Juan García Oliver³⁴⁹ cuenta en sus

³⁴⁶ UCELAY DA CAL, Enric: *La Catalunya Populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*. Barcelona, Edicions de La Magrana, 1982, p. 274.

³⁴⁷ Conviene no olvidar que la fiesta del Primero de Mayo conmemora la ejecución de inmigrantes anarquistas en Estados Unidos en 1887.

³⁴⁸ GARCÍA OLIVER, Juan: *El eco de los pasos. El anarcosituacionismo en la calle, en el Comité de Milicias, en el gobierno, en el exilio*. Barcelona, Backlist, 2008, p. 156.

³⁴⁹ Juan García Oliver (Reus, 1902 – Guadalajara, México, 1980), camarero de profesión, destacó

memorias, el uno de mayo de 1931, apenas dos semanas después de la proclamación efusiva de la llegada de la República, en Barcelona se organizó una jornada de lucha desde la CNT-FAI. Previo a la fecha se distribuyeron octavillas con el lema “Primero de Mayo. Fiesta internacional de la gimnasia revolucionaria” y el día de la festividad se provocaron numerosos altercados en la ciudad. Como para muchos otros, para García Oliver la República era una institución política que posibilitaba la reforma del estado burgués y no su demolición, para lo cual era necesario ejercitar unas formas de sabotaje y destrucción organizadas en las que la guerrilla urbana sustituyera al motín rural³⁵⁰. La fecha del primero de mayo de 1936 fue importante también en términos simbólicos ya que fue la primera ocasión en la que una manifestación de la CNT-FAI era presidida por la bandera rojinegra³⁵¹.

La cuestión del orden público no era nueva ni exclusiva del periodo republicano³⁵², sino que fue una preocupación constante en las primeras décadas de siglo en Cataluña, y más exactamente en Barcelona, donde convergieron algunas circunstancias que dificultaron la convivencia en la ciudad. En 1930 Barcelona era la ciudad más poblada de España con más de un millón de habitantes, de los cuales alrededor del

desde joven entre la militancia anarquista. Siempre estuvo muy próximo a Durruti con quien fundó en 1922 en Barcelona el grupo “Los Solidarios” (después “Nosotros”). Entre los actos de mayor repercusión del grupo se encuentran los asesinatos del cardenal Soldevila en Zaragoza y de Reguera en Toledo, así como un atentado fallido contra el rey Alfonso XIII en París en 1925 que le condujo a la prisión de Burgos, donde estuvo hasta la proclamación de la Segunda República. Contrario a las tendencias más sindicalistas de la CNT se opuso con vehemencia al treintismo e impulsó acciones insurreccionales como la “gimnasia revolucionaria”. Tras el 18 de julio tuvo un destacado papel en la formación del Comité Central de Milicias Antifascistas de Cataluña. A pesar de sus reticencias a que la CNT entrase en el Gobierno de la Generalitat, el 5 de noviembre, una vez disuelto el Comité de Milicias, aceptó formar parte del Gobierno presidido por Francisco Largo Caballero en condición de ministro de Justicia, cargo en el que permaneció hasta mayo de 1937 cuando volvió a ocuparse de actividades organizativas en la CNT-FAI. Una vez exiliado en México se encargó de la reorganización de la CNT de la que fue su secretario nacional hasta 1944.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 158.

³⁵¹ En la reunión celebrada el lunes 27 de abril con motivo de la preparación de la manifestación se debatió en torno a bajo qué bandera se iba a desfilar. El debate se remontaba a las disputas entre los grupos “Bandera roja”, que ponían más el acento en las cuestiones laborales, y “Bandera negra” en cuyas filas militaba García Oliver, más centrados en la acción revolucionaria. La proclamación de la República y las perspectivas de activar un movimiento amplio de masas en torno al anarcosindicalismo, motivaron la fusión de ambas tendencias y aceptaron, a propuesta del propio García Oliver, dar expresión plástica al acuerdo con la combinación de ambas banderas en una misma bicolor. PAZ, Abel: *Durruti en la Revolución española*. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, p. 254.

³⁵² Mediada la década eran aún habituales los tiroteos en las cocheras de Lesseps y la imagen de un tranvía descendiendo la calle de Balmes incendiado era una escena que se repetía con frecuencia. UCCELAY DA CAL, Enric: *op. cit.*, p. 273.



treinta y cinco por ciento no eran catalanes de origen, ya que mucha mano de obra no cualificada había acudido a la ciudad por el desarrollo de su industria, así como del incremento de la construcción derivado de la furia especuladora en torno a la Exposición Universal de 1929. La actividad revolucionaria era una de las principales preocupaciones de la burguesía catalana que en vez de plantearse que la inseguridad ciudadana era consecuencia de la desigualdad derivada de sus políticas rentistas y las precarias condiciones laborales que ofrecían, consideraban al anarquismo su principal causante³⁵³. La condición regional periférica de Cataluña la alejaba de los centros de toma de decisión y su falta de autonomía militar o policial la dejaba desprovista de herramientas para luchar contra el ambiente revolucionario de la ciudad³⁵⁴.

A pesar de su legalización tras el fin de la dictadura de Primo de Rivera, el movimiento anarquista sufrió distintas formas de represión durante los años de la Segunda República. A nivel estatal se aprobaron normas encaminadas a impedir la acción de los anarquistas, una evidencia más del uso de los aparatos del Estado para limitar la libertad y la democracia por parte de los diferentes gobiernos republicanos. Las movilizaciones provocadas en el primer bienio de la República que se extendieron por toda la geografía española preocuparon al ejecutivo republicano-socialista que redactó la Ley de Defensa de la República, considerada por los anarcosindicalistas como una ley contra la CNT. El gobierno “reformista” de la República reprimía y castigaba la organización que aglutinaba la mitad del movimiento obrero en España, una estrategia un tanto equivocada si se pretendía llevar a cabo una transformación social de calado³⁵⁵. Aquella Ley de Defensa de la República fue sustituida, en agosto

353 Solo durante la década de 1920 los alquileres aumentaron entre un 50 y un 150 por ciento, lo que desencadenaría diversas movilizaciones y huelgas de alquiler. La planificación urbana de la ciudad respondió a los deseos de pacificación que motivaron la dispersión de la población migrante revolucionaria mediante operaciones urbanísticas como las *cases barates*, que no solo pretendían reducir el chabolismo, sino que respondieron a una agenda represiva. EALHAM, Chris: *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto 1898-1937*. Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 39-42.

354 Pocas veces se explica el ascenso del catalanismo burgués con relación al orden público, la seguridad ciudadana y la represión en relación con las tensiones producidas entre industriales y el Estado de la Restauración. Por eso cuando en 1923 el general Miguel Primo de Rivera (antiguo comandante militar de Barcelona y por tanto conocedor de los desórdenes públicos en la ciudad), tomó las riendas del gobierno de la dictadura, la noticia fue muy bien recibida por buena parte de la burguesía industrial catalana, prueba de que la cuestión del orden prevaleció por encima de la “cuestión nacional”. *Ibidem*, pp. 56-60.

355 Los intentos insurreccionales de enero de 1932 y enero y diciembre de 1933, acarrearón una represión brutal, así como la clausura de los sindicatos, lo que condujo a una pérdida continua de afiliados. Si en 1931 la CNT contaba en torno a 400.000 afiliados, en marzo de 1933 la cifra había caído a casi la mitad, 208.821, y el número de presos cenetistas alcanzaba la cifra de 15.000 a principios de 1934. HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *op. cit.*, pp. 222 y 266.

de 1933, por la Ley de Orden Público en la que el Gobierno podía tomar medidas de forma preventiva en aquellas situaciones que considerase de “alteración del orden público” a pesar de que no fuesen constitutivas de delito. En el mismo mes que aquella, se promulgó la Ley de Vagos y Maleantes, también con carácter preventivo y que pretendía actuar sobre los potenciales criminales antes de que pudiesen cometer ningún delito. La ley era escandalosamente arbitraria ya que otorgaba a las fuerzas de seguridad del Estado el poder para actuar sobre aquellos individuos que careciesen de “medio conocido o legítimo de subsistencia”. La normativa atacaba a los sujetos con aspecto de delincuentes en potencia y no a sus acciones con lo que se extendía así una noción y práctica de “orden público” sustentada en la apariencia y el libre juicio de la policía. Las libertades quedaban en manos del arbitrio policial ya que no se fundamentaba en actos criminales sino en la “peligrosidad” de algunas actitudes y de algunos individuos, por lo que se multiplicaron las detenciones por motivaciones políticas. La ley de vagos y maleantes pone negro sobre blanco el clasismo estructural del proyecto republicano y deja claro que las masas, la chusma harapienta que trabajaba en condiciones precarias o se negaba a participar de la explotación capitalista, eran sospechosas de desórdenes criminales. En este sentido el proyecto republicano se asemejaba al de Hitler, quien proscribió de las calles a prostitutas y vagabundos³⁵⁶. En términos políticos, quienes vagabundean –afirmaba Benjamin en su *Libro de Pasajes*– “protestan contra el proceso productivo” (I), su forma de estar en la ciudad supone “una manifestación contra la división de trabajo” (M 5, 8)³⁵⁷. Bien por exceso en el caso de los individuos peligrosos o violentos, los maleantes, bien por defecto, “los vagos”, aquellos sujetos no productivos que reivindicaban su derecho a la pereza como una forma de resistencia ante el “derecho al trabajo”³⁵⁸ y que con su mera existencia muestran la posibilidad de otras formas de vida, existe en el proyecto republicano un tipo de población de segunda que queda desposeído de su condición de ciudadanía, de la capacidad de hacer política, si la entendemos con Hannah Arendt en relación con la “aparición” en el espacio público. Leyes como la de vagos y maleantes estaban orientadas hacia el borrado de lo político basado en provocar el miedo a aparecer en el espacio público para no ser acusado de actividades ilícitas.

³⁵⁶ BUCK-MORSS, Susan: “El *flâneur*, el hombre sándwich y la puta: las políticas del vagabundeo”, *Walter Benjamin escritor...*, *op. cit.*, p. 163.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Paul Lafargue publicó en 1879, ocho años después de La Comuna y en respuesta al modo en que la izquierda estaba defendiéndose de los ataques de la derecha a la experiencia de la Comuna con una defensa del trabajo y renuncia del ocio y las distracciones con el texto *Le droit à la paresse*, que, con ironía reclamaba un derecho distinto al “Droit au travail” promulgado en la revolución de 1848. El texto de Lafargue tuvo muy buena acogida entre círculos anarquistas.

En Barcelona esta represión fue intensa debido a que la ciudad contaba con una activa esfera pública subalterna, lo que podría denominarse en términos gramscianos un proyecto contrahegemónico³⁵⁹. El sindicato de inquilinos que alentaba prácticas de ocupación ilegal de pisos y de reinstalación de los desahuciados que respondía a una visión obrera de la vivienda como un bien de primera necesidad; la solidaridad con los presos y las cajas de resistencia para las huelgas en torno a los ateneos; el desarrollo cultural y educativo en los ateneos racionalistas; las asociaciones de excursionistas o los clubs deportivos de los barrios barceloneses –que organizaron la Olimpiada Popular del verano de 1936 de carácter antifascista y como boicot a los Juegos Olímpicos de Berlín de ese año– son algunos indicios de la práctica contracultural en la ciudad de Barcelona.³⁶⁰ Todo esto confluyó en que, durante los primeros meses de la Guerra, tras la apariencia externa de desorden estuvo en juego un proyecto revolucionario que proyectó una ciudad anticapitalista en consonancia con los anhelos colectivos de mutación de la función social de lo urbano. Esto estaba íntimamente vinculado con el desarrollo de una cultura de barrio con una estructura organizativa basada en ideales de libertad y solidaridad que propició una “Barcelona proletaria” en el sentido de toma de conciencia de clase como una entidad “moral, social, geográfica y estética”³⁶¹.

La creación de un cine revolucionario

Las tres primeras décadas del siglo XX fueron fundamentales para el desarrollo de nuevas formas de comunicación. Los últimos años del siglo anterior habían avanzado lo que podría denominarse una “mundialización temprana” con la invención del telégrafo y el tendido de cables submarinos transoceánicos que abrieron nuevas y veloces vías de comunicación³⁶². Con el cine y la consolidación de las publicaciones gráficas surge la mirada de un espectador masivo, con todos los riesgos que ello comporta, las posibilidades de manipulación, pero al mismo tiempo las esperanzas del nacimiento de una conciencia común, una subjetividad enriquecida por las imágenes de distintos confines de la tierra. Las salas de cine se convirtieron en lugares de confrontación y

³⁵⁹ EALHAM, Chris: *La lucha por Barcelona...*, *op. cit.*, p. 96.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ EALHAM, Chris: “El mito de la muchedumbre...”, en EALHAM, Chris y RICHARDS, Michael (eds.): *op. cit.*, p. 152.

³⁶² ANDERSON, Benedict: *Bajo tres banderas. Anarquismo e imaginación anticolonial*. Madrid, Akal, 2005, p. 9.

encuentro, al tiempo que espacios privilegiados para la conformación de conciencias. A esto habría de sumarse que, como consecuencia del desarrollo de la electricidad y la emisión en cadena, se operó una transformación de los espacios públicos. Estos

crecieron en un sentido *físico*, dando lugar a un titanismo que se suele equiparar, ingenuamente, con el auge de los totalitarismos; crecieron en un sentido *sensorial*, para satisfacer a un paladar refinado por los nuevos estímulos mediáticos y las nuevas formas de control y coordinación, desde la amplificación del sonido hasta las luces artificiales, desde la señalización a gran escala hasta la proyección de imágenes en movimiento; y crecieron en el sentido de la *difusión*, pues numerosos espacios públicos quedaron interrelacionados gracias a la emisión sonora y a otras tecnologías mediáticas destinadas a la transmisión y a la sincronización figurada o literal³⁶³.

Es por tanto legítimo pensar que la relación con el espacio público y la construcción de la subjetividad en los recintos urbanos de convivencia se viese considerablemente alterada en la década de los treinta no solamente por los contenidos y la mayor accesibilidad a estos, sino de manera relevante por la forma en que el sensorio estaba siendo afectado por los avances técnicos, electrónicos. El cine será para Benjamin el medio de ensayo apropiado para estas alteraciones profundas de la percepción afectando al sensorio a través del shock. En “Sobre algunos temas en Baudelaire” el pensador alemán describe la experiencia que tiene el transeúnte en la multitud y la equipara con la del obrero en la maquinaria. En ambas experiencias el sujeto se veía sometido a una sobreestimulación y un bombardeo de imágenes que se asemejaban al shock. Por otro lado, la ciudad con sus plazas, cines y galerías comerciales se convierte en un espacio cuasi-escénico en el que grandes audiencias se congregan y donde los cuerpos se interrelacionan de una manera singular intermediados por la técnica. Parece como si se anticipara la insistencia de Felix Guattari en que “las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana³⁶⁴”. En la década de los treinta se evidenció además para el pensamiento que la “organización colectiva, el comportamiento y las prácticas corporales [eran] ámbitos que se encuentran sometidos a la influencia ‘afectiva’ inconsciente y a la influencia ‘ideológica’ deliberada³⁶⁵”. El desarrollo de la tecnología en la ciudad proporciona

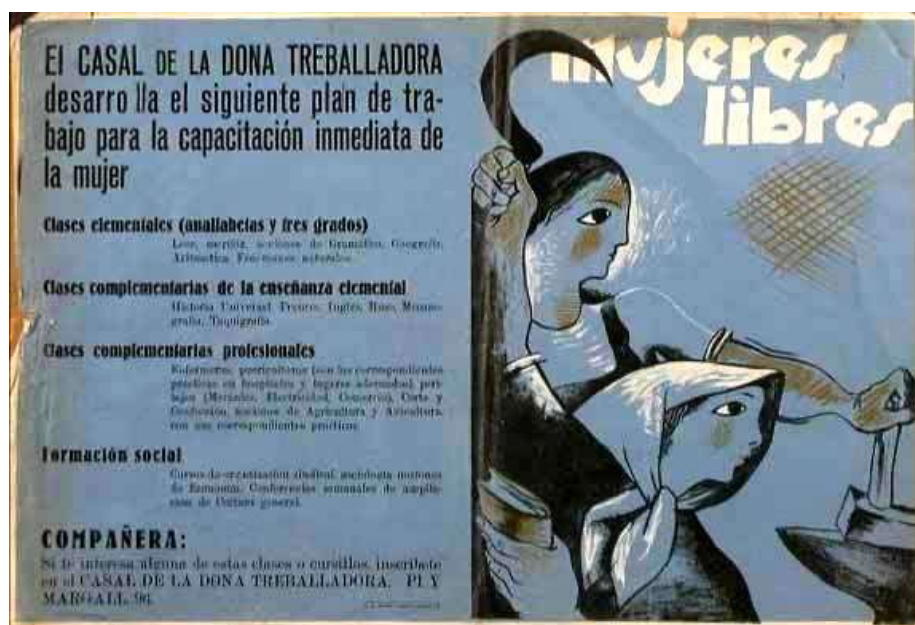
363 SCHNAPP, Jeffrey T.: “Proyecciones. Algunos apuntes sobre el espacio público en los años Treinta”, en VV. AA.: *Encuentros con los años '30*, *op. cit.*, p. 31.

364 Citado en LÜTTICKEN, Sven: *op. cit.*, pp. 78-79.

365 MILLER, Tylus: “Mímesis del hombre nuevo. Los años treinta: de la ideología a la antipolítica”, en VV. AA.: *Encuentros con los años '30*, *op. cit.*, p. 91.

nuevas formas de subjetividad política y de construcción de relato histórico. El cuerpo se amplifica en el espacio público por la experiencia de la técnica, en un juego de idas y venidas que configurarían una reapropiación de la ciudad por los sujetos y no solamente por los dirigentes totalitarios, como tradicionalmente se ha pensado. En el caso del anarquismo español durante los años de la República se despertó un interés por el cine como medio revolucionario, educativo y de transformación social que no se desplegó solamente en la difusión de películas de contenido social, sino que alimentó las aspiraciones de construir una producción netamente anarquista tanto en las formas de hacer como en los contenidos de las películas.

La revolución cultural anarquista: educación, ateneos y revistas



Una parte fundamental del proyecto anarquista se sustenta en la educación y la cultura ya que aspira a una transformación cultural que reestructure la vida cotidiana a partir de los principios libertarios de justicia e igualdad y en oposición a los valores capitalistas y su cultura del trabajo. Los anarquistas poseen sus propias tradiciones, filosofía, revistas culturales³⁶⁶ y practican actividades como excursiones en las que

³⁶⁶ Las publicaciones desempeñaron un papel muy relevante para la expansión del anarquismo en España. El proyecto editorial anarquista responde al papel que otorgan a la educación de las masas y la confianza que depositan en el conocimiento como vía para la emancipación de los pueblos. Algunos ejemplos de esta labor: la barcelonesa *Iniciales* (1929 – 1937) de contenidos relacionados con la pedagogía, el anarquismo doctrinal, la educación sexual, el naturismo, el nudismo o la procreación consciente, que es continuadora de *Ética* (1927 – 1929); *Estudios*, publicada en Valencia entre 1922 y

unían festejo con ecología, debate político y entrenamiento paramilitar³⁶⁷. Su implantación en Barcelona se realizó a través de ateneos y la configuración de “grupos de afinidad”, estructuras que estaban formadas por conjuntos de entre cuatro y veinte personas a quienes unía su sintonía personal y lealtad mutua. Los sindicatos y los ateneos libertarios eran auténticos “centros de educación social-proletaria³⁶⁸” que se erigían en lugares para una educación bajo los principios de la pedagogía racionalista en la línea de Francisco Ferrer i Guardia y al margen del Estado. Entre 1877 y 1914 se formaron setenta y cinco ateneos en Barcelona donde se organizaban cursos de día para los niños de la clase obrera y nocturnos para los adultos³⁶⁹. Los ateneos funcionaron como espacios para la construcción de una cultura obrera propia no obstante heterogénea, ya que se encontraban desde aquellos con mayor sensibilidad sindical, otros de agitación libertaria y atraían personas interesadas en socializar o por la actividad cultural que en ellos se producía. Además de su función cultural, los ateneos emprendían acciones solidarias como las suscripciones para huelguistas o presos por causas políticas o las manifestaciones de apoyo a las víctimas de la represión³⁷⁰. Mediante la educación, la cultura y la solidaridad, los ateneos fueron lugares destacados para la configuración de una cultura obrera de vocación emancipadora. Muchos de los que participaban en estos espacios eran migrantes con poco arraigo y con viviendas de muy reducido tamaño –en ocasiones vivían en habitaciones o camas alquiladas– por lo que espacios como los ateneos se convertían en auténticos lugares en donde pasar el tiempo. Un tiempo que es el que libera a los obreros del lugar que les tenían asignado, cercano a los vicios y la exclusión y no a la manifestación de su propia potencia como colectivo.

Durante el primer bienio de la Segunda República y tras el periodo de represión de la dictadura de Primo de Rivera se produce una eclosión de nuevos ateneos o la refundación de algunos ya existentes en décadas anteriores, especialmente en Barcelona y su área metropolitana. Sin embargo, a lo largo del periodo republicano la agitada agenda insurreccional de las secciones más beligerantes del sindicato y su

1937 y de divulgación científica; *Mujeres libres* (1936 – 1938) publicada en Barcelona y de contenido anacofeminista.

³⁶⁷ FONTECHA PEDRAZA, Antonio: “Anarcosindicalismo y violencia: la ‘gimnasia revolucionaria’ para el pueblo”, *Historia Contemporánea*, n.º 11, 1994, pp. 153-179, p. 163. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=149918>

³⁶⁸ PAZ, Abel: *op. cit.*, p. 246.

³⁶⁹ EALHAM, Chris: *La lucha por Barcelona, op. cit.*, p. 80-92.

³⁷⁰ NAVARRO, Javier: “El papel de los ateneos en la cultura y la sociabilidad libertarias (1931 –1939): algunas reflexiones”, *Cercles: revista d’història cultural*, 2005, n.º 8, pp. 64-104, p. 80. <https://raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191185>

consecuente represión por parte de los distintos gobiernos dificultaron la continuidad de los proyectos culturales. Los años del primer bienio (1931 – 1933) y la etapa que se iniciaría en la segunda mitad de 1935 y alcanzaría el gobierno del Frente Popular son los periodos de mayor actividad cultural con la puesta en marcha de escuelas racionalistas, ateneos culturales, centros de estudios, grupos de excursionistas...³⁷¹ Esa implantación configuró una identidad barrial proletaria que consolidó un “nosotros” antagonista que definió unos enemigos que se aprovechaban del trabajo de los obreros. Este odio de clase promovió acciones violentas claramente dirigidas en el estallido revolucionario de los primeros días de la Guerra³⁷².

La cultura anarquista favoreció la creación de unas aspiraciones colectivas, así como un ambiente afectivo y político que hizo posible el estallido social revolucionario frente al golpe de estado militar. Esta implantación a través de espacios comunitarios y redes de solidaridad recuerda a la experiencia que narra Kristin Ross con relación a la Comuna, cuando alude a las reuniones populares de final del Imperio como espacios fundamentales para la expansión de ideas y deseos de una comuna social, es decir, una organización basada en la cooperación directa de todas las energías e inteligencias que servía de caldo de cultivo para la posterior revuelta solidaria y, en cierta medida, utópica que fue la Comuna³⁷³. De un modo similar sucedió en Rusia antes de la revolución de 1917, tal y como describe Susan Buck-Morss, donde ya se habían formado organizaciones culturales proletarias en torno a formas culturales como el teatro, las artes o la literatura, así como consejos de trabajadores en las fábricas³⁷⁴.

Imágenes, ateneos y movimiento libertario: un cine hecho por y para el pueblo

Hace ya bastantes meses –casi un año– que realizo una labor intensa de propaganda del cinema de tendencia social y revolucionaria ante un público exclusivamente proletario.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 89.

³⁷² EALHAM, Chris: “El mito de la muchedumbre...”, en EALHAM, Chris y RICHARDS, Michael (eds.): *op. cit.*, p. 159.

³⁷³ ROSS, Kristin: *Lujo comunal*, *op. cit.*, p. 20.

³⁷⁴ BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 69.

En ese tiempo he pronunciado varias conferencias sobre cine social en distintos Ateneos obreros de Barcelona y he dado varias charlas en todas las sesiones cinematográficas organizadas por esos centros proletarios de vanguardia. (...) En todas esas charlas y conferencias, me he referido a la necesidad y urgencia de formar en los Ateneos obreros unos cuadros de amigos del cine social, con objeto de organizar mejor y hacer más eficientes esas sesiones de cine. (...) Sirve a nuestro intento el cine soviético, pero no nos interesa la doctrina que lo influye, más bien nos estorba.

Encerrar el arte en un programa político es empequeñecerlo. Entre el código de Hays y el de Stalin, solo existe la diferencia de que aquel alaba las virtudes burguesas y este exalta las excelencias del régimen comunista.

Nosotros queremos un cine libre de prejuicios, ampliamente social y verídico, para el pueblo y por el pueblo, pero sin sujetarlo a determinada ideología política, sin hacerlo esclavo de tal o cual ortodoxia de partido³⁷⁵.

Así relataba en mayo de 1933 el crítico y realizador anarquista Mateo Santos³⁷⁶ la actividad divulgativa del cine social que llevaba a cabo en los ateneos libertarios de Barcelona y que complementaba la que realizaba como periodista de cine en distintos medios escritos y que supuso una contribución determinante en los debates sobre cine, ideología y revolución que tuvieron lugar durante los años de la Segunda República. En la década de los treinta, a partir del cambio de régimen, algunos ateneos comenzaron a introducir el cine como una actividad para la formación de los trabajadores³⁷⁷, ya que, gracias a la labor divulgativa de figuras como Santos, e inspirados por la experiencia del cine soviético de las dos décadas anteriores, se tomó conciencia de su potencial para la configuración de subjetividades y la expansión de ideas políticas.

Con la llegada de la República, la revista *Popular Film*³⁷⁸, dirigida por Santos, comenzó a incorporar en sus páginas algunos debates sobre el cine social, análisis sobre la potencia educativa del cine y su poder transformador en una sociedad del nivel de

³⁷⁵ SANTOS, Mateo: “Laboremos por el cinema”, *Popular Film*, 4 de mayo de 1933.

³⁷⁶ Mateo Santos (Villanueva de las Niñas, Ciudad Real, 1891 – México, 1964) tuvo una intensa actividad como crítico de cine, entre sus colaboraciones más longevas, además del semanario *Popular film*, *El Cine*, *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos* y ya en Francia *España libre* y *L’Espagne Républicaine*. Durante la Guerra, Santos tuvo un papel destacado en la colectivización del cine y dirigió el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE-Films) que realizó películas gracias a los ingresos de las salas colectivizadas.

³⁷⁷ PEDRET, Gerard: “Formació i professio: dels ateneus obrers al cinema militant”. *Barcelona: quaderns d’història*, n.º 26, *La Rosa de Foc. Obrerisme i moviments sindicals a Barcelona (1909-1936)*, 2020, pp. 165-178, p. 165.

³⁷⁸ La revista *Popular Film* se publicó semanalmente entre agosto de 1926 y agosto de 1937 y estuvo

analfabetismo e incultura como la española³⁷⁹, así como propuestas de inclinación anarquista que animaban a la producción cinematográfica más allá de la industria capitalista. El semanario se convirtió en un espacio para el desarrollo de la crítica de cine y el debate abierto por una nueva generación de críticos que, ya nacidos en el nuevo siglo, entendían el cine como un arte de importante impacto en las masas³⁸⁰. Una vez terminada la dictadura, Santos, quien sería más tarde el realizador de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), comenzó a dar a conocer y elogiar la desconocida cinematografía soviética mediante textos en los que destacaba cómo los rusos habían encontrado en el cine una fuerza “no sospechada antes por los alemanes ni por los yanquis: su eficacia, enorme, como instrumento de la enseñanza más alta, dinámica y moderna pedagogía³⁸¹”. La publicación de este tipo de textos contribuyó a la introducción de debates sobre el cine en los círculos anarquistas, que comenzaron a valorar su potencial educativo frente a la industria capitalista que exaltaba la cultura individualista. En otro artículo titulado “El cinema al servicio de las ideas”, también de 1931, Santos resaltaba el papel que había desempeñado el cine soviético para la consecución de la revolución y formulaba la siguiente pregunta: “¿Sin disponer de un instrumento de enseñanza tan práctico y tan objetivo como el cine, habría podido educarse a un pueblo tan trágicamente analfabeto e ignorante como el ruso?³⁸²” Santos parecía ser ya entonces consciente de aquello que destacara Susan Buck-Morss

dirigida por Mateo Santos desde su lanzamiento hasta 1934. La revista tenía un claro corte comercial con artículos dedicados a la cartelera y las estrellas de Hollywood, pero a la vez mantuvo una línea en la que se interrogaba sobre las posibilidades de un cine como hecho político, su función social y papel pedagógico.

379 En el primer gobierno republicano hubo un especial interés por promocionar el cine desde las instituciones. En 1931 se fundaron las Misiones Pedagógicas, un proyecto directamente vinculado al Ministerio de Instrucción y Bellas Artes que impulsó la difusión cinematográfica con fines pedagógicos a cargo de Gonzalo Menéndez Vidal y José Val del Omar. Mateo Santos celebraría el acontecimiento en las páginas de *Popular Film*: “La cruzada de la cultura. Misiones pedagógicas” (11 de febrero de 1932). Habrá además muchos otros artículos en la revista que analizarán el papel educativo del cine, entre las que cabe destacar “Cine documental y educativo” firmado por Rafael Gil (3 de septiembre de 1931); “Cinema docente. Al margen de una disposición oficial” de Jesús Alsina (12 de noviembre de 1931); “Influencia del cinema en la imaginación de los niños” de Mariana Hoffmann (3 de marzo de 1932); “El cinematógrafo en las escuelas” de Antonio Guzmán (13 de octubre de 1932).

380 Es lo que se ha dado en llamar la generación *Popular Film* entre quienes se contarían Antonio del Amo Algara, Alberto Mar, Sylvia Mistral, Pedro Sánchez Diana, Carlos Serrano de Osma y Augusto Ysern. Todos ellos nacidos en el nuevo siglo confiaban en la capacidad del nuevo medio y de su potencial para contribuir al progreso social. En BRAGULAT I MAJORAL, Anna Maria: “Mateo Santos i la generació de Popular Film”, *Cinematògraf*, n.º 1, 2 época: *La historiografía cinematográfica a Catalunya*, 1992, pp. 121-141.

381 SANTOS, Mateo: “Estilo del film ruso”, *Popular Film*, 14 mayo de 1931.

382 SANTOS, Mateo: “El cinema al servicio de las ideas”, *Popular Film*, 16 julio de 1931.

cuando afirma que la conciencia de clase soviética solo se pudo dar gracias al influjo del cine ya que suministró las imágenes para la construcción de una “identidad colectiva en cuanto masa revolucionaria³⁸³”.

De su frustración por la industria española y su interés por la constitución de un cine social, que, al modo del cine ruso, impulsase un mundo nuevo con otras relaciones, Santos promovió la creación de la Agrupación Cinematográfica Española (ACE), que, a pesar de su corta vida –activa entre abril y noviembre de 1932–, sirvió para articular relaciones y modos de hacer que fueron determinantes para las ulteriores experimentaciones en cine durante la guerra. La ACE se inspiró en el “*Cinema du Peuple*³⁸⁴” una cooperativa de producción cinematográfica nacida en el ámbito sindical y participada por trabajadores y que era muy bien conocida por Armand Guerra, cineasta anarquista y también redactor de *Popular Film* desde 1929, que había filmado varias películas en su experiencia parisina. Para la realización de algunas películas como *La Commune*, que fue dirigida por Guerra³⁸⁵ el guion se consensuaba de forma colectiva por los cooperativistas³⁸⁶. Bajo el lema “*Amuser, Instruire, Emanciper*”, muy próximo al “enseñar deleitando” de las Misiones Pedagógicas³⁸⁷, así como de otras iniciativas del momento³⁸⁸, los impulsores del “*Cinema du Peuple*” buscaban hacer un

383 BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 169.

384 El nombre completo era “Société coopérative à capital et personnel variables Le Cinema du Peuple” y aunque estaba formada principalmente intelectuales y militantes del sindicato ferroviario también contaba con peluqueros o mecánicos. Tuvo una corta vida, solo se mantuvo entre octubre de 1913 y agosto de 1914. MANONI, Laurent, “La Commune”, originalmente publicado en *La persistance des images*. París, La Cinémathèque française, 1996. <https://www.cinematheque.fr/henri/film/103075-la-commune-armand-guerra-1914/>

385 *La Commune* fue estrenada el sábado 28 de marzo de 1914, con motivo de la conmemoración de la proclamación de la Comuna en la misma fecha en 1871. Además de esta, Guerra hizo otras dos películas para “Cinema du Peuple”, todas en 1914 *Les misères de l'aguille*, *Le vieux Docker*.

386 Además de esta particular forma de producción colectiva, la película contiene elementos reseñables como la aparición de algunos comuneros como Zéphirin, Camélinat, Jean Allemane y Natalie Lemel, que al final de la película, delante del Louvre, sostienen un cartel que exclama: *Vive la Commune!* PEDRET OTERO, Gerard: *La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926 – 1937)*). Tesis doctoral, p. 166-167.

387 MARTÍNEZ, Pau: *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936 – 1939)*. Tesis doctoral, p. 37.

388 Este impulso por el desarrollo de un cine con fines sociales se vio además avalado por otras actividades y asociaciones. Destaca, por ejemplo, la “Sociedad de Amigos del Cinema” impulsada desde la revista barcelonesa *El Cine*, o las prácticas de cine amateur desarrolladas por el Centre excursionista de Catalunya o la agrupación cinematográfica del FAD, entre muchas otras que se dieron sobre todo en ciudades como Madrid y Barcelona, pero no solo, Valencia también fue un foco importante de este tipo de actividad.

cine de clase que reflejase las aspiraciones por un mundo mejor con un nuevo régimen económico y social³⁸⁹. Las aspiraciones de Mateo Santos eran que la ACE fuese el germen de una escuela de cinematografía obrera y libertaria que respondiese a las inquietudes del “pueblo español” y que abandonase las influencias foráneas para responder a los verdaderos problemas de la población. Su interés por crear un “cine hispano” no tenía tanto que ver con la cuestión nacionalista como en activar la producción de un cine situado, que respondiera a las necesidades de un lugar, un tiempo y unas gentes. A pesar de la escasa producción de la ACE y su corta vida, fue una experiencia clave para entender la deriva que tomó el cine en las filas anarquistas durante los primeros meses de la Guerra Civil. Su concepción prueba del interés anarquista hacia un cine colectivo³⁹⁰.

Fue a partir de su participación en ACE que la actividad de Santos dejó de limitarse al periodismo y la crítica, y a partir del verano de 1932 comenzó a desplegar su actividad divulgativa en coloquios y conferencias y sobre todo en la formación de grupos de interesados en el cambio cultural en ateneos, donde proyectaba películas de corte social que se seguían de debates³⁹¹. En sus conferencias, Santos insistía, más allá de en los contenidos políticos de las películas, en la necesidad de impulsar un co-

389 PEDRET OTERO, Gerard: *La quimera de la gran pantalla...*, *op. cit.*, p. 164.

390 La ACE se planteó cuatro ejes fundamentales de acción que son: la creación de una biblioteca de cine; la organización de conferencias en torno a temas cinematográficos; la publicación de las conferencias para su difusión más allá del acto; la formación mediante cursos tanto teóricos como prácticos de la técnica cinematográfica. En “La ACE en marcha. Su labor y su porvenir”, *Popular Film*, (14 abril 1932). Como ha señalado Pau Martínez la corta vida de la ACE y su precaria financiación —no contaba con más capital que las aportaciones de sus quinientos cincuenta socios— hizo imposible la realización de sus proyectos. Tan solo se tiene registro de la realización completa de dos cortometrajes: *Héroes del siglo XX* y *Una jornada*, ambas con argumento y guion de Mateo Santos. MARTÍNEZ, Pau: *op. cit.*, p. 37-40.

391 Tal es el caso de su colaboración desde 1932 con el Ateneo Cultural Racionalista de la Torrassa en Hospitalet de Llobregat, que definía la difusión de la cultura y el desarrollo del nivel cultural de los obreros como su misión principal y es un claro ejemplo de entidad cultural autodenominada “racionalista” para huir de cualquier filiación directa con las actividades políticas de agitación. La Torrassa había sido fundado en 1931 por el grupo de jóvenes libertarios “Afinidad”, entre quienes se contaban José Peirats y Ginés Alonso, “Ginesillo”. En agosto de 1932, estando aún activa la ACE, Santos dio una conferencia en el Ateneo que fue la primera de una serie que continuará en los años sucesivos. Su conferencia estuvo precedida unos días antes por otra intervención de su sobrino Ángel Lescarbourea, ‘Les’ sobre el papel necesariamente comprometido del arte de vanguardia. Además de en este ateneo, Santos también realizó estas actividades en los ateneos de Poble Nou, Les Corts y Sants. PEDRET OTERO, Gerard: *La quimera de la gran pantalla*, *op. cit.*, p. 195.

nocimiento técnico con la finalidad de poder producir películas por el pueblo, crear un cine libertario, de trabajadores hecho por trabajadores³⁹². En abril de 1933 decía lo siguiente:

Capacitarse para utilizar medio de propaganda tan persuasivo, debe ser hoy uno de los objetivos de la masa obrera revolucionaria. No pueden tener otro sentido las sesiones de cine social y las conferencias de este mismo carácter que vienen organizando los Ateneos culturales y libertarios de la CNT. Pero esto no basta. Es necesario encauzar y controlar estos actos. Es urgente, si no queremos que se malogren estas actividades iniciales, o que se desvíen hacia una finalidad distinta de la que deben tener, formar en los Ateneos unos cuadros que podrían denominarse de “Amigos del cinema revolucionario”. Cada uno de estos cuadros designaría al camarada que había de formar parte del comité organizador de dichos actos. Alternando con estas sesiones y conferencias cinematográficas, cabría dar unos cursillos sobre técnica aplicada al director, al operador, al escenarista y al intérprete de cine con objeto de que un grupo de compañeros, los más entusiastas, o, los que reunieran determinadas cualidades, se capacitaran, teóricamente al menos, para cuando llegase el momento de lanzarse a la edición de films, netamente culturales, sociales y revolucionarios.³⁹³

Este ambiente de debate propiciado por Santos se extendió también hacia otros grupos libertarios³⁹⁴ y publicaciones, como *Solidaridad Obrera*³⁹⁵, el periódico oficial de la CNT, en el que desde su lanzamiento tras los años de la Dictadura de Primo de Rivera en que estuvo prohibido, tuvo una sección permanente dedicada a contenidos cinematográficos, con comentarios, noticias y crónicas de estrenos de diversas películas que alternaba con artículos más de fondo sobre el cine político y su potencial transformador³⁹⁶. En abril de 1935 se celebró una “primavera cinematográfica” que

³⁹² BRAGULAT I MAJORAL, Anna Maria: *op. cit.*, p. 125.

³⁹³ SANTOS, Mateo: “Laboremos por el cinema”, *Popular Film*, 4 de mayo de 1933.

³⁹⁴ Tal es el caso de Ágora’, editor de la revista homónima y que en los meses posteriores al inicio de la República se interesó por la difusión del cine, no en vano uno de sus miembros integrantes era Adolfo Ballano que escribiría las crónicas de cine en *Solidaridad Obrera*.

³⁹⁵ La sexta época de *Solidaridad Obrera*, el periódico se inició el 30 de agosto de 1930 y concluiría con la derrota tras la Guerra Civil. La tirada del diario, órgano fundamental de propaganda y difusión de las ideas confederales tenía en 1931 una tirada 39.000 ejemplares. HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *op. cit.*, p. 358.

³⁹⁶ PEDRET, Gerard: “El cine en la prensa libertaria en Catalunya durante la II República”, *Filmhis-*

consistió en “Sesiones de Cinema Selecto”, unas proyecciones de películas de corte social y político que venían precedidas de artículos en *Solidaridad Obrera* y posteriores debates.³⁹⁷ Aquella primavera cinematográfica culminaría con la publicación del folleto *Para una concepción del arte: lo que podría ser un cinema social*³⁹⁸, un encargo de Federica Montseny³⁹⁹ al anarquista Josep Peirats, miembro integrante del grupo ‘Afinidad’ responsable de la actividad cinematográfica en el Ateneu La Torrassa de Hospitalet y que estaba realizando tareas de crítico en *Solidaridad Obrera* además de participar en las sesiones del “cinema selecto”. Más allá de aquella primavera, el interés por la difusión del cine social entre las clases trabajadoras se confirmaría cuando desde las páginas de *Solidaridad Obrera* se impulsase la expansión de esta iniciativa por el territorio nacional para contrarrestar la influencia de “los curas y propietarios del lugar⁴⁰⁰”. Todas estas iniciativas generaron un ambiente de pensamiento en torno al cine, su potencial narrativo, su carácter pedagógico y de conformación de conciencias, así como la necesidad de una producción ajustada a las necesidades y carácter de la masa trabajadora española. Estas acciones posibilitaron que una vez estallada la Guerra y, con ella, la revolución anarquista, estuviesen asentadas las bases para el establecimiento de unos mecanismos de producción que respondiesen a los ideales anarquistas, algo que sucedió en el mismo instante en que se inició la revolución.

toria, vol. 27, n.º 1, 2017, pp. 21-37.

397 Los títulos de la primera temporada se anunciaron en *Solidaridad Obrera* el 28 de marzo de 1935 y eran *Viva la libertad*, *Carbón*, *Soy un fugitivo*, *Cuatro de infantería*, *Eskimo*, *Cristina de Suecia*, *Tumultos*, *Éxtasis*, *La línea general*, *Honrarás a tu madre*, *Esclavos de la tierra*, *superproducción social de vanguardia*, *El acorazado Potemkin*, *Muchachas de uniforme*, *Sin novedad en el frente*, *El primer derecho de un hijo*, *El misterio de los sexos*, *Los lobos pastores*. PEDRET OTERO, Gerard: *La quimera de la gran pantalla*, *op. cit.*, p. 250.

398 PEIRATS, Josep: *Para una nueva concepción del arte: lo que podría ser un cinema social*. Barcelona, Ediciones de “La Revista Blanca”, 1935. En su folleto, Peirats, en consonancia con mucho de lo publicado ya en las páginas de *Popular Film*, hace una crítica hacia el cine frívolo y burgués de Hollywood, por la maquinaria ideológica –con la exaltación de valores como el militarismo o el patriotismo– y libidinal que desplegaba –con el culto a las *stars*, el individualismo y el narcisismo–. Asimismo, realiza una crítica al cine fascista por considerar que hace uso de la maquinaria del Estado para ir en contra de los intereses más básicos de cualquier democracia o la justicia social y al cine soviético porque contenía una manipulación como la del cine hollywoodiense, aunque eran las masas en vez de las estrellas las que salían engrandecidas en esas producciones. La propuesta de Peirats fue respondida de manera crítica por Alberto Mar en una serie de artículos titulados: “Un folleto sobre el cinema llamado social” (*Popular Film* núms. 470-471 agosto; 476, 478, octubre 1935).

399 Cuando Federica Montseny se hace cargo en 1935 de los proyectos editoriales de la familia decide abrir una nueva línea de publicaciones bajo el título “El mundo al día” para público más joven y considera fundamental abordar la cuestión del cine y por eso le hace el encargo a Peirats.

400 “El cinema en las comarcas”, *Solidaridad Obrera*, 19 de diciembre de 1935, citado en PEDRET OTERO, Gerard: *La quimera de la gran pantalla*, *op. cit.*, p. 312.

La estética del cine anarquista: pedazos de la vida misma



Cuando en los días que han de venir, se quiera animar anécdotas de los momentos revolucionarios que vivimos ¿a qué fuente documental se recurrirá? ¿Dónde encontrar los tipos que han sido y que van muriendo por tierras de España? ¿En dónde los paisajes de la guerra, los pueblos, las casas, los héroes? Ya hoy en día se recurre a nuestros descartes. Nuestra misión ha sido la más espinosa, la más dura y difícil, la de los que caminan por una senda de abrojos para que otros la conviertan en carretera... con el trabajo de unos peones esclavizados, tal vez. Y despreciable nuestra modesta obra, no es.⁴⁰¹

Con estas palabras el dibujante e improvisado realizador Ángel Lescarbourea “Les” reflexionaba en diciembre de 1936 sobre el relevante papel que el cine desempeñaba en el contexto de la Guerra Civil y la revolución anarquista. Sus palabras son una prueba más —por si el carácter de las imágenes capturadas no bastase para demostrarlo— de que su interés en las imágenes desbordaba los fines meramente propagandísticos y que el cine revolucionario tenía entre sus objetivos prioritarios retratar y dejar registro de los “tipos que han sido y que van muriendo por tierras de España”. O lo que es lo mismo, capturar, por seguir la terminología propuesta por Georges Didi-Huberman, esos pueblos condenados al olvido y expuestos a desaparecer si ninguna cámara los convoca a hacer aparición en la imagen⁴⁰². Con sus cuerpos, con sus rostros, sus ademanes y sus gestos.

⁴⁰¹ LESCARBUONA, Ángel: “Alborear del cinema revolucionario”, *Solidaridad Obrera*, 10 de diciembre de 1936.

⁴⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *op. cit.*

La centralidad del cine en la propaganda anarquista es consecuencia de su penetración en los ambientes culturales libertarios durante los años de la Segunda República. Desde el mismo 19 de julio la CNT-FAI contó con su Oficina de Información y Propaganda⁴⁰³, que, a pocas horas de haber sofocado la insurrección, inició la producción filmica, así como toda la actividad gráfica con el fin de difundir el ideario revolucionario e informar y animar a las masas a tomar parte de la revolución en marcha⁴⁰⁴. En los primeros meses de la guerra, el Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de la CNT produjo, fundamentalmente en Barcelona, una importante cantidad de películas de propaganda en las que intentaba construir un relato en imágenes de los avances de la revolución libertaria⁴⁰⁵. Desde el primer día de la guerra, día uno de la revolución también, los anarquistas inauguraron una actividad que, como veíamos en las reflexiones de Lescaubuona, me gustaría denominar en estas páginas como no meramente propagandística (aunque indudablemente lo era), sino también de documentación de los acontecimientos y de producción de relato colectivo a partir de la toma de las nuevas formas de vida que impulsaron en el primer periodo de la guerra, aquel de revolución colectivizadora. En *Bajo el signo libertario*⁴⁰⁶ una temprana película de propaganda, en la que se mezclan escenas de ficción que construyen el hilo narrativo con otras de origen documental, se muestran los logros de la colectivización en el campo en el frente de Aragón al tiempo que, mediante una estrategia metacinematográfica, se reivindica la centralidad del trabajo de los reporteros gráficos en el frente, una vez que la industria del cine en sí misma ya había sido colectivizada.

403 La Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI estuvo dirigida en sus inicios por el periodista Jacinto Toryho y se constituyó desde el primer momento de la guerra como la agencia de noticias oficial del movimiento libertario con el objeto de generar su propio “Boletín de información” que salía diariamente y era enviado a las distintas agencias afines en distintos idiomas, desde el castellano y el catalán al francés, inglés o esperanto, entre otras. Además, la Oficina tuvo una radio de onda corta “ECN1 Radio CNT-FAI” que estuvo en funcionamiento desde el 29 de agosto de 1936 y que cumplía las mismas funciones que el boletín y retransmitía también en distintas lenguas. Situada en la Casa CNT-FAI, antiguo edificio de Fomento del Trabajo en Via Layetana y que aparecerá en numerosas películas anarquistas.

404 Esta actividad filmica, mucho más activa en la primera fase de la guerra, contó en su producción no solamente con “reportajes de retaguardia y guerra”, fundamentales para documentar y propagar los avances de la revolución, –desde las colectivizaciones en el campo al abastecimiento y la distribución de alimentos en la ciudad– sino también con películas de ficción, pedagógicas y de propaganda.

405 El caso del cine en Barcelona difiere del de Madrid donde la producción documental dependió casi exclusivamente del propio gobierno. GUBERN, Roman: *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 13.

406 *Bajo el signo libertario* [Número 64 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo/Ibáñez, 1996: 150. Duración: 15’35”] Barcelona 1936: Producción: SUEP para C.N.T-FAI Dirección y Guión: Les. Ayudante de dirección: A. Martínez. Fotografía: D. García. Coordinación: Juan Pallejá. Títulos: Artel. Intérpretes: Grup Art Lliure. Conservación: completa, Filmoteca Española.

La película narra el viaje de un grupo de reporteros que sale de la ciudad de Barcelona y se dirige al campo para realizar el reportaje que se muestra en la pantalla. En la alternancia de imágenes del grupo de reporteros en coche con aquellas que muestran el campo en movimiento se deja ver el interés del cine anarquista por las tomas de una naturaleza en estado puro, sin apenas mediación. La película se centra en la nueva vida colectivizada en la localidad de Pina de Ebro, provincia de Zaragoza, que “ha organizado su vida y recogido sus cosechas en un régimen de libertad y cooperación mutua” y se relata el modo en que se reparte el trabajo, el alimento y las responsabilidades de una forma justa y equitativa en una nueva vida organizada sobre bases anticapitalistas: desde el taller de costura en el que trabajan las mujeres para el frente al Ateneo libertario como “modesta universidad de cultura popular y libre” o la imprenta con el boletín de la columna Durruti “El Frente”⁴⁰⁷. La salida de las mujeres del taller de costura evoca a aquellas mujeres que salieron de la fábrica de los Lumière en Lyon en las primeras imágenes de la historia del cine. Pero en este caso, las costureras, como el resto de los que aparecen en la película, han organizado el trabajo de tal modo que se han liberado de la producción alienada de mercancías y el trabajo mismo se ha convertido en una actividad productiva con sentido propio.



Las imágenes responden a ciertos ideales de naturaleza y en ellas tanto el campo como los retratos de los campesinos, las mujeres trabajadoras, los ancianos reunidos en círculo conversando o las calles mismas del pueblo son retratados con naturalidad, con respeto, con dignidad, han sido expuestos, ya que, en esta producción, como en otras del cine anarquista, el encuadre, el montaje y la narración no encierra a las gen-

⁴⁰⁷ “El Frente” (Pina de Ebro – Bujaraloz, 1936 – 1939) fue una de las publicaciones de mayor duración en Aragón durante la guerra, con periodicidad semanal y que se repartía de forma gratuita entre los integrantes de la Columna Durruti, después 26^o División.

tes en un marco prefijado, sino que las libera del mismo modo que se habían liberado ellas mismas en el proceso revolucionario, aparecen en toda su potencia.⁴⁰⁸ El propio Lescarbuona describiría su experiencia en esta dirección:

Yo he querido que el pueblo fuese actor en el nuevo cinema. Yo les he dado pequeñas anécdotas del día, para que las viviesen ellos, logrando, a veces, que se interesasen en ellas, como si en realidad no hubiese un curioso objetivo dispuesto a perpetuar sus gestos, sus expresiones únicas, que ningún actor podrá nunca mejorar.⁴⁰⁹

Tras la parte central del documental con esas nuevas imágenes para un nuevo mundo, la película vuelve a las calles de Barcelona, una ciudad en ebullición revolucionaria, para cerrar con la entrega de los rollos de película grabados en Pina de Ebro, es decir, con la película misma que acabamos de ver, en la oficina del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos sita en la Via Layetana. Estas imágenes producidas bajo ese “signo libertario” forman parte de una constelación de prácticas que comprende los ensayos por un cine para el pueblo de la ACE; las proyecciones y debates en torno al cine social en los ateneos; la labor sindical del SUEP que, fundado en 1930 implantó el anarcosindicalismo en el sector del espectáculo: desde teatros, circos o cabarés, hasta la producción (estudios de cine, actores...) y exhibición de imágenes en movimiento (acomodadores, taquilleros). Esto provocó que desde el comienzo de la guerra la CNT fuese la organización política que usó de manera más efectiva el cine para responder al levantamiento⁴¹⁰ ya que lideró la colectivización de dicha industria mediante la incautación y sindicalización de las 116 salas de proyección que existían en Barcelona⁴¹¹. En poco tiempo se hizo con el control de todo el aparato cinemato-

408 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos...*, *op. cit.*, p. 252.

409 “Alborear del cinema revolucionario”, *Solidaridad Obrera*, 10 de diciembre de 1936. Sin embargo, Lescarbuona no quedó satisfecho con el resultado de la interpretación de las gentes del campo ya que en el mismo artículo continuaba: “Al finalizar mi ‘documento’ —que así pretendí llamarle— he hallado que me disgustaba en absoluto, que no era eso lo que yo quería hacer o quisiera haber hecho: y para que conste lo digo, ahorrándome disculpas. Ya tendré tiempo de disculparme con nuevas obras”.

410 Especialmente en Cataluña, donde a la gran implantación de la Confederación había de sumarse el papel de centro de producción cinematográfica más avanzada del Estado.

411 Reunidos en asamblea el 1 de agosto de 1936, los trabajadores del cine aprobaron que la propiedad de las salas pasase a depender del Comité Económico de Cines del SUEP. La administración de los cines se dividió en cuatro secciones: suministros, programación, taquillaje y propaganda. Los beneficios aportados por la recaudación de las salas se distribuían equitativamente entre los trabajadores y el excedente se usaba para potenciar la producción del cine de tendencia anarcosindicalista, para lo cual se creó un Comité Económico de Cines con el fin de reinvertir los ingresos en la mejora de las salas, los

gráfico catalán, que por otro lado era el más avanzado del Estado⁴¹². Esa experiencia singular hizo que por un breve espacio de tiempo la producción de imágenes fuese colectiva en una experiencia singular en la historia del cine: una industria colectivizada produciendo imágenes en medio de una guerra: imágenes de lo común al servicio de la colectividad.

Como las imágenes de Pina de Ebro, las películas anarquistas contienen escenas repletas de entusiasmo y espontaneidad llegadas de una arcadía en guerra, en donde individuos y colectivos aparecían en su quehacer cotidiano sin ser cosificados: sujetos, que no objetos, de la propaganda. Esas películas fueron realizadas mediante una técnica de tomas largas, primeros planos y tempos lentos, que recuerda poderosamente a aquella “técnica naturalista” que aplicara Pier Paolo Pasolini cuando interpretaba la realidad conforme a una moral política capaz de transformar el objeto de la imagen en algo existente⁴¹³. En palabras de Jaime Vindel, para el poeta y cineasta italiano “el cinematógrafo no modificaría históricamente, tal y como había sugerido Benjamin, nuestra percepción de la realidad, sino que desdoblara ante nuestros ojos el lenguaje gramatical de la misma⁴¹⁴”. Responderían a lo que Kracauer denominó “cámara-realidad”, consistente en revelar la realidad natural de las cosas en vez de representarla; “encarnar la vida real en vez de ilustrarla⁴¹⁵”. El cine de poesía de Pasolini, así como las imágenes de la propaganda cenetista, dan acceso a un mundo ya extinguido en donde los pueblos *exponen* sus formas de vida y culturas al mismo tiempo que *se exponen* a su propia desaparición como pueblos⁴¹⁶. En ambos casos el montaje no persigue una construcción intelectualizada del mundo, sino una convivencia de los gestos y maneras de hacer de las gentes. Son películas que constituyen auténticos “poemas de

estudios, laboratorios e instalaciones técnicas. JUAN-NAVARRO, Santiago: “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936 – 1937)”, *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 2011, pp. 523-540, p. 526.

412 Las producciones anarquistas abarcaron los distintos géneros cinematográficos, desde los diarios de campaña a las películas de ficción, siendo el cine documental –a pesar de la casi inexistencia previa del mismo en el contexto español– la que predominaría tanto por su volumen como “por su originalidad y vehemente antifascismo”. GUBERN, Ramón: *1936-1939: La Guerra de España...*, *op. cit.*, pp. 14-17.

413 PASOLINI, Pier Paolo: *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940 – 1975*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005, pp. 265-67.

414 VINDEL, Jaime: “Las imágenes de las cosas: cuerpo y objeto ante la crisis de consumo”, en FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, (ed.): *Pensar la imagen/ pensar con las imágenes*. Madrid, Delirio, 2014, p. 55.

415 KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Citado por TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda*, *op. cit.*, p. 183.

416 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *op. cit.*, p. 163.

pueblos” como los que refiere Georges Didi-Huberman cuando describe el trabajo de los cineastas “políticos” que, en sintonía con una tradición que, de “Homero a Villon, Baudelaire o Brecht⁴¹⁷”, ha mostrado a los pueblos en sus más diversas condiciones de exposición. Como en las películas de Pasolini que analiza Didi-Huberman, en las producciones anarquistas de la Guerra Civil se muestra una visión dialéctica entre documental y lírica, política y poética a la vez, a través de la elaboración de unas imágenes en las que lo “popular” y lo “revolucionario” intentaban ser rescatados, no tanto para ser redimidos, como para exponerse antes de su (aún inconsciente) extinción. En esas películas aparecen las culturas populares y las formas revolucionarias inéditas capturadas en cada rostro y cada gesto de un pueblo que se enfrenta por su mera existencia al orden impuesto y resiste a la cultura niveladora del capitalismo. Son películas que muestran una forma de subalternidad global y en las que se materializaría una “geología dialéctica de las pasiones”⁴¹⁸ en las que aparecen “supervivencias expresivas (*Nachleben*) que anacronizaban la percepción del presente⁴¹⁹”. Las películas de la CNT preservan cierta condición internacionalista por el modo en que registran a la gente común, pero también por esa condición de subalternidad global que poseen los pueblos precapitalistas. Así lo afirmaría también Pasolini: “El universo campesino –al que pertenecen las culturas subproletarias urbanas y, hasta hace pocos años, las de las minorías obreras (...)– es un universo transnacional, que incluso no reconoce las naciones. Es el resto de una civilización anterior”⁴²⁰. En el caso del cine anarquista, el movimiento de esas imágenes, de esos cuerpos, es un movimiento físico, pero también político, el uno denota el otro. Porque en esta ocasión, en la guerra, la revolución y el cine, los cuerpos, desempeñan un papel fundamental. Cuerpos que son a un mismo tiempo portadores de singularidad y espacios de resistencia y que en su contigüidad conforman esos pueblos que se exponen vulnerables ante la violencia de los estados policiales garantes del orden y estabilidad⁴²¹.

Esta aproximación al cine documental que se produce en los primeros meses de la guerra responde a una sensibilidad que se cultivó en la crítica anarquista durante los años de la Segunda República. En las páginas de diarios y revistas anarquistas

417 *Ibid.*

418 VINDEL, Jaime: “Imaginar el pueblo / (des)montar la Guerra fría. Apuntes en torno a La rabia (1963), de Pier Paolo Pasolini”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 29, 2017-2018, pp. 47–63, p. 51.

419 *Ibidem.*

420 PASOLINI, Pier Paolo: *Escritos corsarios*. Madrid, Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, 2009, p. 66. Citado en VINDEL, Jaime: “Las imágenes de las cosas...”, *op. cit.*, p. 60.

421 BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política...*, *op. cit.*

como los ya mencionados *Solidaridad Obrera*⁴²², *Estudios* o *Popular Film*, entre otros, con la llegada del cine sonoro se extendió una crítica generalizada hacia la sobreproducción en las películas que tenía como una de sus consecuencias principales convertir el cine en una fábrica en cadena que respondía a la planificación compleja de grandes equipos. Esta falta de libertad creadora tenía como consecuencia la realización de películas sin naturalidad, espontaneidad ni el vitalismo liberador del individuo que daba la creación⁴²³. En un artículo de 1931 titulado “Ni paisaje ni verdad” el crítico Pepe Comino decía lo siguiente sobre el cine sonoro en relación con las posibilidades del cine documental mudo anterior:

Un arte puro, directo, sencillo y muchas veces infantil, porque nos traía de las cosas y de la naturaleza una visión sin miasmas de literatura y exenta de toda prevención espiritual (...) Hoy todo es maquillaje, falsía, teatro, la visión directa de las cosas ha dejado paso a la sensación provocada, a la insinuación, al paisaje interior. A la literatura que es un trasunto de la vida sin ser la vida misma, a la ficción⁴²⁴.

El cine anarquista de la revolución intentó cumplir el deseo de retratar “pedazos de la vida misma⁴²⁵” y llevar a la pantalla los valores libertarios de realismo, veracidad, naturalismo, espontaneidad y humanismo.

19 de julio de 1936: Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona

Como ha señalado Enzo Traverso, históricamente las revoluciones han sido fábricas de utopías⁴²⁶. Con la revolución anarquista española se alimentaron esperanzas y nuevos imaginarios ante la posibilidad de construir un mundo sin jerarquías ni autoridad basado en la justicia, el apoyo mutuo y la igualdad. Uno de los testimonios más

⁴²² En *Solidaridad Obrera* se pueden leer las crónicas de Pepe Comino hasta 1933, cuando con la reestructuración del diario, las firmas más habituales pasaron a ser las de los integrantes del grupo “Afinidad” José Peirats y Ginés Alonso, que irán incrementando su actividad, así como Adolfo Ballano.

⁴²³ PEDRET OTERO, Gerard: *La quimera de la gran pantalla...*, *op. cit.*, pp. 260-278.

⁴²⁴ COMINO, Pepe: “Ni paisaje ni verdad”, *Solidaridad Obrera*, 11 de noviembre de 1931, citado en *Ibidem*, p. 272.

⁴²⁵ COMINO, Pepe: “Cinematografías”, *Solidaridad Obrera*, 20 de diciembre de 1931.

⁴²⁶ TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda*, *op. cit.*, p. 28.

fascinantes de los primeros días de la revolución es *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*⁴²⁷, que fue filmado entre el 19 y el 24 de julio de 1936⁴²⁸. Su relevancia reside no solo en las imágenes que muestran una ciudad que se empieza a organizar bajo nuevos parámetros, sino también por las imágenes mismas y su montaje: por sus distintas luces y granos, por sus encuadres, por los planos de conjunto que en escasas ocasiones muestran detalles, por las panorámicas que rastrean el espacio público plagado de una multitud entusiasta, por los *travellings* adentrándose en la trama urbana. También por su relación con la voz en off, omnisciente y extradiegética, pero que en algunos momentos suena divergente de la propia imagen. Esa ocasional discordancia entre discurso hablado y las propias imágenes dota al reportaje de aperturas de significados, algo que será una constante en buena parte de la producción documental anarquista.

Este reportaje fue dirigido por Mateo Santos, quien tras años comprometido con un cine social que mostrase la vida de la clase obrera y sus problemas, pasaba ahora a la producción. Para *Reportaje...* Santos escogió el formato de noticiario cinematográfico, género que él mismo había destacado en las páginas de *Tiempos Nuevos* como “periodismo en imágenes” y como una de las mejores demostraciones de la capacidad

⁴²⁷ *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* [Número 698 del Catálogo General del Cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 790-791. Duración: 22’] Barcelona 1936. Producción: Oficina de Información y Propaganda CNT-FAI. Dirección y comentario: Mateo Santos. Ayudante de dirección: Manuel P. Somocarrera. Fotografía: Ricardo Alonso. Montaje: Antonio Cánovas. Conservación: completa, Filmoteca Española. En la actualidad el reportaje corresponde a una restauración realizada por la Filmoteca Española a partir de nueve materiales recuperados y montados en una simulación de lo que podría haber sido el original. Cabe suponer que el original se nutre de tomas rodadas por distintas manos por la falta de unidad de los planos, los distintos encuadres y la amplitud de las tomas, aunque en los créditos la fotografía se atribuye a Ricardo Alonso. MARTÍNEZ, Pau: *op. cit.*, pp. 89-94.

⁴²⁸ La producción del reportaje fue muy rápida y el 29 de julio ya estaba lista para su distribución, aunque no llegó a estrenarse en diversas salas de cine de Barcelona hasta un mes después de las primeras tomas, el 19 de agosto, donde permaneció en cartelera hasta la última semana de septiembre. Fue reseñado por Alberto Mar en la revista *Popular Film* en una crítica muy afilada tanto por la demora en su presentación pública, que hacía que perdiese su función de documento periodístico, así como por su factura. Más adelante, Mateo Santos, intentó resarcirse con la producción de *Barcelona trabaja para el frente* donde aparecen imágenes menos controvertidas que las de *Reportaje...* y con una producción más cuidada. Esta película, que respondía a un encargo del Comité Central de Abastos de Cataluña, dependiente del Comité Central de Milicias Antifascistas, mostraba las actividades del Comité de Abastos que envía alimentos y ropa para el frente, sin embargo, su difusión se vio frustrada ya que se iba a estrenar cuando comenzaron los problemas de abastecimiento, algo que contrastaba con la abundancia retratada en el documental. Asimismo, el previsto estreno coincidió con la disolución del Comité de Abastos, cuyas funciones fueron asumidas por la Generalitat a través de la Conselleria de Proveïments, ambas circunstancias desfavorecieron el estreno del filme.

comunicativa del cine frente a los medios tradicionales⁴²⁹. El documental es el género que mejor se ajusta a los ideales libertarios de veracidad, libertad y espontaneidad y el volumen de su producción es superior a la de cualquier otra organización partidista republicana⁴³⁰. La singularidad de este documental viene dada, en parte, porque la mirada y la acción se funden⁴³¹: es el primero de los reportajes de propaganda⁴³², y es, al mismo tiempo, un claro ejemplo de cómo, desde el primer día, la guerra no se dio solo en las calles, sino en la producción de las imágenes y en su exhibición en las salas de cine.



En este reportaje aparece en imágenes lo que podría denominarse el programa político revolucionario para la ciudad, pero también algunos indicios de la opción estética del cine anarquista de 1936. El protagonismo del film está en la tensión creativa entre el caos y las nuevas formas de producción de ciudad, en plena ebullición revolucionaria, así como en sus gentes, su entusiasmo y su furia destructora del viejo orden, que es a la vez fuerza instituyente de una nueva cultura y trama urbana. Uno de los elementos que más llama la atención del documental es la furia destructora de los revolucionarios anarquistas, que era señal al mismo tiempo de la creación de un nuevo orden. El testimonio de Narciso Julián, un ferroviario recién llegado a Barcelona la víspera del golpe describía así la situación:

⁴²⁹ SANTOS, Mateo: “Periodismo de imágenes”, *Tiempos Nuevos*, julio 1936. Santos comenzó a colaborar con esta revista, órgano de elaboración doctrinal y de debate teórico de la FAI, desde que en mayo de 1935 asumiesen la dirección Diego Abad de Santillán y Jacinto Toranzo y dieron a la publicación unos aires más ajustados a los tiempos, fijaron la tirada y la periodicidad mensual.

⁴³⁰ GUBERN, Román: *1936-1939: La Guerra de España...*, *op. cit.*, p. 17.

⁴³¹ SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil: del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006, p. 74.

⁴³² Fue una iniciativa de la Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI en un momento en que la industria estaba paralizada y en proceso de colectivización.

Resulta increíble la comprobación en la práctica de lo que uno conoce solo en teoría: el poder y la fuerza de las masas cuando ocupan las calles. De repente se percibe su fuerza creadora; no puede imaginarse con qué rapidez son capaces las masas de organizarse a sí mismas. Las formas que inventan van mucho más allá de todo lo que puedes imaginar, o de lo que has leído en los libros.⁴³³ La revolución desató “fuerzas incontroladas e incontrolables” por decirlo en palabras de Federica Montseny⁴³⁴. En el caso de algunas ciudades fieles al gobierno de la República, como fue el caso de Barcelona, el golpe militar produjo un momento de caos en que el Estado, privado de sus órganos fundamentales de represión a consecuencia del golpe militar, colapsó y por tanto no ejerció ninguna resistencia a la revuelta ciudadana. Con el ejército fraccionado, sin policía y con su maquinaria administrativa diezmada, quienes estaban al frente de las instituciones tomaron conciencia de la necesidad de distribuir no solo el poder sino además dar las armas a la población⁴³⁵. El poder se atomizó y los comités revolucionarios que se multiplicaron por el territorio republicano se hicieron con las telecomunicaciones, comenzaron a controlar las carreteras y crearon sus propias milicias para los frentes de batalla.

Buena parte de la violencia revolucionaria estuvo dirigida hacia los símbolos del poder contra los que tradicionalmente había luchado el anarquismo: el capital, el Estado y, sobre todo, la Iglesia. Las imágenes del *Reportaje...* son a la vez testigos y agentes de la indignación popular con la que se está construyendo un nuevo orden: “En lo que fueran iglesias: casas del pueblo; donde solo había mentira y frialdad empieza a brillar la verdad y hay calor de multitud”, dice el reportaje. En las imágenes de iglesias dañadas que “alumbraron con sus llamas el horizonte rojo con que se está tiñendo el futuro español” se percibe el contraste entre la ruina y el entusiasmo de la población con sus puños alzados. La destrucción de los símbolos del poder religioso es a la vez victoria en sí misma (destruir el orden) como símbolo de la victoria sobre ese orden y la llegada de uno nuevo. La pira de fuego con esculturas y cuadros a las puertas de una iglesia es prueba de la indiferencia hacia los bienes de valor por buena parte de la muchedumbre, lo que no habla tanto de pillaje como desprecio por la pro-

⁴³³ PRESTON, Paul: *La Guerra Civil española*. Barcelona, Penguin, 2017, p. 252-253.

⁴³⁴ MONTSENY, Federica: *La Revista Blanca*, 30 de julio de 1936, citado en BOLLOTEN, Burnett: *op. cit.*, p. 119.

⁴³⁵ El mismo 19 de julio el recién nombrado primer ministro, José Giral, declararía en *La Vanguardia*: “Cuando me hice cargo del Gobierno de la República hube de considerar que la única forma de hacer frente a la sublevación militar era el entregar al pueblo las escasas armas de que disponíamos entonces”. BOLLOTEN, Burnett: *op. cit.*, p. 109.

piedad y el valor simbólico que ostentaban⁴³⁶. No había intención de beneficio personal. Como ha señalado Julián Casanova, aquellos actos de profanación “no era(n) un intento de destruir el poder de los símbolos sagrados –ya que para el iconoclasta no tenían ninguno–, sino demostrar su ‘inutilidad’ y, al mismo tiempo, su impotencia frente a un ataque⁴³⁷”.



Esa violencia ritual propició también la exhumación de cadáveres y la exposición pública de momias, un gesto que ni coetáneos ni historiadores han logrado explicar⁴³⁸. La secuencia con imágenes de las momias de las monjas expuestas en las puertas del Convento de las Salesas es quizás una de las más conocidas del reportaje, si no de toda la Guerra Civil, porque fue usada por la contrapropaganda desde antes incluso de su exhibición en las salas republicanas⁴³⁹. Las propias imágenes de liberación y el entusiasmo del pueblo servían, despojadas de la alocución y con otro montaje, para

⁴³⁶ Josep Peirats describe con claridad el rechazo del dinero y de los bienes materiales por parte de los anarquistas en los primeros días de lo que él denomina “marea revolucionaria”. En PEIRATS VALLS, Josep: *Los anarquistas en la crisis política española*. Madrid, Júcar, 1976, pp. 114-115.

⁴³⁷ CASANOVA, Julián: “Rebelión y revolución”, en JULIÀ, Santos (coord.): *Víctimas de la guerra civil*. Madrid, Temas de Hoy, 1999, p. 157.

⁴³⁸ VINCENT, Mary: “‘Las llaves del reino’: violencia religiosa en la guerra civil española, julio-agosto de 1936”, p. 91-119, en EALHAM, Chris y RICHARDS, Michael (eds.): *op. cit.*

⁴³⁹ La CNT intentó difundir inmediatamente la película en el extranjero como propaganda de la revolución libertaria, pero en Francia fue interceptada por los servicios de inteligencia alemanes. Ya en Berlín, directivos de la U.F.A. difundieron los fragmentos más controvertidos en noticiarios como muestra de los desórdenes del bando republicano, de la crueldad de las masas enfurecidas, privadas de razón. Posteriormente, se insertaron fragmentos del Reportaje en documentales de propaganda fascista como *España heroica* (Helden in Spanein), 1938, en el que se reforzaban algunos estereotipos sobre la España republicana como un país dominado por la influencia soviética.

denunciar un caos y una violencia que escandalizaba a los garantes del orden protector de los históricos privilegios de clase y la propiedad. El discurso del desorden, una vez más, ganaba sobre las luchas materiales por la igualdad, la justicia y la redistribución. El mundo de la revolución en esta manipulación histórica de las imágenes es mostrado como repleto de violencia.⁴⁴⁰ Sin embargo, un análisis detallado de los datos indica que, en realidad, no fueron destruidas por completo tantas iglesias durante el proceso revolucionario como podría parecer⁴⁴¹. Junto a estos actos se dieron también parodias carnavalescas en las que, partiendo de las formas y ritos católicos como la procesión, la multitud se burlaba de la autoridad eclesiástica y exorcizaba con ello su secular opresión económica, cultural y social. Inauguraban un nuevo periodo a partir de la destrucción satírica.



⁴⁴⁰ Las imágenes del reportaje también fueron utilizadas en otras películas de propaganda de la República como *Espagne vivre* (1938), de Henri Cartier-Bresson. Las imágenes del documental son sin duda las más icónicas y representativas de la revolución y por tanto son las que en más ocasiones han sido utilizadas para otras producciones dentro de la filmografía anarquista. Son una muestra del viaje de las imágenes en sus vidas posteriores, más allá de su naturaleza como documentos. Entre las películas en las que vuelve a aparecer metraje del *Reportaje* se cuentan: *Ruinas y sangre de España* (1936), *Bajo el signo libertario* (1936), *Veinte de noviembre* (1937), *¡Nosotros somos así!* (1937), *¿Y tú qué haces?* (1937), *Fury over Spain* (1937) y *Amanecer sobre España* (1938). En películas más contemporáneas aparece en *Français, vous avez la mémoire courte* (1942), de Morel y Chavannes, *L'arbre de Guernica* (1975), de Fernando Arrabal; *De toda la vida* (1986), de Lisa Berger; *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Caudillo* (1974), de Basilio Martín Patino; o *Las cajas españolas* (2004), de Alberto Porlán. En: MARTÍNEZ, Pau: *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴¹ Un informe oficial de 1937 concluía que solo 13 de las 236 estructuras eclesiásticas que había en Barcelona habían sido destruidas. EALHAM, Chris: *op. cit.*, p. 293.

Junto a las imágenes de destrucción y destitución de símbolos del antiguo orden aparecen otras imágenes de no menor significación y relevancia, como aquellas que muestran el diseño de una nueva organización espacial en la ciudad, con la construcción de barricadas y con una diferente ordenación del tráfico de vehículos y cuerpos.

La destrucción de tantísimos semáforos durante las luchas de julio, y el hecho de que los revolucionarios ignorasen los que quedaban, se puede interpretar como una protesta contra los ritmos cambiantes de la ciudad capitalista, un desafío radicado en una cultura de base obrera que desde hacía tiempo se definía a través de su hostilidad hacia formas de transporte mecanizadas y capitalizadas, como los tranvías y los coches, cuya presencia amenazaba la ínfima geografía social de los *barris*.⁴⁴²

Son las imágenes de *Reportaje* en las que se empieza a vislumbrar lo que serían signos del corto verano de la anarquía, un anhelo por imaginar una ciudad que no respondiese a las lógicas capitalistas. En la revolución anarquista de 1936 se ensayó una ciudad revolucionaria sin alienación ni jerarquía a partir de dos estrategias que pueden verse en *Reportaje*: por un lado, se puso en práctica una reorganización del espacio urbano con fines sociales y económicos comunales. Para tal fin fueron se construyeron barricadas en las que milicianos anarquistas mantuvieron posiciones y conformaron la nueva fisonomía de la ciudad. Son las “barricadas contra la reacción” a las que se refiere la película. Junto a la reorganización espacial tuvo lugar la confiscación de edificios “capitalistas con nombres pomposos cuyas siglas ocultaban sus significados” y que “pertenecen ahora al proletariado, que alza sobre las ruinas de la burocracia su actividad febril”. Todo ello estaba al servicio del pleno funcionamiento de los comités barriales, así como el Comité Central de Abastos, no en vano, fue fundamental desde el primer día poner al servicio de la población los medios de sustento: “Cada barriada era un campamento. (...) En las mismas barricadas se organizaron los primeros comedores comunales⁴⁴³”. La otra estrategia que acompañó esta transformación se orientó hacia la eliminación de aquellas costumbres cotidianas que respondían al orden simbólico burgués. El uso de trajes y corbatas se sustituyó por el de monos e indumentaria obrera; se aplicó una nueva decoración a los edificios y el espacio público se transformó con la multiplicación de la cartelería⁴⁴⁴. Esta transformación también afectó a ciertas prácticas sociales, como puede ser el modo en que se

⁴⁴² EALHAM, Chris: *La lucha por Barcelona...*, *op. cit.*, p. 289.

⁴⁴³ PEIRATS VALLS, José: *op. cit.*, p. 113-114.

⁴⁴⁴ EALHAM, Chris: “El mito de la muchedumbre enloquecida...”, *op. cit.*, p. 154-155.

realizaba el saludo: salud frente al hola y adiós⁴⁴⁵. La película es una prueba de la amplia actividad en la ciudad bajo el signo de la libertad social —se muestra el estado de la vida en las calles, pero también la actividad y dedicación de médicos y enfermeras en los hospitales, que ya no responden a un programa caritativo sino a un proyecto humanitario de bienestar y salud colectiva⁴⁴⁶.

En distintos momentos de *Reportaje* aparecen escenas en las que la muchedumbre mira directamente a la cámara y levanta sus puños en señal de saludo entusiasta. Esta presencia del dispositivo de filmación en la misma grabación de las imágenes es una característica muy particular de la toma de imágenes anarquistas y muestra una complicidad entre quienes aparecen en las imágenes, quien se encuentra al mando del aparato de registro y quienes miran las imágenes una vez montadas y editadas⁴⁴⁷. La multitud que aparece en la imagen es consciente de su relación con el aparato, no son objetos de la representación, sino sujetos activos que deciden, por seguir con la terminología de Didi-Huberman, “exponerse” y autorizan la captura de su imagen. Se podría afirmar también, como haré más adelante, en términos arendtianos, que estas gentes “aparecen” en el espacio público y en las imágenes y que en su “aparecer” lo hacen también en tanto que sujetos políticos. Ese entusiasmo que se desprende de toda la película se superpone a cualquier sensación de caos, prevalece por encima de las imágenes de destrucción, especialmente para aquellos espectadores interesados en las acciones y actitudes de los individuos más que en los daños materiales ocasionados por la revuelta. Las imágenes de las multitudes subrayan el triunfo colectivo en la revolución: la protagonista de la película es la gente que ha tomado las calles para transformar la ciudad y con ella su destino.

Ese mismo entusiasmo puede apreciarse en el cierre de la película, que muestra la salida de la ciudad de Barcelona de la columna Durruti hacia el frente de Aragón. En las imágenes aparece la población en las calles animando a los milicianos. El entusiasmo es palpable tanto en quienes salen de entre la multitud que aplaude con el puño alzado, como de quienes se dirigen hacia el frente a pie y montados en camiones y vehículos civiles con blindados artesanales improvisados. Aquella misma mañana,

445 ORWELL, George: *Homenaje a Cataluña*. Barcelona, Ariel, 1983.

446 No en vano, durante los primeros meses de la guerra en Cataluña tuvo un papel fundamental el Comité Sanitario de las Milicias Antifascistas. Por otra parte, con la entrada de la CNT en el gobierno de la Generalitat fueron Consellers de Sanitat i Assistència Social Antoni Garcia i Birlan desde el 26 de septiembre y Pedro Herrera, también de la CNT del 17 de diciembre de 1936 al 3 de abril de 1937.

447 DÉOTTE, Jean-Louis: op. cit.

antes de partir, Durruti había pronunciado un discurso radiofónico que animó a la gente a salir a las calles a continuar con la revolución y para animar a quienes partían a la guerra.

Imágenes de la masa anarquista: la producción de imágenes en el funeral de Durruti

La producción de imágenes de masas en el seno del anarquismo tiene una naturaleza excepcional ya que, por un lado, el movimiento libertario no solo rechaza el culto al líder sino también desconfía del uso de símbolos⁴⁴⁸. Las imágenes de masas anarquistas se corresponden con las premisas ideológicas de rechazo a la autoridad y la búsqueda de espontaneidad y verismo, así como la exaltación de la naturaleza humana, lo que implica que el caos sea el movimiento natural de las masas, algo que se percibe con claridad en el modo en que se articula la narrativa en el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* o la película realizada por la CNT con motivo del entierro de Buenaventura Durruti. Esta articulación caótica se contrapone a la organización de la imagen de las masas propia de las narrativas de corte autoritario o en las que se necesita de la figura de un líder para promover la movilización y mantener el orden con relación a una jerarquía. No es posible afirmar categóricamente que el anarquismo no produjo sus propios líderes, es obvio que Durruti fue uno de ellos, pero estos tuvieron una naturaleza muy distinta a la del líder que concentra todo el poder en torno a su persona y dirige las masas. Desde el mismo día de su muerte se comenzó a desplegar en toda la prensa libertaria una veneración y exaltación de su figura. En la portada de *Solidaridad Obrera* del día siguiente el titular era “¡¡Nuestro Durruti, ha muerto!!: La revolución pierde, con esta muerte, una figura de máximo relieve”:

¡Durruti ha muerto! Y casi no puede decir más nuestra pluma por lo mucho que quiere decir. Tenía Durruti toda la traza del hombre de este momento histórico. Una organización que no fuera la CNT le hubiera consagrado como a un caudillo. Pero nosotros, que no creemos en el caudillaje, lo estimábamos en más, porque para nosotros era el hombre sin tacha de nuestro movimiento, modelo de valentía, sacrificio, hombría de bien, templanza y ánimo resuelto. Era, en suma, el perfecto anarquista.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ PAZ, Abel: *Durruti en la Revolución española*, op. cit., p. 18.

⁴⁴⁹ *Solidaridad Obrera*, 21 de noviembre de 1936.



Paradójicamente la modestia de Durruti era exaltada como lo podría haber sido cualquier otra virtud en otros líderes. Sin embargo, y precisamente por esa modestia, a pesar del carácter hagiográfico de esta y otras publicaciones y carteles que hablaban de “Héroe del pueblo” o “Ídolo caído por la libertad”, el de Durruti es un liderazgo opuesto al de los líderes totalitarios de la década o a aquellos líderes carismáticos/hipnotizadores que describieran Le Bon o Freud. Los desfiles de Durruti en vida nunca fueron en torno a su figura, como se puede apreciar en la salida de Barcelona de la Columna Durruti del 24 de julio de 1936 que aparece en *Reportaje*, donde son las masas entusiastas las que salen a las calles no tanto a rendir culto a una personalidad en un acto de representación, sino que lo hacen para animar con entusiasmo la salida hacia el frente de forma desordenada, caótica, improvisada. La diferencia es sustancial: la Columna Durruti no desfiló por las calles de Barcelona, sino que demostró su potencia en la misma acción de salir al frente de batalla. Las masas anarquistas, por su naturaleza, nunca han sido organizadas por las fuerzas del orden o los aparatos del Estado –dejarían de ser anarquistas si así sucediese– y sus imágenes tampoco han sido capturadas haciendo uso de los medios estatales. El movimiento anarquista nunca ha luchado por la conquista de un poder centralizado y por tanto nunca habría podido gozar de los medios para organizar de manera disciplinada las grandes marchas de multitudes en el espacio público.

El entierro de Durruti ha sido reconocido como uno de los acontecimientos de masas más importantes de la primera mitad del pasado siglo en Barcelona, no solo por la cantidad de personas que consiguió convocar en el espacio público, sino también porque entre la multitud anónima se encontraba una considerable cantidad de figuras de relevancia política y con conexiones con la esfera artística. Tal es el caso del crítico alemán Carl Einstein⁴⁵⁰, quien a su llegada a Barcelona en el verano de 1936 se unió a la columna Durruti de la CNT-FAI⁴⁵¹. Con motivo de la muerte de Durruti escribió el texto “Die Kolonne Durruti” que leyó en la radio de la CNT-FAI y del que merece la pena transcribir algunos fragmentos:

⁴⁵⁰ Carl Einstein se había alistado en el Partido Comunista de Alemania, el KPD, después de la fallida revolución de 1919 en la que mueren Karl Liebkrecht y Rosa Luxemburgo. Durante la siguiente década se acentuaría su carácter antiburgués y se aproximó al dadaísmo berlinés y a George Grosz.

⁴⁵¹ Fue integrante de la Centuria Erich Mühsam, formada por voluntarios de habla alemana entre los que se contaba Simone Weil o el revolucionario chileno-belga Luis Mercier Vega y que tenía como responsable político a Rudolf Michaelis, marido de la famosa fotógrafa anarquista judía Margaret Michaelis.



Durruti, ese hombre extraordinariamente escueto, nunca hablaba de su persona. Había suprimido del vocabulario la palabra prehistórica *yo*. En la columna Durruti solo se conoce la sintaxis colectiva. Los camaradas enseñarán a los literatos cómo reformar la gramática en el sentido colectivo. Durruti había reconocido y valorado profundamente la fuerza del trabajo anónimo. El anonimato y el comunismo son una misma cosa. El camarada Durruti parecía estar infinitamente lejos de cualquier vanidad de las *vedettes* de izquierdas. Él convivía con los camaradas y luchaba como compañero. Así lucía con luz propia como un ídolo fascinante. No tuvimos a ningún general; pero la pasión de la lucha, la humildad ante la gran causa, la revolución, emanaba de sus bondadosos ojos y nos tocaba, y su corazón y los nuestros eran uno y seguirá latiendo en las montañas⁴⁵².

Einstein, el mismo historiador que al hablar del arte primitivo afirmase “las masas son el artista” rendía tributo a la capacidad de Durruti de disolver el “yo” y apostar por la fuerza del anonimato. La definición que hace Einstein de Durruti podría ser equiparada a la experiencia de desidentificación del yo liberal que en el devenir masa desafía la configuración de una subjetividad atada al yo que a su vez es un yo

452 EINSTEIN, Carl: “La Columna Durruti”, en *Carl Einstein en la Revolución Española*, op. cit.

autónomo y propietario. Pareciera que, con la abolición de la propiedad aprobada en el Congreso de Zaragoza de mayo de 1936 y puesta en práctica en los primeros meses de la revolución anarquista, se estaba de alguna forma también atacando el ego configurado por el capital y sus democracias liberales.



El entierro fue, asimismo un acontecimiento para la cultura visual del siglo XX, tanto por la producción de fotografías como por las películas documentales que hicieron tanto el Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos como la productora de la Generalitat de Catalunya Laia Films. No es la intención de este estudio hacer un inventario de las publicaciones que se realizaron a partir del funeral ni de los fotógrafos que lo registraron, sino más bien aproximarme a la producción icónica de la masa en el funeral, especialmente las películas, ya que mediante el montaje se construyeron narrativas de distinto signo según los intereses de su realizador.

El acontecimiento: caos y ruido en el funeral

El ambiente era de expectativa, como en un teatro. La gente fumaba. Algunos se quitaban la gorra, a otros no se les ocurría hacerlo. Había mucho ruido. Algunos milicianos, que venían del frente, eran saludados por sus amigos. Los centinelas trataban de hacer retroceder a los presentes. También esto causaba ruido. El hombre encargado de la ceremonia daba indicaciones (...) Era una escena trágica y grotesca a la vez. Parecía un aguafuerte de Goya. La describo tal como la vi, para que se pueda entrever lo que conmueve a los españoles (...) Durruti era un amigo. Tenía muchos amigos. Se había convertido en el ídolo de todo un pueblo. Era muy querido, y de corazón. Todos los allí presentes en esa hora lamentaban su pérdida y le ofrendaban su afecto (...) Los demás sentían su muerte como una pérdida atroz e irreparable, pero expresaban sus sentimientos con sencillez. Callarse, quitarse la gorra y apagar los cigarrillos, era para ellos tan extraordinario como santiguarse o echar agua bendita (...) Desde el principio fue evidente que la bala que había matado a Durruti había alcanzado también el corazón de Barcelona. Se calcula que uno de cada cuatro habitantes de la ciudad había acompañado su féretro, sin contar las masas que flanqueaban las calles, miraban por las ventanas y ocupaban los tejados e incluso los árboles de las Ramblas. Todos los partidos y organizaciones sindicales sin distinción habían convocado a sus miembros (...) Era un espectáculo grandioso, imponente y extravagante; nadie había guiado, organizado ni ordenado a esas masas. Nada salía de acuerdo a lo planeado. Reinaba un caos inaudito (...) Por alguna razón, o por error, se había hecho venir a dos orquestas: una tocaba muy bajo, y la otra muy alto. Las motocicletas rugían, los coches tocaban la bocina, los oficiales de las milicias hacían señales con sus silbatos, y los portadores del féretro no podían avanzar. Era imposible organizar el paso de una comitiva en medio de ese tumulto. Ambas orquestas volvieron a ejecutar la misma canción una y otra vez. Ya habían renunciado a mantener el mismo ritmo. Se escuchaban los tonos, pero la melodía era irreconocible. Los puños seguían en alto. Por *último* cesó la música, descendieron los puños y se volvió a escuchar el estruendo de la muchedumbre en cuyo seno, sobre los hombros de sus compañeros, reposaba Durruti.

Pasó por lo menos media hora antes que se despejara la calle para que la comitiva pudiera iniciar su marcha. Transcurrieron varias horas hasta que llegó a la plaza Cataluña, situada sólo a unos centenares de metros de

allí. Los jinetes del escuadrón se abrieron paso, cada uno por su lado. Los músicos, dispersados entre la multitud, trataron de volver a reunirse. Los coches cargados de coronas dieron un rodeo por las calles laterales para incorporarse por cualquier parte al cortejo fúnebre. Todos gritaban a más no poder.

No, no eran las exequias de un rey, era un sepelio organizado por el pueblo. Nadie daba órdenes, todo ocurría espontáneamente. Reinaba lo imprevisible. Era simplemente un funeral anarquista, y allí residía su majestad. Tenía aspectos extravagantes, pero nunca perdía su grandeza extraña y lúgubre. (...) Sólo algunos amigos de Durruti debían acompañar el coche fúnebre al cementerio. Pero este programa no pudo cumplirse. Las masas no se movieron de su sitio; ya habían ocupado el cementerio, y el camino hacia la tumba estaba bloqueado. Era difícil avanzar, pues, para colmo, miles de coronas habían vuelto intransitables las alamedas del cementerio.

Caía la noche. Comenzó a llover otra vez. Pronto la lluvia se hizo torrencial y el cementerio se convirtió en un pantano donde se ahogaban las coronas. En el último momento se decidió postergar el sepelio. Los portadores del féretro regresaron de la tumba y condujeron su carga a la capilla ardiente.

Durruti fue enterrado al día siguiente⁴⁵³.

En esta descripción del funeral de Durruti hay una continua alusión a un aspecto de la experiencia sensorial del acontecimiento que apenas puede intuirse a través de las imágenes: su ruido. El caótico estruendo del tumulto con sus gritos, las orquestas a destiempo⁴⁵⁴, los silbatos, los caballos, el rugido de las motocicletas, las bocinas de los coches... una experiencia sensorial de la que solo tenemos registro parcial. Un ruido que se correspondía con ese “caos inaudito” de una multitud que no había sido ni guiada, ni organizada ni ordenada por nadie. La teatralidad contenida en el relato recogido por el anarquista Hanns-Erich Kaminski se hace imagen en la composición de esta instantánea del funeral de Buenaventura Durruti realizada por

⁴⁵³ KAMINSKI, Hanns-Erich: *Ceux de Barcelona*. París, 1937. Citado en ENZENSBERGER, Hans Magnus: op. cit., pp. 9-12.

⁴⁵⁴ Según me ha relatado Pedro G. Romero en comunicación escrita, y a pesar de no haber hallado ningún registro documental, ni en el archivo de la CNT ni en la Fundación Helios Gómez, parece ser que Helios Gómez estuvo implicado en al menos una parte de la organización del funeral. El artista pidió que la marcha “Amarguras”, de la Semana Santa sevillana, fuese interpretada por una de las bandas, (la de CNT tocaba “Hijos del pueblo”). Sin embargo, sí que está documentado que un año después Gómez fue designado comisario de la muestra Homenaje a Durruti de la que también diseñó el cartel.



Josep Brangulí⁴⁵⁵, uno de los múltiples fotógrafos presentes en el funeral. A pesar del intento del encuadre con el féretro y su apenas distinguible séquito en el centro de la composición, la protagonista es una masa anónima arremolinada que invade la imagen y configura una superficie abstracta que compone un solo cuerpo. Es la imagen que apela a la emoción de la multitud desde el reconocimiento de su magnitud. Solo quienes supieran que el sargento Manzano estaba herido (y él era también desconocido para la multitud⁴⁵⁶) y llevaba el brazo en cabestrillo acompañando a la viuda de

455 Josep Brangulí (Hospitalet de Llobregat 1879 – Barcelona 1945) fue uno de los pioneros del fotoperiodismo catalán, clave en la configuración del archivo visual de la ciudad de Barcelona de la primera mitad de siglo: desde las obras públicas a la Semana Trágica de 1909 o las imágenes de la Guerra Civil. Sus trabajos se publicaron en la revista *Hormiga de Oro* primero y más adelante en *La Vanguardia*, *Prensa Española*, *ABC* y *Blanco y Negro*. Su archivo se encuentra en el Archivo Nacional de Cataluña.

456 Como se ha indicado antes en el texto (nota 65), las causas exactas de la muerte de Durruti nunca fueron esclarecidas. Sin embargo, en todas las versiones aparece acompañado por el sargento José Manzana Vivó, también conocido como Manzano. En las imágenes del funeral se aprecia su banda blanca del brazo en cabestrillo, algo que llamó la atención entre los asistentes, hasta tal punto que se le dedicó un artículo en *Solidaridad Obrera* del 25 de noviembre, en la sección bajo el epígrafe “Hombres de la revolución” donde se afirmaba: “Cuando desfiló la multitud ante el féretro que encerraba los restos de Durruti, todas las miradas quedaban fijas en un miliciano que, brazo en cabestrillo permaneció junto al coche fúnebre, reflejando su rostro una emoción serena. Cuantos hemos vivido en la columna Durruti y cuantos han luchado en Aragón conocen esa figura simpática de la Revolución. Pero los camaradas que desfilan ante el héroe se preguntaban – ¿Quién será? ¿Hermano? ¿Amigo? / Y hermano y amigo era de Durruti...” En este mismo artículo se anunciaba el nuevo nombramiento por parte de la Generalitat de Manzano como responsable del Estado mayor de todas las fuerzas catalanas que

Durruti, podría identificarlo y, aun así, el resto es masa anónima. Estos cuerpos que invaden el espacio público apenas están ordenados por la disposición del féretro que intenta avanzar por las calles, como un barco en medio de un océano de cuerpos. En ella, como en muchas otras imágenes del acontecimiento, se percibe la importancia de que la masa sea recogida de una manera cenital, de arriba a abajo, para poder ver con mayor claridad el espacio que ocupa en la ciudad, sus dimensiones, su fuerza. Las imágenes de las películas, en cambio, son menos cenitales, actúan de una manera más horizontal y quizás por ello dan menos vértigo que ésta, es menos acusada su teatralidad. En ningún caso estas imágenes constituyen una representación de los individuos, ni de los distintos grupos congregados, sino que son la colectividad misma. Y en el caso del funeral, se percibe, sobre todo a través de las películas y los relatos, un abandono voluntario al caos frente a la disciplina del cuerpo ordenado de otras manifestaciones de masas. En estas fotografías “de masa” del entierro se emborrona no solo la identidad individual, sino también su fisicidad, como en un campo de batalla. En la calle, la batalla misma también se situaba en esos cuerpos, que se tocan, que respiran juntos, que lloran. Otra batalla sustancial, la de las imágenes, tenía lugar en la prensa, ya que en este punto de la Guerra Civil se había tomado conciencia entre la intelectualidad republicana de la necesidad de tender puentes entre las principales innovaciones en el ámbito de la comunicación de masas y la política radical⁴⁵⁷.

operaban en el sector centro, como una lógica sucesión a Durruti.

⁴⁵⁷ MENDELSON, Jordana: “‘Entre la vida y la muerte’: la gran apuesta por el realismo en la España de los años treinta”, en VV. AA., *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 49-64.

Las imágenes del funeral: de los diarios a los artistas de vanguardia internacional



En las páginas de la edición general de *La Vanguardia* del 24 de noviembre de 1936, un día después del entierro, bajo el titular “Las grandes manifestaciones populares” se describía con detalle el acontecimiento de masas del día anterior y se aludía a la multitud haciendo uso de las habituales figuras acuáticas para describir “una manifestación sin precedentes” en la que la gente formaba un “arroyo (...) convertido en un verdadero río humano”. En la edición general se transcribían asimismo los discursos del cónsul soviético Vladímir Antónov-Ovséyenko⁴⁵⁸, del ministro Juan García Oliver y del President Companys –en cuyas palabras convirtió a la masa reunida con motivo del funeral en “pueblo” dotándolo de una identidad al servicio de un horizonte de destino compartido: “Al pie de este monumento a Colón que descubrió un Nuevo Mundo hay todo un pueblo que con su esfuerzo y su sangre quiere forjar otro, lleno de libertad y justicia”. En esas mismas páginas de *La Vanguardia* se describía en detalle la composición de la multitud, lo que precisamente hacía de ella una máquina semiótica improvisada, con signos, conjuntos florales y furgones como caravanas de la propaganda en las que se disponían elementos, como la que portaba un gigantesco retrato de Durruti y estaba acompañada de mensajes escritos, así como multitud de

⁴⁵⁸ Vladímir Antónov-Ovséyenko (1883 – 1939) fue un periodista bolchevique y diplomático ucraniano que participó en la Revolución de Octubre y que tras el comienzo de la Guerra Civil fue nombrado cónsul general soviético en Barcelona donde trabajó en la línea de Stalin frente anarquistas y militantes del POUM. Permaneció en Barcelona hasta su destitución en agosto de 1937. Murió fusilado en 1939 víctima de la gran purga de Stalin.

carteles portados por comitivas como el de los milicianos que decía en letras doradas “Descanse en paz nuestro querido hermano Buenaventura Durruti. En nombre de la F.A.I., espíritu fuerte, has dado tu vida generosamente por la causa de la libertad. La España libre te llora y jamás te olvidará”, o “Camarada Durruti: eres inmortal. Seguiremos tu obra. Sindicato Único del Automóvil”⁴⁵⁹.



En la portada del Suplemento gráfico del diario se disponía una imponente imagen del séquito del funeral de Durruti que parecía responder a la imagen de río caudaloso. En sus páginas interiores la información que se detallaba en la edición general se completaba visualmente con imágenes de algunos de los fotorreporteros más importantes del momento como Agustí Centelles, Antoni Campañà, Alessandro Merletti y Joan Andreu Puig Farrán. La maquetación de la página parece responder a la estructura del mismo acontecimiento descrita en la edición general: con los ríos de gente llenando la imagen, los líderes políticos, que en el diseño de la página se integran en esferas en la parte central, y una foto con uno de los mensajes de homenaje de distintos colectivos. Algunas de las imágenes escogidas para ilustrar la masa tanto en esta como en otras publicaciones como *Crónica* o *Mundo Gráfico*, corresponden a la disposición oceánica de la masa, que desborda los márgenes de la imagen y donde

⁴⁵⁹ Esto mismo sucedía en otros diarios como *Solidaridad Obrera* del 25 de noviembre de 1936, en el que se describía con detalle no solo el contenido de las pancartas sino la relación de las coronas y conjuntos florales ofrendados, así como un listado con todas las adhesiones recibidas.

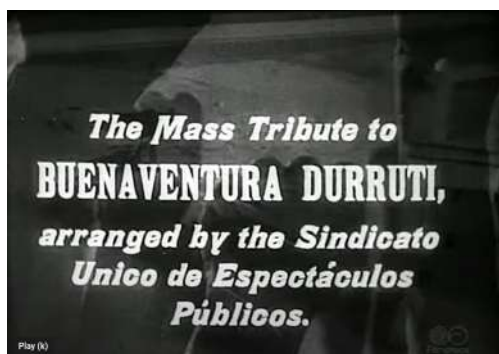
apenas existe referencia espacial puesto que la multitud de puntos anónimos e inidentificables lo ocupa todo. En el caso del funeral, acontecimiento que convirtió a Durruti en héroe, pero también en una especie de mártir o santo confederal sacado en procesión, las imágenes de masas oceánicas cobraban un nuevo sentido y mayor importancia al tratarse de un acto de mistificación parareligiosa que podría ser comparada a la de otros funerales como el de Lenin⁴⁶⁰. La maquetación de las imágenes en las páginas de *Crónica* configura una composición oceánica en su totalidad y en la superposición de las imágenes en la maqueta, muestran el poder de la multitud en las calles en el sincero homenaje al líder anarquista.



Pero además de todas las imágenes que se publicaron en medios, el funeral atrajo la mirada de gran cantidad de fotógrafos, tanto amateur como aquellos del contexto internacional desplazados para cubrir el conflicto o para luchar en las filas republicanas. Esas imágenes aportan miradas singulares y se orientan hacia detalles que se sitúan más allá de las publicadas por la prensa en los días siguientes al acontecimiento. Son instantáneas de la multitud en distintas posiciones y gestos, con sus diferentes semblantes y actitudes. Son las imágenes de fotógrafos que van de figuras internacionales como Margaret Michaelis o Hans Namuth a otras de carácter local como Pau Lluís Torrents o Carlos Pérez de Rozas y Masdeu.

460 VV.AA.: *Gràfica anarquista. Fotografia i revolució social 1936 – 1939*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2019, p. 106.

El tributo de las masas a Buenaventura Durruti: la película del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de la CNT



La muerte de Durruti acontecía el 20 de noviembre de 1936 de madrugada, el 22 era trasladado a Barcelona pasando por Valencia y el 23 se celebró la procesión con el féretro hasta el cementerio. En cambio, la inhumación no se podría realizar hasta el día siguiente, 24 de noviembre, a causa de la lluvia y la avalancha de gente que acudió a las exequias y que dificultó la llegada hasta el cementerio. El film fue estrenado el 25 de noviembre y permanecería en cartelera hasta el día 29 de aquel mes⁴⁶¹. La rapidez con que fue producida y estrenada es muestra del impacto que tuvo la muerte, pero también la importancia de devolver a las masas su imagen en las pantallas con el fin de mostrarles su potencia y hacerles protagonistas de la historia, de la guerra y de la revolución.

No cabe duda de que los críticos y cineastas anarquistas eran conscientes del modo en que las masas eran representadas en el cine soviético y películas como *El acorazado Potemkin* habían formado parte de las programaciones del Cinema Selecto y habían sido elogiadas por la prensa libertaria⁴⁶². Mateo Santos valoraba el modo en que el cine ruso suprimía

todo lo artificioso, elevando a la masa a la categoría de protagonista, captando con la cámara la naturaleza viva, dinámica; escrutando a través de su lente –ojo avizor, curioso y penetrante– el alma de cada personaje,

⁴⁶¹ La película se estrenó en los cines Atlantic y Savoy de Barcelona y fue anunciada como *Entierro de Durruti. Documental. Solidaridad Obrera* 25 – 29 de noviembre de 1936.

⁴⁶² PEDRET OTERO, Gerard: “El cine en la prensa libertaria en Cataluña durante la Segunda República”, *op. cit.*, p. 35.



poniendo en tensión el espíritu para que a lo largo de toda la cinta haya una intensa vibración humana, un afán de justicia, un trozo de vida –de muchas vidas– palpitante y sangrante. (...) –Pudovkin, Eisenstein, Vertov y el precursor del cine soviético Kulerhov– (...) han logrado dar a la masa una importancia y una expresión dramática que no tiene en ningún cine-ma del mundo.⁴⁶³

En relación a ese interés por retratar las masas, el propio Eisenstein diría en sus memorias con relación a *Potemkin* que su deseo era “abolir la intriga, suprimir las *stars* y, en calidad de ‘persona dramática’ fundamental, propulsar al centro del drama a la masa, esa misma masa que sirve habitualmente de telón de fondo a la interpretación de los actores-individuos⁴⁶⁴”. Uno de los momentos centrales de la película corresponde precisamente a los funerales de Vakulinchuk. En esa escena aparece retratada la unanimidad del duelo colectivo, que es mostrado de forma coral, se prescinde de cualquier personaje central ya que todos salen y entran de entre la masa. La escena de la lamentación muestra una de las cualidades de la masa: sus ansias de crecimiento. Un flujo constante al que se van sumando individuos para mostrar el dolor de los proletarios ante la usurpación de una vida más. A pesar de que *El Acorazado Potemkin* narra el “ímpoder de la gente que puede ser humillada, explotada, asesinada⁴⁶⁵”, la lamentación no aparece aquí solamente como impotencia, sino que la convergencia de la multitud en el espacio público se transforma en amenaza que muestra sin ningún tipo de ambigüedad su rabia y hambre de venganza: *¡No olvidaremos!* En Eisens-

463 SANTOS, Mateo: “Estilo del film ruso”, *Popular Film*, 14 de mayo de 1931.

464 Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, *op. cit.*, p. 206.

465 *Ibid.*, p. 185.

tein, como en *El entierro de Durruti*, la masa no aparece de forma monolítica sino que configura “un cuerpo vivo hecho de seres humanos a quienes la acción transforma en un sujeto histórico y cuyas emociones son capturadas por la cámara⁴⁶⁶”.

Las masas son también las protagonistas indiscutibles de la película⁴⁶⁷ del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de la CNT en cuyas imágenes se deja entrever algo del sobrecogimiento y caos del acontecimiento narrado por Kaminski, que contrastan con el ordenado montaje que contiene la versión realizada por Laia Films⁴⁶⁸. Ambas películas parten del mismo material filmado, y a pesar de haber sido tomadas desde cierta altura, son menos cenitales que que las fotografías que circularon del entierro, especialmente aquellas que se publicaron en la prensa y que mostraban masas oceánicas. Las tomas más horizontales del documental corresponden a las tomas registradas por dos cámaras que fueron situadas en puntos estratégicos para poder grabar sin impedimentos⁴⁶⁹.

El SUEP de la CNT-FAI realizó tres versiones de la película: una en castellano, que habría de ser proyectada en las salas de cine solo dos días después del acontecimiento y de la que no se conserva ninguna copia completa; y otras dos para su distribución internacional, una en inglés y otra en sueco⁴⁷⁰. La existencia de estas dos versiones para su distribución internacional en inglés y sueco, aparte de la española, da muestra de la magnitud del acontecimiento en tanto que muerte de un líder como de potencia de las masas en el espacio público. En la versión española, el documental llevaba por título *El entierro de Durruti*; en la inglesa, *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* [*El tributo de las masas a Buenaventura Durruti*].

466 TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda*, *op. cit.*, p. 185.

467 *El entierro de Durruti* [Nº 275 del *Catálogo General del cine de la Guerra Civil* (Del Amo / Ibáñez, 1996: 310-311). Duración: 5min. 22seg. en la versión española y 9min. 50seg. en su versión inglesa] Barcelona, 23 noviembre 1936. Producción: Sindicato Único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P). Fotografía: José Gaspar. Operadores: Sebastián Perera, Joan Mariné. Conservación: incompleta versión española; completa versión inglesa, Filmoteca Española.

468 Laia Films fue una empresa de producción y distribución cinematográfica creada en noviembre de 1936 por el Comisariado de Propaganda y de Información de la Generalitat de Cataluña, dirigida por Joan Castanyer.

469 Según el testimonio de Joan Mariné, en entrevista con el autor, uno de los operadores que filmaron el documental, los operadores se situaron en balcones de edificios. Por ese motivo las tomas se hicieron desde ángulos casi cenitales y, por tanto, es la masa en su conjunto la que es la protagonista de la imagen.

470 Esta versión sueca de la película lleva por título *Buenaventura Durruti Sista Färd*. Suecia, junto Argentina y España, era de los escasos países en los que avanzado el siglo XX existía un anarquismo de masas articulado en torno al sindicalismo.



El rótulo que abre la película del SUEP aparece impreso sobre un puño alzado que rápidamente se multiplica, de tal modo que la pantalla se llena de puños que se agitan. Una de las escenas más conocidas de *Potemkin* es justamente aquella en la que frente al cadáver de Vakulinchuk el pueblo increpa a los asesinos del marinero alzando el puño que previamente la cámara había capturado en su posición hacia abajo, en una secuencia que se desplaza de la rabia individual a la expresión colectiva de desacuerdo y rebeldía. En la carátula de la película del funeral del SUEP el uso del puño se cargaba además de las connotaciones ideológicas fuertemente marcadas del saludo internacionalista.

Las películas del SUEP se inician con la biografía de Durruti y se acompañan de algunas de las escasas imágenes existentes del leonés debido a su reticencia a ser filmado para evitar cualquier tentación de culto a su personalidad⁴⁷¹. En *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón primera jornada* (1936)⁴⁷², de la que se extraen algunas imágenes para *El entierro* se afirmaba: “El pueblo sencillo y generoso crea sus héroes

471 Frente a la extensa literatura sobre su figura, entre toda la producción fílmica anarquista de la Guerra Civil solo se encuentran imágenes suyas en dos títulos: *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón n.º 1* y *en Aragón trabaja y lucha*. MARTÍNEZ, Pau: op. cit., p. 229.

472 A pesar de que el anarquismo no gusta de la creación y veneración de líderes, en las producciones cinematográficas del inicio de la Guerra algunas figuras como la de Durruti fueron exaltadas por su destacado papel en la revolución colectivizadora de Aragón, así como por su implicación en el conflicto, con el fin de motivar a la población en el bando republicano tanto a participar en las milicias como a comprometerse con la revolución. El título de esta película alude a los Aguiluchos de la FAI que era el nombre que recibían los integrantes de la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias, que había sido fundada en junio de 1932 en Madrid y que el propio García Oliver denominaba de esta forma porque siempre estaba “prestos al imperio callejero”. HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: op. cit., p. 200.

en el troquel del romancero y la simpatía de las masas los populariza concentrando en ellos todo su afecto y su sentir más puro”. Esta construcción del mito ha de ser entendida, a diferencia de la exaltación comunista del líder, como una interpretación de la política en los términos de la cultura tradicional de las clases subalternas, que se nutren de esas figuras en “el troquel del romancero” y en la que se construye entre las organizaciones políticas y las masas “una circularidad mítica”, por expresarlo en los términos empleados por autores como Gramsci o De Martino⁴⁷³. Estas imágenes extraídas de *Aguiluchos* se alternan con fotografías fijas del anarquista y con reconstrucciones de escenas del frente, una práctica habitual en la producción confederal. Previamente a estas imágenes, el documental introduce parte de su biografía en un texto rotulado cuyo contenido varía en cada edición de la película de la CNT. El de la versión inglesa reza así:

Buenaventura Durruti, luchando por la libertad y habiendo esquivado tantas veces las balas de asesinos enemigos, cayó en el frente de Madrid. Su biografía es demasiado rica y extensa como para ser presentada en unas pocas escenas. Nacido en León el 14 de julio de 1896, siendo uno de nueve hermanos, inició sus primeros años como cualquier otro niño proletario. Desde los 12 años se convirtió en un luchador por la libertad y tuvo que sufrir todo el dolor y la crudeza de la persecución y del encarcelamiento. El 19 de julio de 1936, Durruti demostró su enorme valor y su determinación de liberar a Barcelona del fascismo. Más tarde encabezó una sección en el frente de Aragón⁴⁷⁴.

En la versión española, el texto introductorio en cambio era:

Otra vida segada en su plenitud por la bestia repugnante. Una deuda de sangre más que añadir al enemigo. Esta vez le ha tocado al intenso luchador y buen compañero Buenaventura Durruti. Durruti, el buen hermano que tantas veces en su accidentada vida de adalid de la libertad había sido respetado por las balas mercenarias, ha caído cara al enemigo en el frente de Madrid. Tan larga es su biografía, que nos imposibilita enumerarla en el marco estrecho de un reportaje. Nacido en León el 14 de julio de 1896, pasó los primeros años como cualquier miembro de familia numerosa.

⁴⁷³ FREIXAS, Carles: “Más allá de Éboli: Gramsci, De Martino y el debate sobre la cultura”. En DE MARTINO, Ernesto: *El folclore progresivo y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷⁴ La traducción es mía.

Desde los doce años ha conocido todos los sinsabores de las cárceles, destierros y persecuciones por sus constantes actividades de luchador libertario. El 19 de julio demostró su temple al igual que infinidad de compañeros para abatir al fascismo en Barcelona. Destrozado éste en la capital, sale en su persecución como delegado de la columna hacia Aragón. Vedle ahí en algunas fases de su vida de campaña por tierras.

Ambas descripciones, aunque similares, difieren en algunos matices y en el tono. La versión inglesa apenas menciona al enemigo con descalificaciones y pone en valor la lucha del anarquista por la libertad y su empuje para liberar Barcelona del fascismo y el resto de los territorios bajo su yugo. El tiempo que aún vivió Durruti fue la etapa de la Guerra Civil en la que se llevó a cabo un proceso revolucionario libertario en el que las colectivizaciones y acciones políticas encaminadas a la disolución del estado burgués discurrían en paralelo a la lucha en el frente⁴⁷⁵. Es más, se podría decir, que esas condiciones revolucionarias estuvieron directamente relacionadas con el liderazgo de Durruti y su impulso colectivizador.

En la versión inglesa del funeral, se subraya además la procedencia proletaria de Durruti, alusión que se suprimirá en la copia española. En esta última, dirigida a enardecer la furia de milicianos y soldados del frente republicano, se alude al asesinato de Durruti como “bestia repugnante”, un calificativo común para referirse a la máquina fascista de la guerra, y se apela a la “deuda de sangre” que esto supone, en una clara exhortación a la toma de las armas y a la participación en el conflicto. La locución del fragmento conservado en castellano tiene una carga ideológica mucho más evidente que el que recitara la activista anarquista Emma Goldman⁴⁷⁶ en la versión inglesa del film. La narración en torno a la figura de Durruti se entrelaza con el relato revolucionario, produciéndose una tensión derivada del deseo natural de homenajear a una destacada figura del anarquismo, pero sin entrar en contradicciones con la propia ideología libertaria, poco dada a la construcción de líderes o a la exaltación de la personalidad individual. Así, su contribución a la liberación de Barcelona del fascismo se sitúa al nivel de la de “infinitud de compañeros”. Sus hazañas están en paralelo con la lucha revolucionaria de los trabajadores, que va más allá de la guerra, ya que,

⁴⁷⁵ CASANOVA, Julián: *Anarquismo y violencia política en la España del siglo XX*, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁷⁶ Emma Goldman (1869 – 1940) fue una activista anarquista que luchó por los derechos de los trabajadores en Estados Unidos. Tuvo un papel destacado en las luchas por la emancipación de la mujer y en contra de la Primera Guerra Mundial y el imperialismo. Estuvo muy comprometida con la causa anarquista en la Guerra Civil, llegando a visitar nuestro país hasta en tres ocasiones (septiembre – diciembre de 1936; septiembre – noviembre de 1937; y septiembre – noviembre de 1938). PORTER, David: *Visión en llamas. Emma Goldman sobre la revolución española*. Madrid, El Viejo Topo, 2012.

para los anarquistas, el fascismo no es otra cosa que un capítulo final, más agresivo, de la tradición opresora de la burguesía y las jerarquías empresarial y eclesiástica españolas. La locución sitúa el entierro más allá del homenaje: no se trata solamente de rendir culto a un líder –y esto se esquivo haciendo extensivo el homenaje a todos los caídos por la libertad– sino que también se lee el acontecimiento en clave de protesta. Homenaje y protesta, opresión y lucha, lo personal y lo colectivo, serán los ejes duales que vertebran la narrativa del discurso de la CNT.

La segunda parte del film contiene el desfile del cortejo fúnebre por las calles del centro de Barcelona, itinerario que duró –tal y como se apunta en el propio documental– ocho horas (esta referencia no aparecerá en la película producida por Laia Films). En la copia conservada en español solo alcanzamos a ver la salida del féretro de la sede anarquista en Vía Layetana (Av. Durruti durante el resto de la guerra). En cambio, en la versión inglesa conservada⁴⁷⁷, el féretro recorre la plaza de Cataluña y desciende por la Rambla de las Flores para finalmente pasar por delante de la estatua de Colón. Las imágenes del documental testimonian el multitudinario acontecimiento que supuso el entierro del líder anarquista. Más allá de la reunión de personalidades del gobierno, el sepelio provocó una manifestación del sentimiento de la multitud y la consternación ante una derrota que comenzaba a vislumbrarse como posible. Además del registro de imágenes en las que aparece el féretro con el cuerpo de Durruti, muchas otras muestran a la propia masa con sus banderas, sus mensajes, sus consignas y sus cuerpos es el centro del objetivo. El baño de multitudes que acompaña el funeral de Durruti es un conjunto de sujetos con cuerpo: no son espectros, no son ornamento, no son sombras. Se trata de una multitud que aparece con sus cuerpos y que además porta sus imágenes: pancartas con lemas, consignas y retratos de Durruti. En la película del SUEP la multitud aparece bajo un aspecto muy particular, ya que el acento no está tanto en la trascendencia de Durruti como en la participación e implicación de los sujetos en una masa molecular.

La película actúa como un dispositivo ideológico. Aunque los textos definen buena parte del sentido de las imágenes, estas no se limitan a dar testimonio de los acontecimientos, sino que, mediante la edición, el ritmo y la selección de tomas trascienden los hechos muestran la naturaleza caótica de las masas, de una forma muy diferente a la versión que hizo Laia Films para el Comisionado de Propaganda de la Generalitat. En esta última, pocas imágenes funcionan de manera abierta o simbólica: el

⁴⁷⁷ Es de suponer que así debía ser la española, ya que las imágenes coinciden casi totalmente en las copias conservadas y solo difieren en los textos, así como en la incorporación de algunos retratos de Durruti o la mención a la bandera a media asta en la embajada estadounidense en Barcelona en la versión de lengua inglesa.

puño alzado bajo el título o el posterior montaje que superpone escenas del frente de batalla con fotografías del propio Durruti. Pero más allá del sentido que quieren otorgar los realizadores de la CNT-FAI, la película deja entrever otros elementos que son fundamentales para entender cómo se desplegó ese “homenaje de las masas” al héroe en un caso y en otro, en qué medida el espacio público se puso una vez más al servicio de una operación de movilización ideológica. En la década de los treinta, la calle estaba siendo tomada a nivel internacional por líderes que movilizaban a las masas para demostración de su poder y la unidad de sus naciones: tales son los casos del fascismo italiano y el nazismo alemán, así como las grandes demostraciones de poder en la Rusia soviética de Stalin. En contraposición, esta muestra espontánea de pasión dota al entierro de Durruti de unas características singulares que retoman el espacio público de una manera especial, ya que esta convocatoria no estuvo imperada por el discurso de la palabra (solamente se dijeron unos breves parlamentos al pie de la estatua de Colón), sino que era la pura expresión de afectos la que empujó a la población a invadir las calles. Es una manifestación además desordenada, caótica, en la que, como en la descripción de Kaminski, nadie organiza los flujos de sujetos por el espacio, algo que podemos suponer que en el caso de la película anarquista fue intencional. Por otro lado, la propia película dista considerablemente de las realizadas para servir a estas movilizaciones que estetizaban la presencia de las masas ordenadas en la calle. Las imágenes del film y aquellas que encontramos en los periódicos y revistas ilustradas muestran diferentes maneras de apropiación del espacio público, los fotógrafos documentan un acontecimiento singular, pero las películas, gracias al montaje y la locución superpuesta construyen un relato más cerrado en el que la masa y el acontecimiento operan de forma dialéctica.

La versión inglesa es muy descriptiva. Desde la segunda secuencia, Emma Goldman se limita a describir los emplazamientos (“la procesión comienza...” o “aquí podemos ver a la caballería de la FAI”) así como a leer los rótulos de las pancartas portadas por los participantes del entierro. La descripción de las pancartas sitúa el eje narrativo en las palabras, en la máquina semiótica que es capaz de configurar cualquier aglomeración de personas que salen a las calles a reivindicar nuevos mundos. Este detalle es sustancial y definitorio de la masa libertaria, de la masa activa, de la masa que se agita con sus propias palabras, con sus cuerpos y emociones. Configuran una multitud que nos muestra que la libertad y la protesta también se pueden hacer desde el lamento, y que libertad no siempre ha de identificarse con euforia, porque la libertad en ocasiones también duele. A través de estas pasiones vinculadas al duelo



y a la lamentación, describen y expresan un potencial de producción de significados de la masa en las calles: “el movimiento obrero siempre ha practicado el duelo como liturgia secular de esperanza⁴⁷⁸”.

Goldman no solo puso voz a la película, su compromiso con la revolución le trajo hasta en tres ocasiones a España durante la Guerra, y probablemente se comprometería a la difusión de la película en países de habla inglesa. En *Durruti Is Dead, Yet Living* dedicó hermosas palabras tanto a Durruti como al poder de las masas en el funeral y en la revolución aludiendo exactamente al título de la película anarquista cuando habla del “último tributo” que cientos de miles de personas rindieron a Durruti en Barcelona. En el texto se refiere también a la unidad de todos los partidos que luchaban contra el fascismo en España acudieron “en masa” a rendir un cariñoso tributo al anarquista y a participar en la “largo y agotador cortejo fúnebre”. En su descripción, Goldman alude también a la figura oceánica para hablar del duelo multitudinario: “Nunca antes Barcelona había sido testigo de un mar tan humano cuyo silencioso dolor subiese y bajase en completo unísono”. El entierro servía como momento de inspiración y ánimo para todos los trabajadores y “desheredados”, como un aliento para continuar en la lucha por un mundo más justo y equitativo. Así concluía:

No, Durruti is not dead! He is more alive than living. His glorious example will now be emulated by all the Catalan workers and peasants, by all the oppressed and disinherited. The memory of Durruti's courage and forti-

⁴⁷⁸ TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda, op. cit.*, p. 102.

tude will spur them on to great deeds until fascism has been slain. Then the real work will begin — the work on the new social structure of human value, justice and freedom.

No, no! Durruti is not dead! He lives in us for ever and ever⁴⁷⁹.

Esa emoción en su escrito se escucha en la vibrante voz de su locución. Texto, enunciación y montaje funcionan en esta película de una manera muy distinta a la propuesta de la Generalitat. La temporalidad es más lenta, más caótica, con más espacio para una mirada que se toma el tiempo, que contempla la masa. El montaje es más anárquico —si se puede usar este adjetivo para el montaje— ya que crea cierto caos y hace que la película sea más desconcertante, menos dirigida, como hemos visto en otros informativos de guerra como el caso de *Reportaje*. Existe la idea de procesión, pero no está tan clara como en la producción de Laya Films o en la portada del diario *La Vanguardia* del día siguiente. No todo gira en torno al féretro, que no es el eje lineal que articula la película.

La narrativa contiene imágenes que desconciertan, en una pretendida intención de mostrar la dispersión: desde la caballería desorganizada a los motoristas que aparecen marchando hacia atrás, como si tuviesen que recular ante un equívoco del recorrido; o las imágenes en las que individuos corren de modo agitado, se dispersan y congregan de modo sucesivo. Hay vida más allá del entierro y la comitiva. Las imágenes muestran que esa masa es una fuerza molecular en la que los sujetos se mueven, se coordinan y también —y casi, sobre todo— se descoordinan. Como en el texto de Goldman, hay un expreso deseo de mostrar la unidad de “todos los sindicatos y organizaciones políticas”, representantes venidos “de toda España”. Aparecen además los agentes dispersos: los antifascistas, las organizaciones, la caballería, la multitud en masa, la banda municipal. “El Señor Companys, presidente de la Generalitat de Cataluña junto con el anarquista García Oliver ministro de Justicia de la delegación de madrileña”, no aparecen hasta el minuto 8’42. De ambos se describe su papel en el gobierno y su procedencia (uno representante de la Generalitat, el otro anarquista). Son las dos únicas personalidades que se mencionan en toda la película, además del

479 ¡No, Durruti no está muerto! Está más vivo que en vida. Su glorioso ejemplo será ahora emulado por todos los obreros y campesinos catalanes, por todos los oprimidos y desheredados. El recuerdo del coraje y la fortaleza de Durruti los impulsará a realizar grandes hazañas hasta que el fascismo haya sido eliminado. Entonces comenzará el trabajo real: el trabajo sobre la nueva estructura social de valores humanos, justicia y libertad. / ¡No, no! ¡Durruti no está muerto! Él vive en nosotros por siempre. GOLDMAN, Emma: “Durruti Is Dead, Yet Living”. <https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-durruti-is-dead-yet-living>

finado⁴⁸⁰. Por otra parte, es revelador que se omita a Antónov-Ovesenko, que estuvo en el entierro y pronunció unas palabras y que sí figuraba en la película de Laia Films o en las crónicas periodísticas. Este hecho evidencia que, en el momento de la producción, la desconfianza con los comunistas y los comisarios rusos era creciente en las filas de la CNT. El funeral y la masa que lo acompaña emergen sin jerarquías gracias al poder igualador de las calles. No es un entierro de un líder escoltado por otros líderes, sino que es la masa quien entierra a un compañero, a un camarada. Se trata de un rasgo visual fundamental en una ideología que rechaza el Estado, aunque por entonces ese aspecto estuviese en crisis tras la reciente entrada de los anarquistas en el gobierno de Largo Caballero. Así, cuando describe la imagen de la columna de Colón, es de nuevo la gente lo que importa en el acontecimiento: “todo Barcelona en la calle”. Se trata de una masa sin diferenciación de género, al contrario de la película de Laia films, en la que cada colectivo tenía un rol asignado. La masa de este otro funeral es informe, más consternada y preocupada por el dolor que cualquier otra cosa. Es una masa del duelo que se libera en esta función en el espacio público de cualquier papel preestablecido o diseñado para ella. No posee ninguna función vengativa.

Las películas de la CNT-FAI muestran desde su naturalidad y espontaneidad una masa sin figuras alegóricas, sino una forma de entender la imagen intuitiva que intenta capturar, tal y como propondría Pasolini *décadas después, un entendimiento de la imagen como una toma continua, ininterrumpida, como un viaje fluido sin necesidad de montaje dialéctico*. El montaje de las imágenes que hizo Laia Films respondió a una agenda muy distinta a la confederal.

El entierro de Durruti por Laia Films

En la versión del entierro de Durruti producida por Laia Films, la empresa de producción y distribución cinematográfica creada en noviembre de 1936 por el Comisariado de Propaganda y de Información de la Generalitat de Cataluña⁴⁸¹, es el propio

⁴⁸⁰ Incluso la mujer de Durruti, que aparece acompañada por el Sargento Manzana con el brazo en cabestrillo se menciona como “a friend”. Este ambiguo “with a friend” hace que no sepamos muy bien si se refiere a la amiga que le acompaña o al amigo Manzana, pero en cualquier caso se resta la relevancia del nombre propio.

⁴⁸¹ Este organismo fue creado por decreto gubernamental el sábado 3 de octubre de 1936 al mismo tiempo que se nombraba a Jaume Miratvilles el comisario político. Miratvilles fue un político y escritor catalán que durante la República militó en la izquierda catalanista y dirigió el Comisariado de Propaganda desde su fundación hasta el final de la guerra. El Comisariado desempeñó las labores de propaganda para informar a la población de las decisiones gubernamentales y avances de la guerra y por otro lado, emprendió acciones para contrarrestar la imagen revolucionaria que se extendía inter-

comisario y fundador de la productora, Jaume Miravittles, quien realiza la locución. Si bien es cierto que las imágenes pertenecen al mismo acontecimiento que la película de la CNT-FAI, su tratamiento en el montaje y el modo en que construyen el discurso es sustancialmente distinto. En este caso, su función propagandística está mucho más dirigida hacia la construcción de la figura del líder: Durruti, quien además es insertado dentro de la genealogía de figuras históricas catalanas –su entierro se compara con el también multitudinario del President Macià: “Ahora Cataluña está en duelo. Padece tras la muerte de Macià el dolor más grande de su vida”. El papel de la libertad, la revolución y las agrupaciones obreras y anarquistas desaparece en esta narrativa, que se centra casi exclusivamente en la construcción de un mito obrero catalán y en la necesidad de continuar activos en la guerra mediante la arenga:

¡Arriba catalanes! Sepamos ser dignos de nuestros grandes desaparecidos. Ellos dan fuerza al brazo y lucidez a la razón. Ellos guían nuestros pasos e iluminan nuestro porvenir. ¡Arriba catalanes! Ha muerto Durruti. Viva Durruti.

En esta versión institucional se distingue muy bien el papel de los distintos personajes: desde los líderes que se enumeran sin diferenciación ideológica o sin aclarar a qué partido u organismo pertenecían: “Farràs, Manzano, García Oliver, Antónov-Ovseenko, Companys”, a los distintos segmentos de población: son las mujeres quienes “lanzan flores sobre tu cuerpo inerte (...) [y] lloran”, y los niños “ven lágrimas que resbalan por los rostros”. Ya en los dos primeros minutos del film aparece la imagen de García Oliver y se narran anécdotas de la también ministra anarquista Federica Montseny, que relata el carácter generoso de Durruti.

Las imágenes se centran en el retrato del homenaje y el féretro constituye el eje central de toda la película, que se abre con la misma imagen con la que se cerrará: un retrato dibujado a lápiz con el líder de perfil y en uniforme. Tras esta solemne imagen aparece la capilla ardiente de la CNT, sin ninguna alusión directa al espacio en el que se encuentra –la filiación anarquista de Durruti no se menciona en toda la película–, con un hombre llorando ante el féretro que contiene los restos mortales. Todo se concentra en el dolor por la pérdida del líder y la sensación de orfandad: ha

nacionalmente como consecuencia de los militantes activistas pero también de la contransformación fascista. Su labor destacó por su apuesta por la imagen tanto en carteles como en la prensa gráfica o el cine, con la fundación de Laia Films. A través de la revista *Nova Ibèria*, traducida a cuatro idiomas difundió en otros países una imagen positiva de Cataluña y a través de la editorial *Forja* publicaba libros y revistas como la revista gráfica *Visions de guerra i reraguarda. Història gràfica de la revolució*, que se publicó quincenalmente entre 1936 y 1938.



desaparecido el padre, el hermano, el amigo, el omnipresente en la batalla, quien lo era todo: durante el 19 de julio, en Bujaraloz, en el frente de Madrid... Se muestra con énfasis a los dirigentes caminando en la comitiva y abriendo el paso de la procesión tras el féretro. El texto es hasta tal punto elegíaco que el tiempo atmosférico acompaña la sensación de pérdida. Como en una tragedia griega los astros acompañan las sensaciones humanas: ha muerto un héroe, un semidiós y por eso el cielo está encapotado y llueve. Su legado es la lucha, la guerra, el coraje en el campo de batalla y no tanto el trabajo desarrollado como revolucionario: se trata del Durruti guerrero, no el colectivizador. Da comienzo una nueva etapa de la guerra en la que la presencia soviética va a empezar a boicotear el proceso colectivizador anarquista por todos los medios. Sin duda, uno de ellos va a ser Laia Films, una herramienta propagandística para contrarrestar el papel del SUEP que había estado muy activo desde julio del 36 y lideraba la producción de imágenes en la Guerra. Imágenes y voz en off subrayan de manera evidente que el centro del acontecimiento no fue tanto la reunión de los cuerpos en el espacio público, como el enaltecimiento de las virtudes del Durruti guerrero, del fiero líder al que los catalanes han de seguir.

En esta versión, el espectador entiende desde el primer momento que el entierro fue ordenado, sin espacio para el caos, con un inicio en la capilla ardiente y la posterior salida del féretro a la calle, ante cuya aparición se alzan los puños. El montaje ordena el acontecimiento y la narración apenas se ocupa de describir lo que aparece en las imágenes, sino que más bien se centra en construir un relato del Durruti abnegado en un tono cuasi-épico. La voz del narrador, que es el propio Miratvilles, está enardecida e incluso llega a invocar al propio Durruti, interpeándolo:

Durruti, nombre de duras resonancias. Durruti que evocas la sensibilidad masculina, el coraje y el ideal. Durruti, al que siempre hemos visto en la barricada más peligrosa, en el cruce más comprometido (...) Fuiste el genio animador de aquellas jornadas de gloria (...) símbolo de tu modestia (...) el amigo, el hermano, el padre (...) Coraje, decisión, fuerza.

Muchos han descrito la muerte de Durruti, no solo la física, sino también las muertes posteriores en las distintas traiciones a su figura, desde el homenaje que en el primer aniversario de su muerte quiso honrarle el gobierno de la República –rechazado por su mujer– a esta misma película de la Generalitat, en la que se esboza una elegía para el guerrero, algo que contradecía los principios anarquistas de la colectividad y de la falta de culto a la personalidad. La película se cierra con un primer plano de Ricardo Sanz⁴⁸², quien sustituirá a Durruti en la dirección de la columna que había quedado abandonada en Madrid tras su repentina muerte.

La película de Laia Films, como producto propagandístico, es mucho más atractiva, menos tediosa, más rítmica. Diáfana, sin fisuras, no hay ningún resquicio para una interpretación distinta a la que se muestra: no se puede desbordar el acontecimiento, ya que está introducido en un marco, en un montaje lineal y transparente. La música y la locución están mucho más medidas. La película no produce la extrañeza del film realizado por la CNT: es menos *rara*. Tanto en el texto como en las imágenes todo gira en torno a la figura de Durruti, que sobrepasa la ciudad, que rebasa las masas, el tiempo y el espacio. Ese ritmo es el que lleva a que la película dure poco más de cinco minutos, ya que no hay recreación en las imágenes en donde la masa es protagonista más allá del acontecimiento, como sucedía en la película de la CNT. Existe la masa, aparece, pero es la que acompaña al féretro. Es el fondo sobre el que se recorta la figura protagonista. El acontecimiento central es la procesión, el viaje del cuerpo, no la agitación de las pasiones, no el pasmo de las multitudes que se lamentan compungidas como forma de protesta. Unas masas que no aparecen aquí sino como acompañantes. En la película de Laia Films no existe la palabra “masa” y “el pueblo” es singularizado en los “catalanes”, que son quienes aparecen en las imágenes, quienes son increpados por la voz del locutor, interpelados por las imágenes. Son ellos quienes habrán de vengar la memoria de Durruti, continuar “su” obra, mantener el coraje en la lucha. La narración apenas se ocupa de describir lo que aparece en las imágenes,

482 Ricardo Sanz (1898 – 1986) fue un militante anarquista y posteriormente escritor que, nacido en el campo de Valencia, migró en 1914 a Barcelona donde inició su militancia anarquista hasta formar parte en 1922 de “Los Solidarios”, el grupo del que Durruti y García Oliver también formaban parte.

sino que más bien, se centra en construir un relato del Durruti abnegado en un tono cuasi-épico, y aquí el calificativo épico no se está connotado como en Brecht por la narración sino a su acepción heroica.

Sin embargo, algo que sí que dejan entrever ambas películas es la actitud de las masas, el aire de incertidumbre, lamento y pasmo que imperó en aquella jornada. Fue un acontecimiento que dejó un fuerte impacto en los presentes como afirman otros relatos: “Puedo asegurar que, de las manifestaciones multitudinarias que he presenciado, aquélla fue una de las que guardo más impresionante recuerdo”. Ese mismo testimonio destaca:

cada uno de aquellos milicianos anarcosindicalistas que cerraban compactos la marcha, con recia y meditabunda hombría tras el féretro, en lo sucesivo –fueran quienes fueren–, serían ya para siempre, los protagonistas anónimos de la escena que se estaba desarrollando. (...) solo por el hecho de haber formado en la guardia de aquellos funerales, habían penetrado en la Historia y que, por lo mismo, su vida no había sido baldía, del mismo modo que quedaron perennes para siempre, los rostros desconocidos de aquellos que sirvieron de modelo a Velázquez en “La rendición de Breda” de su famoso cuadro de las lanzas.⁴⁸³

En los años de guerra y revolución, imágenes de un mismo acontecimiento sirvieron para la producción de diversas narrativas, como es el caso de los distintos relatos del funeral de Durruti. Sin embargo, en todas las imágenes y testimonios de aquel entierro hay algo que escapa de cualquier apropiación, y es la dinámica del acontecimiento atravesada por el anonimato. La experiencia de las masas pasa por una dualidad que contiene al tiempo la intimidad y el anonimato⁴⁸⁴. En el funeral las pasiones se multiplicaron y de alguna manera, mediadas por el montaje de las imágenes y los relatos en la posterior resaca de los cuerpos, configuraron una forma particular del “nosotros”, ya que en esas imágenes, la individualidad se emborrona para conformar un nosotros que responde a una identidad no esencialista. Son imágenes que están más allá de lo identitario, aunque no por ello dejan de activar subjetivaciones políticas que escapan y resisten las lógicas del “yo liberal” –o quizá sea precisamente por ello, por estar más allá de lo identitario que permiten esos otros modos de subjetivación. Son signos de un anonimato cuya fuerza reside, como ha formulado Santiago López

⁴⁸³ LLARCH, Juan: *La muerte de Durruti*. Barcelona, Plaza y Janés, 1976, p. 179.

⁴⁸⁴ EGGINTON, William: “Intimacy and Anonymity, or How the Audience Became a Crowd”, en: SCHNAPP, Jeffrey T. y TIEWS, Matthew (eds.), op. cit., p. 106.

Petit, en el gesto radical del abandono del yo y en la suspensión del tiempo⁴⁸⁵. Como veíamos en el capítulo anterior, la imagen que nos ofrece este gesto radical se niega además a ser nombrada en la disputa del lenguaje: no es exclusivamente pueblo, ni es masa, ni es multitud, porque ninguno de estos términos sirve para denominarla. Su mejor calificativo pertenece al anonimato, que puede ser todos esos términos a la vez, pero no es esencialmente ninguno. Ese “yo” que Durruti, como afirmaba Einstein en su discurso radiodifundido, había borrado de su vocabulario. Un “yo” como el que rescata Didi-Huberman cuando afirma que “la emoción no dice yo”⁴⁸⁶.

Imágenes y mito un año después del entierro

Con motivo del aniversario de la muerte de Durruti, en 1937 se produjeron dos películas propagandísticas cuyo fin no era otro que el de confirmar el mito del héroe caído en combate por la revolución. Estas son *Veinte de noviembre*⁴⁸⁷ y *Veinte de noviembre de 1936 ¿te acuerdas de esta fecha, compañero?*⁴⁸⁸ Ambas películas rinden homenaje de distinta forma al anarquista, son dos dispositivos que instrumentalizan su figura con fines propagandísticos en un momento en el que la guerra ya estaba muy avanzada y las fuerzas anarquistas debilitadas. En el caso de *Veinte de noviembre de 1936 ¿te acuerdas de esta fecha, compañero?* aparece la imagen de la multitud participando de manera solemne en el entierro de Durruti, usada a modo de fondo, como masa oceánica desprendida de los espacios urbanos en los que se mueve y sobre la que imprimir los rótulos con el mensaje. En esta película la masa alude al acontecimiento, pero al mismo tiempo es usada como motivo abstracto que lo trasciende.

485 LÓPEZ PETIT, Santiago: *La movilización global...*, op. cit.

486 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos en armas, pueblos...*, op. cit.

487 *Veinte de noviembre* [Número 848 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 887-888. Duración: 10'32''] Barcelona, noviembre 1937. Producción: SIE Films para el Comité Nacional de C.N.T. Dirección: Ángel Lescarboursa. Fotografía: Ramón de Baños y A. García Verchés. Conservación: completa, Filmoteca Española.

488 *Veinte de noviembre de 1936 ¿Te acuerdas de esta fecha compañero?* [Número 849 del Catálogo General del cine de la Guerra Civil; Del Amo / Ibáñez, 1996: 888. Duración: 2'56''] Barcelona, noviembre 1937. Producción: CNT-FAI. Conservación: completa, Filmoteca Española. No hay constancia de que este documental se estrenara: no aparece en las carteleras ni hay referencias en las publicaciones más significativas de la época. Es muy probable que fuese usado exclusivamente para ser exhibido internamente en actos conmemorativos de la organización anarquista, en locales de los sindicatos y ateneos obreros. MARTÍNEZ, Pau: op. cit., p. 244.



En el caso de *Veinte de noviembre* la película comienza con un grupo de amigos de Durruti ante su tumba con motivo del aniversario de su muerte. Tras las imágenes de homenaje, García Oliver rememora la trayectoria de militancia compartida con Durruti, desde la agitada escena barcelonesa de principios de siglo hasta la formación del grupo “Los Solidarios” hasta su transformación en “Nosotros”. En su disertación describe el “nosotros” de un modo particularmente significativo para la lucha anarquista y la construcción de un sujeto político desde la masa y el anonimato: “‘Nosotros’ los que no tenemos nombre, los que no tenemos orgullo, los que somos una masa, los que pagaremos uno a uno”. En este discurso se subraya el sentido anarquista de pertenecer a una masa como algo positivo, como un valor de la lucha situada en el anonimato y en la configuración antagonista de un “nosotros” enfrentado a un “ellos”.

Veinte de noviembre de 1936 ¿Te acuerdas de esta fecha compañero?, es una película más plana en cuanto a su mensaje, sin embargo es mucho más rica visualmente ya que está hecha en su totalidad con material de archivo, con imágenes de los primeros meses de la revolución y la guerra, así como imágenes extraídas de las películas en las que aparece en anarquista como *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* y una gran parte del funeral de Durruti, con imágenes de la multitud sobre las que se dispone el texto propagandístico fuertemente emocional. En esta película el culto a la personalidad de Durruti es mayor que en la película del entierro producida un año antes por la CNT, se subraya de una forma más clara el protagonismo personalizado en el líder, en el héroe, en el mito; el hombre “idealista” y “revolucionario”. La película no cuenta con la característica voz en off y se usa un texto impreso sobre imágenes, como si se tratara de una sucesión de carteles, en realidad tanto el texto como su composición y montaje podrían recordar a una publicación impresa. Las imágenes, tanto fijas como tomadas de otros documentales, discurren a mayor velocidad que los textos, que permanecen más tiempo en la pantalla para permitir su lectura.



Desde las primeras imágenes se imprime un texto vocativo, que apela al espectador en segunda persona del singular, son textos que están contruidos de forma rítmica, como fuertes y poderosos eslóganes de lenguaje directo que increpan al espectador a la acción y a la emoción. El documental pretende insertar la figura de Durruti en el transcurso de la historia: “Retén en tu memoria ese episodio histórico” aparece impreso sobre un campo abierto y seguidamente de una secuencia con un puño alzado recortado sobre el cielo al que le siguen imágenes de un mar de puños alzados en movimiento como si danzasen al son de la música, y que recuerdan la escena del *Acorazado Potemkin* en la que en el funeral del marinero muerto en la revuelta se alzan los puños llenos de rabia implorando venganza. El puño alzado fue desde la primera película de la CNT un motivo recurrente para toda la filmografía de la revolución. Tras estas imágenes, toda la primera parte de la película de apenas tres minutos de duración se suceden otras imágenes de la guerra con la canción *Hijos del pueblo* de fondo. En toda esta primera parte no se menciona el nombre de Durruti, se habla de “él” sin asociarlo a una persona concreta y se entrelaza la Historia con la personalidad del anarquista con textos como: “Un hombre, un idealista, un carácter, ESO ERA” o “Un pueblo, una obra, un Genio, una inmortalidad”. Justo cuando acaba esta canción y se inicia *A las barricadas* aparece la imagen de Durruti extraída de *Aguiluchos* y entonces el texto se pregunta “¿Fue un caudillo? ¿Fue un jefe? No, fue un destacado militante confederal y antifascista” y desde ese momento, toda la segunda parte de la película alude a DURRUTI en mayúsculas e increpa al espectador para que lo admire, lo recuerde, lo inserte en su memoria combinada con los hechos históricos.

Buena parte de las imágenes corresponden al funeral y en esta ocasión se impresionan las letras del mensaje, algo que apela a la idea de la masa como abstracción, en estas imágenes están más allá del acontecimiento. Por otra parte, aparecen con un ritmo más pausado que en la primera parte del documental, mucho más agitada.

Estos homenajes, una vez más, no fueron solamente a nivel local, Emma Goldman publicaría nuevamente un texto en *Spain and the World* el 24 de noviembre de 1937 en el que reconocía la herida que había abierto su pérdida en la Revolución española y describe, casi como ninguna otra persona ha hecho, el modo en que la personalidad individual es también importante para la revolución anarquista. El modo en que la tensión entre individuo y masa es fundamental para el proceso revolucionario:

El último tributo que le rindieron a Durruti medio millón de personas tal vez no sea la mejor indicación del lugar que ocupa en el corazón y la mente de las masas. Lo que a mí me pareció más significativo fue encontrar la misma admiración y el mismo amor por nuestro camarada un año después de su muerte. (...) Ya he dicho antes que en la tensión y el fragor de la revolución lo más importante son las masas. Pero no podemos olvidar el hecho de que también el individuo tiene que desempeñar un papel. Y nada decide más la importancia y el significado de este papel que la grandeza de la personalidad que allana e ilumina el camino que siguen las masas. En este sentido solamente es posible valorar adecuadamente a Buenaventura Durruti, el apasionado amor por la libertad de ese fogoso revolucionario, ese impertérrito luchador que lo dio todo por la liberación de su pueblo⁴⁸⁹.



De 1937 son también estas imágenes tomadas por la fotógrafa Kati Horna, quien capturó en estas instantáneas la presencia del mito, el fantasma de Durruti, su espectro, en los escaparates y los carteles desgajados de las paredes de Barcelona y Valencia. Un Durruti hecho icono, perfil de un líder traicionado ya que el culto a la perso-

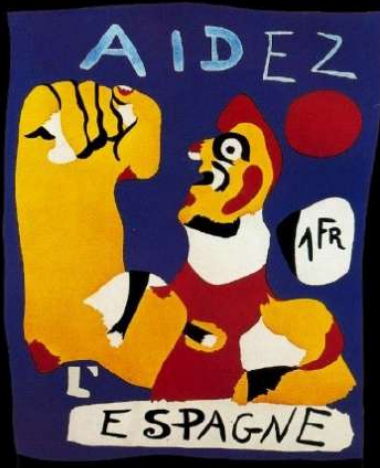
489 GOLDMANN, Emma Goldman: *op. cit.*, p. 71-72.

alidad fue algo que él despreciaba. Aparece de forma paradójica en un escaparate, como en los pasajes descritos por Benjamin por el que se paseaba el *flâneur*, pero en un escaparate junto a la figura alegórica de la República. Durruti convertido en fetiche de la revolución que ya solo puede sustentarse en mitos. En la otra de las imágenes aparece en una pared desconchada de la ciudad de Barcelona, junto a otros carteles⁴⁹⁰. El cartel con su efigie retratada como “héroe del pueblo” sirve de modelo a ser imitado. En la misma pared comparte espacio con la imagen de la mujer y el niño que interrogan al viandante *¿Qué haces tú para evitar esto?* Como expondré a continuación en las páginas que siguen esa mujer y esos niños no solo compartieron con Durruti las calles de Barcelona en forma de cartel. Un año antes, en noviembre de 1936 se encontraron en las calles, cuando el féretro del anarquista navegaba entre el océano de cuerpos congregados en las calles para homenajearle. Entre todos esos cuerpos se encontraba el de esa mujer con el niño en brazos. La mujer y el niño, como también le sucedió a Durruti, fueron en parte traicionados por la propaganda. Al luchador que borró el “yo” de entre sus pronombres lo convirtieron en un “héroe del pueblo” a ser imitado, y a la mujer y al niño rebeldes que con el puño alzado salieron a las calles a reivindicar su papel en la revolución los convirtieron en víctimas a ser defendidas. El corto verano de la anarquía lo fue también para las imágenes y los signos.



490 FAABER, Sebastian: *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*. Tennessee, Vanderbilt University Press, 2018.

3. Políticas de la aparición. los cuerpos en el acontecimiento



IMÁGENES DEL CAPÍTULO (por páginas)

- 231: Autor desconocido, mujer y niños en el funeral de Durruti, ANC.
- 235: (izda.) Francisco de Goya, *No harás nada con clamar*, ca. 1814-1817; (centro) Portada del 2º número de *Le salut public* de 1 ó 2 de marzo de 1848 con dibujo de barricada de Gustave Courbet; (dª.) Josep Brangulí, Federica Montseny en el mitin del pacto de cooperación de la CNT, FAI, PSUC y UGT en la Plaza de toros Monumental de Barcelona. 25 de octubre de 1936. ANC.
- 236: (izda.) Honoré Daumier, *L'emeute*, ca. 1848; (dª.) John Heartfield, *La Libertad misma lucha en sus filas*, 1936.
- 239: Ralph Carlin, *The Hand That Will Rule the World*, publicado el 30 de junio de 1937 en *Solidarity*, la revista de la IWW.
- 241: Jacques-Louis David, *Juramento del Jeu de Paume*, 1791.
- 242: Programa de recuerdo de la producción de Ben-Hur, colección de Martin Winkler.
- 244: (izda.) Luigi Russolo, *La rivolta*, 1911; (dª.) Umberto Boccioni, *Agitada multitud que rodea un monumento ecuestre*, 1908.
- 250: John Heartfield (izda.) portada de *Der Rote Stern*, mayo de 1928; (dª.) *Fünf Finger hat die Hand* [Cinco dedos tiene la mano], cartel realizado para el KPD con motivo de las elecciones para el Reichstag, también en mayo de 1928.
- 252: John Heartfield (izda.) portada de octubre de 1934 del n.º 40 de la revista *AIZ*; (dª.) Abraham Bosse, detalle de la portada de *Leviatán o La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* de Thomas Hobbes, 1651.
- 254: Imágenes de la exposición de John Heartfield en París en la Maison de la Culture de París, 1935.
- 256: Autor desconocido, muchedumbre mayoritariamente formada por mujeres saluda con el puño alzado al paso del féretro de Durruti, Barcelona noviembre de 1936, ANC.
- 257: (izda.) Hans Namuth, mujeres saludan con el puño alzado en el funeral de Durruti, noviembre 1936; Autor desconocido, despedida de las brigadas internacionales, Barcelona, 28 de octubre de 1938.
- 259: (izda.) Joan Miró, pochoir *Aidez l'Espagne*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; (dª.) Pablo Picasso, Boceto para Guernica, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- 261: John Heartfield portada del n.º 26 de la revista *AIZ*, 1931.
- 266: John Heartfield, cartel "Dedicado a la 'emisora pirata' que, noche tras noche, 'a pesar de la Gestapo', lucha por la paz, la libertad y la democracia", abril de 1937.
- 283: Autor desconocido, Combatientes republicanos delante del estand de la sección Correu i Premsa al Front del Comissariat de Propaganda en Plaza de Cataluña, Barcelona, 15-12-1936 al 15-01-1937.
- 285: Augusto Fernández Sastre, *¿Qué haces tú para evitar esto?*, 1936.
- 288: Portada del libro *De Sfinx van Spanje*, el relato de Lou Lichtveld sobre la Guerra Civil española.
- 290: (izda.) Cristóbal Arceche, cartel *Les milicies us necessiten*, 1936; (dª.) Sim (pseudónimo adoptado por José Luis Rey Vila), estampa del porfolio publicado por la CNT desde los colectivizados Talleres Graphos de Barcelona *Estampas de la revolución española. 19 de julio de 1936*.
- 292: (izda.) Josep Bardasano y Juan Francisca, *Nuestros brazos serán los vuestros*, cartel realizado para la Unión de muchachas/Alianza de la dona jove, 1937; (dª.) Antonio, *Mujeres, trabajad por los compañeros que luchan*, 1937.

3.1 In-corporar la ideología: breve genealogía del puño alzado



Una mujer rodeada –casi aplastada– por niños llora entre la multitud en el funeral de Durruti. Los niños miran a la cámara y desde el más pequeño, que apenas ha de contar un año, hasta la mayor, la niña de unos ocho años que está en el centro, todos alzan el puño. Son sujetos que aparecen desgajados de la imagen de la masa, de la procesión en torno al cadáver del mártir, pero a quienes la realidad de sus necesidades físicas, corporales, así como la pasión que despierta la ideología, han empujado a las calles. Con esa acción ejercitan lo que en palabras de Judith Butler sería un derecho plural y performativo a la aparición, que sitúa al cuerpo en el centro del campo político⁴⁹¹. Son cuerpos vulnerables que forman parte de una masa, pero a la vez son pueblo, uno de tantos *pueblos expuestos* amenazados “en su representación –política, estética– e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma⁴⁹²”. Son cuerpos del lamento y la resistencia, debilidad y fuerza a un tiempo. No son muchas las imágenes de este tipo utilizadas por la prensa para relatar el entierro de Durruti. No aparecerá ninguna así en las películas que se realizaron con motivo

491 BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política...*, *op. cit.*, p. 18.

492 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *op. cit.*, p. 11.

del acontecimiento. Para escribir la historia se prefirió el grupo frente al individuo. Quizás porque en estos cuerpos que resisten con el puño alzado queda algo de la vulnerabilidad del estado de guerra, el miedo encarnado de la revolución obrera amenazada. En la mujer y los niños vemos aquello que Guattari describió como una semiótica propia de la expresividad de los cuerpos⁴⁹³. El gesto físico de cerrar el puño y alzarlo in-corpora la ideología, la pasa por el cuerpo de manera consciente. Es un código establecido para ser usado en el espacio público, con un significado abstracto que desborda las palabras y que contiene el anhelo de construir una comunidad de iguales. En la semiótica simbólica codificada del puño se devuelve a los desposeídos una patria común internacionalista. El gesto de los cuerpos es además algo más que una simple expresión mecánica, no es una automatización como las descritas por Kracauer para las *tiller girls*, es una acción que en medio del drama social produce un efecto de teatralidad que conlleva y moviliza la emoción.

Desde la Revolución Francesa la aparición y gestión de los símbolos, las imágenes y los gestos se convirtió en algo esencial para la configuración de una identidad política colectiva. Son elementos clave para la configuración de las masas como movimientos, ya que en cuanto un grupo de gente revuelta en la calle toma forma y se organiza pasa a ser vista por los guardianes del orden como una manifestación y comienza a participar de las lógicas del sistema en el que se inserta. Stefano Harney y Fred Moten aciertan en este sentido cuando establecen las diferencias entre los actos de petición, los de demanda y aquellos de llamamiento⁴⁹⁴. Las dos primeras –petición y demanda– asumen, de distinta forma y grado, la existencia de un poder al que acudir y con el que relacionarse. La petición consistiría en reclamar una acción concreta que puede ir desde el aumento de participación democrática en la gestión de lo colectivo a la reforma de la banca, tal y como sucedió en España en el 15M. La demanda actuaría en un nivel distinto a la petición e iría más allá en su concreción, además de que su exigencia es innegociable, como podría ser la reclamación de derechos por parte de algún colectivo específico. Este tipo de demandas que adoptan la forma de movimientos de reconocimiento por parte de los grupos oprimidos en virtud de una herida o daño infringido sobre ellas, como bien ha argumentado Wendy Brown, no hacen más que reforzar el marco mismo de la dominación, la estructura que ha causado ese

⁴⁹³ VINDEL, Jaime: “Las imágenes de las cosas...”, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹⁴ En el original en inglés usan los términos *the request*, *the demand*, *the call*. Para el castellano sigo la traducción que realizó Marta Malo de Molina para el colectivo las lindes al que pertenezco y que sirvió para el debate en una de sus sesiones. Se puede consultar aquí https://www.youtube.com/watch?v=x-B6ReG_CWmM HARNEY, Stefano y MOTEN, Fred: “The General Antagonism: an Interview with Stephen Shukaitis”, en HARNEY, Stefano y MOTEN, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Nueva York, Minor Compositions, 2013, pp. 103-155.

daño, ya que la protección política institucionalizada lleva siempre implícito no solo un alto grado de violencia estructural, porque impone unas normas de conducta, sino que además genera dependencia⁴⁹⁵.

En esta categorización de las formas de protesta, y a diferencia de la petición y la demanda, las acciones de llamamiento consisten en una incitación al desorden, que en sí misma sería la “efectuación ontológica de algo”, con lo que rompen los marcos preestablecidos por las estructuras y relaciones de poder asentadas⁴⁹⁶. Así pues, si tanto la petición como la demanda articulan su lenguaje desde la aceptación de lo existente para su transformación, en el caso del llamamiento el caos juega un papel de mayor relevancia. Las acciones de llamamiento generan nuevos marcos de significado y por tanto suelen ser leídas como destructoras o nihilistas, no en vano, justamente lo que pretenden es violentar los marcos establecidos por el orden y sentido común impuestos. De esto se desprende que la “masa” y sus formas de articulación se corresponden con las estrategias de los muchos para la configuración del mapa político. Bien sea para organizarse y hacer unas reclamaciones definidas que se mantengan en los marco político y jurídico preestablecidos; bien sea mediante el acto performativo de convocar los cuerpos sin una demanda clara sino con un conjunto de aspiraciones que no adoptan la forma deseada por las estructuras de orden existentes. Cuando la masa decide aparecer sin una forma reconocible, sin convertirse en “movimiento social”, provoca una política del desborde. Esto sucede cuando la herida es tal que supera cualquier determinación identitaria preestablecida y sus condiciones de precariedad inducidas son tan severas que de poco les serviría la ampliación de los estrechos marcos de la estructura de acumulación por desposesión existente.

Los movimientos de masas son en sí mismos objetivos de la acción política y en ellos reside una importante potencia emancipadora⁴⁹⁷. Las masas se han organizado de distintas formas (desde marchas ordenadas a caóticos motines) para la elaboración de sus peticiones, demandas y llamamientos a lo largo de los últimos dos siglos. En la medida en la que en el transcurso del siglo diecinueve las masas se organizaron estos signos expresivos jugaron un papel fundamental en la configuración de las identidades políticas⁴⁹⁸. Para el movimiento obrero internacionalista uno de los signos clave

⁴⁹⁵ BROWN, Wendy: *Estados de agravio. Poder y libertad en la modernidad tardía*. Madrid, Lengua de Trapo, 2019.

⁴⁹⁶ HARNEY, Stefano y MOTEN, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning...*, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁹⁷ KORFF, Gottfried: “History of symbols as social history? Ten preliminary notes on the image and sign system of social movements in Germany”, *International Review of Social History*, 38 (S1), pp. 105-125, p. 105.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

fue precisamente el puño alzado, el que usaron hombres, mujeres y niños en el funeral de Durruti. Una expresión colectiva que se extendió hasta convertirse en símbolo y rito de masas en la década de los treinta del siglo veinte. En su estudio sobre el gesto, Gilles Vergnon destaca que en su origen se trata de un

Rite simple, élémentaire, qui redouble dans sa forme collective celui du moment spontané de menace, de colère ou de liesse, il ne nécessite aucun support “technique” et se prête à la manifestation collective comme à la pose individuelle. À ce titre, il est le mieux à même d’affirmer l’identité du groupe et de rassembler dans la communion de ses valeurs: dans la France de 1935-1939 une identité “antifasciste”, transversale aux différentes cultures politiques de la gauche, fondée sur des valeurs à la fois républicaines et socialistes.⁴⁹⁹

Esta sencillez e independencia de cualquier apoyo “técnico” que destaca Vergnon se debe a que la tecnología del puño alzado descansa en el cuerpo del obrero que es quien encarna la ideología en la adopción del gesto. Serán los obreros movidos en masa quienes doten de significados, llenen de emoción y transporten en sus cuerpos el gesto del puño alzado por los distintos escenarios de las luchas de los trabajadores durante el primer tercio del siglo veinte. Como símbolo que es, el puño alzado es una abreviación de una ideología⁵⁰⁰ y jugó, junto con otras imágenes y gestos, un papel fundamental en la diseminación propagandística de ciertos ideales políticos durante el periodo de entreguerras europeo. Vio ensanchar su significado (del movimiento de los trabajadores a la lucha antifascista) al tiempo que se expandía geográficamente: de la lucha partidista de la década de los veinte en la alemana *Rot-Front-Kämpferbund* [Liga de combatientes del frente rojo] al más amplio sector del Frente popular francés de comienzos de los treinta, de ahí a la internacionalista lucha del bando republicano en la Guerra Civil española para pasar finalmente a la lucha contra el fascismo en Europa durante la Segunda Guerra Mundial. En la operación de síntesis que conlleva la producción de un gesto codificado de estas características se condensan los aspectos

499 “Rito simple, elemental, que redobla en su forma colectiva el del momento espontáneo de amenaza, enfado o júbilo, no requiere ningún apoyo “técnico” y se presta tanto a la manifestación colectiva como a la pose individual. Como tal, es más capaz de afirmar la identidad del grupo y de reunir en la comunión de sus valores: en la Francia de 1935–1939 una identidad “antifascista”, transversal a las diversas culturas políticas de izquierda, basado en valores republicanos y socialistas.” VERGNON, Gilles: “Le ‘poing levé’, du rite solidatique au rite de masse. Jalons pour l’histoire d’un rite politique”. *Le Mouvement Social*, n.º 212, juillet-septembre 2005, Les Éditions de l’Atelier/Éditions Ouvrières, p. 77.

500 KORFFE, Gottfried: *op. cit.*, p. 124.

fundamentales de una tendencia al tiempo que generan vínculos emocionales que favorecen la consolidación de una comunidad. La potencia tanto afectiva como efectiva en términos políticos del puño alzado radica en que es imagen, rito y gesto a un tiempo.

Alzar la voz. Levantar el cuerpo



Si bien no existe un origen claro del uso del puño alzado, desde muy temprana época distintas representaciones de las multitudes en protesta lo utilizaron en sus composiciones. En sí mismo es un gesto de levantamiento. Georges Didi-Huberman ha denominado así a las expresiones corporales que exclaman un deseo y que sirven para exponer un impulso vital de libertad “frente a todos y para todos, en el espacio público y en el tiempo de la historia⁵⁰¹”.

Todos los brazos alzados, pues. Como los de los marineros del *Acorazado Potemkin* cuando, en un primer gesto de desobediencia, arrojan el paño blanco que les cubría con una amenaza mortal. Como los de los naufragos de Géricault. Como los de Madame Libertad alzando su bandera al frente de los revolucionarios franceses de 1830 en el célebre cuadro de Eugène Delacroix. Como los de los niños de *Cero en conducta*, el film de Jean Vigo,

501 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Soulèvements*. París, Gallimard – Jeu de Paume, 2017, p. 17.

arrojando desde el tejado de su colegio todo lo que tienen a mano. O como los del lumpenproletariado de Goya que sigue buscando qué forma dar a su desesperación y su cólera.⁵⁰²



En *La libertad misma lucha en sus filas*, de 1936, John Heartfield ha incluido una imagen original de Hans Namuth de julio de aquel año en la que aparecen milicias republicanas saliendo de la ciudad de Barcelona hacia el frente con brazos y puños alzados. El fotomontaje de Heartfield fue incluido en el primer número de la revista *Volks Illustrierte* [La Revista Popular] anteriormente conocida como *AIZ*⁵⁰³ que, ya en el exilio alemán, cambió de nombre para mostrar su apoyo y compromiso con el Frente

502 Id.: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*, op. cit., p. 408.

503 *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* o AIZ [El Periódico Ilustrado de los Trabajadores] fue una revista ilustrada alemana de publicación semanal. Entre 1924 y 1933 se editó desde Berlín y ya con Hitler en el poder, desde 1933 en Praga. De contenidos abiertamente antifascistas y procomunistas era publicada por Willi Münzenberg y nació a partir de otras publicaciones previas como la revista *Sowjet Russland im Bild* [La Rusia Soviética en imágenes], con reportajes sobre el recién creado estado soviético, que era editada por “Internationale Arbeiter-Hilfe” que mutó en 1923 a *Hammer und Sichel*. Ya en 1924 y bajo el nombre de AIZ cambió su periodicidad a bisemanal con una tirada de 220.000 ejemplares y fue semanal desde 1926. Las coberturas fotográficas de las huelgas y manifestaciones eran suministradas en su mayoría por los propios obreros, lo que contribuyó al desarrollo de la fotografía obrera. En 1929 su tirada era de 350.000 llegando a los 500.000 ejemplares en 1931. En 1933 su grafía cambió de A-I-Z a AIZ. Ese fue el año en que la publicación se mudó a Praga y en 1936 fue rebautizada como *Volks Illustrierte*. Con la invasión nazi de Checoslovaquia la publicación se trasladó a París donde publicó un último número en 1938. VV. AA.: *John Heartfield. Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

Popular⁵⁰⁴, que fue clave para la expansión del puño alzado como gesto internaciona- lista de la lucha antifascista más allá de la República de Weimar. Estos milicianos de la imagen de Namuth están acompañados por *La Libertad guiando al pueblo* que Eugène Delacroix había pintado un siglo antes, en 1830. En la composición de Delacroix la figura de la libertad adelantaba agitada y ágil a una variada selección de tipos que conformaban el pueblo en una especie de alegoría documental⁵⁰⁵ y con su cuerpo re- cortado en el cielo dibujaba una vertical de curva ascendente con el brazo levantado. Aquella temprana figura femenina con el generoso, en tanto que alimenticio, pecho al descubierto sobresalía entre un conjunto de individuos con la intención de dirigirlos hacia su horizonte de emancipación en tanto que pueblo de una nación. En este mon- taje, Heartfield parecía intuir con acierto que, en su alegoría, Delacroix invertía la ló- gica auténtica de los movimientos emancipatorios, que han sido siempre quienes han guiado el camino a la libertad y no a la inversa. La libertad no es algo que se recibe o que abra el camino en las revoluciones, sino que, todo lo contrario, son la opresión y los deseos de una vida buena los que empujan a los pueblos a tomar la libertad por su propia mano, porque la libertad, como la instrucción que emancipa intelectualmente, no se da-recibe sino que se toma⁵⁰⁶. La libertad de Delacroix alza el brazo para suje- tar con su mano la bandera de la República, como si el proyecto republicano de las democracias burguesas en torno al estado y la nación fuese la única posibilidad para liberarse. Su gesto de levantamiento, como forma compositiva, determinó las repre- sentaciones de los tumultos y protestas que conformaron el siglo XIX⁵⁰⁷.

La figura central de *L'émeute* [El alboroto] (ca. 1848), de Honoré Daumier, parece como salida del montaje de Heartfield. El personaje que Daumier destaca de la mu- chedumbre aglutinada en el espacio público alza su puño para dirigir la protesta, esta vez sin ninguna herramienta ni bandera. Una mirada contemporánea a esa imagen invita a interpretar, por la boca entreabierta de las figuras, que quien alza el puño enuncia también un discurso o entona un canto en una combinación de gesto y pala- bra en la reclamación en el espacio público. Alza su voz a la vez que levanta su puño. No se puede afirmar que a mediados del siglo diecinueve existiese un uso extendido del puño alzado, o no al menos como un elemento codificado que respondiera a una ideología concreta (sería, como poco, extemporáneo describirlo de esta manera), pero de su aparición en distintas representaciones como esta de Daumier puede deducirse que probablemente fuese usado de manera espontánea en arengas y encendidas mar-

504 VV. AA.: *John Heartfield AIZ-VI 1920-1938*, Valencia: IVAM, 1992, p. 392.

505 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *op. cit.*, p. 114.

506 RANCIÈRE, Jacques: *El maestro ignorante*. Barcelona, Laertes, 2003, p. 138.

507 CLARK, Timothy J.: *op. cit.*, p. 43.

chas callejeras. Ese alboroto que retrata Daumier es el de los cuerpos en el espacio público y se refiere al caos, al ruido, a la protesta que irrumpe informe en el espacio público para disturbar el orden, como uno de los actos de llamada descritos por Moten y Harney. Está documentado que en las huelgas que tuvieron lugar en Francia en 1880 se extendió el uso del brazo en alto⁵⁰⁸. Además del uso que, gracias a estas representaciones, suponemos del puño levantado en el espacio público, la aparición de esos brazos alzados en pintura respondió a que los artistas educados en el arte de la composición y preocupados por el ritmo y equilibrio de la luz y el color para la expansión de emociones, encontraban en él un elemento de interés compositivo. Junto a estos puños, a partir de 1848, fueron apareciendo otros gestos y objetos codificados que se situaban al margen de la reivindicación de la república burguesa y se inclinaron por la lucha obrera, tal será el caso del uso de la bandera roja para el socialismo⁵⁰⁹. Estos símbolos surgían de manera espontánea para convertirse poco a poco en elementos sustanciales de la organización política. En este sentido, el arte no solamente sirvió para representar esas apariciones en el espacio público, sino que desempeñó un papel relevante en la organización de lo simbólico.

¡Qué siglo de manos!

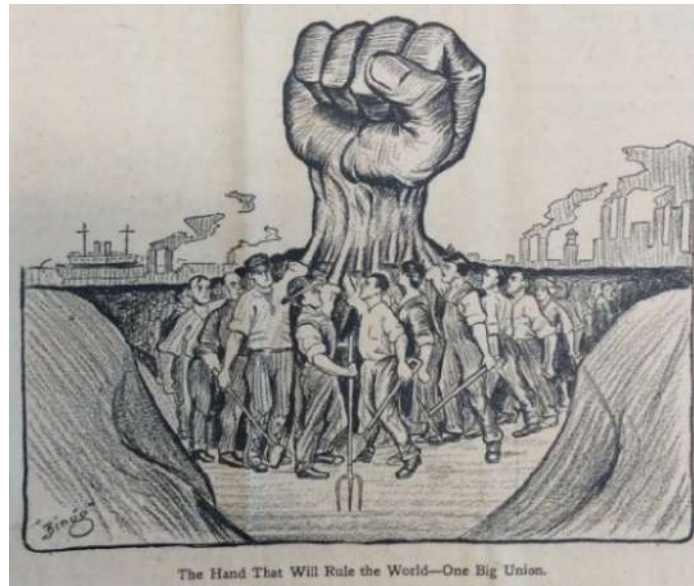
Me horrorizan todos los oficios. Patronos y obreros, todos plebe, innobles. La mano que maneja la pluma vale tanto como la que conduce el arado. –¡Qué siglo de manos!– Yo nunca tendré mano. Además, la domesticidad lleva demasiado lejos. Me exaspera la honradez de la mendicidad. Los criminales repugnan como los castrados: en cuanto a mí, estoy intacto, y me da lo mismo.

Sin duda el siglo XIX es un siglo de manos, como expresara Arthur Rimbaud en *Une saison en enfer* [Una temporada en el infierno] (1873). Tras su experiencia en la Comuna de París en la que se había suspendido el régimen del trabajo, Rimbaud tuvo claro que no quería participar de ese reparto de lo sensible ni esa división del trabajo para la cual la mano era fundamental.⁵¹⁰

508 SIMMONS, Sherwin: “‘Hand to the Friend, Fist to the Foe’: The Struggle of Signs in the Weimar Republic”, *Journal of Design History*, vol. 13, n.º 4, 2000, pp. 319–339. www.jstor.org/stable/3527066.

509 DOMMANGET, Maurice: *Histoire du drapeau rouge*. París, Le Mot et le reste, 2019.

510 Esta mención a Rimbaud con relación a la mano aparece en SIMMONS, Sherwin: *op. cit.*



Hasta llegar a las representaciones del puño alzado de las décadas veinte y treinta del siglo XX, la mano incrementó su presencia y protagonismo en ese siglo de manos. Es la principal herramienta y posesión de los obreros y aparece en las representaciones adoptando distintas posiciones como metonimia del trabajo del obrero: es la mano de la fuerza del trabajo, es el cuerpo de la clase obrera, es la destreza artesanal, la fuerza constructora. En el dibujo *The Hand That Will Rule the World* [La mano que gobernará el mundo] de Ralph Carlin publicado el 30 de junio de 1917 en *Solidarity* la revista de la IWW (Industrial Workers of the World), la mano cerrada en un puño surge del subsuelo, empujada por una masa de obreros que levantan el brazo. En el fondo de la imagen aparecen las fábricas humeando en un paisaje de producción industrial que alimentaba los imaginarios de lo fósil⁵¹¹. La imagen de la mano y los obreros en el subsuelo no puede desligarse de la extracción de carbón y petróleo⁵¹², las energías fundamentales para el desarrollo industrial y para la consolidación de una estética fósil que alimenta los imaginarios de productividad y energía. En el dibujo de Carlin constituye un gesto de desafío tal y como aparecía en alborotos y protestas callejeras donde era usado indistintamente por hombres, mujeres o niños. Se muestra

⁵¹¹ VINDEL, Jaime: *Estética Fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Barcelona, Arcadia – MACBA, 2020.

⁵¹² El primer pozo de petróleo moderno fue perforado en 1859 por Edwin Drake en Pensilvania, en los Estados Unidos. Su descubrimiento estimuló la perforación de pozos –la fiebre del petróleo–, llegando a una producción de 25.000 toneladas un año más tarde. El bajo precio del petróleo, por su calidad, sencilla extracción y abundancia hizo que se expandiese en la forma de queroseno. Sin embargo, el gran cambio se produjo con la aparición de los motores de explosión (Daimler, 1887) y de combustión (Diesel, 1897) que permitieron el desarrollo del transporte y la sustitución de los combustibles tradicionales por derivados del petróleo.

así en los distintos tumultos que relata Émile Zola en las largas huelgas de *Germinal* (1885) cuando el capataz era amenazado “con el puño y las mujeres lo ensordecían, le soplaban aliento caliente en la cara⁵¹³”. El título de la composición lo deja además meridianamente claro: son los obreros quienes gobernarán el mundo y su fuerza reside en esa mano que conecta lo simbólico con la materialidad de su destreza y lucha.

La mano es al trabajo lo que el petróleo o el carbón a la energía. En el siglo XIX, además, se incrementaron los discursos en los que la historia social se asimilaba a la natural y la mano como símbolo hacía de bisagra entre ambos campos. En la introducción a *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* (1876) Friedrich Engels habla del trabajo como condición básica y fundamental de toda la actividad humana, hasta el punto de afirmar que es precisamente el trabajo el que ha creado al hombre, en un proceso evolutivo en el que la mano es fundamental. En el paso decisivo para el tránsito del mono al hombre, la adopción de la posición erguida y en consecuencia el bipedismo, la mano quedó liberada y comenzó a tener otra función que, con el paso del tiempo, se vio cada vez más sofisticada en un proceso que discurrió parejo a la adquisición de mayor destreza y el desarrollo del sentido del tacto. Fiel a la teoría de la correlación del crecimiento de Darwin, Engels atribuye al desarrollo de la mano el de otras partes del cuerpo, así como funciones humanas difíciles de relacionar a simple vista, como pueden ser los cambios del aparato digestivo o el cerebro (por la creación de herramientas que permitieron otra alimentación e impactaron en estos órganos). Si el hombre puede ser considerado como el animal más desarrollado de la naturaleza es gracias a la mano. Bajo esta premisa, por tanto, la mano no es solo un instrumento de trabajo, sino que es un producto de él y el ser humano en su estadio más desarrollado lo es gracias al trabajo.

Coreografiar los cuerpos: el saludo romano

En el periodo de entreguerras europeo, de fuerte agitación ideológica, la generación y expansión de representaciones colectivas en sus distintas formas: imágenes, expresiones corporales y ritos, fue esencial para la lucha partidista. Especialmente en la República de Weimar en donde la militarización del espacio público estuvo acompañada de una estetización de la política, un peligro del que alertó Walter Benjamin en su ensayo de 1936 sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte. La evolución del puño levantado en aquel periodo discurrió pareja al saludo soldadesco del brazo

513 ZOLA, Émile: *Germinal*. Madrid, Akal, 2017, p. 360.



extendido del fascismo, un saludo que puede ser considerado una creación neoclásica de Jacques-Louis David en distintas de sus obras del periodo revolucionario, desde la primera en la que aparece en 1784, el *Juramento de los Horacios*, al dibujo preparatorio del inacabado *Juramento del Jeu de Paume* (1791) o posteriormente, ya en el imperio napoleónico, en *La distribución de las águilas* (1811). Con ellas se inicia la tradición iconográfica que, en sus pretensiones de legitimidad, identifica el saludo con el brazo alzado y la palma alineada orientada hacia el suelo con la República romana y sus valores, a pesar de la inexistencia de indicios de que en la Roma clásica ese saludo fuese utilizado⁵¹⁴. En el *Juramento del Jeu de Paume* las personas reunidas en el acto fundacional de la Asamblea Nacional aparecen como una multitud apretada, pero como también sucediera con el Goya cortesano, de quien David es estricto coetáneo, los límites de los cuerpos aparecen totalmente diferenciados, los sujetos no se diluyen en una masa abstracta de pasiones y afectos y las figuras no pierden sus rasgos individualizados, de hecho esta fue una de las razones, aparte de las grandes dimensiones de la pintura planeada, de que no pudiese concluir el encargo, ya que muchos de los presentes que quería retratar murieron en la sangrienta revolución. La pintura alude a un acontecimiento real que tuvo lugar el 20 de junio de 1789 y del que el propio David fue testigo partícipe. No existe constancia de que realmente hiciesen el juramento con el gesto, quizás sea una invención de David también para esta pintura⁵¹⁵, que falsea la

⁵¹⁴ WINKLER, Martin M.: *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology*. Columbus, The Ohio State University Press, 2009. <https://muse.jhu.edu/book/27815>

⁵¹⁵ Con relación a la manipulación de la historia por parte de David, en especial sobre la muerte de Marat: AZNAR ALMAZÁN, Yayo: “La muerte ejemplar”. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del*

historia, o quizás realmente adoptasen esa postura para realizarlo. En cualquier caso, el gesto vincula la Revolución directamente con *El juramento de los Horacios* y representa el valor republicano de la patria por la que los individuos reunidos en asamblea están dispuestos a sacrificarse. David no solo creó el gesto para sus pinturas de Historia, introduciendo con ello una estetización de los cuerpos que en escenas en las que los protagonistas abandonan los intereses particulares por los comunes⁵¹⁶, sino que también dedicó buena parte de su tiempo y talento a la organización de funerales como el de Voltaire o Marat en el Panteón desde que en 1793 fuese responsable de tales eventos durante la revolución, en lo que serían coreografías ordenadas en el espacio público para el culto a ciertas personalidades, individuos que entran en la Historia como grandes héroes de la patria. El terror revolucionario del que participaron tanto David como Marat con la muerte como eje central de la filosofía revolucionaria inicia otra macabra tradición de acción política que culminará también en los fascismos, de la misma manera que lo hizo el soldadesco saludo.



En su estudio sobre el saludo romano, Martin Winkler expone que tanto el teatro como el cine de finales del siglo XIX y principios del XX contribuyeron de manera decisiva en la atribución del saludo del brazo extendido a la República de Roma. De tal modo que se podría trazar una trayectoria del saludo romano que iría de la pintura al teatro y el cine y de ahí a las coreografías de masas en el espacio público en la Italia fascista primero y después en la Alemania nazi, momento en que la política se

Arte, (12), 1999. <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.1999.2342>

⁵¹⁶ Así sucede en los juramentos en los que se pone la integridad personal al servicio de la lealtad a la patria —como en el caso de los horacios y el *Jeu de Paume*, como del líder, tal y como sucede en las águilas en donde las figuras representadas en el cuadro saludan a Napoleón. Las tres pinturas se mostraron juntas y conformaban un programa iconográfico que vinculaba Roma con la Revolución y con el Imperio de Napoleón a través del gesto del brazo alzado.

revistió de teatralidad como una más de las estrategias orientadas a su estetización. El saludo romano no es un gesto natural que salta de las calles a la codificación de las representaciones y la escena, sino que sucede a la inversa. Es un gesto inventado para la pintura de Historia que se asume como gestualidad romana y expande al servicio de los líderes que buscan legitimidad en la historia (y el mito) a sus excesos y ansias imperialistas.

Winkler considera la representación de *Ben-Hur* que estuvo en cartel en Broadway, Nueva York, desde noviembre de 1899 hasta 1920, como una de las mayores responsables de la popularización del saludo romano. Aquel espectáculo fue visto por más de veinte millones de personas, y a pesar de que ni en la novela en la que se inspiró⁵¹⁷ ni el guion de la producción de Broadway mencionasen el saludo, las fotografías del espectáculo muestran la herencia de David en los gestos y permiten deducir que buena parte del cine de la primera década del 1900 en donde aparece el saludo estuvo influenciada por la representación teatral⁵¹⁸.

En la agitada Italia de cambio de siglo, donde se estaba produciendo una rápida industrialización que contrastaba con los sedimentos culturales precapitalistas, los artistas futuristas se interesaron por la representación de multitudes, disturbios y revueltas⁵¹⁹. Como ya se expuso en el primer capítulo en relación a las *seratas* futuristas y sus estrategias de agitación de las masas, Marinetti era conocedor de los textos de Le Bon y Sighele y *la folla* ocupó bastante espacio en sus escritos en donde describe las aglomeraciones en el espacio público, así como la gestualidad desplegada en él, se preocupa por la “psicología de las masas” así como por las fuerzas que las movilizan⁵²⁰. Esa preocupación aparece de manera recurrente también en pinturas y dibujos que Umberto Boccioni, Claudio Carrà o Luigi Russolo realizaron en la primera década del siglo⁵²¹. En *La Rivolta* (1911), Russolo organiza la revuelta como un ejército disciplinado y sometido al rigor geométrico que avanza en la ciudad de manera sincronizada. La composición muestra una hilera de cuerpos que se abre camino con sus brazos elevados. El culto a la máquina de los futuristas se ha trasladado a los cuer-

517 *Ben-Hur a Tale of the Christ* de Lew Wallace, 1880.

518 Winkler reproduce la imagen del espectáculo en su libro y defiende su influencia sobre películas mudas como la estadounidense *Ben-Hur*, de 1907 y las italianas *Nerone* (1908), *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (1913) y las dos versiones de *Spartaco* de 1913 y 1914.

519 POGGI, Christine: “Folla/Follia: Futurism and the Crowd”, *op. cit.*

520 Estos escritos de Marinetti aparecieron de forma periódica en *La Revue blanche*, donde colaboraba y manifestó sus opiniones sobre las protestas y movilizaciones del agitado fin de siglo italiano. *Ibid.*, p. 723.

521 *Ibid.*



pos de *la folla* que funcionan aquí como engranajes de un mismo sistema. Con esta composición Russolo parece adelantarse una década a los escritos de Kracauer sobre el ornamento de la masa ya que las figuras de su revuelta se asemejan al movimiento coreografiado de las *tiller girls* descritas por el pensador alemán, o al menos, ambos comparten su cualidad corporal sometida al rigor del cálculo matemático. Para la historiadora del arte Christine Poggi⁵²² estas figuras responden a la imagen que décadas después Elias Canetti describiera como “cristales de masa” consistentes en “pequeños y rígidos grupos de hombres, fijamente limitados y de gran constancia, que sirven para desencadenar masas. Es importante que estos grupos sean fácilmente controlables, que se les abarque de una ojeada. Su *unidad* es mucho más importante que su tamaño⁵²³.” Los individuos que forman parte de estos cristales de masa son iguales a sí mismos y en ellos todo es límite, todos aquellos que integran un cristal de masa “están constituidos como límite”.⁵²⁴ La gestualidad con que Russolo dota a los cuerpos y que puede recordar al saludo romano, se corresponde con el interés de Marinetti de aplicar a las multitudes gestos marcadamente geométricos y rígidos para despojarlos de las condiciones “femeninas” propias de la masa, ya que Marinetti estaba muy próximo a las consideraciones de Le Bon de la masa psicológica como femenina, pulsional e irracional.⁵²⁵ Con una gestualidad marcial el lenguaje somático del deseo sería suprimido en favor de un repertorio de movimientos austero y mecanizado.⁵²⁶

⁵²² *Ibid.*, p. 729.

⁵²³ CANETTI, Elias: *Masas y poder*, *op. cit.*, p. 104. Citado por POGGI, Christine, *ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ MARINETTI, Filippo Tomasso: “Dynamic and Synoptic Declamation”, *Let's Murder the Moonshine*, p. 151- 152. Citado en POGGI, Christine: *ibid.*, p. 746.

⁵²⁶ *Ibid.*

El saludo romano fue definitivamente incorporado como saludo oficial por los fascistas en Italia. Si bien hay películas italianas anteriores en las que el gesto aparecía asociado al Imperio romano como *Nerone* (1908), *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (1913) y las dos versiones de *Espartaco* (1913 y 1914)⁵²⁷, parece que su conexión directa con el fascismo se establece en *Cabiria*, la película muda de 1914 de Giovanni Pastrone, cuyos textos fueron escritos por el poeta nacionalista Gabriele d'Annunzio⁵²⁸. Cuando d'Annunzio dirigió la ocupación de la ciudad adriática de Fiume adoptó el saludo romano tal y como aparecía en la película, como una clara alusión a sus aspiraciones imperiales, gesto que adoptó más tarde Benito Mussolini a partir de 1923 y que de la mano de Adolf Hitler se propagó por Alemania. El saludo fascista poco tenía de espontáneo, su expansión fue programada e impuesta, estuvo siempre asociado a un partido y a un líder específico. Al tratarse además de un gesto que disciplinaba al cuerpo debía forjar un carácter fascista: el control del cuerpo implica una emoción y una conducta. Por su aparatosidad, en absoluto se trata de un gesto espontáneo, el saludo romano tiene claramente fechada su primera aparición en el Congreso del partido nazi celebrado en 1926, un año clave para la reconfiguración del partido y la consolidación del liderazgo de Hitler⁵²⁹. En 1933, con la llegada de los nazis al poder el saludo se oficializó⁵³⁰, era una forma de imponer la entrada de Hitler en la historia por la vía ya no solo de los hechos sino también de los gestos. El otrora pintor, Adolf Hitler, acabaría siendo saludado a su paso por un saludo fruto de la creación de otro pintor revolucionario y amigo del terror, David. En España, el saludo fascista se institucionalizó por un decreto de Franco en 1937, y junto al “Cara al Sol” fueron las grandes aportaciones de Falange a la simbología del bando sublevado⁵³¹. En la actualidad el saludo está prohibido en Alemania y otros países del entorno por ser considerado una humillación a las víctimas y un gesto de incitación al odio.

Junto al saludo romano, el NSDAP articuló un diseño gráfico característico, el uso de la esvástica, las ceremonias públicas y la estrategia de la agitación en las calles que ya había comenzado en 1923 con la celebración del primer día de espectáculos

⁵²⁷ WINKLER, Martin M.: *op. cit.*

⁵²⁸ La película puede considerarse como una de las primeras de cine épico y corte nacionalista. Está ambientada en la Segunda Guerra Púnica (218-202 a.C.) entre Roma y Cartago. El filme retrata a los romanos como nobles y virtuosos frente a unos salvajes cartagineses. La película promulgó los mismos rituales que luego se incorporarían al fascismo italiano y que lo conectaban con la grandeza de la Roma antigua, a pesar de ser inventados.

⁵²⁹ KORFFE, Gottfried: *op. cit.*, p. 77.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵³¹ CRUZ, Rafael: “Viejos símbolos. Nuevos significados. La movilización rebelde en el verano de 1936”, en EALHAM, Chris, RICHARDS, Michael (eds.): *op.cit.*, pp. 207-228, p. 220.

del Partido y que sería el detonante de la reacción de la comunidad artística de izquierdas ante el ascenso de la ultraderecha con sus estrategias icónicas y espectaculares. La adopción del saludo romano por parte de los nazis en 1926 fue una reacción al puño alzado que la Rot-Front-Kämpferbund (RFB) utilizaba en el ambiente de violencia callejera de la República de Weimar. La teatralidad había llegado a la política directa y literalmente desde el teatro⁵³².

La expansión del puño alzado



⁵³² En su ensayo-performance *Situation mit Ausgestrecktem Arm* [Situación con brazo en alto] (2015) Oliver Zahn devuelve el gesto al teatro como una forma de devolverlo al campo de la escena y junto a él politizar la caja negra del teatro con un debate sobre la tensión entre arte, gestualidad y política. Durante más de cuarenta minutos somete a la actriz Sara Tamburini a permanecer en escena con el brazo alzado mientras una voz en off narra distintas situaciones en las que se ha usado el saludo romano. A lo largo de la performance, que solo cuenta con la actriz en la caja negra del escenario sobre la que se proyectan los rótulos de las distintas situaciones/escenas de la performance, se relata la historia del saludo, desde las composiciones de David a su aparición en el teatro o los más recientes conflictos por su uso en arte como el caso de Jonathan Meese que realizó el saludo durante su performance “Generaltanz den Erzschiller“ en el teatro nacional de Mannheim en 2013 y contra quien se abrió un proceso judicial por odio racial, enaltecimiento del orden público y enaltecimiento de la violencia. Agradezco la referencia a Miguel Oyarzún.

Si el puño alzado había ido adquiriendo significado como símbolo obrero, como señal de la fuerza de los trabajadores y como expresión de su solidaridad, pero también de su rabia, desde mediado el siglo diecinueve, a inicios de la década de los veinte aún no podía ser considerado como un símbolo de masas asociado a una ideología concreta. Al igual que se había incorporado de manera orgánica en la cotidianidad, también se había extendido en las representaciones, como los dibujos preparatorios de Umberto Boccioni para sus distintas *Rissas*⁵³³ o el dibujo de George Grosz *Over the tombs of March: Beware!* para *Der Gegner* en 1922. El dibujo de Grosz incitaba a la venganza por las víctimas del *Kapp* Putsch, el golpe de Estado perpetrado en marzo de 1920 por el dirigente de extrema derecha Wolfgang Kapp y que fue sofocado por los trabajadores llamados a las armas por el Partido Comunista alemán. Si bien es un dibujo que pertenece aún a la tradición de gestos de levantamiento, posee un interés significativo por la proximidad que su autor tenía con John Heartfield, la figura del siglo XX que más páginas dedicaría a la imagen del puño y que más contribuyó a enriquecer y complejizar sus significados.⁵³⁴

Durante la República de Weimar el puño alzado se convirtió en un emblema y saludo de la liga del Frente Rojo (RFB) desde su fundación en 1924 gracias a la contribución de John Heartfield. La RFB fue una organización formalmente independiente y abierta a todos los que estaban dispuestos a combatir el fascismo y a luchar contra la guerra imperialista. Adoptó el puño como símbolo y lo empezó a usar como saludo en marchas, manifestaciones y convenciones de la organización desde su misma fundación aquel año. El RFB es resultado de la inquietud del KPD y una respuesta a los paramilitares de derechas. En ese contexto se utilizó como símbolo marcial que mostraba la rabia y la predisposición para la lucha obrera comunista diferenciada de la socialdemocracia, ya que en aquel momento parecía claro que la estrategia de la socialdemocracia iba a consistir en frenar las aspiraciones más radicales de los obreros tras el éxito de la revolución rusa y el KPD quería mostrar a los trabajadores que iba a luchar por sus derechos de una manera más firme⁵³⁵. A partir de las ilustraciones que probablemente tomaban un gesto que, de manera improvisada, se extendía en manifestaciones y disputas obreras, la composición del logo de la liga estaba formada por un puño integrado dentro de un círculo negro acompañado de las tres iniciales de la organización. En este escenario de lucha ideológica donde el puño alzado comienza a

⁵³³ POGGI, Christine: *op. cit.*, pp. 723-727.

⁵³⁴ Grosz y Heartfield mantuvieron una estrecha amistad y colaboración no solo artística, formando parte del grupo Dadá de Berlín, sino también una importante camaradería política en el partido comunista.

⁵³⁵ FONTANA, Josep: *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*. Barcelona, Crítica, 2017, pp. 107-114.

ser usado como saludo primero con la RFB y, más tarde, con la escalada de violencia frente al partido nazi se expandió a todo el bando antifascista alemán y de ahí pasó a Francia. Existen referencias del uso del puño alzado en la Francia de 1931⁵³⁶ y su presencia se hace mucho más relevante a partir de 1933, fundamentalmente por el papel que tuvieron los exiliados alemanes que se oponían a Hitler, cuando la RFB fue ilegalizada en Alemania. Su introducción se vio circunscrita a los actos de apoyo de los exiliados y normalmente se usaba para saludar el discurso o la presencia de delegados del partido alemán, como una muestra de solidaridad con los perseguidos, por un lado, pero por otro, como una advertencia de la necesidad de luchar de manera coordinada contra el fascismo. A partir de 1934, cuando se firmó un pacto entre los partidos socialista y comunista para la creación de un frente conjunto, el símbolo se multiplicó hasta convertirse en gesto de masas, en la expresión corporal del antifascismo en el espacio público francés. La aparición del Frente Popular significó la construcción de un bloque aglutinador de las distintas izquierdas como símbolo de unión de los pueblos por la libertad y en contra del fascismo, que no era otra cosa que la facción militarizada de la explotación capitalista⁵³⁷. El Frente Popular sería en sí mismo un espacio de fraternidad en el que la pluralidad política se aglutinaba como hacen los dedos cuando se pliegan sobre la palma para formar un puño.

Saludar la belleza: el papel de John Heartfield en la fijación del puño

John Heartfield, que había adoptado la forma inglesa de su apellido Herzfelde⁵³⁸ como una manera de desafiar el patriotismo alemán en tiempos de la Primera Guerra Mundial, desarrolló desde muy temprano una práctica comprometida con las reivin-

536 En su ensayo sobre la expansión del puño alzado, Philippe Burrin cita las destacadas menciones que tuvo el gesto en L'Humanité en distintas fechas desde 1931 a 1933 donde fue calificado de "nouveau salut revolutionnaire". BURRIN, Philippe: "Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du front populaire", *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n.º 11, juillet-septembre 1986. *Nouveaux enjeux d'une décennie: fascismes, antifascismes, 1935-1945*. pp. 5-20, p. 11. <https://doi.org/10.3406/xxs.1986.1481>

537 En respuesta al apoyo de los franceses de la candidatura de la Unión Soviética para la entrada en la Sociedad de Naciones, el 31 de mayo de 1934 la Internacional Comunista dio permiso al Partido Comunista francés para que se entendiera con los socialistas reformistas y parlamentarios franceses, con quienes firmaron un pacto sobre la base de mutuo respeto. El VII Congreso Mundial de la Internacional Comunista en 1935 adoptó oficialmente la política del Frente Popular y su origen está en el empeoramiento de las relaciones germano-soviéticas tras el ascenso de Hitler al poder en enero de 1933.

538 Del mismo modo que George Grosz había transformado su nombre original Georg Ehrenfried Groß en BERGER, John: "Los usos políticos del fotomontaje", en *Para entender la fotografía*. Barcelona,

dicaciones obreras y por la paz. Ya en 1916 comenzó a publicar junto con George Grosz y su hermano, el editor y escritor Wieland Herzfelde, la revista *Neue Jugend* [Nueva Juventud] de contenido antibelicista. Formó parte del grupo Dadá de Berlín y desempeñó un papel fundamental en la invención y desarrollo del fotomontaje de carácter político, especialmente desde que se afiliase al Partido Comunista el último día de 1918.⁵³⁹ Desde entonces, su militancia política impregnó toda su práctica artística. Esa transición del dadá al comunismo fue, en sus propias palabras, un cambio de la “protesta contra todo” a “una propaganda artística sistemática y dirigida conscientemente, al servicio del movimiento obrero”⁵⁴⁰. Era conocido por sus compañeros como *Monteur* [mecánico, ingeniero] en una reivindicación clara del trabajo productivo del artista⁵⁴¹, pero también aludía a su apuesta por el montaje como técnica para el arte comunista en su deseo de dirigirse a las masas, algo que compartía con otros artistas como Sergei Eisenstein, quien por otra parte reclamaría la creación de un “cine-puño” que movilizase y lleve a la acción:

No es un *cine-ojo* lo que necesitamos, sino un *cine-puño*. ¡El cine soviético debe partir los cráneos! Y no es “por la mirada reunida de millones de ojos que lucharemos contra el mundo burgués” (Vertov) —¡nos clavarán de inmediato millones de farolillos bajo esos millones de ojos!

¡Partir los cráneos con un cine-puño, penetrar en ellos hasta la victoria final y, mientras tanto, ante la amenaza de contaminación de la revolución por el espíritu “cotidiano” y pequeñoburgués, partir los cráneos, más que nunca! ¡Lugar para el cine-puño!⁵⁴²

Heartfield estuvo implicado en la RFB desde sus inicios con el diseño de su logo y participó en la formación de un estudio de agitprop en la sede del KPD, en 1926 – 27. Hasta la primavera de 1933 estuvo implicado en la organización de actos para el Partido, así como la realización de campañas de propaganda con la producción de

Gustavo Gili, 2015, p. 39.

⁵³⁹ Se afilió aquel día junto a George Grosz y acompañado de su hermano, Wieland Herzfelde, y el dramaturgo y productor de teatro Erwin Piscator.

⁵⁴⁰ EVANS, David: *John Heartfield AIZ AIZ/VI 1930-38*. Valencia, IVAM, 1992, p. 5. (versión castellana).

⁵⁴¹ ADES, Dawn: *Fotomontaje, op. cit.*, p. 12.

⁵⁴² EISENSTEIN, Sergei: “Sur la question d’un approche matérialiste de la forme” (1925) citado por DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas, op. cit.*, p. 258-259.

carteles en los que la imagen desempeñaba un papel determinante en la lucha ideológica. Su contribución comprometida es, además, una prueba añadida de que el arte estuvo implicado, si no en la invención— porque, a diferencia de como sucedió con el saludo romano, el gesto del puño alzado ya se había dado de manera espontánea en la lucha callejera— al menos en la fijación y expansión de esos símbolos al servicio de la ideología. Esta circunstancia es un ejemplo más del interesante trasvase que se dio en el periodo de entreguerras entre el acontecimiento, los cuerpos y las imágenes del arte en un camino de ida y vuelta que en pocas ocasiones se limitó a ser lineal: el arte al servicio de la producción de imágenes de la revolución y a la inversa, la revolución generando imágenes para la producción artística.



Tanto la mano que aparece en un puño en la portada de *Der Rote Stern* de mayo de 1928 como la de *Fünf Finger hat die Hand* [Cinco dedos tiene la mano], el cartel más famoso que Heartfield realizara para el KPD con motivo de las elecciones para el Reichstag, también en mayo de 1928, proceden de fotografías de manos que el propio Heartfield había tomado a obreros a la salida de una fábrica. Dichas imágenes fueron fuertemente contrastadas en el laboratorio fotográfico con el fin de hacer más evidentes las arrugas y los signos del trabajo obrero.⁵⁴³ Si la convergencia de los imaginarios de la historia social y natural durante el siglo XIX extendió la idea de que la mano produjo al hombre, parece ser que, para Heartfield, cuantos más signos del trabajo se hiciesen visibles en ellas, más clara era esa conexión. El cartel electoral contenía el mensaje “Cinco dedos tiene la mano. Con cinco agarras al enemigo. Se-

543 SIMMONS, Sherwin: *op. cit.*, p. 330.

lecciona la papeleta 5 ¡Fiesta Comunista!”.⁵⁴⁴ El número cinco aludía al número que el Ministerio del Interior alemán había asignado al KPD en las elecciones y el juego que proponía la imagen consistía en señalar a los militantes y la masa obrera de manera muy gráfica, tal y como se señala cotidianamente con la mano el número cinco entre el bullicio de un bar o entre el gentío de la calle, que el número de la papeleta que tenían que votar era el cinco, a la vez que dotaba de importancia a la mano en sí misma como símbolo obrero, como herramienta fundamental del trabajo. En la imagen la mano era también al mismo tiempo un arma para la lucha antagonista que se lidiaba en la Alemania de la República de Weimar: con la mano “agarras al enemigo” y lo destruyes. Parece que en este cartel se condensaban buena parte de los elementos que la mano había mimetizado: el trabajo, el lenguaje, el signo, la lucha electoral, la identidad de clase, pero también la pelea⁵⁴⁵.

En la portada de *Der Rote Stern*, que se publicaba con motivo de la asamblea general previa a las elecciones de ese año, Heartfield optó por insertar el puño que había funcionado como logo de la RFB desde su fundación en 1924 y superponerlo a una imagen de la asamblea del año anterior, de tal manera que el puño emergía de entre la masa y hacía convivir a ambos, masa y puño, fuerza de la organización y logo en la imagen. En esta ocasión Heartfield eligió una disposición frontal del puño, mostrando los nudillos en vez de la palma, como sucede en otras representaciones. Sergei Tetriakov relata la experimentación de Heartfield y las pruebas que desplegó para la realización de esta imagen, mostrando ambas versiones del puño: el anverso y el reverso⁵⁴⁶. Según Tetriakov, Heartfield se decantó por la definitiva porque su silueta es más recta y muestra el puño de una manera más compacta y formalmente más limpia. Se podría pensar también que en su elección pudo entrar en juego el cariz agresivo que adopta un puño que muestra los nudillos frente al que muestra la palma y los dedos cerrados sobre sí mismos. En un caso la acción aparece como amenaza de forma más evidente.

Junto a este trabajo para el partido, Heartfield tuvo una intensa actividad productiva que desplegaba en diversas revistas gráficas, entre las que destaca la colaboración que mantuvo en las distintas etapas de la revista *AIZ Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* [Revista ilustrada de los trabajadores]⁵⁴⁷. Su llegada en 1930 supuso una inflexión

⁵⁴⁴ *5 Finger hat die Hand Mit 5 packst Du den Feind Wählt Liste 5 Kommunistische Partei!*

⁵⁴⁵ El cartel se acompañaba del texto: *Der Rote Heraus! Zum 4 Reichstreffen! Rote Pfingsten im Rote Berlin!* [Frente Rojo fuera! ¡A la cuarta reunión nacional! ¡Pentecostés rojo en el Berlín rojo]

⁵⁴⁶ MÄRZ, Roland (ed): *John Heartfield: Der Schnitt entlang der Zeit*. Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1981. Citado en SIMMONS, Sherwin: *op. cit.*, p. 334.

⁵⁴⁷ Entre 1930 y 1938 John Heartfield publicó 237 fotomontajes en AIZ.



para la práctica del fotomontaje, hasta entonces considerado una práctica burguesa, y gracias a sus aportaciones comenzó a ser considerado como “arma de la lucha de clases”⁵⁴⁸. La portada del número cuarenta de octubre de 1934, dedicado a la Unidad de Acción Antifascista, es sin duda la confirmación, y quizás también exaltación, del logro de la expansión del puño alzado. Un monumental brazo extendido con el puño ocupa toda la cubierta de la revista y en su interior una masa de trabajadores aparece asimismo con el puño alzado. Aquí la masa es utilizada por Heartfield como trama de significado que invade la imagen para representar la multitud⁵⁴⁹. Es casi un leviatán invertido: si bien en aquella composición los cuerpos de los individuos están sometidos a la cabeza del soberano, que es quien piensa por la multitud anónima, en el caso del puño de Heartfield es la acción –la mano una vez más como metáfora y metonimia– la que dirige a la multitud. El puño empuja a la masa. Parece una oda a la acción, al movimiento, mientras que en *Leviatán* es todo lo contrario, el soberano frena, contiene, en su cuerpo estático, a la multitud, la apacigua. No olvidemos que buena parte de la crítica que aún en la década de los treinta se realizaba de la masa por la intelectualidad heredera de los postulados de Gustave Le Bon consistía en que la masa era irracional y se dejaba llevar por sus fuerzas oscuras y bajas pasiones. Parece que la imagen creada por Heartfield quisiese justamente poner en valor la fuerza del movimiento y la acción que es la que abre el camino a la masa (del mismo modo que en *La libertad misma lucha en sus filas*, que realizó años más tarde, en 1936, los milicianos con sus puños alzados enseñaban el camino a la libertad). Pero quizás lo

548 RIBALTA, Jorge: *El movimiento de la fotografía obrera [1926-1939] Ensayos y documentos*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2011, p. 14.

549 Más adelante me extenderé sobre los usos de la masa como imagen desgajada del acontecimiento.

que más llama la atención al contrastar la imagen producida por Heartfield frente a la imagen de la portada de *Leviatán* es el modo en que se representa a la multitud. En el caso de *Leviatán* los individuos aparecen repetidos en el cuerpo del soberano perdiendo toda su identidad, es más, se sitúan de espaldas al espectador, como si mirasen al soberano, el único que posee rostro, el único que está dotado de rasgos individualizados. Sin embargo, en la imagen de Heartfield, a pesar de que la masa aparece también amontonada, los individuos no pierden su condición humana. Heartfield usa una imagen en la que pueden incluso distinguirse los rasgos de algunas personas, especialmente aquellas de mayor tamaño. Esta consideración para con la multitud es fundamental ya que la humaniza y de manera efectiva muestra la doble condición de la masa entendida como potencia de liberación y esperanza, en tanto en cuanto no anula la identidad individual de quienes la conforman, sino que es una suma.

El texto que acompaña a la imagen en la portada de la revista dice así:

Todos los puños en uno⁵⁵⁰

¡demostrad al fascismo vuestro poder!

Lo que pudieron hacer en Francia,

en el Sarre:

¡Antifascistas unidos en un frente,

en todas partes ha de ser así!

Por otro lado, en esta imagen Heartfield es ya consciente de que el gesto es claramente antifascista y que el puño ha pasado de ser de uso particular de la militancia comunista más radicalizada para convertirse en un gesto del que se han apropiado las masas. Sin duda alguna, la expansión internacionalista del gesto se debió a la migración de los cuerpos, especialmente desde el exilio de muchos militantes del Partido Comunista con la llegada de Hitler al poder, pero también es consecuencia del modo en el que las revistas gráficas no solamente hacían pasar entre naciones ideas y consignas políticas, sino que con ellas viajaban imágenes que impactaban en los cuerpos y el modo en que estos se habían de distribuir por el espacio público. Hasta tal punto Heartfield era consciente de esta circunstancia que en sus exposiciones en galerías de arte siempre se preocupaba por disponer junto a los originales de sus composiciones las páginas de la revista *A.I.Ž.* en donde aparecían. Los fotomontajes no eran obras autónomas, sino que se insertaban en un dispositivo estético e ideológico con unas

550 En negrita en el original.

formas específicas de distribución y penetración en las masas⁵⁵¹. Era tan importante la forma en que la imagen era producida como original como la estrategia para su difusión y dispersión gracias a su reproductibilidad. En esa dirección debía operar lo que Louis Aragon denominó una belleza revolucionaria.



Con motivo de su exposición celebrada en 1935 en la Maison de la Culture de París, Louis Aragon escribió el texto “John Heartfield et la beauté révolutionnaire” en el que definió la muestra como *où il y a de quoi rêver et de quoi serrer les poigns* [donde hay para soñar y para apretar los puños]⁵⁵². En aquel momento parecía claro que la función del arte y la belleza habían de cargarse de nuevos significados. Tomando como punto de partida la muestra, que había sido previamente clausurada por la policía checoslovaca a petición de la embajada alemana en aquel país, Aragon subrayaba el crucial descubrimiento del fotomontaje por el grupo dadaísta de Berlín. El fotomontaje no solo superaba a la pintura en su fidelidad a la realidad, sino que con el gesto del montaje la llenaba de poesía. Pero estos fines poéticos tenían ahora una función nueva que estaba estrechamente relacionada con la revolución, ya que el curso de los acontecimientos obligaba al artista a redefinir su función y con ella el arte producido y sus fines. A la cuestión poética pues, se sumaba la cuestión social y ambas se confundían:

⁵⁵¹ ARAGON, Louis: “John Heartfield et la beauté révolutionnaire”, conferencia pronunciada en la Maison de la Culture, el 2 de mayo de 1935 con motivo de la muestra organizada por la A.E.A.R., aparecido originalmente en *Commune*, 15 de mayo de 1935. En: ARAGON, Louis: *Écrits sur l'art moderne*. Paris, Flammarion, 1981, pp. 48-54, p. 52. Publicado en castellano en: SUDHALTER, Adrian: *Fotomontaje de entreguerras. 1918 – 1939*. Madrid, Fundación Joan March, 2012.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 120-121.

John Heartfield ya no jugaba. Los trozos de fotografía que se agenciaba antes por el placer del estupor en sus manos se habían puesto a *significar*. Muy rápidamente a la *prohibición* poética había sucedido la *prohibición* social, o, más exactamente, bajo la presión de los acontecimientos, en la lucha en que el artista se encontraba atrapado, las dos prohibiciones se habían superpuesto: *no había más poesía que la Revolución*. (...) John Heartfield “sabe hoy saludar a la belleza”. Sabe crear imágenes que son la belleza misma de nuestro tiempo, porque son el grito mismo de las masas, la traducción de la lucha de las masas contra el verdugo marrón con la tráquea de monedas de dos reales. Sabe crear imágenes reales de nuestra vida y de nuestra lucha, desgarradoras y sobrecogedoras para millones de hombres, y que son una parte de esa vida y de esa lucha. Su arte es un arte de acuerdo con Lenin, porque es un arma en la lucha revolucionaria del proletariado. John Heartfield “sabe hoy saludar a la belleza”. Porque habla para la inmensa multitud de los oprimidos del mundo entero, y ello sin rebajar ni un instante su magnífico tono de voz, sin humillar a la poesía majestuosa de su imaginación colosal.⁵⁵³

John Heartfield sabe hoy saludar la belleza, afirma Aragon, expresión que toma prestada del Rimbaud de *Une saison en enfer*. Las imágenes de Heartfield son para Aragon el grito de la masa y su belleza reside tanto en su forma como en la vida que reclaman, así como en aquella que vienen a transformar, con su ímpetu, sus gestos y sus cuerpos. Aragon constata así la importancia de la agencia de las imágenes porque son “imágenes reales de nuestra vida y nuestra lucha” y que son una parte de la vida y la lucha. Con ello reclama la potencia de la imagen más allá de la representación, porque las imágenes forman también parte de la lucha, son imágenes que luchan en sí mismas y no meras representaciones.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 52.

Alzad el puño: ayuda a España



Las pocas personas presentes se agruparon junto a la vía del tren, gritando históricamente “¡Salud! ¡Salud!”, agitando en el aire como saludo los puños cerrados, o aplaudiendo vigorosamente. Una anciana con lágrimas que le corrían por las mejillas, de vuelta de una larga espera en una cola, levantaba en los brazos a una niña que saludaba alzando un puño diminuto.

Los soldados respondieron saludando con el puño y copiando el grito de “¡Salud!”. No sabíamos quiénes eran. La gente les tomaba por rusos. El camarero se volvió hacia mí y me dijo: “Han llegado los rusos, han llegado los rusos”. Pero cuando oí una chillona voz prusiana dando una orden en alemán seguida de gritos en francés y en italiano, supe que no eran los rusos. La Columna Internacional Antifascista había llegado a Madrid⁵⁵⁴.

Así relataba Geoffrey Cox para *The Chronicle* la llegada de las primeras unidades de las milicias internacionales primero a Barcelona y luego a Madrid en los primeros días de noviembre de 1936. El gesto del puño alzado sirvió como saludo de complicidad en la lucha encarnizada que se libró en España durante la Guerra Civil. Con la llegada de las Brigadas Internacionales, aquellos cuarenta mil voluntarios antifascistas llegados de cincuenta y dos países el gesto se multiplicó como rito de masas⁵⁵⁵. Fue en la

⁵⁵⁴ PRESTON, Paul: *La guerra civil española, op. cit.*, p. 188.

⁵⁵⁵ NELSON, Cary: *Shouts from the Walls. Posters and Photographs brought Home from the Spanish Civil War by American Volunteers*. Massachusetts, Abraham Lincoln Brigade Archives, 1996, p. 7.

guerra desigual entre los civiles y el ejército sublevado en armas, justo en el momento en que el pueblo se vio expuesto en su carne misma en el espacio público convertido en trinchera, cuando se expandió la incorporación de la ideología en la gestualidad. Si algo caracterizó a la Guerra Civil fue la desaparición de la retaguardia: los cuerpos quedaron expuestos a la guerra en todos los espacios de la vida social, especialmente en aquellos lugares como Madrid o Barcelona que mantuvieron la lucha durante casi tres años. A pesar del contexto bélico en España, el puño alzado como gesto de la clase obrera internacionalista no tuvo solamente un carácter marcial, sino que se convirtió también, tal y como veíamos en el relato de Geoffrey Cox, en una forma colectiva de saludo y solidaridad. En la misma tradición del Partido Comunista alemán la mano era para el camarada y el puño para el enemigo: las manos que cuidan son las mismas manos que matan, o por decirlo en palabras de Durruti, las manos de los obreros pueden destruir porque son las que han construido palacios y ciudades⁵⁵⁶. Al contrario que el saludo romano de Hitler y Mussolini, este nunca se convirtió en un saludo obligado al líder y sus usos se fueron abriendo al tiempo que se ensanchaba su geografía. Desde su concepción como símbolo paramilitar por parte de la RFB hasta su confirmación como gesto de masas, la propia gestualidad se modificó en un proceso de “civilización del rito”.⁵⁵⁷ El gesto se humanizó y los trabajadores, los brigadistas y los milicianos lo adoptaron más como un saludo entre camaradas que como una acción de sujeción a una disciplina o veneración de un líder. El gesto se ve transformado por la masa y no a la inversa, no es el gesto el que transforma a la masa en su conducta en el espacio público.



⁵⁵⁶ VAN PAASSEN, Pierre: “Dos millones de anarquistas luchan por la revolución, declara un líder español”, *Toronto Star*, 18 de agosto de 1936. Citado en: ENZENSBERGER, Hans Magnus: *El corto verano...*, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁵⁷ VERGNON, Gilles: *op. cit.*, p. 88.

Una buena muestra de hasta qué punto estaba extendido el uso del puño alzado entre la población que luchaba y resistía en el bando republicano son las imágenes del funeral de Durruti en Barcelona. Como en la imagen de estas mujeres que tomase Hans Namuth, la multitud saluda con el puño el paso del féretro del anarquista en una muestra, además, de la transversalidad y apertura ideológica del gesto: en el fragmentado panorama político de las fuerzas de izquierda que luchaban en Barcelona en el otoño del 36 el puño era el único signo de unidad entre anarquistas, socialistas, trotskistas y comunistas. Esas imágenes del funeral, como aquellas que fueron tomadas también en Barcelona en el acto de despedida de las Brigadas Internacionales el 28 de octubre de 1938, en las que la derrota puede ser leída en los rostros de los brigadistas, son también una muestra de las distintas emociones que transitan junto al gesto. A la rabia, la ira, la fuerza, la solidaridad, complicidad y esperanza, estas imágenes suman el duelo, la tristeza y la desesperanza como emociones propias del gesto. Si bien es cierto que en imágenes del III Reich, como en algunas de las películas de Riefenstahl, también se pueden rastrear en los saludos romanos emociones similares a las que se despliegan en las imágenes capturadas del puño alzado, la diferencia sustancial reside en el modo en que ambos se extendieron y hacia quién se dirigía el saludo. En los orígenes del saludo romano justamente estaba la anulación de las pasiones, consideradas “femeninas” e irracionales, la expansión internacionalista del puño alzado, en cambio, acabaría por llenar de emotividad el propio gesto⁵⁵⁸. En el caso del saludo romano predominó el interés por estetizar el espacio público a partir de un gesto coreografiado que embellecía los cuerpos frente a cualquier interés por construir una comunidad de iguales.

Al hilo de la exposición de John Heartfield en París en 1925, Louis Aragon escribió sobre la necesidad de saludar la belleza desde la revolución. Esta poderosa politización del arte contrasta con una de las ideas que han dominado buena parte de la crítica del arte del siglo XX, aquella que sostiene que los mayores logros del arte occidental han sido fruto de la libertad creativa de los artistas. Como si la imaginación artística estuviera escindida de la imaginación y el compromiso social. Sin embargo, algunas de las producciones más relevantes para la historia del arte del último siglo han estado directamente relacionadas con un programa político específico. Tal es el caso del conjunto arquitectónico y artístico del Pabellón Español de la Segunda República en la Exposición Universal de las Artes y las Técnicas Aplicadas de París de 1937 para el que el Gobierno de la República, en guerra desde el año anterior contra el ejército sublevado del general Franco, construyó una auténtica máquina de propa-

558 *Ibid.*

ganda⁵⁵⁹. En el interior del Pabellón se exhibían objetos tradicionales que mostraban la diversidad cultural de los distintos pueblos de España junto a obras encargadas expresamente para el Pabellón, entre las que se encontraban *La fuente de mercurio* de Alexander Calder, *La Montserrat* de Julio González y *Guernica* de Pablo Picasso, quien, en su cuaderno de bocetos para el gran panel encargado por el gobierno de la República para el Pabellón, experimentó con el puño alzado. Como se puede apreciar en las distintas imágenes que Dora Maar tomó del proceso de realización de la pintura, Picasso introdujo sobre el lienzo distintas variaciones del puño en el centro de la composición⁵⁶⁰: en unas se puede ver claramente el puño y en otras ese puño agarra lo que parece un ramo de espigas o de hierba. Para la composición final el malagueño decidió prescindir de un signo tan connotado para su pintura de vocación universal. Un grito tan desesperado como esperanzado por conseguir frenar la violencia del fascismo que en España contaba con el apoyo italiano y alemán y estaba acabando de forma violenta con una buena parte de la población, así como con cualquier esperanza de que el éxito electoral del Frente Popular pudiese tener resonancias perdurables en cualquier otro lugar de la Europa occidental.



559 Con diseño racionalista de los arquitectos Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, el Pabellón estaba decorado en su exterior con los fotomontajes políticos de Josep Renau en los que se desarrolló un programa de propaganda que destacaba los logros del Gobierno del Frente Popular en el progreso cultural, educativo y económico del país.

560 AZNAR, Yayo: *El Guernica*. Madrid, Edilupa, 2004, p. 52.

Además de su contribución para el Pabellón con el gran mural *El segador* (también conocido como *Payés catalán en rebeldía*), Joan Miró diseñó un *pochoir* para ser vendido al precio de un franco con el fin de recaudar fondos para la causa republicana. El *pochoir* contiene el mensaje claro de *Aidez l'Espagne* [Ayuda a España], un grito de atención a la solidaridad internacional, que el artista catalán acompañó de un puño alzado de proporciones superiores a las del cuerpo representado que reclama la solidaridad. Hasta ese punto estaba extendido el uso del puño alzado en el bando republicano y en el imaginario de la lucha encarnada contra el fascismo. El saludo imaginado por Heartfield para el contexto de violencia callejera de la República de Weimar y que fue en origen usado por la parte más radicalizada de la militancia del Partido Comunista alemán reaparecía ahora en el centro de París reclamando solidaridad para la lucha contra el fascismo.

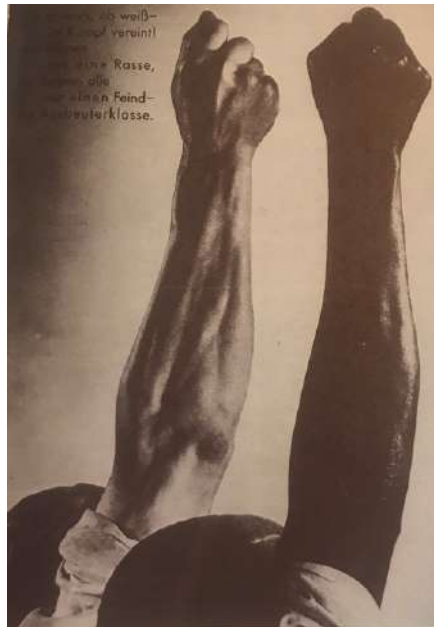
Puño alzado y camaradería. Relaciones y signos del internacionalismo

Se ha dicho que el gran mural de Picasso para el Pabellón Español de la Feria de París de 1937, *Guernica*, genera una relación de camaradería con el espectador, ya que no hay en él una identificación con ningún líder autoritario ni con una identidad nacional y mediante la representación establece una correlación entre espectador y víctimas⁵⁶¹. Del mismo modo que de la tensión que se sitúa entre el sueño y el apretar los puños que apuntara Louis Aragon emerge una nueva forma de comunidad internacionalista que lucha por un mundo más justo e igualitario y para ello se expone con sus cuerpos en el campo de batalla. El gesto físico de cerrar la mano y alzar el puño incorpora la ideología y la hace permear el cuerpo. Ese código con un significado abstracto que desborda el lenguaje invade las calles del deseo de construir una comunidad de iguales. El “yo” se convierte en un “nosotros”, un cambio fundamental que se contiene en la forma misma del camarada. Jodi Dean ha analizado cómo el término “camarada” es una descripción genérica que determina una relación de proximidad, una afirmación de que podemos contar los unos con los otros. Más allá de definir una figura, un carácter especial o una identidad, “camarada” describe una relación basada en la igualdad:

⁵⁶¹ BORJA-VILLEL, Manuel y PEIRÓ, Rosario: “Visiones de *Guernica*”, en *Los viajes de Guernica*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, p. 44.

El término “camarada” indica una relación, una serie de expectativas de acción. No alude a una identidad; lo que hace es poner de relieve la semejanza entre quienes comparten una política, un horizonte común de acción política. Si eres un camarada, no te distancias públicamente, ni siquiera un poco, de tu partido. La camaradería aglutina la acción, y al aglutinarla desempeña la función de dirigir esa acción hacia un futuro determinado. En el caso de los comunistas, hacia el futuro igualitario de una sociedad emancipada de las determinaciones de la producción capitalista y reorganizada de acuerdo con la asociación libre, el beneficio común y las decisiones colectivas de los productores.⁵⁶²

En su aproximación al término, Dean acude a la descripción de la feminista revolucionaria rusa, intelectual, socialista y activista Alexandra Kollontai para quien era fundamental construir un sentimiento de pertenencia que desbordase el yo para convertirse en un nosotros. Las propias relaciones personales debían tender hacia el establecimiento de un amor-camaradería que desbordase las identidades, pero también el sentimiento de propiedad⁵⁶³. Los camaradas practican una política no identitaria pero no por ello niegan la identidad en su totalidad o encuentran las cuestiones identitarias siempre conflictivas, sino que conocen y reconocen las posiciones desde las que las personas y colectivos se suman a las luchas.



562 DEAN, Jodi: “Cuatro tesis sobre el camarada”, en MARTÍNEZ, Pablo (ed.): *Comunismos por venir*. Barcelona, Arcadia – MACBA, 2019, p. 68.

563 GARCÍA, Dora (ed.): *Amor y Revolución (Kollontai)*. Barcelona, Arcadia – MACBA, 2020.

Hay algo en estas visiones de la camaradería que son fundamentales para pensar el gesto del puño alzado. Concepto y gesto pertenecen al mismo momento histórico y a procesos de liberación y revolución que atravesaron Europa. Si aceptamos con Jodi Dean que “el término ‘camarada’ indica una relación, una serie de expectativas de acción” la relación con el gesto del puño queda evidenciada ya que alude a una solidaridad que emerge en el campo de batalla y que tiene sentido en relación con la acción. Lo que compone y une a los camaradas no es su identidad, sino su lucha contra un enemigo externo. Cualquiera, pero no todo el mundo, puede ser un camarada, y esto acentúa el hecho de que el término “camarada” a la vez une y divide, tal y como sucede cuando se alza el puño en el espacio público: es una afirmación de un “nosotros” en directa oposición a un “ellos”. Crea alteridad y antagonismo mediante el gesto al tiempo que reconoce el poder de la lucha colectiva, de la fuerza en número, como esencial para la liberación de las cadenas de la opresión, así como de cualquier forma de esclavitud. En la unión está la fuerza, como demostró John Heartfield en 1931 en su composición para el número 26 de la revista *AIŽ*. En la portada de ese número especial “Leben und Kampf der Schwarzen Rasse” [Vida y lucha de la raza negra] presenta dos puños en alto, pertenecientes a un trabajador negro y un trabajador blanco⁵⁶⁴. La imagen va acompañada del texto: “Sea blanco o sea negro, ¡unidos en la lucha! / Conocemos / una sola raza, / todos conocemos un solo enemigo: / la clase explotadora.” El texto confirma que desde que surgió como símbolo, toda la iconografía del puño en alto se planteó como un gesto antirracista, como un llamado a transformar el mundo desde abajo, uniéndose contra la explotación, el racismo y el imperialismo. El texto de Heartfield recuerda a la propia letra de “L’Internationale”⁵⁶⁵. El puño alzado es el gesto en que esa legión esclava de la que habla la canción que pertenece sin distinción al género humano se reconoce. Los “nada de hoy” de los que habla la letra, o los sin parte, por decirlo en términos de Jacques Rancière, han de unirse en la lucha, pero para ello han de reconocerse en ella. Las calles se convierten en el escenario para la dramatización de la batalla ideológica y el drama social.

564 En 1961 Heartfield y su hermano Herzfelde utilizaron de nuevo la misma imagen para una publicación en la que adaptaron un nuevo texto: *Spartacus / Jeanne d’Arc / Lincoln Karl Liebknecht / Rosa Luxemburg / Ernst Thälmann... / gleich ihren Namen / wird / durch die Jahrhunderte / leuchten / der Name / Patrice Lumumba. Brüder Heartfield Herzfelde* (...al igual que sus nombres, el nombre de Patrice Lumumba brillará a través de los siglos. Hermanos Heartfield Herzfelde). Patrice Lumumba (1925-1961), el primer presidente de la República del Congo de junio a septiembre de 1960 y que fue asesinado en enero de 1961. Es considerado una víctima de la lucha anticolonialista y fue un personaje de relevancia en el mundo comunista.

565 “L’internationale”, escrita originalmente en francés en 1871 por Eugène Pottier. “Arriba, parias de la Tierra. / En pie, famélica legión. / Atruená la razón en marcha, / es el fin de la opresión. / Del pasado hay que hacer añicos, / legión esclava en pie a vencer, / el mundo va a cambiar de base, / los nada de hoy todo han de ser (...)

Un teatro de las pasiones políticas. Esta espontaneidad pervive en la actualidad cada vez que se alza un puño. En esta performance del cuerpo social, los sujetos ponen en práctica la posibilidad de un espacio de igualdad basado en la camaradería y el apoyo mutuo. Así, en las calles se dibuja una comunidad por venir en la que domina el poder de los débiles, aquellos que no son propietarios, los que están precarizados, quienes normalmente se encuentran en la base de la estructura social. El internacionalismo proyectó, más allá de los pueblos, sus naciones y sus democracias liberales, un horizonte político sin territorio, con fines emancipadores, progresistas e igualitarios. En el movimiento antifascista de la década de los treinta que abrazó el internacionalismo, el puño alzado es sin duda uno de sus gestos fundamentales ya que se convirtió en un gesto que más que internacional, fue internacionalista. Un territorio común, sin patria, en el que solo existe el cuerpo subjetivizado del proletario.⁵⁶⁶

La pervivencia de un gesto

En la plaza de mi pueblo
dijo el jornalero al amo:
¡Nuestros hijos nacerán
con el puño levantado!

Y esta tierra, que no es mía,
esta tierra, que es del amo,
la riego con mi sudor
la trabajo con mis manos (...)

Canción de la Federación Anarquista Ibérica

La canción de la FAI entonaba una profecía que, a la luz de los acontecimientos, se ha cumplido: que los hijos de los jornaleros nacerían con el puño alzado, ya que el gesto no murió con la derrota fascista ni con todas las derrotas que a lo largo del último siglo han dado la victoria a las prácticas extractivistas del capital y han perpetuado un régimen colonial y una economía de la acumulación por la desposesión. La aparición del puño en letras para ser cantadas con ritmos populares podría ser

⁵⁶⁶ BADIOU, Alain: “Veinticuatro notas sobre...”, *op. cit.*

percibido como una derivación de lo que Ernesto de Martino denominó folclore progresivo y que considero característico de la integración del anarquismo en la cultura popular española. El propio funeral y la creación de un mito en torno a Durruti como mártir podrían ser consideradas también parte de esa circularidad mítica que fue usada por la Oficina de Propaganda de la Confederación en relación con las masas, basta recordar aquello que se decía en la película del SUEP *Los aguiluchos de la FAI...*: “El pueblo sencillo y generoso crea sus héroes en el troquel del romancero y la simpatía de las masas los populariza concentrando en ellos todo su afecto y su sentir más puro”. Porque al igual que en la Resistencia en Italia que describe de Martino, en España no fueron solamente los intelectuales y artistas quienes escribieron y realizaron obras como las del Pabellón de la Exposición Internacional de París de 1937, sino que también se dio como en Italia un “folclore de la ocupación de tierras, de las huelgas, de las ocupaciones de fábricas, en general estrechamente vinculado a los avatares de la lucha de clases⁵⁶⁷”. Y los lemas, las canciones y el mismo puño alzado apropiado por las clases subalternas durante la revolución y la guerra fueron “creaciones populares progresivas”, por decirlo en términos de De Martino, que “rompiendo con las formas tradicionales de folclore, se vinculan al proceso de emancipación política y social del mismo pueblo”⁵⁶⁸.

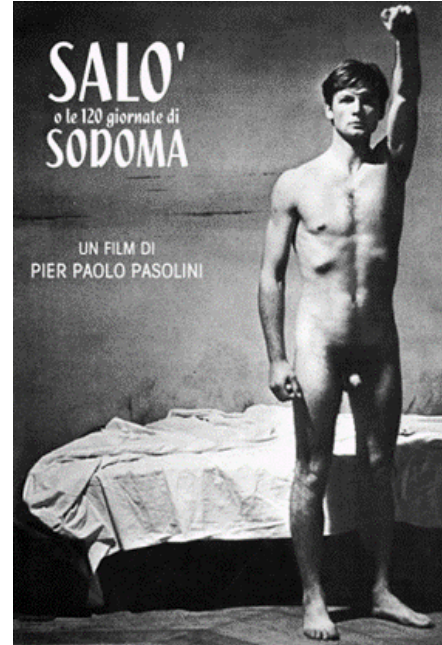
La apropiación del puño alzado por las clases populares y subalternas contribuyó a que, a lo largo del pasado siglo, un largo flujo de puños alzados atravesara la historia: de las agitadas calles de la República de Weimar a la figura de Federica Montseny en un mitin; de las protestas por la liberación sexual en el proceso de Transición democrática en la década de los setenta en España al movimiento Zapatista de Liberación en los noventa; de las luchas indígenas al *Black Lives Matter* por los derechos civiles de los afrodescendientes; de los fotomontajes de John Heartfield a los bocetos de Picasso o las serigrafías de Miró. Son imágenes de la historia, pero también imágenes que aparecen de manera recurrente y se asoman desde el pasado en la vida cotidiana de los pueblos. Y aparecen también de forma literal, en su materialidad misma, como las dos cajas rojas que aparecieron en el garaje del fotógrafo catalán Antoni Campañà en 2018, llenas de instantáneas de la guerra y con ellas de puños alzados⁵⁶⁹. O la llamada “maleta mexicana” que apareció también llena de imágenes de puños⁵⁷⁰. Todos ellos

⁵⁶⁷ DE MARTINO, Ernesto: “El Folclore progresivo” en *El folclore progresivo...*, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ En septiembre de 2018, se descubrieron en la casa familiar del fotógrafo Antoni Campañà dos cajas rojas con más de 5000 fotografías inéditas captadas durante los tres años de la Guerra Civil que fueron ocultadas por el fotógrafo. En el año 2021 el Museu Nacional d'Art de Catalunya le dedicó una exposición en la que mostró parte de ese archivo encontrado.

⁵⁷⁰ La así denominada “maleta mexicana” es en realidad un conjunto de cajas de cartón que perma-



nos saludan y hacen saltar el continuum de la historia para aparecer como acontecimientos del presente como una declaración encarnada de rabia y enfado y condensa, entre otras cosas, la solidaridad y la camaradería, el apoyo mutuo de aquellos que componen con sus cuerpos una coreografía colectiva de solidaridad en el espacio público. Es indudable que es un gesto vinculado a los movimientos de izquierdas, pero es precisamente la apertura de sus usos no estrictamente identificado con un partido concreto o un líder específico lo que posibilitó que como símbolo pudiese viajar a través del tiempo y convertirse por tanto en un gesto transhistórico. Su apertura como gesto del amplio Frente Popular, el carácter internacionalista que adoptó durante la Guerra Civil se vio acrecentado durante las décadas siguientes cada vez que aparecía

necieron cerradas desde el final de la Guerra Civil hasta 1995, cuando fueron encontradas en México con casi 4000 negativos desaparecidos de Endre Friedman y Gerda Taro (Robert Capa) y David Seymour (Chim). En la publicación realizada del hallazgo sorprende la cantidad de puños alzados que atraviesa todo el libro. YOUNG, Cynthia (ed.): *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*. Nueva York y Göttingen, International Center of Photography y Steidl Publishers, 2010.

como signo de las luchas emancipatorias que reclamaban justicia social, igualdad y libertad. La historia del puño alzado es una coreografía discontinua de los cuerpos al tiempo que un viaje por las calles y las plazas. Para su desarrollo el papel de las imágenes fue fundamental ya que no funcionaron solo como los testimonios impresos de los intentos de construir esa justicia social, sino que su encuentro con los cuerpos de distintas generaciones ha producido desde sus orígenes la multiplicación multitudinaria del gesto. El gran archivo de imágenes da fe de esas luchas emancipatorias y son muestra y agente al mismo tiempo de la movilización social que con el gesto identifica la masa con su movimiento.



Como en este montaje de abril de 1937 de John Heartfield en el que el puño sirve como antena de comunicación, como efecto de dispersión de los valores de la libertad. Así reza el texto que adjunta Heartfield a esta imagen: “Dedicado a la ‘emisora pirata’ que, noche tras noche, ‘a pesar de la Gestapo’, lucha por la paz, la libertad y la democracia”. Correr la voz, hacer pasar las imágenes en revistas o incorporar los gestos al cuerpo como estrategias que atraviesan el tiempo y el espacio y dan forma a las multitudes en sus luchas y anhelos. En las protestas que han atravesado el planeta en las dos últimas décadas se ha convertido además en un signo omnipresente para la multitud global: convoca a la gente en plazas y calles para demandar diferentes formas de representación política, redistribución y justicia social. Estos manifestantes reconfiguran el espacio público con sus cuerpos, creando nuevas apariciones en imágenes, ponen en juego el potencial político del cuerpo (y las diferentes formas de usarlo en el espacio público) fusionando el activismo con las actuales formas de distribución y producción de la imagen. Este es, como he señalado en el primer capítulo de este estudio, el cambio de la comunicación de masas a las masas que se comunican. La distribución de información de esta manera, y el flujo de imágenes resultante, es-

tablece un contexto en el que diferentes personas se unen en una multitud global. Las imágenes son cruciales para el internacionalismo, ya que apuntan a los manifestantes, es decir, a aquellos que dan forma a la micropolítica en las calles, como la fuerza impulsora detrás de movimientos globales más amplios. John Heartfield lo entendió perfectamente cuando decidió poner su revolucionaria belleza al servicio de las revistas.

3.2 La emoción que dicta el gesto

En sus investigaciones desde el campo de la danza, Carry Noland define los gestos como un tipo de inscripciones corporales que se dan en unas formas culturales específicas. Por su pertenencia a la esfera del movimiento, los gestos proporcionan sensaciones cinestésicas que sobrepasan los significados mismos que puedan tener en esa cultura⁵⁷¹. Noland recuerda cómo el propio Theodor Adorno reconocía en *Mínima Moralia* (1951) que los gestos son algo más que meros medios de socialización y que, efectivamente, gracias a las experiencias cinestésicas que proporcionan “inervan”, estimulan los nervios de una parte corporal⁵⁷². Ante los avances de la técnica y el modo en que las máquinas demandan unas actitudes corporales específicas para su correcto funcionamiento, Adorno se preguntaba: “¿Qué significa para el sujeto que ya no existan ventanas con hojas que puedan abrirse, sino sólo cristales que simplemente se deslizan, que no existan sigilosos picaportes, sino pomos giratorios, que no exista ningún vestíbulo, ningún umbral frente a la calle, ni muros rodeando a los jardines?⁵⁷³” o como afirmaba más adelante en el mismo texto la forma en que “en algunas cosas hay registrados gestos y, por tanto, modos de comportamiento: las pantuflas –‘*Schlappen, slippers*’– están diseñadas para meter los pies sin ayuda de la mano. Son símbolos del odio a inclinarse.⁵⁷⁴” Estos dos gráficos pasajes de *Mínima Moralia* sirven para ver cómo Adorno, por un lado, atribuye a ciertos gestos (en el caso de los que se derivan de los avances tecnológicos) un tipo de experiencia y construcción de sensibilidad, y, por otro lado, como sucede en el caso de las pantuflas, ciertas percepciones culturales fuerzan la desaparición de un tipo de gestos. Esto lleva a pensar el modo en que gestos como el puño alzado, codificados para ser utilizados en el espacio

571 NOLAND, Carry: *Agency and Embodiment. Performing Gestures / Producing Culture*. Massachusetts: Harvard University Press, 2009, p. 2.

572 NOLAND, Carry: “Introduction” en NESS, Sally Ann y NOLAND, Carry: *Migrations of gestures*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2006, p. IX.

573 ADORNO, Theodor: *Mínima Moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*. Madrid, Taurus, 1998, p. 37.

574 *Ibid.*, p. 109.

público por una colectividad específica, se inscriben en marcos culturales y por tanto movilizan actitudes y emociones. En este sentido, Noland define las sensaciones cines-tésicas como “un tipo particular de afecto que pertenece tanto al cuerpo que precede a nuestra subjetividad (construida en sentido estricto) como a la subjetividad contingente y acumulativa que nuestro cuerpo nos permite construir con el tiempo. Debido a que estas sensaciones también se conservan como recuerdos, ayudan a constituir la “historia encarnada del sujeto⁵⁷⁵”. Por otra parte, la etimología del término es ilustrativa ya que proviene del griego y en este término se asocian el movimiento “cine” con el conocimiento adquirido a través del cuerpo o los sentidos de la “estética”. En las páginas que siguen desgranaré con más detalle el modo en que no solo desde la teoría de la danza, sino también el teatro gestual, se ha pensado en la conexión entre emoción y gesto.

Una estética de los subalternos

Volvamos por un momento a la imagen de la mujer aplastada por los niños con la que abría este capítulo. En esa imagen, el gesto internacionalista del puño alzado estaba acompañado de emoción y ambos, emoción y gesto, producen un efecto de teatralidad que está directamente relacionado con la vida. Esa teatralidad es entendida como algo distinto del repositorio de los gestos amanerados del teatro burgués⁵⁷⁶. Es la comunidad teatral del disenso descrita por Rancière en la que los cuerpos que normalmente están ocultos hacen su aparición⁵⁷⁷. La teatralidad que aparece en esta imagen porta poderosas evocaciones de aquello que Antonin Artaud describiera en 1938 en el *Teatro y su doble* o que Jerzy Grotowski llevase a cabo en sus investigaciones en el laboratorio que impulsó entre 1959 y 1976 y que denominó “teatro pobre”. Es un acto más de la performance de la ideología que conforma el drama social que supuso el conflicto bélico y la liminalidad que abrió el proceso revolucionario⁵⁷⁸. Esta imagen apela a cierto tipo de vida vibrante que en la década de los treinta tomó las calles para configurar un teatro de las pasiones. En palabras de Antonin Artaud:

575 NOLAND, Carry: *Agency and Embodiment...*, *op. cit.*, p. 5.

576 ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su Doble*. Barcelona, Edhasa, 2002.

577 RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo*, *op. cit.*

578 Más adelante abordó el asunto en los términos que describió Victor Turner.

no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo. Si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro (...) [es porque] desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas⁵⁷⁹.

Y precisamente en las calles de Barcelona del 22 de noviembre de 1936 había en pugna algo que estaba más allá del terreno psicológico. Los cuerpos en las calles con sus gestos dieron lugar a un ritual en el que se encontraron simultáneamente miedo, esperanza, compromiso y utopía. Desde una perspectiva y epistemología queer parece pertinente pensar el gesto con José Esteban Muñoz como vocabulario expresivo que está más allá de la palabra hablada, que es efímero y que por tanto ha sido históricamente borrado del texto, casi como los cuerpos mismos:

Concentrarse en gestos atomiza el movimiento. Estos movimientos atomizados y particulares cuentan historias que constituyen el acaecer de la historia. Los gestos transmiten un conocimiento efímero de posibilidades queer que se pierden en una fóbica cultura pública mayoritaria. (...) El gesto invoca los recursos de la experiencia queer y la identidad colectiva que están perdidos para nosotros por los requerimientos de evidencias y hechos oficiales.⁵⁸⁰

A la captura de ese gesto salió Pasolini, y su cine retrata una cultura, unas formas de vida o unos saberes del común concretos y situados en el subproletariado romano. Es la semiótica asignificante contenida en rostros, expresiones y actitudes que muestran lo que un pueblo es, pero también contienen parte del futuro de lo que quieren ser, lo que anhelan llegar a ser. En este sentido cabe interrogarse si no es posible trasladar a la esfera pública la pregunta que se hizo Artaud para el teatro:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (...) cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el diálogo?⁵⁸¹.

579 ARTAUD, Antonin: *op. cit.*, p. 87.

580 MUÑOZ, José Esteban, *Utopía Queer. El entonces y allí de la futurabilidad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra Editores, 2020, p. 133-158.

581 ARTAUD, Antonin: *op. cit.*, p. 41.

Si se intercambia en esta pregunta la palabra teatro por esfera pública aparece una definición gráfica del problema de lo político en el transcurso del pasado siglo: su paulatina reducción a la palabra en el marco parlamentario. Pensar que lo político se dé exclusivamente en la articulación del discurso reduce no solo la política al concepto sino también el mundo y su potencia. Y si seguimos a Hannah Arendt en *La condición humana*, la igualdad política no se enuncia, sino que se disputa en la acción. Si bien es cierto que en el actuar de Arendt la palabra tiene una relevancia fundamental, no es el único elemento de la acción política, ni queda reducida al concepto planificador que limita la espontaneidad. Actuar para Arendt es, en cierta medida, arriesgarse a hacer algo que no se sabe, que no está planeado, porque la planificación detiene el movimiento espontáneo de los sujetos en la acción. La igualdad política no es un estado sino un acto y queda definida por la continua pugna de los sin parte, como apuntaría más adelante Rancière. Asimismo, la política parlamentaria está configurada a partir de partidos portadores de esos conceptos y se define por oposición al enemigo. Y en el actuar espontáneo de la política de la plaza la disputa por la igualdad no se sostiene siempre en términos de antagonismo, sino de agonismo⁵⁸².

El gesto contenido de cerrar el puño no es siempre una señal de antagonismo: es también el gesto a través del que los sin parte se reconocen. La pregunta que se deriva de esta afirmación al volver a la imagen de la mujer y los niños es si el acto de salir a la plaza y el gesto del puño alzado pueden producir una emoción: la de estar expuesto en la calle, pero también la de la propia acción física de apretar el puño. Por decirlo de otra manera, si la acción y el gesto son los detonadores de la emoción. A partir de textos teatrales sobre el gesto y la emoción, parece pertinente preguntarse sobre si la gestualidad que aparece en esta imagen operaría como la que describe Artaud cuando habla del teatro balinés

Los balineses, que cuentan con gestos y mímica para todas las circunstancias de la vida, nos restituyen el mérito superior de las convenciones teatrales, la eficacia y el valor extremadamente emotivo de cierto número de convenciones perfectamente aprendidas y sobre todo magistralmente aplicadas (...) el tono espiritual dominante, en el estudio profundo y sutil que ha presidido la elaboración de estos juegos de expresiones, estos signos eficaces que no parecen haber perdido su poder luego de muchos milenios⁵⁸³.

582 MOUFFE, Chantal: *op. cit.*

583 ARTAUD, Antonin: *Ibid.*, p. 63.

La pregunta sería si el gesto de alzar el puño, como esa gestualidad ancestral balinesa, o como las acciones descritas por Adorno en *Mínima moralía*, desencadenaría las emociones de “una sensibilidad internacionalista obrera”; esto es, si en la gestualidad de las ideologías que dominaron la década de los treinta en Europa y a las que se asociaban gestos corporales había el poder (en sentido de potencia) de los juegos de expresiones que describe Artaud en su ensayo. Si recordamos, el gesto programado del saludo romano además del papel que desempeñaba en las ceremonias de representación del espacio público tenía un objetivo de disciplinar el cuerpo para construir un carácter fascista, masculino. Esos gestos son, además, signos que incorporan unos significados que difícilmente pueden ser nombrados y cuyo preciso sentido “solo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil”⁵⁸⁴. Se podría decir, entonces, que son estéticos, en la medida en que afectan desde el cuerpo, así como producen una forma de cognición que no es exclusivamente racional y es por tanto intraducible a palabras. En el origen de la expansión de la gestualidad como vehículo de expresión y propagación ideológica en la República de Weimar tuvo mucha influencia el estudio de la psicología de las masas y las estrategias para su excitación. La teatralización del espacio público y su conversión en un escenario tanto para las calculadas coreografías como para la improvisada agitación de los cuerpos sacudió las emociones y desbordó los afectos.

Una dialéctica de las emociones

Ante la imagen de la mujer con los niños cabe entonces preguntarse: ¿qué efecto tiene en sus emociones el gesto de apretar el puño? ¿Es la acción la que moviliza esa emoción o es la emoción la que ha empujado a alzar el puño? Probablemente sean legítimas ambas preguntas y no se pueda distinguir el impulso entre acción y emoción. En este sentido es interesante el modo en el que Jerzy Grotowski desarrolla en *Hacia un teatro pobre* una especie de método para sus experimentaciones en el laboratorio teatral. El propio nombre de “teatro pobre” hace alusión no solo a la precariedad material de sus medios y a la depuración de artificios, sino también a la búsqueda de una moralidad ascética. A partir de distintas fuentes que van desde el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, a la síntesis de Vakhtangov, hasta las técnicas de entrenamiento actoral del teatro oriental o una parte específica del trabajo de Stanislavski como las acciones físicas, Grotowski centró sus experimentaciones en la conexión en-

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 62.

tre fisicalidad, palabra y gesto. En un trabajo que partía de la construcción de signos, que no eran tanto gestos comunes, como elementos esenciales de expresión. En su texto sobre Artaud y las distintas interpretaciones que se han hecho de sus aportaciones, Grotowski señaló la imposibilidad de separar la espiritualidad de lo físico, de tal modo que el actor no debía usar su cuerpo para ilustrar un “movimiento del alma”, sino más bien llevar a cabo ese movimiento del alma con su cuerpo⁵⁸⁵. Podríamos deducir de esta afirmación que es el cuerpo el que ha de movilizar la emoción y no al revés. Y aunque no estemos hablando de teatro, sino de la vida, de la calle, de la manifestación de los cuerpos vivos ante el cuerpo difunto de Durruti, hay elementos del estudio de la emoción y la movilización del cuerpo o el “organismo”, como diría Grotowski, que me interesan en este punto, especialmente por lo que se refiere al código del puño levantado:

la espontaneidad y la disciplina en lugar de contraponerse se refuerzan entre sí. Lo elemental alimenta lo construido y viceversa, para convertirse en la fuente real de un tipo de actuación que destaca brillantemente. Esta lección no fue entendida ni por Stanislavski, que dejó que los impulsos naturales dominaran, ni por Brecht, que subrayó demasiado la construcción de un papel⁵⁸⁶.

Esta espontaneidad y disciplina están aún en la actualidad contenidos en el gesto del puño alzado. Es un gesto que condensa una historia y que produce una memoria del cuerpo obrero capaz de conectar emocionalmente con los iguales en el presente, pero también con todos aquellos que en la historia han pugnado por espacios de igualdad. No es la gestualidad automática que saluda por obligación (aunque la asuma de forma entusiasta, como las congregadas en Nuremberg en 1934 y que inmortalizó Leni Riefenstahl) al paso de un líder, sino que es una pasión que empuja, contiene, aprieta y llora. Es rabia a la vez que orgullo. Es la gestualidad del cuerpo afectada de emoción que “Hegel había llamado la ‘manera inorgánica en la que un pueblo hace saber lo que quiere y lo que piensa’”⁵⁸⁷. En las noticias del funeral en la prensa fue la masa la que creó un imaginario en el que se contenían estas pasiones expresadas en la calle. Este cuerpo que adopta unos gestos, que hace, que performa la ideología en el espacio público. Y que toma conciencia de su papel internacional anticipando

585 GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1999. p. 84.

586 *Ibid.*, p. 82.

587 DIDI-HUBERMAN, Georges: “Hacer Sensible”, en VV.AA.: *¿Qué es el pueblo? ...*, op. cit., pp. 75-111, p. 90.

en esencia la *global crowd* de Susan Buck-Morss. En este sentido el acontecimiento se muestra como una “manifestación” real, como un espacio de expresión en el que lo que se manifiesta es el lamento, la rabia, la expresión del pueblo. En estas imágenes de emociones se nos revela con claridad aquello que afirmara Georges Didi-Huberman

*las emociones mismas, como las imágenes, son inscripciones de la historia, sus cristales de legibilidad (Lesbarkeit), retomando aquí una noción común a toda una constelación de pensadores que reconsideraron, en los años veinte y treinta del siglo XX –es decir, en un contexto de luchas contra el fascismo–, las relaciones fundamentales entre historicidad y visibilidad de los cuerpos (...) Y ello porque las emociones mismas –como las imágenes, según el concepto magistral que forjó Benjamin– son dialécticas.*⁵⁸⁸

Pensar con Didi-Huberman, ya no solo la dialéctica de las imágenes sino también de las emociones, e ir más allá y pensar en la dialéctica contenida en las imágenes de emociones y su uso en la propaganda en el contexto de la guerra. Como expondré a continuación, en imágenes como la que abría el capítulo, que poseen un valor testimonial ya que capturan la emoción de un instante, pero en su posterior utilización y manipulación (en el sentido estricto de la palabra) convierten las emociones en representaciones alegóricas que a su vez intentan movilizar las pasiones de quien contemple la imagen. Una movilización entendida como acción, o como emoción que de nuevo empuje a la acción.

3.3 Aparecer en la plaza: salir en la imagen

Esfera pública por performance⁵⁸⁹

Aparecer en la plaza y en las imágenes constituye en sí mismo un acto performático que inaugura un tiempo de lo político. A pesar de su teatralidad, el uso del puño alzado ha estado históricamente ligado a la espontaneidad y alejado de cualquier expresión mecánica o alienante. Cada persona lo puede disponer como le convenga:

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pp. 83-84

⁵⁸⁹ Tomo prestado como título para este epígrafe el del ensayo publicado por Bojana Cvejic y Ana Vujanovic ya que, además, hago una lectura muy cercana a la propuesta de las autoras.

cerca o lejos del rostro, por encima o por debajo de la sien, con codo doblado, con brazo estirado, más o menos vertical... Es un gesto que se deja llevar en su forma por el impulso emocional. Esa codificación gestual permitió que la masa reunida en las calles de Barcelona el 22 de noviembre adoptase ese rito para rendir homenaje y despedir al camarada Durruti. Además de las múltiples pancartas, banderolas y coronas de flores que inundaron las calles, hombres, mujeres y niños prestaron sus cuerpos para expresar una emoción colectiva mediante la performance pública de la ideología. Ese espacio-tiempo colectivo fue una demostración de lo que en su descripción del drama social Victor Turner denominó *communitas*. En *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*⁵⁹⁰, a partir de metáforas teatrales, Turner expone el carácter de performance de la creatividad social y desarrolla su concepción de las sociedades como entes dinámicos compuestos por fuerzas de coalición y frentes de conflicto. En su análisis, el punto de partida para la división estructura/anti-estructura o *communitas* procede de la división clásica marxista de la estructura social base/superestructura, aunque si bien en la teoría marxista la superestructura refleja y reproduce la estructura social, en la elaboración de Turner además de reflejarse es posible el cambio⁵⁹¹. La estructura representa las formas fijas, estables de la sociedad, que están instituidas y perduran en el tiempo. La *communitas* o anti-estructura es fruto de movimientos espontáneos, dinámicos, creativos y flexibles que van más allá de la estructura social fijada y adoptan nuevas formas que podrían estar próximas a una utopía basada en la camaradería y la igualdad. Para describir ese proceso de creación Turner recurre al concepto de liminalidad descrito por el etnógrafo y folclorista Arnold van Gennep en su teoría de los ritos de paso escrita en 1909, donde analizó el papel de estos ritos en la configuración de la subjetividad social⁵⁹². Turner se centra en el momento de separación o liminalidad (del latín *limes* “límite” o “frontera”) que describe el espacio-tiempo que está en el umbral entre una cosa que se ha ido y otra que está por llegar, un estado en el que la sociedad está en proceso de reestructuración. Como han señalado Bojana Cvejic y Ana Vujanova:

In terms of a wider social dramaturgy, the liminal is the moment of discontinuity of historical time in which social drama takes place, causing standstill and the collapse of the existing social order. Therefore, rituals and other performances belonging to the liminal moment are those practices where social structure is breached, reflected, and restructured by

590 TURNER, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, Aldine Publishing, 1969.

591 CVEJIC, Bojana y VUJANOVIC, Ana: *op. cit.* p. 82.

592 *Ibid.*, p. 81.

means of collective actions in public that presuppose affective-experiential aspects of bodily movement and their symbolization, which, instead of relying on preexisting language and symbols, advanced new ones⁵⁹³.

El carácter anti-jerárquico y anti-estructural de la liminalidad se relaciona directamente con la *communitas*, que no sería la comunidad fijada sino la promesa de una comunidad venidera, puesto que el liminal es un momento intersticial. Esta *communitas* se basa en nuevos puntos de unión entre diferentes y la suspensión de las distinciones sociales. En la liminalidad se configuran nuevos símbolos y representaciones que conducen al nuevo estatus. Ese espacio liminal podría ser visto como una experiencia de hiato en el tiempo, tal y como lo describiría Hannah Arendt en *Sobre la revolución*, como una experiencia de una nueva vida pública que se da en cada palabra, en cada acción, como actos espontáneos de creación. De alguna manera esta teoría de lo social ilumina el proceso de creación que se dio en el momento de revolución social que se generó en España tras el golpe de Estado en 1936 y que creó una *communitas* formada por personas diferentes que estaban en el proceso de construirse como una nueva sociedad. Es el grupo de, en su mayoría, obreros, jornaleras, amas de casa y campesinos que configuraron una potencial comunidad por venir y alumbraron en su seno la esperanza de un mundo distinto, sin jerarquías sociales ni explotación, como el que veíamos en *Bajo el signo libertario*. Ese momento revolucionario no puede ser más que entendido como un momento de rica creación y espontaneidad en la que participaron sujetos que no sabían el futuro que les depararía la revolución y cuyos roles en el seno de la estructura social se habían desdibujado. En el caso español, esa idea de “comunidad por venir” no tenía un carácter mesiánico que descuidase la organización y pusiese en juego una imaginación política desplegada más allá del momento fulgurante del acontecimiento, sino que actuó en la transformación efectiva de las instituciones y las relaciones sociales⁵⁹⁴. Turner describe la creatividad social que se da en el tiempo liminal en torno a tres posibles formaciones de la *communitas*: la espontánea o existencial, que se alimenta de emociones y sentimientos altruistas, que rompe la norma social gobernante y la confronta; la normativa que es organizada

593 “En términos de una dramaturgia social más amplia, lo liminal es el momento de discontinuidad del tiempo histórico en el que tiene lugar el drama social, provocando la paralización y el colapso del orden social existente. Por tanto, los rituales y otras actuaciones pertenecientes al momento liminal son aquellas prácticas en las que la estructura social se rompe, refleja y reestructura mediante acciones colectivas en público que presuponen aspectos afectivo-vivenciales del movimiento corporal y su simbolización, que, en lugar de apoyarse en lenguaje y símbolos preexistentes, avanza otros nuevos.” (La traducción es mía). *Op. cit.*, p. 81.

594 En esta línea, Jodi Dean en *Multitud y partido* aborda esta cuestión desde una posición crítica a las posiciones más explosivas de la política y menos centradas en la necesidad de construir estructuras, en su caso de “partido” para la consolidación de los cambios revolucionarios. *Op. cit.*

en un sistema social duradero y puede venir impuesta; por último, la ideológica, que pone en cuestión el sistema de creencias y que propone la construcción de modelos sociales utópicos.

Si aceptamos que el golpe de Estado del general Franco y la consolidación de un proceso revolucionario abrieron un proceso liminal en España, podemos afirmar que el movimiento anarquista configuró una *communitas* que combinaba espontaneidad, así como un proyecto ideológico tan utópico como concreto en su realización. El movimiento anarquista no solo rechaza el capitalismo y todas las relaciones sociales que este produce, sino que se opone frontalmente al Estado como forma de gobierno y si bien durante la guerra el anarquismo español traicionó la segunda de las premisas con la entrada de anarquistas en el gobierno, también es cierto que puso mucha energía en la construcción de comunas libertarias en el campo. El proceso revolucionario como estadio liminal produjo un espacio de creatividad social igualitario en el que nuevas representaciones, símbolos y gestos fueron producidos para la configuración de esa comunidad por venir. Bajo esta clave las personas congregadas en el espacio público para el funeral de Durruti adoptaron gestos, ritos y prácticas que además de rendir tributo a Durruti, mostraron la posibilidad de un espacio de igualdad basado en la camaradería y el apoyo mutuo. En las calles se encontraron los jornaleros, obreros y campesinos que estaban poniendo en juego una comunidad “que viene⁵⁹⁵” en la que dominaba “the power of the weak⁵⁹⁶”, una comunidad protagonizada por aquellos que normalmente en la estructura social están en la base. Ese grupo se consolidó no solamente por el modo en que confiaban en la construcción de un mundo venidero, sino que estaban unidos por sus sentimientos hacia Durruti, así como esos dos afectos anticipatorios que son la esperanza y el miedo. De alguna manera es también la demostración de fuerza en el espacio público frente a las fuerzas reactivas del golpe y prueba de ello fueron todos los materiales propagandísticos e informativos que las imágenes del acontecimiento y el acontecimiento en sí generaron. Algo fundamental de esta concepción de la *communitas* que hace Turner es que es entendida como una composición social en la que las distinciones individuales no son del todo desdibujadas en aras de una colectividad alienante, sino que se dan en el marco de la experiencia de estar juntos. La *communitas* que plantea Turner está más próxima a la camaradería que a la comunión que borra las individualidades y las unifica⁵⁹⁷. Algo que identifica claramente al tipo de comunidad al que apelaba el anarquismo en su eliminación de las jerarquías, la colectivización de los medios de producción, el rechazo a la estructu-

595 AGAMBEN, Giorgio: *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-textos, 1996.

596 CVEJIC, Bojana y VUJANOVIC, Ana: *op. cit.* p. 82.

597 Citado por CVEJIC, Bojana y VUJANOVIC, Ana: *op. cit.* p. 85.

ra estatal o la negativa de adoptar estructuras de disciplina militar en las milicias, por citar algunos ejemplos. En el drama social que supuso la Guerra Civil, la revolución social abrió un espacio liminal en el que se activó un mundo común fundado en la creatividad y la esperanza, en una construcción de la esfera pública a partir de la performance continuada de los sujetos, los símbolos, los nuevos ritos y gestos.

El aparecer de “entre los cuerpos”

Los cuerpos en el espacio público aparecen por fuerza atravesados por lo político ya que, con su presencia, sus emociones, palabras y signos ellos mismos hacen política⁵⁹⁸: la política de aparición en la plaza. En este punto me interesa, a pesar de sus límites⁵⁹⁹, volver al pensamiento de Hannah Arendt, quien en *La condición humana* definió la cuestión de lo político en términos de aparición. En la plaza los cuerpos se congregan, mueven y hablan generando experiencias de estar juntos, de “estar con”, que activan el sensorio y que por ello son experiencias políticas. En la propuesta de Arendt el aparecer político lo es asimismo de las diferencias y, como ha explicado Didi-Huberman, reside en cuatro paradigmas:

rostros, multiplicidades, diferencias, intervalos. *Rostros*: los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentan, exponen sus rostros. *Multiplicidades*, desde luego: todo esto constituye una multitud sin número de singularidades –movimientos singulares, deseos singulares, palabras singulares, acciones singulares– cuya síntesis no podría hacer ningún concepto. Por eso no hay que decir “el hombre” o “el pueblo”, sino, en verdad, “los hombres”, “los pueblos”. (...) El aparecer político es pues una aparición de *diferencias*.⁶⁰⁰

598 FARGE, Arlette: *op. cit.* p. 227.

599 Estos límites han sido descritos, entre otras, por pensadoras feministas de la filosofía política como Wendy Brown y Judith Butler, quienes señalan la herencia patriarcal en su pensamiento de Arendt como son la distinción que hace en *La condición humana* entre esfera pública y privada, esta última caracterizada por la dependencia y la inacción, así como la separación entre la vida del cuerpo y la del espíritu; o la diferencia que establece entre libertad y liberación en *Sobre la revolución*, donde plantea que, a diferencia de las revoluciones, las rebeliones incorporan las urgencias vitales que empujan a los sujetos a liberarse de sus necesidades corporales por medios violentos. Butler hace una revisión en todo su libro sobre la performatividad de lo político, pero especialmente en “Política de género y el derecho a aparecer”. BUTLER, Judith: *op. cit.*

600 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes, op. cit.*, pp. 22-23.

Esos pueblos repletos de rostros *diferentes* son los mismos que levantan los puños en las composiciones de Heartfield para *AIZ*. El acto mismo de la aparición espontánea en la plaza se acompaña de la dignidad política que brinda la igualdad ya que lo determinante no es solamente que aparezcan los cuerpos, sino que pueda aparecer cualquiera. Por otro lado, la acción de aparición no corresponde a un solo cuerpo ya que lo político en Arendt únicamente se puede dar en la brecha entre cuerpos diferentes que aparecen en condiciones de igualdad⁶⁰¹. La experiencia de la política se da en el inter-ser y siempre es, por tanto, una experiencia de la pluralidad. En este sentido podría añadirse que las imágenes también cuentan como apariciones, ya que no son meras representaciones, sino que, como los cuerpos, en su fisicidad y presencia agitan, movilizan y conmueven. En el “entre nosotros” se producen las experiencias que configuran el mundo compartido, porque el mundo no es un objeto externo al sujeto y dispuesto para ser contemplado, sino que requiere de la presencia. El “entre” es aquello que hace existir la cosa pública y que hace que el único mundo que exista sea el de las apariencias⁶⁰².

El 22 de noviembre de 1936 la espontaneidad portadora de un mundo nuevo sacó a las calles al pueblo de Barcelona para actuar con un fin que iba más allá del deseo de acabar con su miseria material. Las mujeres y los niños que alzaban el puño portaban en sus cuerpos nuevos escenarios de igualdad y en su actuar producían un espacio político ya que:

Tanto los actos corporales como la gestualidad significan y hablan, y lo hacen por cuanto adoptan la forma de actuaciones y exigencias, dos elementos que, a la postre, están inextricablemente unidos. Cuando la legitimidad estatal es cuestionada justamente por esa forma de aparecer en público, el cuerpo en sí mismo ejerce un derecho que ha sido activamente combatido y destruido por las fuerzas militares y que, al resistirse a dicha fuerza, expresa su modo de vida, mostrando tanto su precariedad como su derecho a la persistencia⁶⁰³.

601 En ¿Qué es la política? Arendt plantea que el verdadero espacio político es el que surge “entre los cuerpos”, en el espacio que se abre entre el yo y los demás.

602 CARMONA HURTADO, Jordi: *Paciencia de la acción. Ensayo sobre la política de las asambleas*. Madrid, Akal, 2018, p. 71.

603 BUTLER, Judith: *op. cit.*, p. 87.

Las imágenes del funeral de Durruti muestran un ritual colectivo como es el del duelo, en donde los sujetos hacían aparición pública de forma caótica y desde el no saber de la incerteza. No se trató solamente de un funeral en el que las gentes despedían a un líder, sino que se dieron las condiciones para que sucediese un acto político que desbordase el rito funerario. Más allá de cualquier idealización de esa potencia relacional, las imágenes muestran que en el proceso de alumbrar el mundo de la revolución en marcha la esperanza se mezclaba con la pena y el miedo, que sobrevuela cada imagen del funeral. Este “estar juntos” en el lamento genera un mundo común desde el afecto, una fuerza que atraviesa los cuerpos sin que nadie pueda apropiársela. En las películas y fotografías se aprecia una comunidad que intenta hacer frente al miedo de manera colectiva y en ese encuentro “lo que era motivo de miedo se vuelve fuente de poder⁶⁰⁴”. Al aparecer en el espacio público se está dando la posibilidad del desarrollo de una política democrática al modo que definiera Rancière en *El Desacuerdo*, ya que implica que irrumpen en la sociedad aquellos que sólo podían existir desde la pasividad, la impotencia y la obediencia. Para Rancière el principal fin de la democracia no es otro que la persistencia del litigio allí donde lo político expresa la puja no resuelta entre los propietarios y “los sin parte”, aquellos que no pueden decir ni hacerse ver políticamente. Para decirlo de forma más clara, la democracia sería el permanente mecanismo de desacuerdo en el que se expresan aquellas voces de la diferencia que nos recuerdan la necesidad de la construcción continua de nuevos escenarios de igualdad. Así pues, el verdadero momento de la política se da cuando, sin que se espere, los cuerpos se agrupan en las calles y actúan pacíficamente (o no) en contra de las normas impuestas y alteran, aunque sólo sea por un instante, la organización de lo establecido. Entonces el proceso del miedo se invierte, porque el poder de la política transforma los cuerpos. Y es cuando los sujetos se percatan de que los iguales no son los que pueden reconocerse entre sí, sino los que son igualmente capaces de reconfigurar el mundo, de transformarlo a base de esas tácticas que modifican el código de forma lenta, casi imperceptible. Ese desplazamiento de los cuerpos que se niegan a permanecer en el sitio asignado como propio define una cualidad de lo humano, en un “acontecer” que podría ser considerado como un desafío que entrelaza lo corporal y la cualidad espacial de no rendirse y no ceder:

Este cruce entre lo corporal y las fuerzas territoriales de desposesión actúan en la exposición de los cuerpos-en-su-lugar, los cuales pueden convertirse en la ocasión perfecta para la sujeción, la vigilancia y la interpe-lación. Pero también se pueden convertir en la ocasión de actos situados de resistencia y confrontación con las matrices de la desposesión, a través

604 CARMONA HURTADO, Jordi: *op. cit.*, p. 224.

de la apropiación de la posesión del propio cuerpo frente a las matrices opresivas. Teniendo lugar y actuando, los cuerpos-en-su-lugar y los cuerpos-fuera-de-lugar, al mismo tiempo, encarnan y desplazan las condiciones de la encarnación inteligible y la praxis⁶⁰⁵.

Es en esa acción performativa que se juega entre el territorio y el cuerpo cuando se da la condición de aparición que lleva consigo la configuración de un nuevo escenario político. A partir de la reclamación de formas de praxis política desde la pluralidad expresada por Hannah Arendt en *La condición humana*, Athanasiou y Butler revisan la noción de “espacio de aparición⁶⁰⁶”. Para las dos pensadoras, la apariencia, cuando se trata de hablar de los cuerpos en la calle, está relacionada con el espaciamiento, la toma de espacio. Esa aparición como tomar lugar lleva implícito un desafío al orden establecido y expone una vulnerabilidad que es al tiempo resistencia⁶⁰⁷. Asimismo, las apariciones suponen una apertura al otro, a ser desposeído por su presencia:

Ser desposeído por la presencia del otro y por nuestra propia presencia frente al otro es la única manera de estar presentes unos y otros. Así que ese estar presente unos y otros tiene lugar en los límites de la propia auto-suficiencia y el auto-conocimiento, en la estela de la perdurable finitud de lo humano. Para estar presentes uno al otro (pero también para estar ausente frente al otro), estamos llamados a controlar y, ocasionalmente, a dejar de lado las normas a través de las cuales somos establecidos como un “sí mismo” y como “lo(s) otro(s)”. Estamos necesariamente implicados en las ansiedades de la presencia y de la propiedad.⁶⁰⁸

Y así sucede cuando se forma parte de una masa, especialmente cuando se participa desde una responsabilidad ética que siempre presupone una sensibilidad ética, para la cual es necesario el establecimiento de una relación entre sujetos que precede a la individuación. El “yo” se ve deshecho en su relación ética con el tú, nos dice Butler, de tal manera que hay una forma muy concreta de ser desposeído que posibilita la relación ética. Y continúa “Si me poseo a mí mismo con demasiada firmeza o demasiada rigidez, no puedo estar en una relación ética. Toda relación ética implica

605 ATHENASIOU, Athena y BUTLER, Judith: *Desposesión: lo performativo...*, *op. cit.*, p. 39.

606 *Ibid.*, pp. 233-236.

607 BUTLER, Judith: “‘Nosotros el pueblo’: reflexiones sobre la libertad de reunión”, en VV.AA.: *¿Qué es el pueblo? ...*, *op. cit.*, pp. 53-74.

608 ATHENASIOU, Athena y BUTLER, Judith: *Desposesión: lo performativo...*, *op. cit.*, p. 33.

renunciar a una cierta perspectiva del ego para que uno esté esencialmente estructurado por una forma de comportamiento: tú me solicitas y yo respondo”⁶⁰⁹. Y esta disposición a abandonar el yo en aras de lo colectivo se da en la experiencia de la multitud, en donde las individualidades se desdibujan para configurar, desde la experiencia desposesión y la de la desidentificación, un sujeto colectivo.

3.4 De camaradas a víctimas: el viaje interesado de las imágenes

Las paredes gritan

La imatge i la frase se us imposen d’una manera obsessionant. Mai la seva influència no havia tingut la penetració cruel, de tan eficaç, que te ara. Avui dia les parets no tenen solament oïdes– com diu el tòpic–, sinó que han après a enraonar, a cridar.⁶¹⁰

El poeta catalán Agustí Bartra tenía razón cuando afirmaba que en la Guerra Civil las paredes hablaban. Gritaban con imágenes e interpelaban a los transeúntes con mensajes como: *CAMPESINOS LA TIERRA ES VUESTRA; LES MILICIES US NECESITEN; ¡IMITAD! al héroe del pueblo* o *¿QUÉ HACES TÚ PARA EVITAR ESTO? AYUDA A LOS EVACUADOS*. Textos e imágenes. Imágenes y textos. Porque la Guerra Civil era también, y lo fue sin ninguna duda, una guerra de imágenes, para Jorge Ribalta constituyó, además, “el último episodio en la producción de una iconografía épica del proletariado y las clases populares como protagonistas de la nueva hegemonía política de la década de 1930.”⁶¹¹ Esto se debió fundamentalmente a la producción especialmente intensa en el bando republicano en el primer periodo de la guerra, cuando había que motivar a la población para que se luchase contra el fascismo en el frente y en la retaguardia. Sobre todo, porque no había, y no la iba a haber durante la guerra, una diferencia clara entre frente y retaguardia, por lo que la incitación a la movilización fue continua en la ciudad. Como pasaba con el puño alzado, la creación de símbolos y mensajes claros era imprescindible para configurar una identidad

609 BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política...*, *op. cit.*, p. 113.

610 BARTRA, Agustí: “Les parets parlen”, *Mirador*, 3 de diciembre, 1936, 6. Citado en BASILIO, Miriam: *Visual propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Farnham and Burlington, Ashgate Publishing, 2013.

611 RIBALTA, Jorge: Introducción a *El movimiento de la fotografía...*, *op. cit.*, p. 20.

colectiva y movilizar las pasiones. Entre mil quinientos y dos mil carteles diferentes aparecieron en el bando republicano entre 1936 y 1938 de los cuales se estima que solamente una quinta parte eran exclusivamente textuales, el resto eran imágenes⁶¹². Estos carteles no fueron únicamente producidos por encargo de los organismos oficiales, sino que muchos fueron realizados por sindicatos, organizaciones juveniles, comités de mujeres, partidos y organizaciones políticas... Muchos de esos carteles eran ilustraciones gráficas cuya intención era movilizar a la población, en ocasiones mediante la reproducción de estereotipos ya existentes, en otras, como en el caso de las milicianas, mediante la producción de nuevos modelos sobre los que se proyectaban los ideales de un colectivo concreto como el anarquista. La combinación de imagen y texto respondía no solamente a la necesidad de producir mensajes destinados a una población con altas tasas de analfabetismo⁶¹³ sino porque las imágenes aportaban un elemento emocional por su capacidad de conmover y agitar las pasiones, tan necesarias en medio del conflicto bélico. La imagen documental se convirtió en casi imprescindible para su uso en los fotomontajes, que en palabras de Gustav Klutsis, en 1931 se había convertido en el “nuevo tipo de arte de agitación” que conectaba la política revolucionaria y el progreso tecnológico e industrial. “El fotomontaje libera a la fotografía de su vinculación a la realidad física y de esta forma consigue una superrealidad, una radiografía de la realidad. Con el fotomontaje Renau demostraba a Brecht que el fotógrafo si dispone de recursos sirve para mostrar no solo las apariencias de las factorías Krupp sino también para denunciar las relaciones de explotación que ellas generan”⁶¹⁴. En su ensayo seminal “De la *Faktura* a la factografía”, Benjamin H. Buchloch plantea precisamente que

el descubrimiento relativamente tardío de las técnicas de fotocollage y montaje parece haber servido como fase de tránsito entre el desarrollo cabal de la crítica moderna de las convenciones de la representación (presente en el constructivismo) y la conciencia emergente de la necesidad de construir representaciones *icónicas* para un nuevo público de masas.⁶¹⁵

612 NELSON, Cary: *op. cit.*, p. 15.

613 En 1936 la tasa de analfabetismo había caído al 39,4% entre las mujeres y al 24,8% entre los varones. NASH, Mary: *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil española*. Madrid, Taurus, 2016.

614 FONTCUBERTA, Joan: *Josep Renau, Fotomontador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 12.

615 BUCHLOCH, Benjamin H. D.: *Formalismo e historicidad...*, *op. cit.*, p. 128.



Justamente como respuesta a la necesidad de construir símbolos y signos al servicio de la ideología se reintroduce en el arte el interés por lo iconográfico propio de la fotografía en un momento en que ya estaban descartadas las opciones de representación mimética en el arte⁶¹⁶. El fotomontaje abrió un campo a toda una generación que confiaba plenamente en los medios de reproducción mecánica para la experimentación icónica a partir de la imagen automáticamente reproducible. De alguna manera, la representación icónica se redimía mediante su vertiente automática. Junto a la técnica de representación se desarrollaron nuevas formas de reproducción de las imágenes que en esta ocasión debían ser distribuidas para las masas y en las que la combinación dialéctica de distintos elementos se convirtió en algo esencial⁶¹⁷. Generaba, además, por su distribución en forma de cartel, su disposición en grandes montajes en el espacio público o su aparición en revistas ilustradas o pasquines, una recepción colectiva simultánea. Se confirmaba algo que ya se había visto desde la construcción de las barricadas o la invención del cine, que la modernidad y de manera mucho más específica el siglo XX iba a ser el siglo del montaje.

La implicación de los artistas fue más allá de la producción de carteles configuró una escena de debate crítico en torno al cartelismo. Es conocido el intercambio epistolar entre Josep Renau y Ramón Gaya que se publicó en *Hora de España* (Valencia, 1937 – Barcelona, 1938)⁶¹⁸ y el extenso manifiesto “La función social del cartel pu-

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁶¹⁸ Gaya abogaba en su texto por una libertad absoluta para el artista, sin ningún tipo de dependencia

blicitario” de Renau publicado en los números de abril y mayo de 1937 de la revista *Nueva Cultura*.⁶¹⁹ Renau defendía el cartel como un arte público que conectaba con la sensibilidad popular y que encajaba bien con un nuevo tipo de artista que estaba ansioso por adoptar un nuevo papel en el mundo. En la explosión semiótica producida por la propaganda de la guerra y mediante las estrategias desarrolladas por el fotomontaje y la práctica del cartelismo, imágenes del funeral de Durruti desbordaron el acontecimiento para aparecer de nuevo dispersadas en las paredes de las ciudades, más allá de Barcelona.

Del acontecimiento al afiche: el viaje interesado de las imágenes

¿QUÉ HACES TÚ PARA EVITAR ESTO? AYUDA a MADRID / ¿QUÉ HACES TÚ PARA EVITAR ESTO? AYUDA A LOS EVACUADOS. Estos mensajes acompañan la imagen de una mujer asustada que, con la melena agitada por el viento, agarra con fuerza a un niño contra sí ante la amenaza de seis aviones que, como buitres en el cielo, sobrevuelan un edificio medio derruido en un Madrid que pide auxilio. El motivo central del cartel corresponde a la imagen anónima de la madre con el hijo que aparecía entre la multitud con el puño alzado en el funeral de Durruti en las calles de Barcelona y con la que abría este capítulo. La composición forma parte de la producción del Ministerio de Propaganda y está atribuida a Augusto Fernández Sastre, aunque

de partidos ni ideologías. Renau en cambio sostenía que “el cartelista es el artista de la libertad disciplinaria, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual. Tiene la misión específica –frecuentemente fuera de su voluntad electiva– de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta... Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuado de la ósmosis emocional entre el creador y las masas (...) Ayer Goya hoy John Heartfield. Aquel con su mano desnuda y este con el pleno dominio de la complicada técnica del fotomontaje son los dos artistas revolucionarios que han sabido llevar el hecho trágico de la guerra a la más alta expresión de la emotividad plástica”. *Hora de España*, números 1, 2 y 3 de la revista publicados entre enero y marzo de 1937. Ambos textos junto a otros están reeditados en el libro del mismo título en Valencia: Fernando Torres editor, 1976.

619 El texto de Renau *Función social del cartel*, originalmente publicado en 1937 por *Nueva Cultura*. *Nueva Cultura* contribuyó de manera esencial en la introducción de la técnica del fotomontaje en España con la reproducción de los fotomontajes de John Heartfield quien, además, era citado de manera recurrente por Renau en sus textos como modelo para la propaganda. Además, Heartfield participó activamente en la lucha propagandística del gobierno español contra el ejército del general Franco y su influencia se hace patente en los carteles del bando republicano. ADES, Dawn: *Fotomontaje, op. cit.*, p. 57.

se publicó sin firma⁶²⁰. En la composición angular de sus varios elementos se puede apreciar la relevancia que tuvo la experimentación soviética de los veinte en parte de la cartelería española⁶²¹.



En el trayecto de esta, como de otras imágenes por los circuitos de la guerra⁶²², el documento del acontecimiento se ha transformado para construir nuevos dispositivos propagandísticos.⁶²³ El uso de la fotografía superó al de las ilustraciones, especialmente cuando el objetivo trataba de retratar a las víctimas y conmover al espectador, ya que era percibida por parte de los movimientos de izquierdas como un elemento de pedagogía de las masas: “Un cartel sobre el hambre con fotos de gente

620 Augusto Fernández Sastre (Logroño, 1887 – México, 1975) fue un ilustrador y grafista afiliado al PSOE y miembro de la Unión de Dibujantes Españoles desde la proclamación de la República en 1931, lo que propició que en 1936 organizase a petición del General Miaja, de quien era muy cercano, el Sindicato de los profesionales de Bellas Artes de Madrid de la UGT. Más tarde Miaja lo nombró delegado de propaganda de la Junta de la Defensa de Madrid. Tras la derrota republicana inicia su exilio y permanece en México hasta su muerte poco antes que la del dictador.

621 NELSON, Cary: *op. cit.*, p. 41.

622 Esta imagen, también recortada, fue utilizada en la portada del 9 de diciembre de 1936 de la revista *Völk Illustrierte*, en esta publicación se ha recortado la imagen para que aparezcan solamente los rostros de la mujer con el niño, pero conserva el puño alzado del niño, así como otros puños en torno a ellos. FAABER, Sebastian: *op. cit.*, pp. 23-24.

623 Como ha destacado Jordana Mendelson, fue habitual la reutilización de imágenes por otros artistas y con otros fines. En este caso es la imagen de un acontecimiento en Barcelona en noviembre del 1936 que es usada por el ministerio de propaganda que dirigía Renau que de forma habitual utilizaba imágenes provenientes del Comissariat de Propaganda del gobierno catalán. MENDELSON, Jordana: “Josep Renau y el Pabellón Español en París”, en *Espacios Fotográficos Públicos. Exposiciones de propaganda*, de Pressa a The Family of Man. Barcelona, MACBA, 2009, p. 320.

hambrienta causa una impresión mucho más honda que un cartel con dibujos de la misma gente hambrienta.”⁶²⁴ En esta afirmación se contiene no solo la consideración de la fotografía como documento “de verdad⁶²⁵” sino que describe una escena que ejemplifica su poder para movilizar pasiones. En el viaje de la imagen de la mujer y los niños en el funeral, del testimonio documental a la imagen de la propaganda, la compleja trama de emociones que provocaba se ve simplificada para privilegiar el miedo contenido en los rostros de la mujer y el niño. Poco queda en estas personas de la rabia, la esperanza, la resistencia y la camaradería contenidas en la fotografía original. El montaje de las imágenes ha sido cuidadosamente pensado no solo para movilizar mediante la interpelación textual directa al espectador, sino también para conmover mediante la representación de la mujer y el niño como víctimas en medio de una ciudad asediada y en ruinas. Su descontextualización incrementa su potencial alegórico. Si bien es cierto que el fotomontaje consiste en una yuxtaposición de elementos de distinta procedencia, su significado se produce a través de la recomposición y resignificación de la totalidad de sus partes por el espectador, ya que, como apuntara Tretiakov, el fotomontaje es algo más que la suma de sus fragmentos ya que “no solo expresa el hecho que muestra, sino también la tendencia social⁶²⁶”. En este caso el efecto aplanador de la propaganda ha borrado los matices de la imagen y para ello ha sido fundamental eliminar el gesto igualador del puño alzado. La operación consistente en extraer dos figuras de la potencia de la masa para desproveerlas de su agencia política al seleccionar de entre sus emociones (nunca es solamente una) y reservar de su cuerpo la expresión de angustia es de cosificación. En esa operación, mujer y niño son desposeídos de su agencia para aparecer en la imagen como objetos que suscitan compasión, dejando así de ser sujetos políticos activos. Entre la imagen del acontecimiento y esta otra se dan dos tiempos simultáneos pero contrapuestos: el tiempo de la revolución anarquista en marcha frente al tiempo de la estrategia de la comunicación de la guerra. Un tiempo que es además doble en cuanto al papel de la mujer en el conflicto, que pierde su rol activo revolucionario y se le borra parte de su

624 Anónimo, Lef n.º 4, 1924, p. 41; citado en ADES, Dawn: *Fotomontaje, op. cit.*, p. 72 y en BU-CHLOCH, Benjamin H.: *op. cit.*, p. 130.

625 El término *factografía* fue empleado primero por artistas de la vanguardia rusa que en la década de los sesenta se separan de la abstracción y las formas no-objetivas con el fin de buscar formas de expresión artística que tuvieran una relación directa con la realidad. Para ello, fue fundamental el desarrollo de estrategias como las del fotomontaje o fotocollage como ha señalado Benjamin Buchloch en *op. cit.* Para un análisis más detallado de las estrategias documentales tanto en el arte como en la comunicación de masas, véase también: DEL RÍO, Víctor: *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada editores, 2010.

626 TETRIAKOV, Serguéi: *John Heartfield*. Moscú, OGIS editora nacional, 1936, citado en ADES, Dawn: *Fotomontaje, op. cit.*, p. 16.

militancia. El fotomontaje aparecía acompañado de distintos mensajes propagandísticos que poca relación tenían con el origen de la imagen misma ya que en un caso el mensaje es “ayuda a Madrid” cuando en realidad la imagen es tomada en Barcelona y en otra el mensaje es “ayuda a los evacuados” cuando poco sabemos de la condición de los sujetos que aparecen en la imagen pero lo más seguro es que fuesen residentes en Barcelona en un momento muy temprano de la guerra, cuando en la ciudad aún había algo de la poderosa energía de la revolución anarquista y por tanto no tuviesen (aún) condición de refugiados. La mujer se convierte en un objeto para producir emociones, algo que sin duda entronca con la mirada patriarcal de la mujer como objeto para despertar todo tipo de pasiones en la tradición de la producción de imágenes: desde las más placenteras al lamento o la rabia protectora. Parece claro que la manipulación de la imagen de la mujer y el niño en *¿Qué haces tú para evitar esto?* fue realizada con el objetivo de causar “una impresión mucho más honda” en quien la pudiese contemplar ya que los retratos patéticos de mujeres cargando con niños heridos o muertos suponían imágenes que, en el contexto internacional, conectaban con facilidad con emociones universales. La manipulación del cabello de la mujer —ahora ondea al viento—, los aviones amenazando como buitres en el cielo de una ciudad con las casas destrozadas, bombardeadas, componía la representación perfecta para la construcción de una imagen de destrucción y de producción del sujeto despojado por antonomasia: el refugiado.

La imagen del edificio destruido que aparece en el cartel pertenece, según ha identificado Sebastiaan Faber, a un edificio en la calle de la Ruda de Madrid que fue bombardeado con toda probabilidad en los primeros días de noviembre de 1936. Al igual que la imagen de la mujer y el niño, esta otra imagen fue utilizada por al menos media docena de otros montajes de la Guerra Civil como en el caso del fotolibro publicado por Antonio Machado un año después en noviembre de 1937, *Madrid, baluarte de nuestra guerra de independencia*⁶²⁷. Sin duda, la dramática apertura del edificio que se sostiene desafiando la gravedad y muestra el interior doméstico que siempre se oculta a la vista era una contundente imagen para señalar el modo en que la guerra había entrado en las casas, acechaba la vida doméstica y acababa con la paz del interior de los hogares. Pero a pesar de su manipulación, justamente para esta movilización de las pasiones resulta fundamental el uso de la imagen como documento, como testigo gráfico de un acontecimiento, porque era tan importante su naturaleza factográfica como su potencialidad como método utópico de comunicación universal. De este modo, la relación entre las producciones del arte y aquellas otras simbólicas al servicio de la ideología fue un trasvase que se dio desde antes de la década de los treinta. La interrelación entre cuerpo-imagen-emoción fue fundamental no solo para

627 FABER, Sebastiaan: *op. cit.*, p. 21.

la agitación de las masas, sino también para la producción de subjetividad política y la construcción de colectividad. En este sentido, es fundamental pensar no solo en las transferencias que pudo haber entre imagen y cuerpo (del puño diseñado por Heartfield a la gestualidad de masas) si no a la inversa, la toma de imágenes de los cuerpos en su expresión en el espacio público y el uso posterior que se dio a las imágenes de los acontecimientos para la producción de colectividad (no solo con la fotografía y sus derivados sino también el cine).



Desde el primer momento este afiche tuvo un impacto sustancial y fue reproducido en distintas publicaciones.⁶²⁸ Ya no interesaba tanto la imagen documental de la mujer y los niños con el puño alzado, sino que su versión como víctima resultaba más provechosa. El afiche pertenece en la actualidad a distintas colecciones de museos de arte, ya que fue distribuido masivamente fuera de España por el Ministerio de Propaganda en lenguas como el inglés y el francés, tanto en su forma cartel como en la versión postal de más fácil distribución. Llama la atención la descripción con que el MOMA acompaña el afiche:

The Spanish Civil War was an early example of total war, with the full force of mechanized weaponry turned on the civilian population. Women and children were often the principal victims of the indiscriminate bombing of cities by the Nationalists, and images of traumatized mothers and dead children featured prominently in Republican propaganda. There

⁶²⁸ Así lo ha referenciado FABER, Sebastiaan: *op. cit.*, p. 24: en el panfleto británico *Bombs over Barcelona* o la portada de *De Sfinx van Spanje*, el relato de Lou Lichtveld sobre la Guerra Civil española.

were atrocities committed on both sides, but the bombing of the Basque town of Guernica by German and Nationalist forces on April 26, 1937, became the most notorious of many attacks on the defenceless civilian population, inspiring numerous posters, newspaper articles, films, and, most famously, Pablo Picasso's painting from that year, all of which were intended to stir the conscience of the outside world. This poster was published with titles in French and English⁶²⁹.

Este texto es una constatación más de hasta qué punto la propaganda producida a partir de finales de 1936 ha señalado que “women and children were often the principal victims” cuando en el caso de la Guerra Civil el exterminio fue masivo primero en el frente y después por la política de tierra quemada y destrucción del enemigo realizada por la crueldad del ejército de Franco y las grandes masacres como la de Badajoz que, durante la guerra asesinaron no solo a mujeres y niños sino a miles de militares y hombres civiles. En el texto, *Guernica* de Picasso aparece contextualizado claramente como aquello que fue, una obra de propaganda, un gran cartel que, como este afiche, contiene una mujer con un niño rodeada de edificios en proceso de destrucción y objeto de un ataque que cae indiscriminadamente desde el cielo. Nada queda en esta descripción del MOMA, porque tampoco estaba ya en el afiche del Ministerio de Propaganda, de la rabia y la fuerte resistencia de mujer y niño contenidos en su puño alzado. No eran víctimas, o no solo, sino sujetos de la historia con un papel relevante en su aparición en las calles, pero también en las imágenes del acontecimiento. De madre de familia rabiosa en las calles o de miliciana a víctima, la mujer se ve desposeída de su cuerpo para quedar reducida a su papel como madre protectora, desprotegida, pasiva. Sin embargo, esta condición de víctima de la mujer silencia buena parte de su contribución a la contienda como voluntarias en organizaciones como *Mujeres libres*, la asociación feminista anarquista creada poco antes del inicio de la Guerra Civil que desempeñó un papel fundamental en la cultura anarquista femi-

629 “La Guerra Civil española fue un ejemplo temprano de guerra total, con toda la fuerza del armamento mecanizado dirigido contra la población civil. Las mujeres y los niños fueron a menudo las principales víctimas del bombardeo indiscriminado de ciudades por los nacionalistas, y las imágenes de madres traumatizadas y niños muertos ocuparon un lugar destacado en la propaganda republicana. Hubo atrocidades cometidas por ambos bandos, pero el bombardeo de la ciudad vasca de Guernica por parte de fuerzas alemanas y nacionalistas el 26 de abril de 1937, se convirtió en el más notorio de muchos ataques contra la población civil indefensa, inspirando numerosos carteles, artículos de prensa, películas, y, lo que es más famoso, la pintura de Pablo Picasso de ese año, todas las cuales estaban destinadas a conmover la conciencia del mundo exterior. Este cartel fue publicado con textos en francés e inglés.” (la traducción es mía) https://www.moma.org/collection/works/159593?artist_id=41764&page=1&sov_referrer=artist

nista así como en la organización durante la guerra civil de comités pro-refugiados⁶³⁰, o la Agrupación de Mujeres Antifascistas, que fue designada por el Gobierno de la República para velar por los huérfanos y los soldados.⁶³¹ De tal modo que el papel de la mujer como meramente víctima de la guerra no es más que otro indicio de en qué medida la historia se escribe desde un paradigma patriarcal y hasta qué punto en una guerra, basada siempre en la destrucción, el sostenimiento de la vida pasa a un segundo plano. Las mujeres fueron quienes dieron cobijo a los refugiados, alimentaron a los huérfanos y curaron a los soldados heridos en el frente⁶³².

Las mujeres en imágenes: de milicianas a sostener la vida en la retaguardia



La Guerra Civil propició que partidos políticos y sindicatos realizasen una llamada a la movilización de las mujeres, para que saliesen del espacio que históricamente se les había concedido en la construcción de lo político y que estaba reducido a lo doméstico y se reclamó su presencia activa en el espacio público y en concreto en la lucha

630 *Mujeres libres* fue fundada en abril de 1936 en el entorno anarcosindicalista por Amparo Poch y Gascón, Lucía Sánchez Saornil y Mercedes Comaposada, quienes impulsarán la revista del mismo nombre que publicó desde mayo de 1936 catorce números y que estaba dirigida a un público femenino y buscaba, mediante la educación y la cultura, la emancipación de la mujer.

631 Ejército de Tierra. Subsecretaría. Orden n.º 11523. Firmada por Negrín, Barcelona, 11 de junio de 1938, en NASH, Mary: *op. cit.*, p. 209.

632 En la Segunda República y en el contexto de la guerra por primera vez en España hubo una ministra mujer, la anarquista Federica Montseny que justamente entre noviembre de 1936 y mayo de 1937 fue ministra de Sanidad y Asistencia Social bajo el gobierno de Francisco Largo Caballero.

antifascista. Las transformaciones que se aplicaron en la representación de la figura de la mujer en la comunicación del bando republicano discurrieron parejas al papel que se le otorgó en la revolución y la guerra. Las actitudes de las mujeres en carteles de la propaganda republicana, anarquista, comunista y socialista del inicio de la guerra impulsaban nuevos roles que renovaban sus imágenes culturales tradicionales.⁶³³ Una de las imágenes más representativas en este sentido fue la de la miliciana en armas que verdaderamente asignaba un nuevo rol a la mujer. Por otra parte, y a pesar de que esos primeros carteles se caracterizaron por producir imágenes rupturistas del papel de la mujer como fue el caso de las milicianas son también un ejemplo del modo en que las representaciones culturales transgresoras en muchas ocasiones no llevan asociadas transformaciones en los arquetipos de género vigentes en una sociedad⁶³⁴. La miliciana no constituía un nuevo y auténtico prototipo de mujer o al menos no lo significó más allá del momento revolucionario del corto verano de la anarquía muy próximo a la olimpiada popular y a un nuevo comportamiento de los cuerpos⁶³⁵. Fueron precisamente las mujeres anarquistas quienes confiaron más en la posibilidad de que la revolución trajese un mundo igualitario y antiautoritario en el que se desdibujasen las jerarquías que el patriarcado había establecido entre géneros⁶³⁶. No en vano el anarquismo había sido de entre todas las corrientes ideológicas la que en el caso español había mostrado una mayor sensibilidad con relación a los temas de género, aunque en la práctica en la mayoría de las ocasiones las mujeres estaban relegadas a un segundo plano en el movimiento. Según se fue enfriando el espíritu revolucionario del verano del 36 sucedió lo mismo con la representación de las mujeres y tras las primeras semanas de agitación revolucionaria se extendió sin apenas discusión ni conflicto la máxima de “los hombres al frente las mujeres a la retaguardia⁶³⁷”.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de esta desaparición de la mujer en los carteles e ilustraciones bélicas está en el trabajo de Sim (pseudónimo adoptado por José Luis Rey Vila para evitar la asociación clásica de autoría y desafiarla desde una perspectiva anarquista) quien en su portfolio publicado por la CNT desde los colectivizados Talleres Graphos de Barcelona *Estampas de la revolución española. 19 de julio de 1936*, treinta y una láminas encuadradas en espiral en tres idiomas en cuyas ilustraciones aparecen mujeres liderando protestas y participando de la lucha en una proporción

⁶³³ NASH, Mary: *op. cit.*, pp. 90-98.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶³⁶ NASH, Mary: *Mujer y movimiento obrero en España: 1931 – 1939*. Barcelona, Fontamara, 1981, pp. 21-84.

⁶³⁷ NASH, Mary: *Rojas: las mujeres republicanas ...*, *op. cit.*, p. 155.

similar a hombres. Sin embargo, ya en 1937 y bajo la edición del Comissariat de Propaganda de la Generalitat, que también generó calendarios y tarjetas postales con las ilustraciones, publicó el porfolio *12 escenas de guerra* en el que las mujeres habían desaparecido por completo de las ilustraciones⁶³⁸.



Desde otoño del 36 los carteles dirigidos a la movilización de las mujeres les instaban a trabajar en el campo o en las fábricas para sostener la producción. Por otro lado, durante el periodo previo a la Guerra Civil la República había sido representada mediante la figura alegórica de una mujer a partir de un momento dado que ha de ser fechado en el otoño de 1936⁶³⁹, en los carteles y propaganda republicana se producirá una masculinización de la figura de la República, hecho que coincidirá con el repliegue del papel de la mujer como agente activo en la Guerra. Por eso no es de extrañar que en el afiche del Ministerio de Propaganda se decidiese recortar los signos de rebeldía para dejarla reducida al papel de víctima, de madre que carga con la vida de sus hijos⁶⁴⁰ y que abandona la ciudad rebelde del funeral de Durruti para ser integrada en el drama de la ciudad bombardeada en la que los hogares son destrozados en su esencia y materialidad. Como se expone en otros momentos de esta investiga-

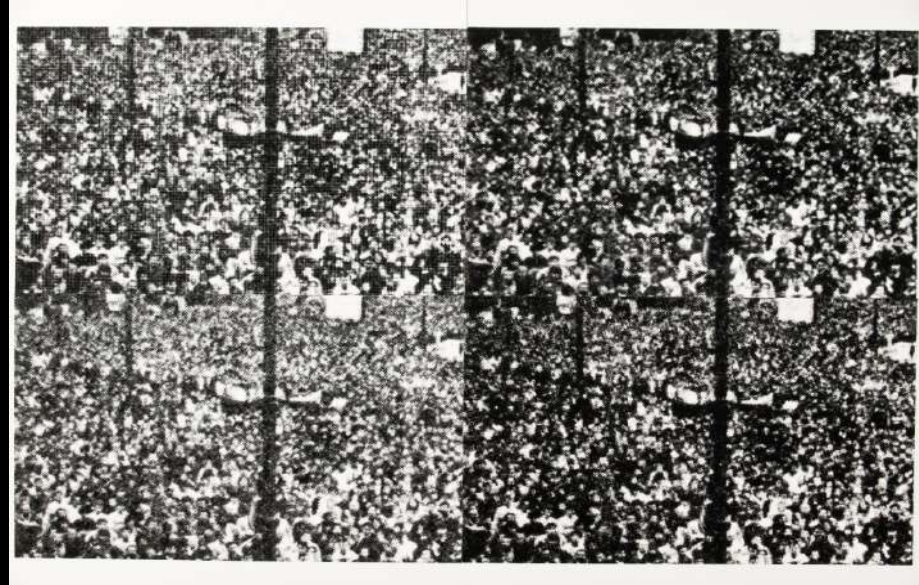
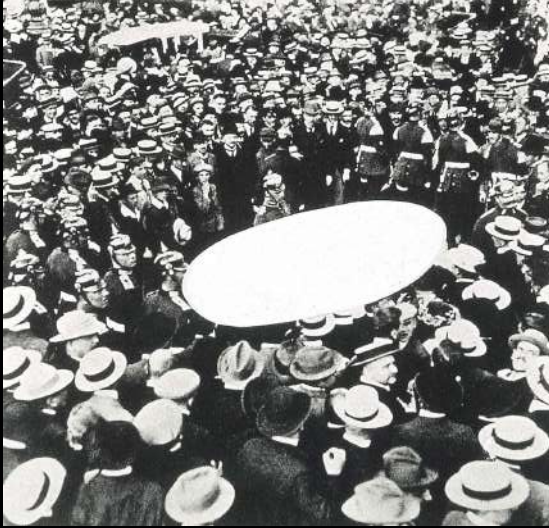
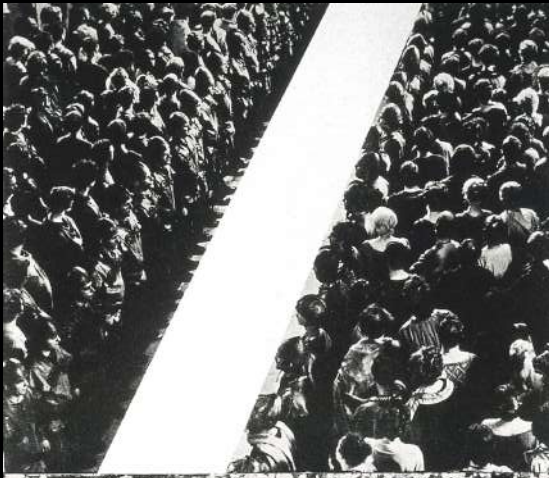
638 NELSON, Cary: *op. cit.*, p. 16.

639 BASILIO, Miriam: *op. cit.*, p. 32.

640 GARBAYO-MAEZTU, Maite: “Mujeres que cargan. Las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil española”, *Re-visiones*, n.º 11, 2021, <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/481/856>

ción, más imágenes del funeral tuvieron vidas posteriores, confirmando que aquella ocupación multitudinaria del espacio público supuso uno de los acontecimientos más importantes de la cultura visual catalana en el primer tercio de siglo.

4. Las imágenes de las masas y sus vidas posteriores

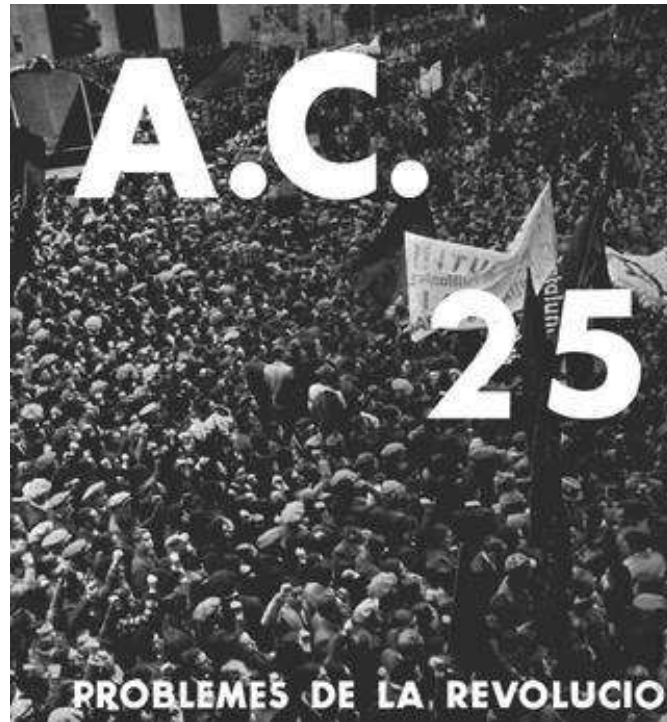


IMÁGENES DEL CAPÍTULO (por páginas)

- 297: Portada de la revista *A.C. Documentos de actividad contemporánea* n.º 25, junio de 1937.
- 298: Portadas de la revista *A.C. Documentos de actividad contemporánea* n.º 1 y n.º 7, 1930 y 1932 respectivamente.
- 300: (izda.) Vista de la exposición “Nova Barcelona” de 1934 del GATCPAC con imágenes de Margaret Michaelis; (d.ª.) Margaret Michaelis, imágenes del Raval, 1932.
- 301: Interior de la revista *A.C. Documentos de actividad contemporánea* n.º 25, junio de 1937.
- 303: En el número de octubre de 1960 de *ARTnews*, los editores acompañaron el texto de Harold Rosenberg “Critic Within the Act” de *Untitled Painting* de Robert Richtenburg y una revuelta estudiantil en Japón.
- 306: (izda.) Hans Namuth y Georg Reisner, Imagen del Funeral de Durruti; (dcha.) Hans Namuth, Jackson Pollock en su estudio, 1950.
- 309: Andy Warhol (izda.) *Thirteen Most Wanted Men* y *Race Riot* (izda.), 1964.
- 310: Andy Warhol, *The Crowd*, 1963.
- 313: Joan Rabascall, *Foule et objects*, 1969, MACBA.
- 314: Joan Rabascall, (izda. y dcha. infra) *Elecciones show*, 1977; (dcha. supra) *Spain is different*, 1976.
- 319: Waldemar Cordeiro, *Massa s/individuos*, 1964.
- 320: Waldemar Cordeiro, *Individuo-s-massa*, 1966.
- 321: Leandro Katz, *Multitud 7 x 7* (fotograma), 1974.
- 322: Rabih Mroué, *With Soul with Blood*, 2006.
- 324: Umberto Boccioni, *Agitada multitud que rodea un monumento ecuestre*, 1908.
- 327: Asier Mendizabal, detalle de la serie *Illuminations*, 2015.
- 328: Asier Mendizabal, *Rotation (Moiré, Egin)*, 2012.
- 329: Asier Mendizabal, *Rotation (Moiré, Rome)*, 2012.
- 332: Asier Mendizabal, (izda.) vista de la exposición en Projectesd, Barcelona, 2012 y (d.ª.) *S/T (Trama #4)*, 2012.
- 334: Waldemar Cordeiro, *Gente*, 1973.
- 335: Felix Gonzalez-Torres, *Photostat* y *Untitled*, 1987.
- 337: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1987.
- 339: Regina Silveira, serigrafías de la carpeta *Middle Class & Co.*, 1973.
- 341: John Baldessari, *Two Crowds with Shape of Reason Missing*, 1984.
- 343: John Baldessari, (izda.) *Three Crowds*, 1984; (centro) *Two Crowds: Troubled (Excluded); Watching (Included)*, 1986; (d.ª.) *White Shape*, 1984.
- 344: John Baldessari, *Crowds with Shape of Reason Missing*, 2012.
- 345: La Ribot, *Film Noir 001/002/003*, 2014 – 2017.
- 347: Asier Mendizabal, *The Staff that Matters (SI)*, 2009.
- 349: Asier Mendizabal, (izda.) *Figures and Prefigurations (A. Rodchenko, 1930, Political Football)*, 2009; (d.ª.) *Figures and Prefigurations (N. Lekuona, 1935, #1)*, 2009.
- 352: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1986.
- 353: Portada de la revista *A.C. Documentos de actividad contemporánea* n.º 25, junio de 1937 y Felix Gonzalez-Torres, *Non work* formerly titled *Untitled*.
- 358: Felix Gonzalez-Torres, (izda.) *Untitled (Double Fear)*, 1987; (d.ª.) *Non work* formerly titled *Untitled*, 1987.
- 360: (izda.) Felix Gonzalez-Torres *Untitled*, 1987; (d.ª.) David Worjanowicz, *Sin título (de Sex Series para Marion Scemama)*, 1988 – 89.
- 361: Felix Gonzalez-Torres, (izda.) vista de la exposición *Política de la relación* MACBA, 2021 con *Untitled (Placebo)*, 1991; (d.ª.) *Untitled (1987)*, 1991.

4.1 Las masas oceánicas

Una masa se desborda: A.C. 25. *Problemes de la revolució*



Para la portada del último número de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, publicado en junio de 1937, la revista del GATEPAC⁶⁴¹ escogió una imagen del funeral de Buenaventura Durruti. Bajo el título “Problemes de la Revolució”, una de las publicaciones más importantes de la vanguardia artística y cultural de la Segunda República optaba por recortar el título de aquel número, que por primera vez en su historia aparecía en catalán, sobre el fondo de una multitud con el puño alzado. En la imagen apenas se intuye que el acontecimiento pertenece al funeral del anarquista, se podría decir, incluso, que es prácticamente imposible saber a qué hecho histórico corresponde. En la imagen de esta portada la masa cumple una función de fondo en el que ya no solo se produce un borrado del individuo –como para muchos sucede en la masa en sí– sino también de la propia multitud, puesto que su identidad u origen son indiferentes; aparece como signo, como fondo, como alusión abstracta, como objeto

⁶⁴¹ GATEPAC son las siglas que corresponden al Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea que estuvo activo desde octubre de 1930, momento en que se fundó en el Gran Hotel de Zaragoza, hasta ya entrada la Guerra Civil. Su objetivo principal era promover la arquitectura racionalista. Cataluña tuvo su propia sección, la CATCPAC, fundada un año más tarde y que desempeñó mayor actividad que las secciones central o norte.

de contemplación o como cita. En esta cubierta de revista, como en todas las intervenciones incluidas en este capítulo realizadas por artistas a partir de imágenes de masas, la imagen pierde su valor documental, como testimonio de un acontecimiento, y pasa a formar parte de una tipología de imágenes que construyen una nueva categoría en la cultura visual del siglo XX y que se integran en el archivo de imágenes que funcionan como significantes más allá de su referente específico.



Dirigida por Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, la revista *A.C. Documentos de actividad contemporánea* fue una revista reconocida no solo por sus contenidos, que introdujeron en el proyecto republicano de transformación urbana algunos de los debates más avanzados sobre arquitectura, sino también por su diseño editorial⁶⁴². En sus portadas se pueden rastrear los deseos reformistas sociales del grupo, así como su inconformismo estético. Las cubiertas del último número, el veinticinco, son distintas a todas las de la colección, que solían estar protagonizadas por edificios o tramas urbanas, en el caso de las portadas, y las contraportadas incluían anuncios comerciales de interiorismo y materiales de construcción. Con la imagen de una masa oceánica⁶⁴³ extraída del funeral, los editores parecían querer sugerir que la multitud había invadido la ciudad y que en ella misma se encarnaba la nueva forma de urbanismo. Como ya expresó el *Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona*, la revolución anarquista quería reconfigurar la ciudad para una vida nueva y, movida por la energía libertaria de las masas, ensayaba formas y usos alejados de la servidumbre al capital. En la

642 La revista se publicó desde Barcelona entre los años 1931 y 1937 con una periodicidad trimestral excepto los números publicados durante la guerra entre los que distó más tiempo, el 23-24 –que fue doble y correspondió al tercer y cuarto trimestre de 1936– y el 25 que fue publicado con fecha de junio de 1937.

643 Las masas oceánicas quedaron definidas en el primer capítulo como aquellas que aparecen ocupando toda la imagen y desbordando sus márgenes.

contraportada de este último número se incluyó una variante del sello *Aidez l'Espagne*⁶⁴⁴ que había diseñado Joan Miró para el Pabellón de la Segunda República de la Exposición de París de 1937⁶⁴⁵. De este modo, la última impresión de la revista *A.C.* abrió con una muchedumbre arremolinada con el puño alzado en el espacio público y cerró con la representación de la ira, coraje y demanda de ayuda y solidaridad internacionalista de un campesino, también con el puño alzado, que diseñara el pintor surrealista para su venta.

La imagen de la portada pertenece a la fotografía anarcosindicalista y judía de origen austriaco, Margaret Michaelis⁶⁴⁶, quien documentó gráficamente el multitudinario funeral de Durruti. Michaelis se había instalado en Barcelona en 1933 exiliada tras la victoria nazi en Alemania y colaboró de manera intensa para la revista *A.C.* y otras publicaciones. En la mayoría de las ocasiones publicó de forma anónima sus reportajes en barrios en donde se hacinaban los migrantes y jornaleros⁶⁴⁷. Seguramente la propia Michaelis conocía bien a Durruti, ya que está documentado que el anarquista visitó a su marido, Rudolf Michaelis, cuando en 1928, durante la dictadura de Primo de Rivera, estuvo exiliado en Berlín⁶⁴⁸, y mantuvieron la relación una vez

644 La estampa apareció acompañada de la leyenda “Segell antifeixista per Joan Miró, encàrrec de la Comissaria de Propaganda”.

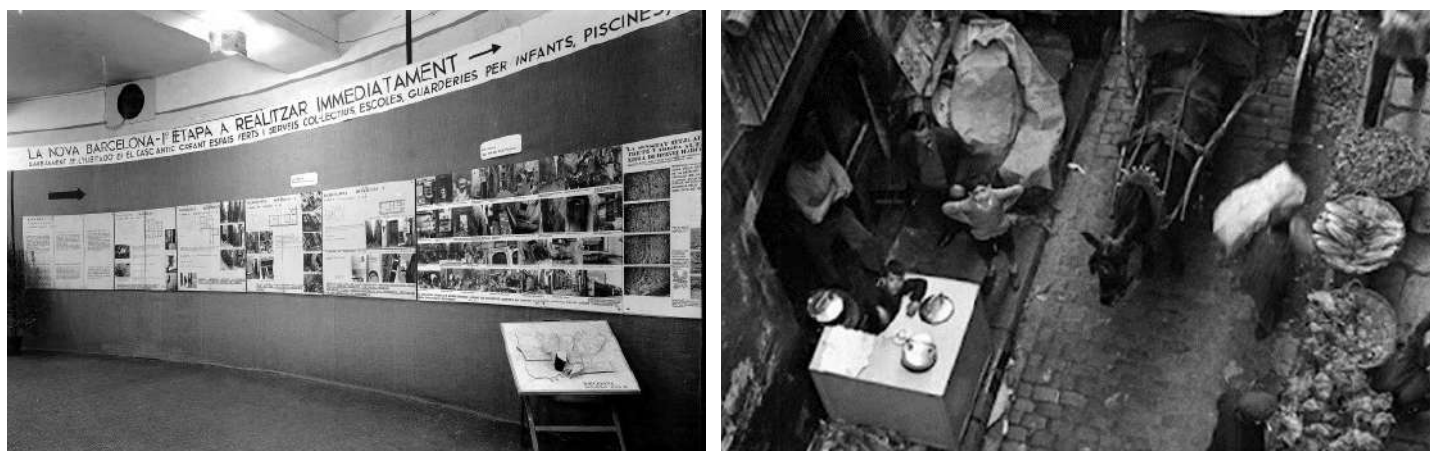
645 El Pabellón había sido ideado por Josep Lluís Sert –codirector de la revista– y Luis Lacasa, otro miembro destacado del GATEPAC.

646 Margaret Michaelis (1902 Dziedzitz, entonces Austria-Hungría – 1985, Melbourne), formada en el Berlín de finales de los años veinte tuvo contacto directo con el movimiento de la Nueva Fotografía que se había iniciado en la República de Weimar y en la URSS, influencia que puede rastrearse en la utilización del enfoque detallado, el uso de puntos de vista inusuales -como el contrapicado o el picado con que toma las imágenes del funeral del anarquista- así como en las composiciones gráficas limpias de sus fotomontajes y realizaciones de carácter más comercial. Una vez establecida en España, Michaelis estuvo vinculada a circuitos progresistas, especialmente al grupo de exiliados centroeuropeos residentes en Barcelona. Además de para *AC*, publicó en *Nova Ibèria*, así como postales y panfletos para el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. En sus trabajos para revistas comerciales como *D'Ací i d'Allà* y *Crònica*, sus diseños gráficos solamente aparecen con su marca de estudio foto-elis. En *Margaret Michaelis. Fotografia, vanguardia i política a la Barcelona de la República*, catálogo de exposición comisariada por Juanjo Lahuerta y Jordana Mendelson, Valencia, CCCB – IVAM, 1999, p. 9.

647 Estos reportajes de corte más social se publicaron en los números 6 y 9 de *A.C.*, de primavera de 1932 y primer trimestre de 1933 respectivamente.

648 Margaret Michaelis estuvo relacionada con los círculos anarquistas más influyentes durante su estancia en la guerra de España. En octubre de 1936 participó junto a Arthur Lehning, anarquista holandés y secretario de la IAA, Emma Goldman y la pareja de periodistas Hanns-Erich Kaminsky y Anita Garfunkle en un viaje de cinco días por las zonas controladas por la CNT en Cataluña, Aragón y Valencia. Kaminsky y Goldman fueron también testigos partícipes del funeral del anarquista y de todos ellos, junto a Michaelis, hay testimonio de diverso tipo del acontecimiento de masas. En *DEGEN*,

instalados ellos en España hasta la muerte de Durruti en el frente, ya que Michaelis le acompañó en la Columna como director de la Centuria Erich Mühsam, de milicianos de habla alemana⁶⁴⁹.



El último número de *A.C.*⁶⁵⁰ versaba sobre las maneras en las que el medio determina las conductas del individuo. Su interior incluía un amplio reportaje fotográfico de Margaret Michaelis en el que retrataba la degradación del casco antiguo [Ciutat Vella] de Barcelona, así como algunas de las imágenes con las que la fotógrafa había participado en la exposición “Nova Barcelona” de 1934 del GATCPAC en las que aparecían mujeres y niños en la vida cotidiana del barrio. Es como si el número estuviese destinado a la “ciudad anárquica”, la población del distrito V, el del Raval, que históricamente había acogido a los migrantes más pobres recién llegados a la capital catalana⁶⁵¹. Estas instantáneas muestran la cercanía de su trabajo al documento social, así como su interés por inscribir la fotografía en programa activista y reformista.

Hans-Jürgen: “Die Anarchie ist möglich... Zum Tode von Rudolph ‘Michel’ Michaelis”, *Direkte Aktion Anarchosyndikalistische Zeitung*, 86 (marzo – abril, 1991), citado por ENNIS, Helen: “Margaret Michaelis in context”, pp. 11-17, *ibid.*

649 En aquella Centuria estaban también Carl Einstein, Simone Weil o el revolucionario chileno-belga Luis Mercier Vega.

650 Se puede consultar facsímil del número en línea: <https://issuu.com/faximil/docs/1937-ac-25/15>

651 A partir de la década de los veinte, buena parte de la inmigración llegada a Barcelona comenzó a situarse en la zona del Raval, una zona industrial cercana al puerto que, con la caída de la muralla y el traslado de las industrias a las poblaciones de la periferia, comenzó a transformarse en una zona de bares y salas de baile con las nuevas formas traídas por la inmigración, como el cabaré o el flamenco. Ese espacio del lumpen acogía también buena parte de la actividad anarquista, hasta tal punto que, junto al Paral·lel, donde se había aglutinado la actividad de ocio nocturno y de variedades, recibió el calificativo de la “ciudad anárquica”. EALHAM, Chris: *La lucha por Barcelona...*, *op. cit.*, p. 51.

El tema del número no era del todo nuevo en la revista, sin ir más lejos la propia Michaelis, un año antes de su definitivo asentamiento en la ciudad, ya había publicado en esas páginas sus imágenes del barrio chino realizadas en 1932, sin embargo, el tratamiento de la imagen-texto era totalmente diferente. Las imágenes aparecen a toda página, con textos destacados con rótulos amplios y claridad en el lenguaje, como si la revista estuviese pensada para convencer a sus nuevos lectores, los revolucionarios sin estudios de arquitectura y urbanismo, de la importancia de la trama urbana en la construcción de una sociedad nueva. Constituye un manifiesto en imágenes y así lo prefiguraba Torres Clavé: “Este número [el 25] tendrá un enfoque completamente distinto, ya que nuestra publicación, de ahora en adelante, se dirigirá al pueblo y estará a su alcance.”⁶⁵²



Para el interior de la cubierta se eligió la misma foto de Hans Namuth y Georg Reisner que escogiera John Heartfield para *La libertad misma lucha en sus filias* (1936) y que retrataba a barceloneses que, con entusiasmo, saludaban a las milicias republicanas que salían de la ciudad hacia el frente. En aquel fotomontaje Heartfield acompañaba a los milicianos con la *Libertad guiando al pueblo* que Delacroix pintó un siglo antes, en 1830, y parece ser que la épica compositiva de Namuth y Reisner interesó de igual manera a los editores de la revista para situar al inicio del número. Bajo la imagen, el texto: “La revolución no puede haber sido inútil, de ella ha de salir el nuevo orden” que reclama, en junio de 1937 y tras los enfrentamientos del mes de mayo en Barcelona que dieron por finalizada la revolución colectivizadora anarquista, la necesidad de

652 Carta de Torres Clavé a M. Rosell, 6-4-1937, Fondo AC-GATCPAC, AHC, citado por PIZZA, Antonio: “La ciudad funcional” en VV. AA.: A.C. *La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931 – 1937*. Catálogo exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp.193-220.

dar sentido a la revolución más allá de la confrontación bélica. El funeral de Durruti de la portada es una clara referencia al poder transformador de las multitudes en acción y apunta hacia la relación del poder de los muchos con el proceso emancipatorio en marcha, con la necesidad de la movilización colectiva.

La cualidad oceánica de la imagen llevada a sangre en la portada puede ser identificada con el deseo primitivo de la masa de crecer continuamente y ampliar sus límites como el objetivo perpetuamente inalcanzado que describiera Canetti cuando identificó a la masa y sus movimientos con el mar, que incluyó entre sus “símbolos de masa” por sus cualidades:

es múltiple, está en movimiento, posee una densa cohesión. Lo múltiple en él son las olas que lo constituyen. Son incontables; quien se encuentra en el mar está rodeado de olas por todos lados. El carácter semejante de su movimiento no excluye las diferencias de tamaño entre ellas. Nunca están en entera calma. [...] La densa cohesión de las olas expresa algo que también lo sienten los hombres que forman parte de una masa: una ductilidad hacia los demás como si uno fuese *ellos*, como si ya no se estuviese limitado en sí mismo, como si se tratase de una independencia de la que no hay escapatoria y, precisamente en contraposición, aparece una sensación de fuerza, un ímpetu que dan todos en conjunto. La índole peculiar de esta cohesión entre los hombres es desconocida. Tampoco el mar la explica, la expresa⁶⁵³.

Las imágenes de las masas oceánicas, que solo aparecen limitadas por el cielo, y aquellas del océano como masa de agua, comparten su naturaleza abstracta, y podrían relacionarse con lo sublime tal y como lo describe Kant en la *Crítica del Juicio*, para lo cual el mar —como las imágenes de las masas—: “es necesario representárselo como hacen los poetas, conforme a lo que nos muestra la vista; por ejemplo, cuando está en calma, como un espejo líquido, que no es limitado más que por el cielo, o cuando está alborotado, como un abismo que amenaza tragarlo todo⁶⁵⁴”. Como expondré a continuación esas cualidades oceánicas de la imagen responden al modo en que el océano de cuerpos y la inmensidad acuática del mar desbordan los límites de la imagen y evocan cierta experiencia de lo sublime. En toda la literatura acerca de la multitud, una de las características que se le atribuye es la de su liquidez. En la masa se da una experiencia casi de disolución, ya que la liquidez “está presente en

653 CANETI, Elias: *Masa y poder*, *op. cit.*, p. 114.

654 Citado por SCHNAPP, Jeffrey: “The Mass Panorama”, *op. cit.*, p. 248.

la medida justa para que los individuos pierdan sus contornos y los recuperen en el seno de un solo cuerpo colectivo. Sirve de vehículo menos para la pérdida de fronteras entre individuos que para el triunfo de la forma (colectiva)⁶⁵⁵, y este punto final es fundamental, porque la experiencia de la masa no consiste tanto en la negación de un yo como en la construcción de un nuevo nosotros. Por esa sensación de disolución, por su relación con lo sublime, por su inmensidad y por su inconmensurabilidad, la multitud ha sido comparada con el océano desde tiempos de Tácito y Quinto Curcio, ambos en el siglo I de nuestra era⁶⁵⁶. La imagen de la masa como mar ha atravesado la historia. Sin ir más lejos, en la actualidad denominamos mareas a los movimientos sectoriales que se activaron tras las ocupaciones de las plazas desde 2011 y que analizo más adelante, pero también fue empleada por Victor Hugo en 1831 en *Nôtre-Dame de Paris*. Tanto para Victor Hugo, como para Poe la masa siempre fue una imagen para ser contemplada. En el París del siglo XIX era posible sentarse a mirar a la multitud como quien se sienta a mirar las olas del mar.

La abstracción de la masa



⁶⁵⁵ SCHNAPP, Jeffrey T.: “Mob Porn”, en TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, p. 5. La traducción es mía: “it is present to the degree required for individuals to lose their contours in order to regain them within the confines of a single corporate body. It serves as a vehicle less for the loss of boundaries between individuals than for the triumph of (collective) form”.

⁶⁵⁶ MONTAG, Warren: *op. cit.*, p. 100.

La descontextualización de la imagen de la multitud para dotarla de otros usos es una constante de la producción visual de los últimos ciento cincuenta años, especialmente en su configuración “oceánica” que ocupa toda la imagen desgajada de cualquier demarcación espacial o temporal. En uno de sus textos en defensa del expresionismo abstracto y de la autonomía de la obra artística, Harold Rosenberg establecía en “Critic Within the Act”⁶⁵⁷ (1960), una comparación entre la radicalidad de los eventos políticos en las calles y aquellos que sucedían en la superficie del lienzo⁶⁵⁸. Los editores de *ARTnews*, donde se publicaba el artículo, yuxtapusieron una pintura de aquel movimiento, *Untitled Painting* de Robert Richtenburg, con una manifestación de estudiantes en Japón, ambas en blanco y negro. Las dos imágenes aparecen con la misma abstracción y su leyenda las convierte en vestigios de una acción cuya indeterminada apariencia no les resta concreción política. Casi una década antes, en diciembre de 1952 y en la misma revista, Rosenberg había publicado un texto seminal bajo el título “The American Action Painters” donde acuñó el término “Action Painting” [pintura de acción] para describir la práctica pictórica de artistas como Arshile Gorky, Franz Kline, Willem de Kooning o Jackson Pollock, todos ellos englobados en el expresionismo abstracto estadounidense. El *action painting* no consistía en un gesto revolucionario en sí mismo, sino que la acción del pintar estaba imbuida de la posibilidad dialéctica de una revolución cuyos contornos no podían ser ni definidos ni negados⁶⁵⁹. “Lo que iba a aparecer en el lienzo no era una imagen, sino un evento”, decía Rosenberg en su texto de 1952, algo que parece dirigirse en sentido opuesto a lo que sucede con las imágenes de las multitudes descontextualizadas, que de acontecimiento concreto pasan a ser imagen, o si juegan el mismo papel que aquellas producidas por el expresionismo abstracto, serían una imagen-acontecimiento en sí mismas, aunque sin referente externo, como aquellas. El texto de Rosenberg continuaba:

La nueva pintura americana no es arte “puro”, pues el objeto no fue expulsado de ella en beneficio de la estética. Las manzanas no fueron barridas de la mesa para que se dieran relaciones de espacio y color perfectas, sino para que nada se entrometiera en el acto de pintar. En esta actividad con los materiales, la estética también se ha visto subordinada. La forma, el color, la composición, el dibujo han pasado a ser elementos auxiliares, cada uno de ellos –o prácticamente todos, tal como se ha intentado hacer en forma lógica, ya que los lienzos sin pintar pueden prescindir de ellos.

657 “Critic Within the Act”, *ARTnews* 59, n.º 6, octubre de 1960, pp. 26-28.

658 LÜTTICKEN, Sven: “Autonomy after the fact”, *op. cit.*, p. 96.

659 ORTON, Fred: “Action, Revolution and Painting”, *Oxford Art Journal*, vol. 14, n.º 2, 1991, pp. 3-17.

Lo que importa, siempre, es la revelación contenida en el acto. Se asume que, en el efecto final, la imagen, esté o no presente, constituirá una tensión⁶⁶⁰.

Como apunta Rosenberg, hay una revelación contenida en la acción, más allá de la planificación el momento exacto de la acción produce una creación, que, en muchas ocasiones, además, proviene del caos no planificado. Con estas argumentaciones Rosenberg ofrece una salida a la pintura de acción distinta a la posición de Clement Greenberg, que devino hegemónica, quien vio en el expresionismo abstracto una práctica del arte totalmente despolitizada⁶⁶¹. Si bien es cierto, como ha apuntado Sven Lütticken, que la teoría de Rosenberg también se ajustó al clima de posguerra y la Guerra Fría en una teoría del acto “despolitizada y deshistorizada, la noción de acto histórico revolucionario continuaría subyaciendo en sus escritos; en muchos sentidos, en la obra de Rosenberg, el acto artístico se convirtió en el sustituto de la posibilidad bloqueada de la acción política.⁶⁶²” Para entender mejor el ensayo de Rosenberg sobre los pintores de acción americanos, Fred Orton se retrotrae a sus textos marxistas de las décadas de los treinta y los cuarenta, cuando estuvo en la órbita del Partido Comunista de los Estados Unidos y publicaba en la revista cultural del partido *New Masses* o en *The Partisan Review*. En ellos, Rosenberg escribió sobre la lucha de clases desde unas posiciones cercanas al Trotsky posterior a la década de los treinta, cuando consideraba que el arte y la revolución compartían similitudes como formas de la actividad humana, así como la configuración del sujeto colectivo a partir de sus lecturas de Marx. La lectura del Marx de *Las luchas de clases en Francia*, *La guerra civil en Francia* y *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* influyó de manera determinante en Rosenberg, ya que en ellas la cuestión de la clase trasciende su forma dada y su economía y se expresa colectivamente a través de la acción⁶⁶³. El proletariado toma conciencia de su condición a partir de su propia acción como respuesta a las condiciones estructurales del capitalismo: “la conciencia e identidad de clase emergen de la acción de clase” afirmaba en 1970 en “Act and the Actor, Making the Self”, aunque sus escritos sobre la acción como constitutiva de la identidad se remontan a 1932.⁶⁶⁴ Para Rosenberg la acción en la pintura es el inicio de construcción donde todo puede suceder.

⁶⁶⁰ “The American Action Painters”, ARTnews, vol. 51, n.º 8, diciembre de 1952, pp. 22-23, 48-50. En castellano en <https://revista.escaner.cl/node/4945>

⁶⁶¹ ORTON, Fred: *op. cit.*

⁶⁶² LÜTTICKEN, Sven: “Acting on the Omnipresent Frontiers of Autonomy”, en VV. AA.: *Às Artes, Cidadãos! Oporto*, Fundación Serralves, 2011, p. 154.

⁶⁶³ ORTON, Fred: *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶⁴ ROSENBERG, Harold: *Act and the Actor, Making the Self*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

La imagen de la revuelta estudiantil que se usó para acompañar el texto de Rosenberg no dista mucho de la que usaran los editores de la revista *A.C.* para su última portada y formaría parte, igual que aquella, del amplio archivo de imágenes de la multitud en marcha que podrían servir tanto en su función testimonial, como documentos de un acontecimiento, como de tramas abstractas con una función autónoma o al servicio de cualquier discurso más allá de su referente específico en la realidad de lo acontecido. Ambas proyectan abstracciones que muestran la potencia de la acción que, no por abstracta, deja de ser política.



El argumento de Rosenberg acompañado del montaje de la manifestación y la pintura que realizaron los editores invita a pensar de otro modo en la producción de imágenes de alguien como Hans Namuth, que participó de manera activa en la documentación gráfica de la Guerra Civil española y además fue uno de los principales fotógrafos de artistas del segundo tercio del pasado siglo⁶⁶⁵. Namuth había viajado a Barcelona en junio de 1936, junto a Georg Reisner, por encargo de la revista francesa *VU* para retratar las Olimpiadas Populares cuando estalló la guerra y, con ella, la revolución, lo que hizo que ambos permanecieran en el país como improvisados reporteros de guerra durante nueve meses más. Una serie de esas imágenes pertenece al funeral de Durruti y se centró en expresiones de la multitud en el espacio público: desde grupos de mujeres con el puño alzado a muchedumbres de ciudadanos subidos a marquesinas para contemplar la procesión del féretro. Décadas más tarde, sus fotos de Jackson Pollock en plena acción en su estudio publicadas en el número de mayo de

⁶⁶⁵ En 1941 Namuth se estableció en Nueva York donde trabajó para revistas como *LIFE*, *Look*, *Time*, *Newsweek*, *Harper's Bazaar* y *Vogue*, siendo sus retratos de artistas sus fotografías más conocidas.

1951 de *ARTnews*⁶⁶⁶ transformaron la percepción del proceso del artista e influyeron de manera determinante en la configuración de su pintura como pintura de acción⁶⁶⁷. Esas imágenes contribuyeron a desmitificar la técnica pictórica del *dripping* que, en teoría estaba basada en el azar, y revelaron el verdadero proceso de trabajo del artista, que era resultado no solo de una estudiada composición, sino de una acción física del pintor sobre su lienzo de continuo movimiento casi dancístico. Aquella acción dejaba sobre la tela el movimiento que podría recordar, como apuntara Rosenberg en su artículo, el movimiento de las masas en las guerras que atravesaron la primera mitad del siglo XX y que Namuth retrató tanto en la acción de la Guerra Civil como en la acción del pintor sobre la tela.

Entre la abstracción y la nueva figuración: las masas pop

El archivo de Andy Warhol contiene un elevado número de fotografías de multitudes extraídas de reuniones políticas y campañas presidenciales como las de Kennedy, Stevenson o Johnson, así como desfiles nazis⁶⁶⁸. No es de extrañar que, alguien como Warhol, interesado por el consumo de masas, las formas de vida capitalistas y la producción contemporánea de objetos y bienes de consumo, estuviese interesado en las imágenes de multitudes y quedase fascinado por las poderosas cualidades abstractas de las imágenes de la masa oceánica.

Si el arte pop entendió mejor que ninguna otra corriente artística la necesidad de opulencia de las sociedades capitalistas durante la Guerra Fría, así como las posibilidades de la reproductibilidad técnica de la imagen convertida en icono, Andy Warhol llevó a sus límites la concepción abstracta de la mercancía y su intercambiabilidad, al tiempo que participó de la disolución entre los límites de alta y baja cultura y la necesidad de producir imágenes y productos para el consumo masivo: desde iconos como iconos (Marilyn como una virgen María) a esculturas indiferenciadas de las cajas de detergente del supermercado (la *Brillo Box*). En 1963, Andy Warhol realizó, a partir de la misma imagen de una multitud, dos obras de igual y tautológico título:

⁶⁶⁶ Las imágenes acompañaban texto de Robert Goodbough “Pollock Paints a Picture”, *ARTnews*, mayo de 1951.

⁶⁶⁷ Aunque, como bien ha señalado Orton, las imágenes no influyeron tanto en Rosenberg, ya que su consideración de la acción iba más allá de la cuestión performática de la pintura.

⁶⁶⁸ Conservadas en los archivos fotográficos del Andy Warhol Museum en Pittsburg. SCHNAPP, Jeffrey: “The Mass Panorama”, *op. cit.*, nota al pie, p. 281.

The Crowd que fueron producidas al mismo tiempo que otras de contenido claramente político, como *Thirteen Most Wanted Men* [Los trece hombres más buscados]⁶⁶⁹ o las que presentó en la galería Ileana Sonnabend en París en 1964⁶⁷⁰. Para aquella muestra, Warhol presentó las primeras obras de la serie *Race Riot* [Disturbio Racial], que está compuesta por más de una decena de pinturas y que forma parte junto a las obras sobre suicidios, accidentes y sillas eléctricas de la serie de más de setenta obras *Death and Disaster*. Las *Race Riot* fueron realizadas entre 1963 y 1964 y parten de las imágenes tomadas por Charles Moore en los disturbios raciales de 1963 en Birmingham que fueron publicadas en la revista *LIFE* en un reportaje titulado “They Fight a Fire That Won’t Go Out: The Spectacle of Racial Turbulence in Birmingham”⁶⁷¹. En la administración de John F. Kennedy la movilización por los derechos civiles había alcanzado elevadas cotas de visibilidad y presencia en el debate público. Desde finales de la década de los cincuenta el reverendo Martin Luther King Jr. había promovido la estrategia de la “acción directa no violenta”, consistente en la celebración por todo el país de manifestaciones pacíficas en defensa de los derechos civiles⁶⁷². La acción se tornaba un elemento central también de la política. En la primavera de 1963, cuando se cumplía el primer centenario de la emancipación negra, las leyes de segregación aún estaban vigentes en Estados Unidos y la discriminación, marginación y violencia racial eran constantes en la vida cotidiana del país. La estrategia de King concentró sus esfuerzos en uno de los estados de mayor segregación racial, Alabama, y en una de las ciudades con mayor racismo, Birmingham. El propio Luther King fue encarcelado en aquellas acciones y provocaron la escritura de su famosa “Letter from Birmingham Jail”⁶⁷³.

669 Con motivo de la Feria Mundial de Nueva York de 1964 Warhol creó unos paneles por encargo del pabellón del Estado de Nueva York, para los que usó fotos extraídas del archivo de retratos policiales de los trece criminales más buscados del Estado de Nueva York en 1962. Los paneles fueron censurados por los responsables de la feria.

670 Aquella exposición originalmente iba a llevar como título *Death in America* pero finalmente fue anunciada solamente con el nombre del artista.

671 PISTELL, Gillian: “Revisiting the Artist’s Race Riot Paintings from the Mid-1960’s in 2020”, en *Gagosian*, otoño 2020, p. 50.

672 WAGNER, Anne M.: “Warhol Paints History, or Race in America”, *Representations*, verano 1996, n.º 55, número especial: *Race and Representation: Affirmative Action*, pp. 98-119, University of California Press.

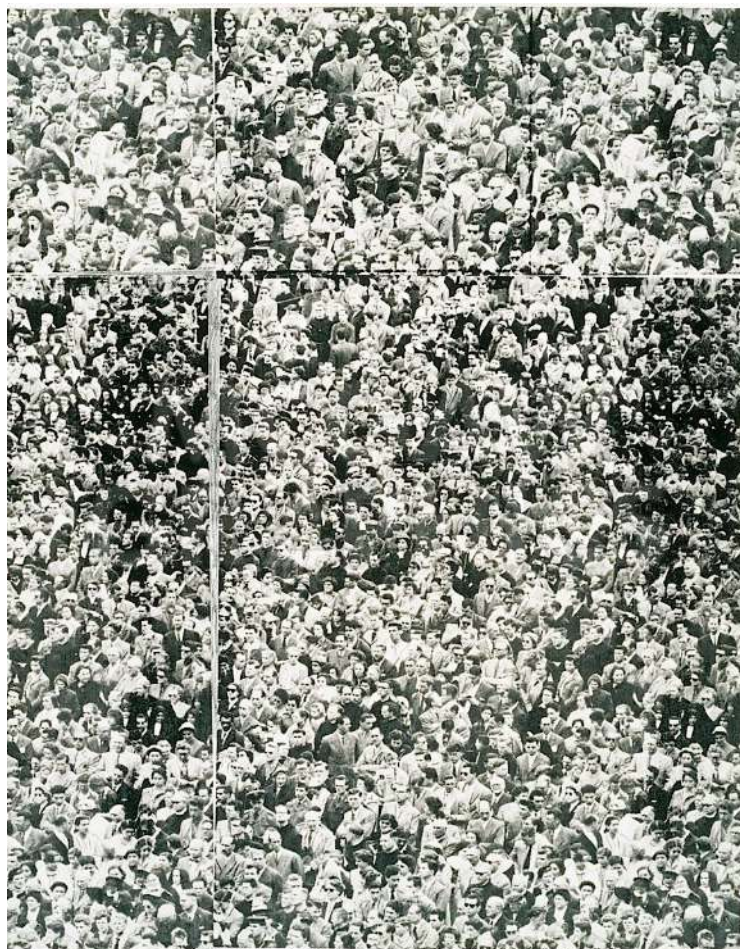
673 *Ibid.*, p. 105.



Por estos motivos, las imágenes que Warhol extrajo de *LIFE*, el medio de comunicación impreso de mayor impacto y alcance del momento en Estados Unidos, resultaban suficientemente icónicas para el artista. Hablaban por sí mismas de la violencia racial de la policía en contra de los pacíficos manifestantes. La serie completa formada por once versiones de las mismas imágenes en distintas combinaciones y secuencias recuerdan que “la historia en sí misma se repite” en las injusticias raciales⁶⁷⁴. Si bien la violencia del Estado ejercida por las fuerzas policiales aparece en toda la serie, parece que en la *Little Riot* tricolor de 1964 alude directamente al fracaso del sueño americano ya que superpone los colores de la bandera estadounidense (rojo, azul y blanco) a la violencia policial que entrena a los perros para que muerdan a los negros en sus movilizaciones pacíficas. En aquellos actos policiales se veía traicionado el sueño americano que mencionara King en su famoso discurso de agosto de aquel año en la marcha sobre Washington (I have a dream), a la que acudieron más de 200.000 personas, casi todos ellos afroamericanos y que el mismo Luther King describió como “la que quedará como la mayor manifestación por la libertad en la historia de nuestra nación”. Los colores, además, están dispuestos de tal manera que tiñen dos cuadrados y un rectángulo de la imagen, lo que evoca poderosamente la estructura geométrica de la bandera estadounidense⁶⁷⁵. La bandera encarna los valores de la nación, la emancipación, la libertad y la igualdad del sueño americano, que no es otro que el de toda nación bajo la formulación moderna de las democracias liberales y republicanas.

⁶⁷⁴ ENZEWOR, Okwui: “Andy Warhol and the Painting of Catastrophe”, en: DE SALVO, Donna (ed.): *Andy Warhol – From A to B and Back Again*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 2018, p. 40.

⁶⁷⁵ Anne Wagner ha señalado a este respecto que en una observación detenida se aprecia en *Little Riot* que los dos rojos no son exactamente iguales y que el más oscuro de ellos, podría no corresponder tanto a la bandera como a la sangre derramada. *Op. cit.*, p. 110.



Little Riot junto con *The Crowd* son las únicas series de Warhol en que aparecen multitudes⁶⁷⁶, y en el caso de las dos versiones de *The Crowd*, a diferencia de otras obras producidas en esos mismos años (1962 – 1964), la imagen de la que parte no pertenece a acontecimientos del momento de su producción, sino que su origen se remonta casi una década. Proviene de una única foto de agencia de prensa, fechada el 4 de noviembre de 1955. La fotografía tenía como leyenda: “Roma. San Pedro y la Multitud: la enorme estatua de San Pedro parece mirar con benevolencia a la multitud reunida en la Plaza de San Pedro para escuchar la bendición del Papa del domingo de Pascua. Era imposible hacer una estimación precisa de la tremenda multitud, pero las conjeturas oscilan entre 300.000 y 500.000⁶⁷⁷”. Warhol reencuadra la imagen del acontecimiento de tal modo que despoja a la multitud de cualquier tiempo histórico ya que aparece sin marco arquitectónico o ningún referente espacial y da como re-

⁶⁷⁶ POGGI, Christine: “Mass, Pack, and Mob...”, en TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, p. 188.

⁶⁷⁷ La fotografía se encuentra en Andy Warhol Museum Archives—Archival Photo Collection—Source material (Crowd 1963) 6-2-14. El dorso incluye el dibujo de la cara de una mujer realizado por el propio Warhol. Citado en SCHNAPP, Jeffrey: “The Mass Panorama...”, *op. cit.* (La traducción es mía)

sultado “un ornamento abstracto: la multitud como papel pintado para la pared (*wallpaper*)⁶⁷⁸”. Debido al proceso de elaboración de la imagen a partir de una fotografía ya existente, la multitud aparece seccionada en cuatro partes y en cada una de las dos versiones de *The Crowd* el artista aplica soluciones distintas. En una versión son cuatro planchas idénticas dispuestas en pares superpuestos que dejan patente la multiplicación y repetición propia de la multitud. Warhol sutilmente descuadra las imágenes y no se encuentran perfectamente en el centro⁶⁷⁹. La otra versión hace más evidente la falla porque las imágenes varían tanto en sus dimensiones como en su escala, además en este caso el fino hueco que hay entre ellas ha sido toscamente rellenado por el grafito plateado de la rayadura de un lápiz. Esta multitud aparece, precisamente por esas fisuras, como fragmentada, plural y basada en la repetición. Es una y la misma, pero es diferente cada vez. Es, además, una multitud que es intercambiable: es la multitud que se reúne para escuchar al Papa, la que escucha a Kennedy en un mitin, la que asiste a un partido de fútbol o la que ve un espectáculo al aire libre. Es la multitud sin atributos, por usar la expresión de Wendy Brown⁶⁸⁰, que, convertida en cliente, queda extraída de la historia, sin pasado ni futuro, la multitud que, como la mercancía, es una suma abstracta y que con los años se convertirá en la multitud del *crowdfunding* o del *crowdsourcing*, una cantidad abstracta de datos, de financiadores y compradores.

Warhol fue testigo, junto a muchos otros artistas de su generación, de la transformación que operó en la clase obrera, que dejaron de ser los pobres para pasar a ser la gente⁶⁸¹ por la vía de la igualación consumidora. Es la misma operación que, desde posiciones críticas y no celebratorias como las de Warhol, ya anunciara tres décadas antes Walter Benjamin cuando, en su estudio sobre las multitudes que despliega a partir de Baudelaire y los pasajes del París del XIX, se refiriera a la masa igualada por la vía del consumo y no por la radical reforma de sus condiciones materiales: “por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumi-

678 POGGI, Christine: *ibid.*, p. 190.

679 *Ibid.* p. 188.

680 El título de Brown que en el original es *Undoing demos*, se tradujo al castellano como *Un pueblo sin atributos*, op. cit. En su tesis fundamental, Brown describe cómo la disolución de lo social y la destrucción de la democracia que propone el neoliberalismo han transformado la racionalidad de los Estados y sus instituciones. El pueblo soberano se convierte en cliente y para su argumentación alude a que, durante su mandato como presidente de Estados Unidos, Donald Trump nombró director de la Oficina de Innovación Americana de la Casa Blanca a su yerno, el experto en negocios inmobiliarios Jared Kushner, para que trabajase en reformas estructurales de la administración con el fin de mejorar el país. En unas declaraciones a *The Washington Post*, Kushner afirmó que “El Gobierno deber ser dirigido como una gran compañía estadounidense. Nuestra esperanza es que podamos lograr éxitos y eficiencia para nuestros clientes, que son los ciudadanos”.

681 TODD, Selina: *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera* (1910 – 2010). Madrid, Akal, 2018, p. 16.

dores comienzan a sentirse como masa (antes solo se lo enseñaba la carestía)⁶⁸². Es la multitud que actúa en la ciudad como un velo para el *flâneur*, y como dandy que era, como un *flâneur*, Warhol se deleitaba con la multitud y se sentía parte de ella, celebraba esa igualación por la vía del consumo:

What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you can know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke too.⁶⁸³

Esto mismo que para Warhol era una maravilla igualadora consecuencia del capitalismo, configuraría una “fantasmagoría” de la igualdad para Benjamin, quien afirmaba que el concepto político de igualdad se desplazaba de los sujetos al reino de las cosas, “el consumidor reemplazaba al ciudadano, y la promesa de abundancia mercantil sustituía a la revolución social⁶⁸⁴”. Es la masa que ya no conocería Benjamin y que, tras la guerra, dejó de ser abiertamente fascista para ser fundamentalmente consumidora, ecocida y con unos mecanismos de extracción y exclusión más sofisticados y opacos que la maquinaria nazi sobre la que alertara el pensador alemán.

En el caso de la imagen de la multitud sucede como en el resto de las imágenes de Warhol, una referencia hacia el exterior mismo de la imagen, que se orienta hacia unas condiciones específicas, las del capital, y que no pueden ser mostradas en su totalidad y sin opacidad a pesar de su aparente simplicidad y limpieza. Refieren al sistema, el mundo-imagen, de la mercancía y el deseo que les da sentido.⁶⁸⁵ Y es precisamente ese tipo de masa, ligada a la mercancía y al espectáculo, la que atraviesa las reelaboraciones que Joan Rabascall hace de imágenes extraídas de los medios de comunicación. Las masas son para Rabascall los nuevos públicos de consumo, que son además manipuladas por los medios de comunicación de masas. En *Foule et objects*

682 Citado por BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin escritor...*, op. cit., p. 104.

683 “Lo bueno de este país es que Estados Unidos inició la tradición en la que los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los más pobres. Puedes estar viendo la televisión y ver Coca-Cola, y puedes saber que el presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola, y pensar justamente que tú también puedes beber Coca-Cola.” WARHOL, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pp. 100-101. Citado por POGGI, Christine, op. cit., p. 187.

684 Citado por BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin escritor...*, op. cit., p. 103.

685 WAGNER, Anne: op. cit., p. 104.



[Multitud y objetos] (1969), el artista ha pegado sobre la imagen de una muchedumbre el dibujo recortado en blanco y negro de distintos objetos propios de la sociedad de consumo: desde un reloj de pulsera a un teléfono o un calcetín manufacturado. La multitud que aparece en Rabascall está, pues, literalmente mediada por la mercancía, tal y como describiera Debord en *La sociedad del espectáculo*. Como en Warhol, la imagen de la multitud es a su vez la muestra de una “relación social entre personas mediadas por las imágenes⁶⁸⁶”. Esa multitud es ella misma espectáculo y el espectáculo no es otra cosa que “el capital en un grado tal de acumulación que se vuelve él mismo imagen⁶⁸⁷”. Para la abstracción del capital la multitud es también una mercancía en sí misma y en las imágenes elaboradas por Rabascall aparece junto a los objetos de consumo, de manera trivial y evidente cuando, como el mismo Debord señalara, la mercancía es “algo tan complejo y lleno de sutilezas metafísicas⁶⁸⁸”. El artista catalán es consciente del modo en que la fotografía participa de un sistema como el de la industria de la comunicación, que configura sus propias formas de recepción y determina la interpretación de las imágenes más allá de la documentación de una realidad dada o unos acontecimientos. Influida por el *détournement* de Debord aplicará en su trabajo “estrategias de tergiversación de las imágenes mediáticas”.⁶⁸⁹

686 DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editora, 2018.

687 *Ibid.*

688 *Ibid.*

689 CASTRO FLÓREZ, Fernando: “En medio de la confusión. (Consideraciones sobre el imaginario crítico-mediático de Joan Rabascall)”, en *joan rabascall 1960-1970's*. Madrid, galería Guillermo de

A partir de imágenes de las masas que extrae de los medios, Rabascall construye, mediante el montaje, imágenes en las que se muestra una sociedad capitalista que es sociedad del espectáculo. A diferencia de las masas de Warhol, las de Rabascall aparecen siempre revestidas de una fina ironía en la que, mediante el montaje con otras imágenes, cuestiona la producción de objetos para el consumo masivo, así como la producción misma de las masas como imagen⁶⁹⁰. La práctica de Rabascall no es otra que escoger y transferir la imagen de las masas por medios mecánicos, con el fin de desviar imágenes y textos de su interés inicial, como forma de resistencia ante un bombardeo unidireccional que no permite réplica: “En ese masaje de mensajes – como ha definido perfectamente MacLuhan–, hay demasiadas tesis sin antítesis. Yo intento la antítesis.”⁶⁹¹



En los años de la Transición Rabascall dedicó parte de su trabajo a realizar una crítica afilada a la realidad española. Como continuación del conjunto *Spain is different* (1976), en la que jugaba con el slogan que lanzó el Ministerio de Turismo de Manuel Fraga Iribarne y que estaba dirigido a captar turismo de masas internacional, en 1977, presentó en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca la pieza audiovisual *Elecciones*

Osma, 2020, p. 11.

690 Al igual que el crítico Laurence Alloway, Rabascall relaciona el pop con los medios de comunicación y no exclusivamente con la producción seriada, el consumo o la fascinación por la multiplicación de los objetos manufacturados en los hogares. MARÍ, Bartomeu: “Joan Rabascall, Producción. 1964 – 1982. Barcelona, MACBA, 2009, p. 166.

691 RABASCALL, Joan: “Por una desviación de la imagen” en: *ibid.*, p. 187-88.

Show, donde el pan y circo que criticaba en algunas de las imágenes de la serie anterior⁶⁹², se puede comparar aquí con las democracias liberales en las que la libertad se equipara con el espectáculo y el mercado (esa fantasmagoría de la “egalité” expresada por Benjamin) en procesos de liberalización que, en muchas ocasiones, discurren paralelos tal y como sucedió en la Transición española⁶⁹³.

En *Elecciones show* Rabascall dispone tres carros de diapositivas que disparan imágenes de masas y líderes políticos junto a desnudos femeninos extraídos de revistas del momento. La imagen de la izquierda siempre corresponde a las mujeres desnudas en disposición de ser tomadas por cualquier hombre que las desee, todas ellas extraídas de la revista *Interviú*. Son las únicas de la instalación que aparecen en página entera sin reencuadrar. El carro de diapositivas situado en el centro dispara imágenes de multitudes o “manifestaciones masivas, de la época llamada de ‘transición’”⁶⁹⁴ y en el carril de la derecha los hombres de Estado, líderes políticos con una frase suya o un eslogan de su partido. Los carros de diapositivas no están sincronizados por lo que las imágenes no cambian al mismo tiempo y, por tanto, el montaje ofrece permanentemente nuevas variaciones, tal y como sucede en el bombardeo de informaciones en los medios de comunicación o en la maquetación de las mismas revistas de la época, como *Interviú* en la que aparecían algunos de los reportajes de investigación periodística de mayor calidad junto a imágenes de desnudos de mujeres atractivas y populares. La contigüidad de estas distintas imágenes y su variabilidad modifica sus significados: manifestaciones contra el aborto se solapan con mujeres desnudas y cuerpos de hombres vestidos de negro en actitudes de posesión de la palabra. En el suelo de la sala, tirados y desordenados tal y como quedan tras un mitin de campaña, carteles de las primeras elecciones democráticas celebradas tras la dictadura el 15 de junio de 1977. En la instalación suenan canciones pop del momento que van de “Cuando calienta el sol” a “Habla, pueblo, habla” el tema del grupo musical *Vino Tinto* que animaba a participar en el referéndum para la ley para la reforma política de diciembre de 1976. Una de las novedades de aquel referéndum fue la utilización masiva de los medios de

692 De entre la serie algunas composiciones, como el caso de GOL, aludían a la espectacularización del deporte de masas y su consideración como evento cultural de máximo orden por el régimen. La serie entera consta de 42 telas emulsionadas, dos instalaciones, un objeto, cuatro litografías y dos postales.

693 Y no solo, algunas de las conquistas de derechos y libertades individuales más recientes han tenido lugar de manera simultánea a procesos de liberalización de mercados y de introducción de racionalidad neoliberal en los Estados. Tal sería el caso del matrimonio homosexual en el gobierno de Clinton que vino asociado a una reforma del Estado de bienestar que devolvía a la familia parte de las obligaciones de sostén propias de los Estados como es el caso de la salud o la educación, por poner solo dos ejemplos. BROWN, Wendy: *En las ruinas del...*, *op. cit.*, p. 37.

694 Descripción facilitada por el artista en comunicación escrita.

comunicación, no en vano, Adolfo Suárez había dirigido RTVE entre 1969 y 1976 y era consciente de la importancia de los medios como altavoces y servicio de propaganda. Con esta canción se animaba a la población a participar activamente en la llamada a las urnas del proceso de transición democrática: habla, pueblo, habla.

En *Elecciones show* las masas no aparecen sometidas a los líderes, sino que lo hacen a su mismo nivel y se establece entre ellas una relación dialéctica. Es esa masa de la democracia-espectáculo, que es libre para destaparse, para comprar y vender su cuerpo, producir y consumir pornografía pero que también es capaz de movilizarse en mítines, manifestaciones y protestas. Es una masa consumidora pero que es también masa que es pueblo porque vota, porque, como ha señalado Maite Garbayo-Maetz, en el periodo de la Transición se llegaría a asociar “‘destape’ a consecución de libertad, y el ‘destape’ terminó tapando la ausencia real de libertades”⁶⁹⁵. En las imágenes se deja ver, además, la diferencia existente entre quienes gobiernan, quienes “representan” a las gentes que se manifiestan en las calles y esas mismas gentes. Las ropas, actitudes y posturas son totalmente diferentes. Las imágenes de las mujeres han sido extraídas de las revistas eróticas de la época con titulares como: “Eva León, tetas sin partido”, “Elsa Martinelli nacida libre”, “Camila y Úrsula, libertarias”. En cambio, los hombres aparecen vestidos de negro hasta el cuello, con una diferencia generacional sustancial respecto a las mujeres, todas ellas jóvenes y saludables. En esas imágenes llama la atención las ausencias en cada uno de los bloques. La repetición de mujeres desnudas y hombres de Estado evidencia los procesos de normalización de género, pero también de la democracia patriarcal española. Constreñida, entre ambas, las masas movilizadas con ansias de verdadera libertad. En cierta medida, y visto con la perspectiva que da el tiempo, la multitud española acabó atrapada entre ambas imágenes espectaculares, entregada al consumo de imágenes y cuerpos y desencantada de la política de los hombres vestidos de negro.

4.2 Un individuo que se pierde. Disolverse en la multitud

Esta es una de las principales vías de la ciudad y había estado muy concurrida todo el día, pero, con el caer de la noche, la multitud fue aumentando aún más y, para cuando las farolas ya estaban completamente encendidas, dos densas oleadas continuas de peatones se apresuraban por

⁶⁹⁵ GARBAYO-MAETZU, Maite: *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao, Consonni, 2016, p. 13.

delante de la puerta. Nunca antes me había encontrado con una situación similar a aquella hora concreta de la noche y por tanto el tumultuoso mar de cabezas me procuró una deliciosa sensación de novedad. Finalmente, terminé abandonando toda preocupación por los asuntos del interior del hotel y me vi inmerso en la contemplación de la escena exterior. Al principio mis observaciones tenían un tinte abstracto y generalizador. Percibía a los transeúntes en masa y los consideraba un cúmulo colectivo de relaciones. Pronto, sin embargo, me sumergí en los detalles y observé con minucioso interés la innumerable variedad de figuras, atuendos, portes, andares, rostros y expresiones de los semblantes⁶⁹⁶.

Así describe Edgar Allan Poe una experiencia de la ciudad en la que la densidad de la muchedumbre parece propiciar la soledad y el anonimato de aquellos que vagan por sus calles, es la experiencia de las masas consumidoras, de la trabajadora, de la ociosa. Desde su exterior configura una escena que invita a ser contemplada como imagen ya que describe una experiencia de la muchedumbre que será recurrente en otros autores que, como Victor Hugo, consideraron la masa un objeto de contemplación. Poe expone la tensión entre multitud e individualidad que se da en la experiencia visual de la multitud (mirar a todos o detenerse en cada uno). En el Baudelaire de *Les Foules* [*Las multitudes*], quien según Benjamin “amaba la soledad; pero la buscaba en la multitud”, esa experiencia no es solamente visual:

El paseante solitario y meditabundo obtiene una embriaguez singular de esta universal comunión. Aquel que se identifica fácilmente con la multitud experimenta unos goces febriles de los que estarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, recluso en sí como un molusco⁶⁹⁷.

El pintor de la vida moderna dirige la mirada hacia esa multitud, pero a diferencia de Victor Hugo que la contempla como una imagen externa o el propio Poe, para Baudelaire requiere integrarse en ella, disolverse, porque para el artista:

La muchedumbre es su elemento... Su pasión y su profesión son las de hacerse uno con la multitud. Para el flâneur perfecto, para el espectador apasionado, constituye un gozo inmenso instalarse en el corazón de la

⁶⁹⁶ *The Man of the Crowd* (1840) [*El hombre de la multitud*]

⁶⁹⁷ Baudelaire, Charles, “Les Foules”, *Le Spleen de Paris*.

multitud, en pleno movimiento de flujo y reflujo, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos de casa y, aun así, sentirse en casa por doquier; ver el mundo, estar en el centro del mundo, y aun así, permanecer oculto al mundo... El espectador es un príncipe que disfruta por doquier con su anonimato⁶⁹⁸.

Esta dualidad entre la soledad, la individualidad, la interrelacionalidad y la interdependencia es una cuestión inherente a la propia naturaleza de la multitud en sus distintas formas, desde la aglomeración que se da en el espacio urbano y que impulsó a los poetas y escritores del XIX a salir en su búsqueda para encontrar su soledad (la muchedumbre que camina), hasta aquellos que como Canetti necesitaron justamente de la masa (como muta, como aglomeración) para poder recuperar la cualidad perdida de tocar y ser tocados por el otro: encontrar en la muchedumbre los sentidos de los que el capital, la automatización y la experiencia de la ciudad nos ha desposeído. Esa sensación de anonimato y de abandono de un cuerpo parece responder paradójicamente a los procesos de subjetivación individuada que en el siglo XIX presionaba a los sujetos a convertirse en individuos con características específicas y separadas del otro a merced del avance de la ideología capitalista. Las instituciones fragmentan el cuerpo social y producen sujetos diferenciados, –el yo soberano del pienso luego existo solamente contaba con dos siglos de existencia– pero al mismo tiempo la literatura se llena de figuras que anhelan el anonimato, ansían por abandonar su cuerpo al cauce de la multitud que en la ciudad les arrastra.

Durante toda la modernidad la tensión expresada en las imágenes literarias entre la identidad individual y su disolución en lo colectivo ha estado también presente en toda la producción de imágenes. A la experiencia física y anímica expresada por los literatos, en la producción visual se sumaron las distintas experiencias perceptivas de la masa en sí o de su reproducción visual. En el interés por pensar la imagen de las masas en la época de su explosión consumista y de celebración opulenta de la Guerra Fría, el artista italo-brasileño Waldemar Cordeiro inicia a mediados de la década de los sesenta sus exploraciones con imágenes de masas, una preocupación que le acompañará en diversos momentos de su trayectoria. El interés por las imágenes de las masas como fenómeno visual coincide con el giro que Cordeiro dio a su producción artística como consecuencia de la dictadura militar que se impuso en Brasil en marzo de 1964. Fruto de la violencia estatal y la restricción de libertades consecuencia del golpe militar, Cordeiro comienza a participar en debates sobre el compromiso con la realidad política del país en relación con las opciones estéticas de la abstracción y la figuración. Inicia entonces una práctica que él denomina “arte concreto semántico”

⁶⁹⁸ BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*, p. 9.



en la que produce objetos que el crítico brasileño Augusto de Campos bautizó como *popcretos*⁶⁹⁹. Los *popcretos* son combinaciones de objetos de uso cotidiano con imágenes extraídas de los medios que Cordeiro somete a patrones de composición concreta. Al igual que hiciera Rabascall, el artista parte de imágenes procedentes de la prensa y con su selección y manipulación incide en la importancia a la construcción misma de esas imágenes (tanto cultural como en tanto que imágenes reproducidas de forma masiva en canales de información). El juego al que somete las imágenes, –de descomposición, fragmentación, ampliación, segmentación...– para ajustarlas a una composición geométrica responde formalmente a una estructura de la práctica concreta. Para estas obras adopta procesos del ready-made así como elementos que provienen del pop y del arte cinético, tal es el caso de *Massa s/ individuos*, la lupa de 1964 en la que integra la imagen manipulada de una masa. En ella monta varias fotos de multitudes tomadas desde diversas distancias que ha recortado en círculos y ha dispuesto unos sobre otros. Los círculos son de distintos tamaños y se van reduciendo hasta destacar un solo hombre en medio de la multitud. El artista es quien, en este caso, señala las multitudes, las selecciona y disecciona y desvela la tensión entre individuo y multitud, una de las constantes en la modernidad no solo en términos de representación política, sino en su representación misma hecha imagen o incluso en su mera percepción. Esta manipulación tiene en el caso de Cordeiro ecos marxistas –estuvo afiliado al Partido Comunista italiano– y concuerda con las tesis gramscianas sobre el papel del

699 FABRIS, Annateresa, “Assembly, photography, mirror: Waldemar Cordeiro after concretism”, *Porto Arte: Revista De Artes Visuais*, 21(35), 2017. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.73722>

artista en la sociedad y su contribución a la construcción de sociedades emancipadas, así como una confianza en la potencia de las masas⁷⁰⁰. Pero aparte de una lectura al nivel de la composición de la imagen, está la estudiada relación entre la lupa, –como objeto que alude a la visión– y la masa, como objeto de contemplación. Deja entrever la relación entre visión, multitud, individualidad y construcción de la imagen.



En la misma dirección que la lupa se encuentra el juego óptico que Cordeiro propone para *Individuo-s-massa* (1966) y que consiste en una lente situada delante de la imagen de una masa. Entre el espectador y la imagen, la lente amplía la imagen de la masa y permite apreciar detalles, de tal forma que queda claro que la disolución de la individualidad en la masa no es más que una cuestión de percepción. La masa no anula la identidad, sino que, como mucho, puede distorsionarla, ya que la lente deforma ligeramente la imagen, dando a entender que el sujeto en la masa es otro o está variado, está distorsionado, pero no desaparece. Esta interpretación de la masa y de la obra responde a la influencia de los postulados de Umberto Eco sobre la obra abierta que en aquella década tuvo una relevante resonancia en el contexto brasileño⁷⁰¹. Cordeiro centra la cuestión de la multitud en la percepción: dependiendo de donde ponga el cuerpo quien observe la masa, la imagen que va a percibir es distinta, lo que desplaza el acto perceptivo central del fotógrafo y abre la posibilidad de quien mira de volver a reencuadrar. Solo con prestar atención a una multitud y modificar el punto de vista, se puede cambiar la percepción homogénea de la masa y rescatar al individuo. El observador no es, entonces, un receptáculo pasivo de la información,

⁷⁰⁰ COSTA, Helouise: “Waldemar Cordeiro: rupture as metaphor”, en *Waldemar Cordeiro e a Fotografia. Arte Concreta Paulista*. Sao Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 66.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 67.

sino como en psicología de la Gestalt, la mente configura los elementos que le llegan a través de la percepción y la memoria. Según esta teoría, en la experiencia del individuo en su interacción con el mundo sensible esta configuración prevalece sobre los elementos que la conforman, esto es, el todo es más que la suma de sus partes. Un axioma que vendría a confirmar la esencia de la masa en sí misma. A través de un juego perceptivo de la imagen y la visión, Cordeiro investiga sobre la poética de la multitud en tanto sujeto político. Sus formas de percepción y su potencia poética nos hablan también de su potencia política.



La masa como objeto de escrutinio visual fue lo que motivó al artista argentino Leandro Katz a sostener su cámara frente a una masa congregada y capturar su imagen desde distintas longitudes y tempos, hasta siete tomas que repite siete veces⁷⁰². En *Multitud 7 x 7* (1974), las imágenes muestran distintos comportamientos y actitudes de una misma multitud que aparece como un océano de cuerpos al tiempo que suma de individualidades. Son tomas largas, aceleraciones de la imagen o cámara lenta, repeticiones y bucles. Es difícil distinguir a partir de la imagen qué es lo que mantiene a esa multitud unida, cuál es el motivo de la congregación y poco dice la imagen de la identidad ni de los individuos ni de la colectividad misma. No hay ningún signo externo que indique, señale, el motivo de la reunión y se trata por tanto de una multitud abstracta que, corresponde a un evento de carácter religioso, la procesión de Semana Santa en la Plaza de San Francisco de Quito filmada desde la escalera de la iglesia en 1974. Las cualidades propias de la imagen vídeo evidencian la indefinición de la

⁷⁰² GIUNTA, Andrea: *op. cit.*

masa, en la que las identidades individuales se van diluyendo por la baja resolución de la imagen video según se incrementa la distancia del objetivo de la cámara. La toma larga sobre un espacio urbano amplio evidencia que los sujetos, tienden a diluirse en la multitud, a perder el cuerpo, la forma e incluso la individualidad, al formar parte de la masa. El artista libanés Rabih Mroué se ha interrogado por estas cuestiones en alguno de sus trabajos.



En *With Soul with Blood* (2006), tras una manifestación multitudinaria a la que acude en la que, como sucedió con Durruti, una multitud enardecida acompaña un féretro en manifestación, Rabih Mroué intenta localizarse sin éxito en una fotografía de la masa. Porque en la multitud es imposible encontrar un yo con el que sentirse plenamente identificado, ya que, en el proceso de construcción de la masa, tal y como pasa en la experiencia visual, se produce el abandono de uno mismo. En el vídeo el ojo que mira se identifica con un círculo que no es otra cosa que una mancha de grises, de píxeles, un borrón en el que ni siquiera, como pasaba en la lupa de Cordeiro, se puede escoger entre ver la masa o el individuo. En este caso, se evidencia que la esencia de la masa es la construcción de un ser que sobrepase la identidad individual y configure agenciamientos colectivos de enunciación⁷⁰³. En la masa el yo queda desdibujado, con los contornos sin definir, pixelado; un anónimo que no desaparece como subjetividad, pero cuya identidad pasa a formar parte de un nosotros. Pero ese yo que aparece entre la multitud no tiene por fuerza que ser, como dice Marina Garcés, un yo anulado, ni un “yo pasivo, condenado a la indiferencia y a la insignificancia. Es el yo que descubre la excentricidad inapropiable, y en este sentido anónima, de la vida compartida. Su voz es entonces *plenamente* suya porque ya no puede ser *solamente* suya⁷⁰⁴”. No es una experiencia tan extraña, esta de la disolución. Muchos de nosotros la hemos vivido en nuestros cuerpos cuando formábamos parte de alguna “masa” que protestaba, de algún “nosotros” indignado.

703 GUATTARI, Félix: *Caosmosis*. Buenos Aires, Manantial, 1996.

704 GARCÉS, Marina, *Un mundo común*, op. cit., p.16

La utilización de imágenes de las masas por parte de estos artistas contribuye a diluir las identidades fijadas en la forma de subjetividad individualizada del universalismo moderno. Porque uno de los problemas fundamentales que presenta la multitud para los estamentos del orden es el modo en que en ellas se desatan las pasiones y se diluye la responsabilidad individual (para Freud es un estadio bárbaro del sujeto). Esta circunstancia deja en evidencia hasta qué punto los estados capitalistas en su forma de democracias liberales necesitan del sujeto individuado para reproducir su orden social. En este sentido es muy interesante el modo en que Jodi Dean ha invertido la clásica aseveración de Althusser consistente en que la ideología interpela a los individuos en tanto que sujetos⁷⁰⁵. Para Dean sucede a la inversa, ya que se interpela al sujeto en cuanto individuo, y por esta razón las multitudes resultan tan problemáticas para los pensadores guardianes del orden de los estados. En Althusser un individuo es siempre ya un sujeto antes de nacer por la estructura que le espera y le sujeta a una forma sexual, una identidad y un lugar que le predispone a ser producido como ese sujeto que ya es incluso antes de nacer. Sin embargo, como bien apunta Dean, “entre los efectos de la interpelación al sujeto como individuo está la reducción de la agencia a la capacidad individual, la libertad a una condición individual, y la propiedad a una posesión individual. Incluye también el presupuesto de que los agregados –grupos, tribus, colectividades y multitudes– son inevitablemente primitivos, bárbaros, irracionales y atávicos”.⁷⁰⁶ Es por ello, que la idea de ese sujeto unitario, individuado, autónomo y autocontrolado ha de ser desafiada. Hasta tal punto, que la responsabilidad ética y política emerge solo cuando esta forma de sujeto es puesta en entredicho y en ese acto se desafían las formas específicas que han dado las democracias liberales tanto a la propiedad como a la soberanía⁷⁰⁷. Resulta interesante constatar como para Butler y Athanasiou los cuerpos están siempre más allá de sí mismos y a través de ellos nos implicamos en procesos sociales de interdependencia y relación: “Somos desposeídos por otros, movidos hacia otros y por otros y con la capacidad de afectar a otros”.⁷⁰⁸ Y los reclamos por la defensa de los cuerpos, por la centralidad política de los cuerpos, no se refiere exclusivamente a cada cuerpo en su forma individual y autosuficiente, sino a la relacionalidad de esos cuerpos.⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ DEAN, Jodi: *Multitud y partido*, *op. cit.*, pp. 89-110.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁰⁷ ATHANASIOU, Athena y BUTLER, Judith, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 217.

4. 3 Las masas como trama

“La historia de la forma de la multitud es la historia de su irrepresentabilidad”. Con esta frase abría Asier Mendizabal su ensayo visual *Toma de tierra*⁷¹⁰ en el que reflexionaba sobre las imágenes de las multitudes y sus paradojas, desde su impacto en la configuración de subjetividades a su relación con la escultura; de su papel en diversos movimientos de vanguardia a las posibles técnicas de reproducción y su reproductibilidad sin límites. *Toma de tierra* forma parte de un proyecto de investigación artística más amplio, tanto por su temporalidad como por las distintas formas que adopta –que van de la producción de imágenes a la escultura o al filme– en el que las multitudes aparecen de forma intermitente pero constante. Como también es constante en su trabajo, más allá de la cuestión concreta de esta tipología de imágenes, su preocupación por las representaciones de lo colectivo, el modo en que los individuos se inscriben en lo social, así como por las formas en las que se manifiesta la ideología. Quizás por eso las multitudes como imagen son recurrentes en su trabajo, porque en ellas se manifiestan tanto cuestiones sociales y colectivas como ideológicas.



710 MENDIZABAL, Asier, *Toma de tierra*. Bilbao, CarrerasMugica, 2014. El título del ensayo, *Toma de tierra*, proviene de la equiparación que Jean Baudrillard hiciera de la agencia política de la multitud y la masa en la electricidad. El desvío de energía que hace toma de tierra y que, al derivarla al suelo, desactiva la descarga eléctrica o corriente activa. Baudrillard define la masa como una conexión que “absorbe toda la energía social” y que es atravesada por todos los “flujos”, los signos y el sentido, aunque, como una toma de tierra, “no devuelve ninguno”. Citado por Mendizabal, p. 40.

En *Toma de tierra* la imagen de Umberto Boccioni *Agitada multitud que rodea un monumento ecuestre* de 1908, aparece como un *ritornello* que ritma el ensayo tanto en el texto como por su repetida reproducción. En esas apariciones que acompañan e interrumpen el texto, el dibujo de Boccioni recuerda la ambivalencia de las imágenes de la multitud, ya que los brazos alzados de la masa que se agolpa en torno a la escultura ecuestre con lo que podría ser un prematuro saludo romano (recordemos que la película *Cabiria* es de 1914 y el uso en las calles del gesto no se extendería hasta años más tarde) hacen que sea indistinguible si la intención de esa multitud es precisamente aupar a la efigie ecuestre o, por el contrario, si su deseo sigue el impulso iconoclasta de derribarla⁷¹¹. La escultura en torno a la que se sitúa la agitada multitud corresponde al monumento ecuestre de Casignorio della Scala, el último de la dinastía Saligeri que gobernó Verona y fue realizado en el siglo XIV por Bonino da Campione⁷¹². Christine Poggi ha querido ver en este dibujo una crítica a la aristocracia decadente italiana –en este sentido la elegante indumentaria de la multitud parecería indicar una masa no proletaria– que por aquel entonces se revolvía en contra de la petición de los socialistas de ampliar el sufragio de cara a los comicios de 1909⁷¹³. Asimismo, para Poggi, la mujer desnuda que aparece en medio de la masa correspondería a su “deseo decadente, histérico y contagioso⁷¹⁴”.

La peana y la multitud se funden en el dibujo de Boccioni. Es el pueblo que, descontrolado y sorprendentemente, puede sostener o derrocar al líder, y esta fusión entre peana y multitud sirve a Mendizabal para conectar ambas en su programa de investigación de la escultura. Para el artista vasco la peana es siempre algo más que un elemento meramente físico, es el elemento “operador que media entre la escultura y su función mítica”⁷¹⁵. En este sentido, derrocar una peana, atacarla, golpearla o ponerle una bomba, supone algo más que un acto iconoclasta ya que con ello no solo se destruiría la imagen ecuestre, sino que junto a la voladura de la peana se reventarían los fundamentos míticos que sustentan un poder específico. Así sucedió tras la caída de la Unión Soviética cuando con la transformación del panorama político y la desaparición con él de sus representaciones y símbolos algunas peanas sobrevivieron “por

711 *Ibid.*, p. 31.

712 POGGI, Christine: “Folla/Follia: Futurism and the Crowd”, *op. cit.*, p. 715.

713 *Ibid.*, p. 717.

714 *Ibid.*

715 MENDIZABAL, Asier: *op. cit.*, p. 112.

su valor histórico⁷¹⁶”. Esquivaron el destino que el curso de la historia había deparado a las esculturas que soportaban. Pero un pedestal sin figura encima ¿qué es lo que monumentaliza?, ¿qué conmemora?:

La respuesta es, aparentemente, la estabilidad del tiempo, una estabilidad completamente autónoma de cualquier héroe o suceso, simplemente la estabilidad como tal. El pedestal sin Dzerzhinskii⁷¹⁷ es único puesto que continua por sí mismo indicando un lugar donde el tiempo se acumula como pura abstracción⁷¹⁸.

La peana era para los rusos una elevación que cumplía funciones tanto espaciales –de elevación– como temporales –de suspensión en el tiempo. En el dibujo de Boccioni la multitud-peana es justamente la que otorga el poder al líder y lo suspende en el tiempo, de ahí su particular autoridad. La multitud con su fe eleva al líder por encima de ella misma y construye el mito que lo reviste de carisma. Es la multitud quien decide asumir su papel de cuerpo sin otra cabeza que la del soberano, como en *Leviatán*.

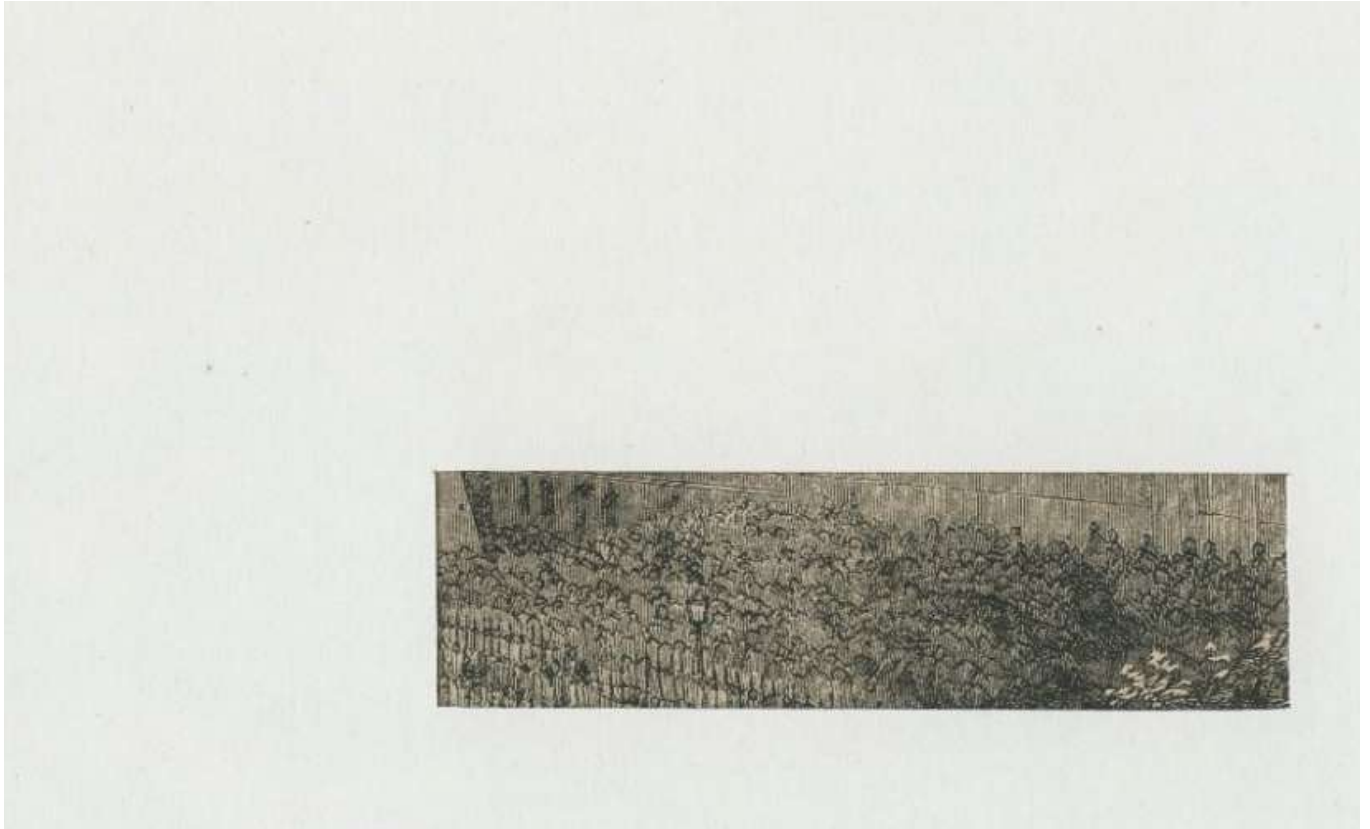
La idea de “toma de tierra”, así como la imagen de Boccioni son fundamentales para toda la reflexión de Mendizabal, quien cuestiona, a partir de la experimentación con las imágenes de masas, la impugnación que gran parte del pensamiento liberal hizo de la masa como sujeto histórico⁷¹⁹. Para el artista vasco ni las masas son simples desactivadoras de las energías sociales, como afirmara Baudrillard, ni sus imágenes son inocuas. Mendizabal tiene en consideración la afirmación de Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de que los cambios tecnológicos transforman la manera en la que las masas perciben las cosas y en este sentido, cada época ha tenido a su alcance unas técnicas de reproducción de las imágenes de la multitud que han desvelado, a la vez que producido, su recepción pública.

716 BUCK-MORSS, Susan: *Sueño y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 101.

717 Feliks Dzerzhinskii fue jefe de la Checa y miembro de la Comisión para la Inmortalización de Lenin.

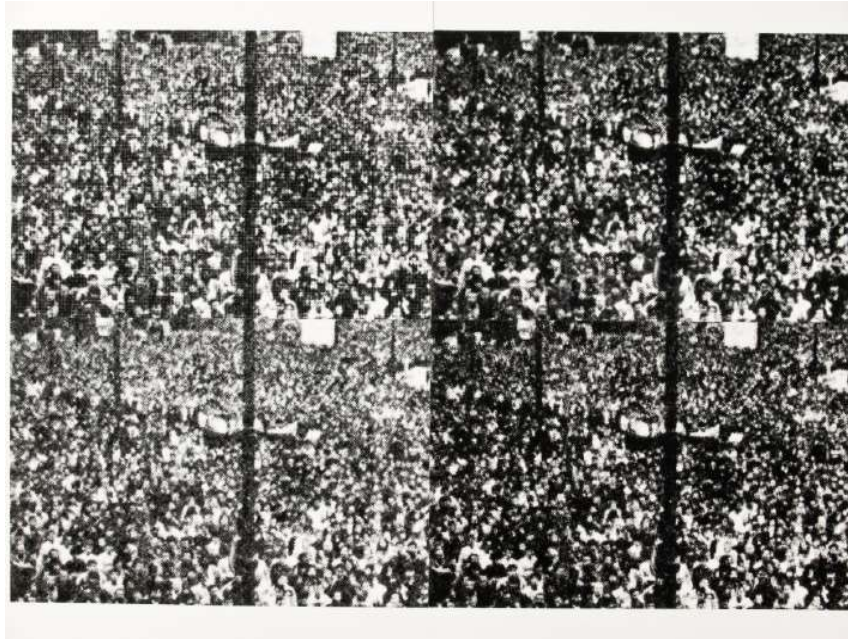
718 YAMPOLSKY, Mijail: “In the Shadow of Monuments”, en CONDEE, Nancy (ed): *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*. Bloomington: Indiana University Press, 1995, p. 106. Citado en BUCK-MORSS, Susan: *Sueño y catástrofe...*, *op. cit.*, p. 101.

719 MENDIZABAL, Asier: *Toma de tierra*, *op. cit.*, p. 40.



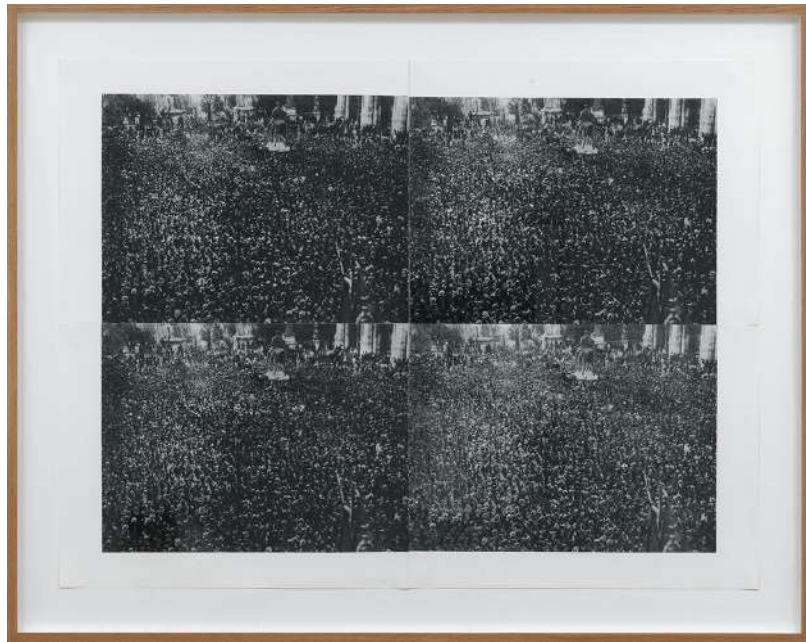
En la serie *Illustrated*, Mendizabal parte de imágenes de las revistas ilustradas del último tercio del siglo XIX, momento fundacional de la constitución de las masas en tanto sujeto político y objeto de figuración en la imagen. Para aquellas primeras apariciones de masas en las revistas ilustradas, la prensa, ansiosa por reproducir fotografías debido a su naturaleza testimonial, recurría a la técnica del fotograbado ya que aún no estaba desarrollada la técnica de impresión del semitono. Las fotografías eran “traducidas” por grabadores de madera que replicaban los océanos de pequeñas cabezas congregadas en el espacio público, sin poder rescatar, evidentemente, los rasgos distintivos de las singularidades de quienes componen la masa.⁷²⁰ Esas imágenes de masas informes en las que es imposible diferenciar a los individuos, redundarían en las propias teorías de la psicología de las masas que las definía como una bestia informe en donde se perdían las singularidades y las capacidades individuales quedaban mermadas.

⁷²⁰ Id.: “De trama y urdimbre, figura y fondo y otras analogías estructurales”, *Revista Concreta*, n.º 5, 2015, p. 123.



En relación con la reproducción masiva de imágenes de masas, Mendizabal ha realizado *Tramas*, una serie de esculturas y serigrafías en la que ha explorado el rastro que permanece en las imágenes de la técnica de reproducción utilizada. Se trata de imágenes que incorporan, evidencian, su propio proceso de producción en su materialidad. El título de la serie alude a la trama de puntos que se genera en la impresión offset, una exploración que parte de imágenes en las que la retícula de las manchas de los cuerpos que conforman la multitud se superpone la retícula de puntos que posibilita su impresión, un principio que posteriormente transfiere al programa de la escultura. Los títulos *Rotation* y *Moiré* de parte de la serie aluden precisamente al proceso de generación de esas imágenes, que el artista extrae de la prensa de distinta procedencia:

El que sean imágenes de prensa hace que en origen ya estén traducidas desde un soporte fotográfico químico a una trama mecánica de imprenta. La imagen se fragmenta en una trama de pequeños puntitos (punto de trama del offset). La traducción mecánica de estas tramas tiene siempre un ángulo de inclinación (los puntitos aparecen en una disposición diagonal) que hace la imagen más natural a nuestros ojos. Lo que yo hago en esas imágenes es repetir la reproducción mecánica (en este caso mediante serigrafía, que utiliza el mismo proceso) pero GIRANDO la trama en diferentes ángulos de inclinación, De ahí el término rotación del título. Lo que rota es el ángulo de trama de los puntos. Esto genera una vibración en la percepción, un juego óptico.



Cuando se reproduce en imprenta una imagen que ya proviene de una impresión offset (al reproducir en un periódico una foto escaneada de un periódico, por ejemplo) se solapan la trama de la primera impresión y la segunda trama, creando un molesto Moiré que las imprentas corrigen recurriendo a una trama estocástica (de puntos aleatorios en lugar de una trama ortogonal). Implícitamente, la alusión al moiré como error mecánico producto de la superposición de tramas alude a esas maneras de interpretar la realidad (la trama ortogonal organizada y la estocástica aleatoria parecen replicar categorías de multitud organizada o espontánea, por ejemplo, con lo que eso conlleva) pero también se alude al solapamiento entre la trama técnica, mecánica, de puntitos y las propias cabezas y rostros de la multitud como puntitos repartidos en el espacio. Al solaparse estas dos capas se llama la atención también de la mediación del soporte técnico en nuestra percepción de fenómenos históricos, políticos, etc.⁷²¹

La trama y la urdimbre del “moiré” ofrecen un juego abstracto que origina una imagen de indefinición, pero de poderosos significados, sobre todo por su vinculación con la naturaleza de las propias masas y el modo en que encarnan la confrontación entre lo individual y su disolución en lo colectivo y sus representaciones. En este sentido, la serie no sería tanto un intento de “representar” la multitud sino de imitar sus

⁷²¹ Correspondencia con el artista, febrero de 2022.

formas de reproducción y sus efectos, la limitación óptica que en Cordeiro no permitía ver a los individuos diferenciados a la vez que la masa, se traduce en Mendizabal a una imposibilidad para ver trama y urdimbre del tejido.⁷²²

A la imagen original se suma la palpable manipulación a la que Mendizabal la somete mediante un juego de reimpresión con diferente matriz. Una repetición a partir de su reproducción mecánica que conforma un grupo de nuevas imágenes a partir de las originales, al tiempo que una nueva imagen abstracta. En sus títulos, todas evocan el nombre del emplazamiento geográfico del que provienen, pero están dissociadas del acontecimiento histórico concreto al que pertenecen. Mendizabal extrae la forma de la multitud, pero en esa abstracción permanece latente la historia. En el caso de *Rotation (Moiré Rome)* se intuye la presencia de una escultura ecuestre en el centro de la plaza en la que está la multitud arremolinada. Sin embargo, poco sabemos de la relación de la multitud con la escultura, salvo que, si pensamos de nuevo con el dibujo de Boccioni, la masa en esa plaza puede derrocar o afirmar un nuevo líder; sublevarse o someterse. No importa quien aparezca representado en esa escultura, ya que su función mítica excede la propia figura ecuestre, reside tanto en la masa como peana. En este sentido en *Rotation (Moiré Rome)* escultura y masa son signos que sobrepasan el acontecimiento del que han sido extraídas. Si en el trabajo de Mendizabal, como ha señalado Peio Aguirre, “no podemos hablar de ‘obras’ ni de ‘piezas’ si no es con relación a una cadena significativa que se completa por contagios de vecindad, completitud y alusión a otros trabajos y textos⁷²³”, quizá el trabajo en vídeo que forma parte de la instalación *No Time for Love*⁷²⁴ (2000) pueda contribuir a comprender mejor estas *Rotation*. En él aparece la marcha de un grupo de jóvenes que caminan con una caja de cervezas. Uno de los integrantes del grupo al pasar ante la cámara levanta un dedo como gesto provocador para el que mira. La repetición de la acción que, por efecto de su reproducción en bucle, se muestra una y otra vez como una y la

⁷²² MENDIZABAL, Asier: *Toma de tierra*, op. cit., p. 15.

⁷²³ AGUIRRE, Peio: “Estructuras de lo político” en AGUIRRE, Peio y MENDIZABAL, Asier: *Smaller than a mass*. San Sebastián, Editado por Asier Mendizabal y Peio Aguirre, 2006, p. 7.

⁷²⁴ Como ha señalado Aguirre la instalación está formada de varios “fragmentos”. Su título corresponde a una canción del grupo Hertzainak de los años ochenta que versiona a su vez un tema del irlandés Christy Moore también conocida como *If they come in the morning*. La letra que aborda la renuncia al amor por la militancia es explícitamente política, comienza de la siguiente forma: *You call it the law, we call it apartheid, internment, conscription, partition and silence / It's the law that they make to keep you and me where they think we belong / The hide behind steel and bullet-proof glass, machine guns and spies, / And tell us who suffer the tear gas and the torture that we're in the wrong / No time for love if they come in the morning, / No time to show tears or for fears in the morning, / No time for goodbye, no time to ask why, / And the sound of the siren's the cry of the morning*. AGUIRRE, Peio: “Masa e ideología de la forma en la práctica de Asier Mendizabal”, en AGUIRRE, Peio, MARÍ, Bartomeu, MENDIZABAL, Asier (eds.): *Asier Mendizabal*. Barcelona, MACBA, 2008.

misma cosa produce un extrañamiento en quien mira. El del tiempo suspendido por repetido. La extraña indefinición de la acción del grupo, no se sabe qué es lo que van a hacer ni adónde se dirigen, solamente cobra sentido por la repetición. Como las de estas plazas en las que los individuos se reúnen bajo las grupas de la escultura ecuestre del monarca, caudillo local o condotiero de turno, una y otra vez a lo largo de la historia. En las proyecciones que se hicieron de las mujeres que salían de la fábrica Lumière, el público pedía que la proyección se repitiese⁷²⁵, generando casi el primer *loop* de la historia. Una historia circular en la que el tiempo se repite, como en *No Time for Love*. Pero pensar además en la potencialidad poética y política de la repetición parece acuciante hoy. Si buena parte de la práctica de la modernidad estuvo vertebrada por la repetición: la cadena de la fábrica, las posibilidades de la reproducción técnica de la imagen y la estricta composición de las formas de vida en torno al tiempo y el espacio de la ciudad, esta desaparece en la actualidad como patrón bajo el signo de la flexibilidad semiocapitalista y aparece con formas nuevas, que no improvisadas. La repetición es constitutiva y consustancial de la masa: “Ante la perspectiva de volver a reunirse, la masa supera una y otra vez su disolución”, afirmaría Canetti⁷²⁶. Por otro lado, la masa se multiplica como copia y adopta diferentes formas según las diversas tramas que la producen en tanto que imagen. Parece que la mejor manera de mostrar lo colectivo es desde la abstracción, la repetición y la multiplicación, mediante una operación que borre los límites y desenfoque la concreción de las cosas, bien sea como tramas y urdimbres de papel, como manchas de tinta o como píxeles. Una mezcla en la que además los sujetos y los objetos pierdan la obstinada distinción que les asignara la modernidad y se disuelvan los límites existentes también entre realidad, representación, representatividad y subjetividad.

En la exposición que tuvo lugar en la galería Projectesd de Barcelona en 2012 las imágenes de masas estaban acompañadas de las instalaciones de la misma serie realizadas con planchas de acero perforado, donde la investigación sobre la relación ambigua y ambivalente entre la trama y la urdimbre, o el fondo y la forma, aparecía una vez más. La visión completa de la exposición revela una superposición de tramas, urdimbres, puntos y multitudes en las que la percepción de quien mira juega un papel determinante en la configuración de la imagen misma. En *Sin título, Trama #4*, Mendizabal ha dispuesto dos planchas de acero perforado en forma de malla o reticular de tal manera que la superior queda dispuesta de forma oblicua sobre la vertical que apoya en el suelo. En el centro de la plancha superior ha situado la imagen de una multitud extraída de la prensa que ha recortado con forma geométrica escalonada.

725 DIDI-HUBERMAN, Georges: “People Exposed. People as Extras”, en *op. cit.*

726 CANETTI, Elias: *Masa y poder*, *op. cit.*, p. 17.



La superposición de las dos planchas forma un patrón moiré a partir justamente de la interferencia que se forma entre las dos rejillas de líneas. Esto provoca que la visión humana cree la ilusión de unas bandas oscuras y claras horizontales, justamente, como en los patrones moiré en impresión que son el resultado de la superimpresión de dos o más imágenes tramadas. Como en la multitud, bien en el acontecimiento o bien en sus primeras reproducciones masivas en imágenes, las planchas de acero producen una relación ambigua y ambivalente entre el fondo y el frente, entre los fragmentos y la articulación total. En todas las piezas de la serie persiste el interés de Mendizabal por insertarse en la tradición abstracta de la modernidad para activar la eficacia política del signo abstracto. Como ha apuntado Wolfgang Brückle, en estos trabajos se pueden trazar líneas genealógicas que alcancen el constructivismo ruso

The perforated surfaces recall similar modules in El Lissitzky's *Abstract Cabinet* of 1926 and of Moholy-Nagy's *Light modulator* of 1930. Yet the purely optical experience intended at that time is up for discussion in Mendizabal. He has mounted photographs of crowds on the plates, partly in a V formation reminiscent of Olga Rozanova's and Kazimir Malevich's pictorial formalisation of the revolutionary collective. In the photographic medium, the dream of the symbiotic unity dissolves, and so does the event of a real community in the suprematist form⁷²⁷.

⁷²⁷ “Las superficies perforadas recuerdan módulos similares del “Gabinete abstracto” de El Lissitzky de 1926 y del “Modulador de luz” de Moholy-Nagy de 1930. Sin embargo, la experiencia puramente óptica que se pretendía en ese momento está en discusión en Mendizabal. Ha montado fotografías

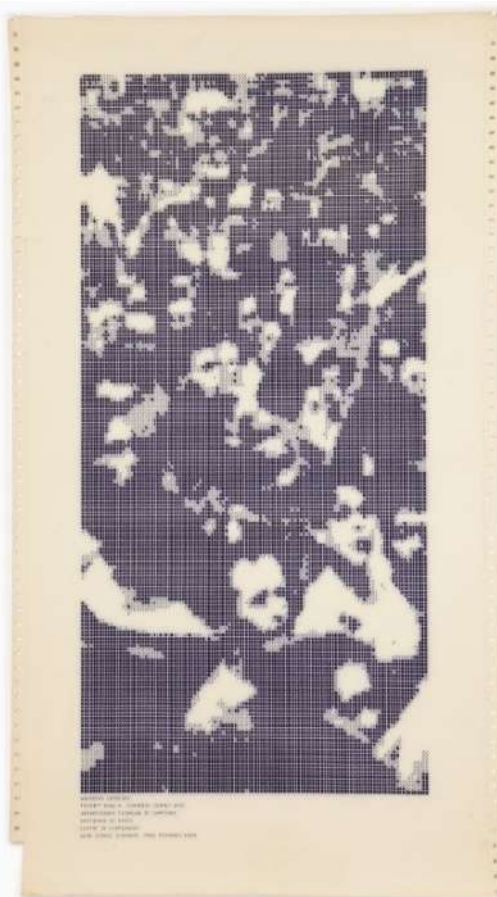
Si bien es cierto que la cuestión de las masas ha acompañado el trabajo de Mendizabal desde sus inicios, no deja de ser relevante que la producción de la serie de *Tramas* corresponda a los años posteriores a la Primavera Árabe, el 15M y los movimientos de ocupación de las plazas. Si el sentir sobre lo colectivo ha sido una constante en su trabajo, a la luz del ciclo de movilizaciones que se activó a partir de 2011 la pregunta sobre el poder de las masas, de su representación y del modo en que estas configuran subjetividades políticas y agenciamientos es clave, especialmente si pensamos, como hace él, con Walter Benjamin y Sigfried Krakauer en que las imágenes de las masas determinan, retrospectivamente, la propia autoconsciencia de los participantes en esa multitud y que, ambas circunstancias, la experiencia fenomenológica de los cuerpos juntos en la plaza, sumada a la experiencia expandida de la imagen fotográfica transforman la experiencia de los sujetos.

La preocupación por la forma en la que se configura la imagen de la masa a partir de la técnica de la reproducción empleada apareció en el trabajo de Waldemar Cordeiro cuando a partir de 1968 el artista abandonó el trabajo con objetos y volvió a su preocupación por la percepción visual de la masa desde sus investigaciones a partir de la imagen digital.⁷²⁸ Como en el caso de las obras anteriores, que tensionaban las masas y el individuo en diversas direcciones, la experimentación con la imagen responde una vez más a la relación entre la forma visual que adopta y la propia construcción de la masa como conglomerado de personas en el espacio público en tanto que político, por ser el lugar en que los sujetos hacen “aparición”. Estos trabajos, que por el uso racional de las estructuras y la métrica parecen una lógica consecuencia de la práctica de arte concreto, reciben el nombre de *Arteónica*, un neologismo creado por el propio Cordeiro. El proceso de transformación de las imágenes a partir de una base tecnológica consiste en la reticulación de la imagen, que no es otra cosa que el fundamento del proceso de semitono de impresión, esa técnica reprográfica de la que parte Asier Mendizabal y que simula la continuidad de los tonos a partir del uso de puntos en una trama, que varían en tamaño y espaciado dependiendo del tono que se quiera dar a la imagen. Estas imágenes en semitono dan origen a una imagen binaria cuya reproducción se basa en una ilusión óptica ya que es el ojo humano el que mezcla y

de multitudes en los platos, en parte en forma de V que recuerda la formalización pictórica de lo revolucionario colectivo de Olga Rozanova y Kazimir Malevich. En el medio fotográfico, el sueño de la unidad simbiótica se disuelve, así como el acontecimiento de una comunidad real en la forma suprematista.” BRÜCKLE, Wolfgang: “The Absent People in Asier Mendizabal”, VV.AA., *Futures of the Past. Annette Amberg, Asier Mendizabal und Yelena Popova im Dialog*, Kunstraum Riehen, Ausstellungskatalog, 2013, pp. 18-21, p. 21.

⁷²⁸ Esa etapa en su producción coincide con el periodo de los años de plomo de la dictadura militar en Brasil que se inició en 1968 y que concluiría una vez ya muerto el artista en 1974.

suaviza los tonos para construir la imagen. La impresión en esta técnica produce una segunda imagen a partir de la original, por lo que podríamos llegar a considerar las imágenes reproducidas por los medios de comunicación como imágenes de segunda generación.⁷²⁹ Este tipo de reproducciones o de fundamentos propios de la reproducción de las imágenes concuerda no solamente con su práctica de arte concreto, sino también con sus intereses por la teoría de la Gestalt, por la participación del espectador en la construcción de la imagen, una alusión poética a la libertad individual en medio de la represión de la dictadura.



Para la serie *Gente* (1973) Cordeiro toma de la prensa la imagen de una multitud en la Praça da Sé, un enclave importante para las reuniones y manifestaciones públicas de la ciudad de Sao Paulo durante la dictadura militar⁷³⁰. La imagen original fue sometida a un proceso de digitalización manual, mediante el uso de una cuadrícula ortogonal que dividía la composición. A cada cuadrado le era asignado un número

729 COSTA, Helouise: *op. cit.*, p. 73.

730 MAIER, Tobi: "Waldemar Cordeiro & Franz Mon", en *Waldemar Cordeiro & Franz Mon*. Nueva York, Spector Books, 2011, p. 5.

que posteriormente serviría de guía para la aplicación de la escala de grises que componía la imagen para que fuese concluida por el espectador en el proceso de ilusión perceptiva. A través de su enfoque analítico, la impresión digital restaura el anonimato de los sujetos de la imagen, preservando en cambio la identidad colectiva de la masa crítica, capturada en el ejercicio de su derecho democrático de protesta. Aquí la denominación más simple de “gente” frente a la de masa enfrentada a la individualidad deviene interesante por las connotaciones que tiene en el marco de la dictadura. Por otro lado, la serie es una evolución de esa misma gente en diversas formaciones y configuraciones. Un juego de intensidades, pero también de representaciones, desde lo más desdibujado a la imagen que emerge.

Con varias décadas de diferencia el trabajo de Cordeiro y el de Mendizabal se preocupan por las implicaciones que tiene la técnica en la elaboración de la imagen de la multitud y los desvíos que su configuración produce en la forma de entenderla, de asimilarla y de reproducirla. Así sucedió también en el trabajo de Felix Gonzalez-Torres quien dedicó un considerable cuerpo de su trabajo a la imagen de la multitud y aplicó en diversas estructuras, siempre a partir de su condición material, como imagen reproducida mecánicamente y de forma masiva.



En la primavera de 1988⁷³¹, en la galería Rastovski de Nueva York Felix Gonzalez-Torres expuso dos grupos de trabajo: unos que incluían fechas y acontecimientos disociados de su imagen, los *Photostats*, con lo que ponía en evidencia el fracaso de la imagen-documento para representar la historia o la política. Y otro grupo de trabajos

⁷³¹ Entre los meses de septiembre de 1988 y enero de 1989 y, coincidiendo con las elecciones presidenciales de EE.UU., Group Material, colectivo al que Gonzalez-Torres se incorporó en 1987, realizó su proyecto “Democracy” con el que transformaron la sede de la DIA Art Foundation en el SOHO de

en los que, en una operación inversa, extraía imágenes de masas de periódicos (probablemente *The New York Times*⁷³²) que descontextualizaba mediante la operación de borrado del texto que las acompaña, las enmarca y las encierra.

Los *Photostat* combinan acontecimientos de distinta naturaleza y relevancia histórica que se ordenan aleatoriamente en una clara alusión al modo en que la experiencia contemporánea está determinada por una abundancia de estímulos e informaciones que no se relacionan entre sí de forma coherente. Una experiencia basada en el sobreestímulo y la interrupción constante, algo que Benjamin describiera con claridad cuando, en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, explora el modo en que las poéticas de Charles Baudelaire emergen de la experiencia en la vida urbana moderna en forma de shock, esa experiencia sensorial de los cuerpos al encontrarse en las multitudes, pero también en ver una película de cine o leer un periódico. En estos *Photostats* como en *Untitled* (1987), el primero de la serie, el tiempo aparece también desordenado, como en sus series con relojes, en lo que Robert Storr denominó “anacronologías”, líneas de tiempo en las que la secuencia temporal está deliberadamente desordenada.⁷³³ Esta ruptura de la linealidad temporal del eje cronológico hace directamente alusión a las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, que Benjamin escribiera en 1940, en donde el pensador alemán hace una crítica directa al positivismo y a la idea de progreso y otorga valor a los distintos acontecimientos de la historia, independientemente de su consideración. Así dice en la Tesis III: “El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia.”⁷³⁴

Junto a los *Photostats*, en aquella exposición había un conjunto de piezas en las que, mediante distintas estrategias: de apropiación, repetición y reproducción sobre distintos objetos y superficies Felix Gonzalez-Torres experimentó con las imágenes de las masas y las distintas posibilidades de su reproducción masiva, de las que me gustaría destacar los puzzles, que realiza a partir de 1987. *Untitled* (1987), presente en aquella exposición, consiste en tres puzzles enmarcados con distintas imágenes de

Nueva York en un espacio para el debate sobre los problemas y las posibilidades de la democracia en Estados Unidos con la educación, la política electoral, la participación cultural y la epidemia del sida como ejes principales.

⁷³² La mayoría de los materiales de prensa en su archivo provienen de este periódico.

⁷³³ STORR, Robert: “When This You See Remember Me”, en AULT, Julie (ed.): *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen, Steidl Books, 2016, p. 31.

⁷³⁴ BENJAMIN, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría (ed.). México, Ítaca, 2008, p. 37.



masas. Una invitación a mirar la especificidad de la multitud en cada toma, que no es siempre igual a pesar de aparentar ser siempre lo mismo. Con estas tres imágenes, como ya hicieran otros artistas, pone de relieve que en la naturaleza de la masa está la repetición y la multiplicación. La selección de imágenes de prensa, que a su vez son reproducidas en espacios de souvenirs (la impresión de las imágenes de las multitudes sobre los puzles se confía a tiendas y otros espacios de producción popular que no responden a los acabados habituales del mercado del arte), pone de relieve el interés de Felix Gonzalez-Torres, por la potencia de la imagen en su reproducción técnica y masiva y cómo esta determina su materialidad, su forma. No es anecdótico que decidiese hacer *C-Prints* para estos puzles: la baja calidad de la reproducción desde la imagen fuente del periódico desintegra los cuerpos, que aparecen desechos en la imagen y con sus contornos desdibujados. Cuerpos que no pertenecen a individuos sino que conforman un magma indistinguible. Felix Gonzalez-Torres se consideraba a sí mismo ante todo un fotógrafo⁷³⁵ y era consciente de la baja calidad de estas imágenes, su grano, su materialidad, el modo en que incorporan su condición de múltiple en la disgregación del objeto mismo representado. A pesar de que la crítica y el comisariado se ha centrado mayoritariamente en otros aspectos de su trabajo, la crítica de la imagen y la investigación sobre su estatuto y materialidad es fundamental en la práctica del artista cubano-estadounidense, para quien las imágenes son transmisoras de valores culturales y reproductoras de las jerarquías sociales. En este sentido, no podemos dejar de olvidar aquello que veíamos con anterioridad en este texto, el modo en que Susan Buck-Morss ha estudiado a partir de la obra de Benjamin cómo

⁷³⁵ En conversación con Andrea Rosen, mayo de 2021.

las imágenes de las masas, especialmente en la experiencia del cine soviético, fueron fundamentales para la configuración de la subjetividad política del proletariado como clase⁷³⁶.

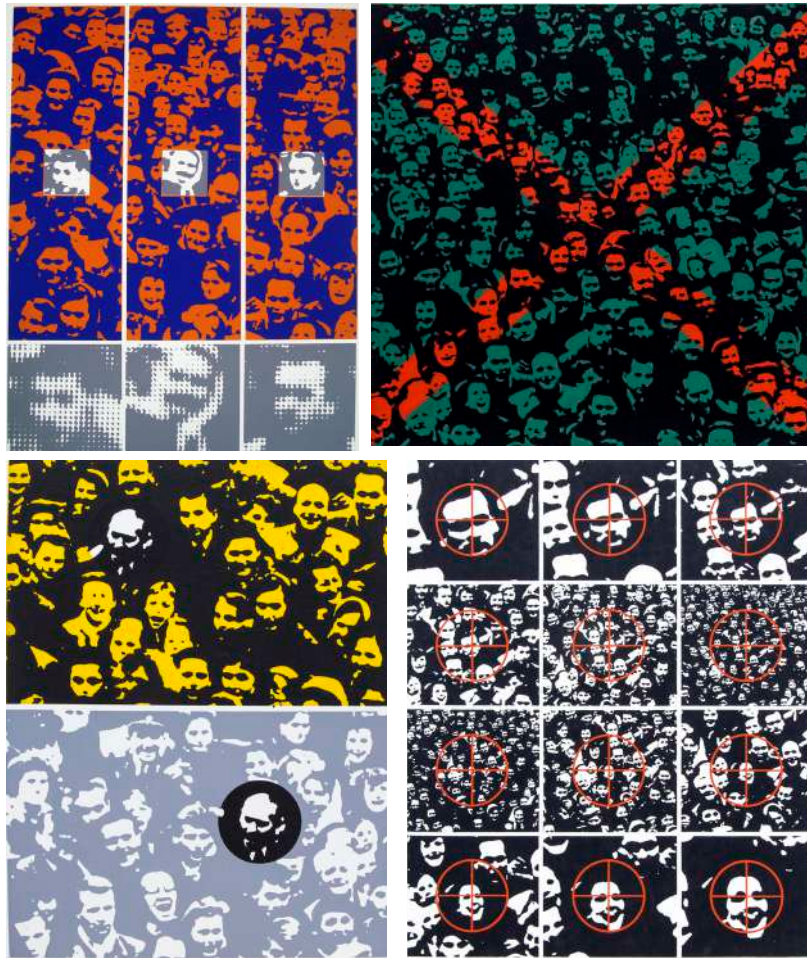
Al mismo tiempo produce otros puzzles, como *Untitled* (1987) que presenta de forma individual y no enmarca, sino que deja en toda su vulnerabilidad en una bolsa de plástico y por tanto queda expuesto a la amenaza permanente de romperse, de quebrarse, de desgajarse, de descomponerse como imagen. El puzzle evidencia dos cosas: que la propia imagen es una construcción, que se compone de distintos elementos, nunca es una cosa monolítica, no viene dada, no precede al ojo como veíamos en las aplicaciones de Waldemar Cordeiro de la teoría de la Gestalt, y por otra, alude a la propia naturaleza de la masa que se une y se desune y que funciona como oleadas o como piezas que encajar, como toda la experiencia colectiva, que en realidad es un rompecabezas. El que se pongan en circulación dos formas distintas del puzzle –enmarcados y sin enmarcar, en grupos de tres o de forma independiente– habla también del modo en que Gonzalez-Torres entendía su trabajo de forma modular y cómo le gustaba jugar con la tensión entre la fragilidad y la permanencia, la unidad y la multiplicación. El coleccionista que adquiere un puzzle en la bolsa puede enmarcarlo, pero a condición de que lo pegue antes y por tanto anule la posibilidad de volver al estadio anterior⁷³⁷. La transformación del puzzle en fetiche ha de sacrificar el juego. La fijación destruye parte de la esencia, Gonzalez-Torres provoca el conflicto entre usar o preservar, fetichizar o jugar, tocar o mirar. Y aquí se despliegan todas las poéticas posibles.

Como Mendizabal, Gonzalez-Torres juega con la materialidad misma de esas imágenes. En esas imágenes la multitud se multiplica como copia y adopta diferentes formas según las diversas técnicas que la (re)producen en tanto que imagen, bien sea como tramas y urdimbres de papel en el caso de Mendizabal, como manchas de tinta en la imagen siempre a punto de quebrarse de los puzzles en *C-Printing* o como píxeles, en el caso de los vídeos de Katz o en Rabih Mroué.

⁷³⁶ Cf. BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe...*, *op. cit.*

⁷³⁷ En conversación con Andrea Rosen, mayo de 2021.

4.4 La razón de la masa como forma



Una de las cuestiones que se desprende de la imagen de la masa es el patrón al que responde su conducta, el modo en que funciona a nivel libidinal, cómo piensa y de qué forma se organiza. Estas cuestiones se aplican de igual manera para la masa en sí misma como para la imagen que genera. En su exhaustivo estudio sobre las masas Canetti las describió desafiantes y sin ningún temor al uso de la violencia; dispuestas a destruir y matar; a la fuga, desafectadas o festivas. Conforme a su fisonomía las clasificó como abiertas, cerradas, en descarga, invisibles, como anillos... En las imágenes de masas se pueden rastrear esas formas internas que las estructuran tal y como hará John Baldessari, o a la inversa, como hizo la artista brasileña Regina Silveira, aplicar sobre ella distintas formas geométricas que transforman el océano informe de cuerpos en un espacio sobre el que ejercer vigilancia, control y violencia. La serie de serigrafías *Middle Class & Co.* (1971 – 1972) parte de una misma imagen de la multitud que la artista extrae por primera vez de la prensa y repite en distintas conformaciones generando ritmos en cada nueva plancha. Esos nuevos patrones de la masa en blanco y

negro son posteriormente sometidos al rigor de distintas formas geométricas. Algunas variaciones invitan a pensar en la inserción de la multitud en espacios arquitectónicos, en un juego en línea con otros trabajos de la artista en los que exploraba cuestiones de perspectiva y geometría, pero muchas otras funcionan como estrategias para el señalamiento mediante juegos cromáticos o formas como la de la diana que recuerda a las marcas de tiro. En ocasiones, la dialéctica masa-individuo se resuelve aquí mediante la inserción de las figuras en claustrofóbicos patrones geométricos que las encierran, las enclaustran. Silveira ha dicho sobre esta serie que no tenía intención de discutir la naturaleza de la imagen fotográfica como representación ni tampoco explorar cuestiones relacionadas con la visualidad que abordaría posteriormente en su trabajo: “La intencionalidad implícita en estos grabados, en primera instancia, es claramente política, y lo que me mueve es el deseo de comentar las relaciones de poder a través de imágenes referenciales y sus posibles acoplamientos”.⁷³⁸ Algunos de esos contenidos políticos podrían estar relacionados con el propio ambiente de violencia vivido en España donde la artista residió a finales de los sesenta durante la dictadura en la que se vigilaba, perseguía y aún asesinaba por parte de las fuerzas del estado franquista o a la alusión al avance de la tecnología tecnocrática en las sociedades del momento.⁷³⁹

En un proceso inverso al realizado por Silveira, en su serie *Crowds with Shape of Reason Missing* (1984 – 1985), el artista californiano John Baldessari parte de imágenes en blanco y negro de acontecimientos históricos, así como de películas en las que aparecen masas organizadas en diversas configuraciones. El artista aplica sobre esas imágenes una forma geométrica en blanco para sustraer de la imagen el motivo central que congrega dichas masas. De ahí el título de la serie, en castellano una posible traducción sería *Masas a las que le falta la forma de la razón [que les congrega]*. En las imágenes desaparece la razón de ser de las masas y con ella, más que perderse el significado de la imagen, este se desvía para desvelar las configuraciones formales de los espacios en relación con el poder. El tipo de masa que aparece en las imágenes es evidente en los términos en los que las describió Canetti en *Masa y poder*, un libro que parece Baldessari conocía bien cuando realizó esta serie⁷⁴⁰.

738 Entrevista Daniela Maura a Regina Silveira facilitada por el estudio de la artista.

739 SANTA OLALLA, Pablo: “‘Lecciones de arte’. La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira”, *Caiana #18*, primer semestre 2021, pp. 71-96. [http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/18-pdf/caiana%2018D %20Santa%20Olalla_pdfFINAL%201.pdf](http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/18-pdf/caiana%2018D%20Santa%20Olalla_pdfFINAL%201.pdf)

740 TAGG, John: “A Discourse (With Shape of Reason Missing)”, *Art history*, vol. 15, n.º 13, septiembre 1992, pp. 351-373, p. 371 <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1992.tb00493.x>



Two Crowds (With Shape of Reason Missing) de 1984, fue publicada por primera vez en la portada de *Journal* en el número de otoño de 1985.⁷⁴¹ Además de en la portada, la imagen se incluyó en el interior acompañando un texto de Michel Feher, “Mass, Crowd and Pack” en el que contrastaba el trabajo sobre el narcisismo de Freud con la “obra maestra” de Canneti *Masas y poder*.⁷⁴² Para esta composición Baldessari combina dos imágenes en las que se puede apreciar con nitidez la intención de este trabajo ya que, además, el artista publicó las imágenes de las que partió para su composición final⁷⁴³. La imagen superior corresponde a unas nupcias en una Catedral y evidencia la disposición jerárquica que se dirige hacia el altar de las iglesias. La forma geométrica que da sentido a la masa, que la organiza y ordena es un rectángulo blanco que correspondería al pasillo que conduce al altar, elemento que el artista ha decidido suprimir en la composición. La imagen inferior es una conocida imagen correspon-

⁷⁴¹ Aquel número fue editado por Gilbert Rolfe y John Johnson, pintor y también profesor en el California Arts Institute, junto a Baldessari. El número estuvo dedicado a “Multiplicity, Proliferation, Reconversion”. *Ibid.*

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ Fue publicado, entre otros lugares en VAN BRUGGEN, Coosje: *John Baldessari*. Nueva York, Rizzoli, 1990, p. 182.

diente a la proclamación de la Primera Guerra Mundial en Berlín el 1 de agosto de 1914. Una imagen que fue descrita por Canetti en su libro, en el capítulo que dedica a “las masas en la historia” y en donde usa términos que explica en el libro como “masa abierta”, “masa cerrada” o “cristales de masa” y con ello explicaba la importancia del ejército para la masa alemana de entonces.⁷⁴⁴ El vaciado de esta imagen deja en el centro una elipse blanca en torno a la que la masa se arremolina. Lo que interesa de estas imágenes manipuladas por Baldessari, más allá de su proximidad con las teorías de Canetti, es el modo en que realiza un vaciamiento de la imagen que puede ser entendido en dos direcciones. Por un lado, si se siguen las teorías de Le Bon o Freud o buena parte de los teóricos de las multitudes, estas necesitan siempre de un guía, alguien en quien depositar sus aspiraciones y que articule sus deseos en una dirección, lo que en Canetti sería “la masa necesita una dirección. Está en movimiento y se mueve hacia algo”⁷⁴⁵, al suprimir esa ‘forma de la razón’, que no sería otra cosa que su razón de ser, Baldessari desvelaría la naturaleza irracional de la congregación, su base fantasmagórica⁷⁴⁶. Para esta composición, el artista californiano hace uso de uno de los elementos fundamentales de su trabajo, como es el montaje, que le sirve para establecer una política de la duda⁷⁴⁷. En este sentido el propio Baldessari afirmaría: “Me interesa cuando dos imágenes colindan entre sí (...) Es como cuando dos palabras colisionan y sale alguna nueva palabra con un nuevo significado⁷⁴⁸”. Tras la publicación de *Two Crowds...* junto al texto de Feher, un año después, en 1985 el pensador belga incorporó cinco imágenes de la serie en el primer número de la revista *Zone* que editó junto a Sanford Kwinter sobre la ciudad⁷⁴⁹. En aquellas composiciones Baldessari parte de imágenes que corresponden a lugares de enunciación del discurso, como aulas, salas de conferencias y reuniones o museos. En todas ellas el vacío corresponde al espacio de la imagen en el que se supone contiene el sentido: la imagen de un cuadro en un museo, la pantalla de proyección en la sala de reuniones o la mesa en la sala de convenciones. En estas imágenes la masa adopta distintas formas más próximas a las masas como públicos que describiera Benjamin, o a unas masas concentradas en

⁷⁴⁴ CANETTI, Elias: *Masa y poder*, *op. cit.*, pp. 251-261.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁴⁶ POGGI, Christine: “Mass, Pack and Mob...”, *op. cit.*, p. 193.

⁷⁴⁷ MILLER, John: “El corte más profundo. Notas sobre la técnica de John Baldessari”, en *Ni por esas/ Not Even So: John Baldessari*. Madrid/Valencia, Centro de Arte Reina Sofía – IVAM, 1988, p. 53.

⁷⁴⁸ FOSTER, Hal: “The Baldessari Effect”, en DEAN, Robert y PARDO, Patrick (eds.): *John Baldessari Catalogue Raisonné: Volume Two: 1975 1986*. New Haven/Nueva York, Yale University Press – Marian Goodman Gallery, 2014, p. 1.

⁷⁴⁹ TAGG, John: *op. cit.*, p. 354.

aquello que produce el discurso⁷⁵⁰. No sin ironía, en otras de sus operaciones de vaciado, Baldessari trabajará con las imágenes de Hans Namuth que hiciese de Pollock, como para *White Shape* (silueta blanca) de 1984.



En relación con sus investigaciones a partir de sus lecturas de Canetti y Freud Baldessari experimentó con las imágenes de las masas en otras obras de ese mismo periodo como *Three Crowds* (1984) en la que dispone tres fotografías de masas con distintas configuraciones o *Two Crowds: Trouble (Excluded); Watching (Included)* (1986) en la que explora ya las apariciones y desapariciones que pueden relacionarse con sus lecturas de Freud y la aparición en la superficie de lo reprimido, tal y como Coosje Van Bruggen ha querido ver en otros de sus trabajos del momento en los que aparecen siluetas de elementos que aparecen sombreados o en color blanco. Sobre *Three Crowds* el propio Baldessari escribe:

Over the years I have accumulated a thick pile of photographs of crowds, and I have read a good deal about crowd psychology. I think, the real reason is an analogue of my own perversity against always seeing photographs of one, two, or three people, but few photographs of crowds. Trying

750 Ibid.

to find images of crowds in history of art, I found also that there are very few. So this is my first work dealing with crowds, and I am using them in a very formal way here. I am aware that the configuration of the crowds does indicate a central mental state of the crowd⁷⁵¹.

Crowds with Shape of Reason Missing puede ser leída también en la estela de otras obras que el artista comenzaría en la década anterior, como algunas de las obras pertenecientes a la serie *Violent Space: Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich)* o *Nine Feet (of Victim and Crowd) Arranged by Position in Scene*, ambas de 1976 y expuestas en la retrospectiva que le dedicó el Whitney Museum de Nueva York en 1981, y que el crítico Craig Owens relacionó con el humor en la estela de la comicidad descrita por Freud en su ensayo *El chiste y su relación con el inconsciente* a partir de la figura del *Aufsitzer*, un pseudochiste en palabras de Owens. El *aufsitzer* sería anunciado como chiste y despertaría las mismas expectativas, al intentar buscar el sentido del chiste, su gracia, se descubre que en realidad se trata de un sinsentido. Para Owens, los vacíos que aparecen en las obras de *Violent Space Series* en realidad no estarían escondiendo nada, no habría un sentido más allá que el de la composición. No son otra cosa que sinsentidos, y por tanto privan al espectador de la tradicional relación que busca en las obras un significado oculto.



751 “A lo largo de los años, he acumulado una gran cantidad de fotografías de multitudes y he leído mucho sobre psicología de masas. Creo que la verdadera razón es un análogo de mi propia perversidad en contra de ver siempre fotografías de una, dos o tres personas, pero pocas fotografías de multitudes. Tratando de encontrar imágenes de multitudes en la historia del arte, encontré también que hay muy pocas. Así que este es mi primer trabajo que trata con multitudes, y las estoy usando de una manera muy formal aquí. Soy consciente de que la configuración de las multitudes indica un estado mental central de la multitud.” DEAN, Robert y PARDO, Patrick (eds.): *John Baldessari Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 417.

Dentro de la misma serie *Crowds with Shape of Reason Missing* (2012) hay un grupo de composiciones en las que sustrae elementos fundamentales de la imagen de *stills* de cine, en este sentido afirmarí­a:

The context of the still is removed so that we bring all our emotional baggage to it, what we've seen of life and on television, and so on. But quite often I find myself imagining things which I realize later and not there at all. It's about what one brings to it. What is not there is as important as what is there. I like to give a bare amount of information that doesn't asphyxiate the piece. When I fail, I have taken away too much. When I succeed, there's just enough to activate the mind but not enough to provide completeness⁷⁵².



Partiendo de esa misma estrategia de la ocultación la serie de vídeos *Film Noir 001/002/003*, (2014 – 2017) de La Ribot mostrarí­a la potencia de la multitud cuando deja de ser el extra para pasar a ser la protagonista de la historia. En las distintas películas que componen la serie *Film Noir* La Ribot explora su fascinación por la figura del extra. La artista proyecta sobre las paredes de su estudio películas clásicas de Hollywood que reencuadra con el fin de privar al espectador de la figura central de los filmes y con ello resaltar aquello que habitualmente aparece en los márgenes de la pantalla: los figurantes que hacen de esclavos, soldados, prostitutas o bañistas. Muestra, en definitiva, los pueblos (en plural) que componen el fondo sobre el que se re-

⁷⁵² Suprimo el contexto del fotograma para que proyectemos todo nuestro bagaje emocional, lo que hemos visto de la vida y de la televisión, etc. Pero muy a menudo me encuentro imaginando cosas de las que me doy cuenta más tarde y que no existen en absoluto. Se trata de lo que uno aporta. Lo que no está allí es tan importante como lo que está allí. Me gusta dar una cantidad mínima de información que no asfixie la pieza. Cuando fallo, me he llevado demasiado. Cuando tengo éxito, hay lo suficiente para activar la mente, pero no lo suficiente para proporcionar la plenitud. VAN BRUGGEN, Coosje: *John Baldessari, op. cit.*, p. 163.

cortan los protagonistas en la épica hollywoodiense, la historia dominante. Los extras que aparecen son cuerpos que pertenecen a una multitud, esa masa que en muchas ocasiones se ha configurado como uniforme desde el poder, muda cuando obedece, bestia cuando reacciona. En cambio, *La Ribot* muestra la agencia de la multitud a través de sus actitudes propias del aburrimiento a la apatía, la fascinación espontánea o la sobreactuación. Son las culturas populares –en plural también– que aparecen capturadas en cada rostro y cada gesto expresado por un pueblo que se enfrenta por su mera existencia al orden del poder y resiste a la cultura niveladora del opresor.

En *Film noir* la cámara sigue a los extras, aquellos que en la danza serían los bailarines silenciados en el llamado cuerpo de baile. Cuerpos del anonimato que son en realidad quienes dotan de dinamismo a un ballet, una película o la propia historia. Con su operación *La Ribot* invoca poéticamente a los “movimientos de masas” desvistiendo el aparato de la épica narrativa que se centra en un personaje y sus pasiones. Y es que la historia de las masas en el cine o lo que es lo mismo, de los extras en la historia, ha sido fundamental desde los orígenes del medio. Como apuntara Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* en la pluralidad de los extras aparecen los pueblos que se expresan mediante sus cuerpos que son muestras también de resistencia, debilidad y fuerza a un tiempo.

Al igual que *La Ribot* tapa a los personajes protagonistas de las películas para mostrar los “extras”, aquellos personajes anónimos que sirven de telón de fondo para la historia, Asier Mendizabal ha borrado de esta composición de Xanti Schawinsky la efigie de Mussolini. En la serie *The Staff that Matters* [El personal que importa] (2009), el artista utiliza como base para sus composiciones fotomontajes de corte político. Para esta en concreto, *The Staff that Matters (SI)*, parte de la composición realizada en 1934 para el Partido Nazionale Fascista. La ambigüedad del título de la serie, que es una traducción errónea de un lema soviético reproducido en un cartel de propaganda, puede referirse tanto a la gente que aparece representada en el cuerpo de Mussolini o a Mussolini mismo, ¿quiénes son los importantes las gentes o los líderes? ¿La figura o el fondo? Aun sin conocer el cartel original el “SI” del texto y la multitud sobre la que se recorta guardan en su forma una clara referencia a la tipología del cartel político. Por otro lado, sin el rostro del líder ni la alusión antropomórfica, la multitud aparece aquí con su potencia, despojada de cualquier tipo de sumisión al uno. Como ya he expuesto anteriormente, la tensión entre el uno y los muchos, la trama y la urdimbre y la figura y el fondo ha sido explorada por Mendizabal en distintas series. En la serie *Figures and Prefigurations (Divers)* (2009), tal y como hace en *The Staff that Matters*, experimenta a partir de la reelaboración de composiciones extraídas de fotomontajes de las vanguardias. Para la realización de estas imágenes recortadas sobre fondo blanco, Mendizabal ha producido un collage a partir de la acumulación de imágenes de mul-



titudes que extrae de distintas fuentes⁷⁵³. La imagen resultante de ese collage (que no existe para el espectador en su plenitud) es imprimida en offset y es el material sobre el que se recortan las figuras que componen ambas series, de tal manera que todas las láminas coinciden en algún punto con las masas de otros fotomontajes de la serie.

Si el desarrollo de los medios de comunicación de masas, gracias a los avances técnicos de la fotografía y la impresión, multiplicó las imágenes de las multitudes, también generó a través de las revistas ilustradas nuevas categorías, tipos y representaciones de los cuerpos tanto en su forma individual como colectiva. En *Figures and Prefigurations (Divers)* [Figuras y prefiguraciones (Saltadoras)] compone una serie más amplia de fotomontajes en los que parte de los repertorios de imágenes producidas por las distintas revistas que proliferaron en las primeras décadas de siglo: de las deportivas a las eróticas o de contenido bélico. Las distintas tipologías de la prensa produjeron sus formas de representar los cuerpos adecuados a sus propios contenidos y así funcionaron también las multitudes que se reunieron en estadios y campos deportivos, que para el propio Benjamin parecieron concebidas para el “aparato” mismo que las capturaba:

La reproducción masiva se corresponde, especialmente, con la reproducción de masas.

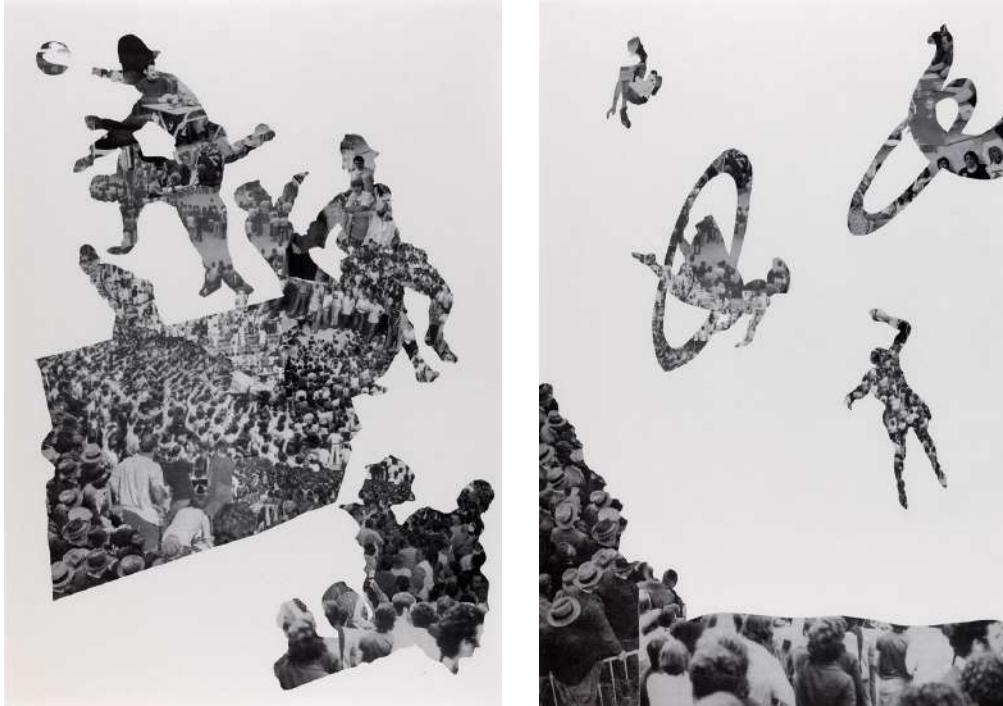
La masa se mira su rostro en los grandes actos festivos, en las asambleas monstruosas, en las masivas manifestaciones deportivas y en la guerra, todos fenómenos que hoy son conducidos ante el aparato de grabación. (...) Los movimientos de masas se exponen, por lo general, más claramente ante el aparato que ante la mirada. Sólo en la perspectiva de un pájaro pueden captarse de manera óptima los cuadros de cientos de miles de personas⁷⁵⁴.

Por otro lado, en base a sus ideales físicos estas publicaciones disciplinaron esos cuerpos mediante la producción de imágenes, su montaje y composición. La representación de atletas suspendidos en el aire, las marchas de gimnastas o soldados o el cuerpo femenino como motivo entre erótico y deportivo poblaron las publicaciones del periodo de entreguerras en las que un nutrido grupo de artistas de vanguardia participaban. Estas nuevas representaciones crearon un nuevo canon de la mujer y el hombre modernos, un relato sobre la salud, lo heroico, la juventud e incluso la raza, como sucediera con la *Olympia* de Leni Riefenstahl. Los carteles deportivos fueron usados a modo de propaganda en la URSS donde el cultivo físico era uno

⁷⁵³ En conversación con el artista, noviembre de 2021.

⁷⁵⁴ BENJAMIN, Walter: “La obra de arte...”, *op. cit.*, p.126.

de los motores de la Revolución y el fútbol en concreto fue adoptado por los artistas de vanguardia como un deporte en el que se combinaba modernidad con una de las aficiones de la clase trabajadora y con el que podían experimentar las nuevas formas vanguardistas para un público masivo⁷⁵⁵.



En *Figures and Prefigurations* (A. Rodchenko, 1930, *Political Football*) Mendizabal ha partido de uno de los fotomontajes más populares realizados en la Rusia soviética que sirvió de portada para el número 5 de la revista *Ža Rubezhom* (En el extranjero), que había sido fundada por Maxim Gorky y apoyada por Stalin⁷⁵⁶. La composición comparte con otras de la época la combinación de elementos que aparecen suspendidos en el aire, ingravidos con otros que responden a un referente más realista. En el caso de los ejemplos deportivos esta combinación dotaba de mayor dinamismo a los atletas cuya potencia era equiparada al desafío a la gravedad propio del vuelo. Si en el fotomontaje original el partido se jugaba entre policías británicos ataviados con su característico sombrero que se enfrentaban a jugadores de la clase trabajadora (como una metáfora de la lucha de clases entre burguesía garante del orden monárquico y los obreros) en la composición de Mendizabal la metáfora del juego desaparece para quedar la esencia del mensaje diseñado por Rodchenko. En el caso de la lámina de

⁷⁵⁵ STROŽEK, Przemysław: “Footballers in Avant-garde Art and Socialist Realism before World War II”, en https://www.ios-regensburg.de/fileadmin/doc/Sportgeschichte/Strozek_Footballers.pdf p. 3.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

Mendizabal desaparece el juego y resta solamente la lucha encarnizada entre los cuerpos de las multitudes como dos fuerzas opuestas que disputan entre sí: las del orden encarnadas por la policía claramente identificable por el casco y las que desafían ese orden establecido, personificadas en las otras figuras.

En ambas series Mendizabal despliega una serie de formas en las que es imposible distinguir la motivación ideológica de su producción, si bien corresponden a figuras emancipatorias o si, por el contrario, constituyen un alarde esteticista de la destrucción y la guerra. Así lo confirma el propio artista:

Lekuona, interesado tempranamente por el constructivismo soviético, acabó refugiándose en los últimos meses de su corta vida, por razones de las que no se le debe hacer plenamente responsable, en sus amistades falangistas más afines al futurismo de Marinetti. Por eso desconcierta descubrir los parecidos fotomontajes, con idénticas nadadoras y saltadoras que en 1927 hizo el italiano Vincenzo Paladini, amigo de Marinetti que se dio de baja del futurismo fascista por su compromiso ideológico izquierdista. El checo Karel Teige proponía poco después el término imagenpoema para sus collages. En uno de sus fotopoemas de 1941 varias nadadoras recortadas saltan desde un trampolín. Casi idénticas a las de Paladini y Lekuona, su disposición las hace parecer aviones volando en escuadrilla.⁷⁵⁷

En la composición *Figures and Prefigurations (N. Lekuona, 1935, #1)* una multitud a pie de tierra mira hacia el cielo interesada en la contemplación de unas siluetas que parece realizan figuras acrobáticas. A la izquierda de la composición se aprecia un público dispuesto en una grada, en su mayoría masculino por su sombrero. Esta multitud estaba ya presente en el fotomontaje original y Mendizabal ha escogido en este caso mantenerlo, no en vano muchas de estas composiciones originalmente contaban con masas de individuos en distintas configuraciones: como espectadores, como deportistas o como soldados en marcha. En las siluetas suspendidas se aprecia la misma ingravidez que en otras composiciones, algunas de estas siluetas corresponden a unos cuerpos idealizados entre la sensualidad de la revista erótica y la agilidad de la deportiva. Ante las siluetas o “figuras” de esta serie es interesante plantearse no tanto qué figuras aparecen recortadas sobre el fondo, sino pensar en todas aquellas que quedaron fuera de la representación del programa moderno: los locos, los discapacitados, los enfermos, los viejos. Son las representaciones de los nuevos sujetos que caminan hacia la consecución de la utopía y en los que estaban proyectándose, de manera distinta,

⁷⁵⁷ MENDIZABAL, Asier: “De trama y urdimbre...”, *op. cit.*, p. 127.

pero con similar forma tanto el constructivismo como el futurismo⁷⁵⁸. Desde una mirada feminista, esas figuras son siempre las de la autonomía heroica y no aquellas que se construyen desde el apoyo mutuo y la vulnerabilidad reconocida como espacio de resistencia y potencia de lo colectivo en la trama de la vida.

El propio título de una de las series *Figures and Prefigurations (Divers)* parece aludir a la esencia de este trabajo y otros del propio artista, porque si figura es la forma exterior de alguna cosa concreta y las prefiguraciones son “una representación anticipada de algo” parece que en estas composiciones se propone una vez más una relación dialéctica entre ambas, y por tanto ambigua si lo que se busca una identificación clara de significados. Las formas en sí mismas siempre contienen prefiguraciones y la tensión entre lo individual de las figuras y lo colectivo de su interior puede estar hablando de las prefiguraciones de lo colectivo que se desprenden de las formas. En buena parte de las aspiraciones vanguardistas del proyecto moderno existía el deseo de generar representaciones de lo colectivo que proyectasen ideas de todo signo, prueba de ello es que entre los artistas del fotomontaje que sirven de inspiración y fuente para Mendizabal se encuentran de todo signo político, de Lekuona a Teige, Paladini, László Moholy-Nagy o Kazimierz Podszadecki.

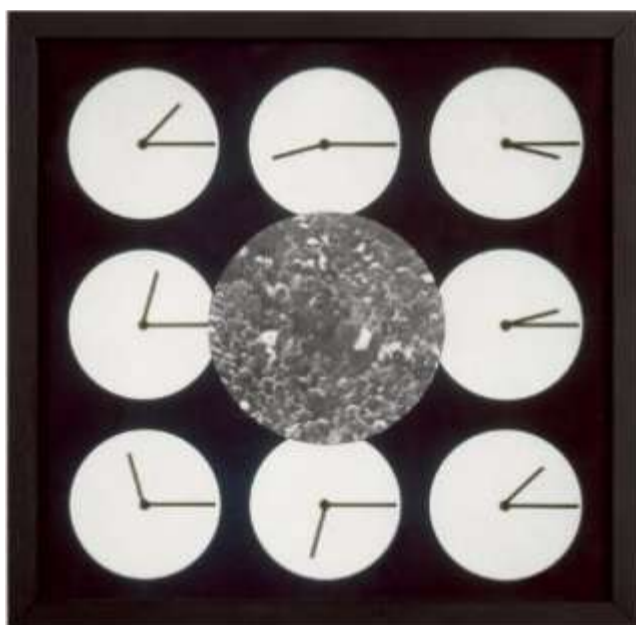
4.5 Reelaborar el duelo en la crisis del sida: la masa como miedo, virus y muerte

Untitled, 1986, es una de las primeras obras destacadas en su cronología⁷⁵⁹ y la primera en la que Felix Gonzalez-Torres inserta, y además literalmente, de manera central, una imagen de la multitud extraída de la prensa. Sobre un fondo negro dispone nueve circunferencias que reproducen, a excepción de la central, relojes que marcan distintas horas y que, además, lo hacen de forma descoordinada, desordenada, ya que su disposición no se corresponde con el sentido habitual del giro de sus agujas. Los ocho relojes parecen anunciar, ya en esta temprana obra, algo sobre lo que Gonzalez-Torres volverá de manera recurrente: que todo es una cuestión de tiempo⁷⁶⁰. La imagen central de la multitud en blanco y negro es de mayor tamaño que las demás y se solapa con el resto, como si actuase a la vez de nexo entre esos tiempos suspendidos

⁷⁵⁸ MENDIZABAL, Asier: *Fire and/or Smoke*. Londres, Koenig Books – Culturgest, 2016, p. 117.

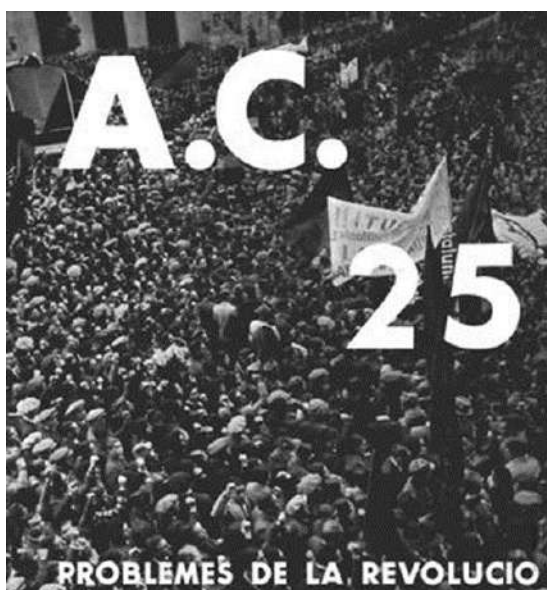
⁷⁵⁹ <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/>

⁷⁶⁰ “*Untitled*” (*It’s Just a Matter of Time*), 1992, es uno de sus conocidos *billboards* en el que las letras de forma gótica se superponen a un fondo negro.



y fuese la causa de su desorden y descoordinación. Todo lo opuesto a la serenidad del amor eterno del *Untitled (Perfect lovers)* (1987-1990), una de las obras más icónicas del artista, consistente en dos relojes de producción industrial que aparecen pegados entre sí formando la unión de dos esferas perfectas unidas y que evocan el signo del infinito, como unión eterna del amor perfecto. La igualdad de ambos relojes podría aludir también al amor homosexual que siempre ha sido considerado como el amor entre iguales. Estos relojes estarían sincronizados y solamente el desgaste de la batería incorporada en cada uno de ellos podría alterar la sincronización perfecta del amor eterno. En medio de una pandemia provocada por un virus de transmisión sexual o intravenosa y que señalaba a ciertos colectivos específicos y a ciertas prácticas, siendo uno de los fundamentales el homosexual, pero también trabajadores sexuales, transexuales y toxicómanos, y en un contexto político como el estadounidense de finales de la década de los ochenta, profundamente conservador y donde en algunos Estados la homosexualidad era castigada con penas de cárcel, los relojes aparecen como una metáfora perfecta de la resistencia del amor que vence las normas sociales. Si en esta obra pudiésemos ver el prelude de la otra, pensaríamos que el amor aquí está loco, desatado, pleno de desencuentros, en distintas temporalidades que, por otra parte, y a diferencia de *Untitled (Perfect lovers)*, son fijas e inamovibles. Además, en este caso el amor no es solamente una cosa de dos iguales sincronizados, si no de lo que podríamos imaginar una multitud marica. Como ya es sabido, por toda su poética, el reloj detenido está directamente relacionado con la muerte, es el clásico motivo latino del *tempus fugit*. Estos relojes parados y esta multitud incitan a pensar en una generación entera a la que poco a poco, hora a hora, se le va deteniendo el reloj. Una multitud de amantes, probablemente no todos *perfect lovers*, sino simplemente *lovers* que han

pasado por el cuerpo, con quienes se ha flirteado en un bar, se ha tenido sexo en un baño público, en una sauna, en un parque, en una calle, en una cama, en pareja o en grupo y cuyas vidas se van deteniendo y con sus muertes, también un tipo específico de prácticas sexuales y de experiencia de la ciudad. La masa en el centro de la composición, sin ningún referente externo puede evocar esa multitud de amantes, pero también evoca, en el contexto de este estudio, el papel del duelo y los funerales públicos durante la crisis del sida.



Antes de avanzar, me gustaría volver por un momento a detenerme en la imagen central de la composición para reflexionar sobre cómo la descontextualización de imágenes de la masa con otros usos es consustancial a su propia naturaleza. Al intentar pensar en los posibles orígenes de la imagen central de la multitud entre los relojes dispersos me vino el recuerdo de cómo durante años, debido a mi trabajo en el Museo Reina Sofía y después en el MACBA, estuve muy cercano a la revista *A.C. Documentos de actividad contemporánea* con la que abría este capítulo⁷⁶¹. Sin embargo, no fue hasta un cambio en una vitrina de una exposición que no me percaté de que la portada del último número correspondía al funeral de Durruti. Como en el caso de las imágenes del funeral, las imágenes de masas de Gonzalez-Torres pueden ser asociadas al miedo, al duelo y la anulación, pero también a la esperanza y a la fuerza colectiva. La masa en esa portada, como en el caso de la imagen de los relojes detenidos cumple una función de trama abstracta, de fondo en el que ya no solo se despersonaliza al individuo sino

761 Presente en las exposiciones temporales de ambas instituciones y en *Un siglo breve*, la presentación de la colección del MACBA realizada en 2018 y en cuyo equipo curatorial participé.

también a la propia configuración de la multitud, puesto que su origen o significado es indiferente, aparece como un motivo que se completa con el texto de la portada. El sentido de las obras de Gonzalez-Torres se sitúa en el espacio “entre medias”, como él mismo afirmaba, en las áreas grises donde las preguntas nunca pueden ser contestadas del todo.⁷⁶² Para Felix⁷⁶³, la obra es siempre un producto de fuerzas tanto culturales como históricas, sociales y económicas y lo que le da sentido no es otra cosa que el contexto.⁷⁶⁴ Pero si bien es cierto que esto sucede en todo su trabajo, que deliberadamente carece de título para no cerrar sus múltiples significados, a mi modo de ver, se convierte en una cuestión central en las obras que realiza con las imágenes de las masas, ya que siempre necesitan de un texto o de un contexto para desentrañar sus significados. En este sentido, si la muerte de Durruti puso fin al corto verano de la revolución anarquista y su funeral no supuso solamente una expresión de duelo por la muerte física del anarquista sino una manifestación colectiva en el espacio público de un anhelo por construir un mundo nuevo de entre las ruinas, también fue así en el caso de la crisis del sida los funerales públicos fueron entendidos como manifestaciones, tal y como escribiera en 1988 el artista estadounidense David Wojnarowicz:

Lo importante de los funerales es que dan la posibilidad de exteriorizar el duelo privado y hacerlo un poco más público, lo que permite la transición comunicativa, descascara el aislamiento, pero el funeral es en sí mismo una aceptación de la inmovilidad, una inactividad. Demasiadas veces he visto a la comunidad sacar su ropa conmemorativa, su ropa de duelo, y reunirse en los confines de al menos cuatro paredes y pronunciar palabras o canciones bellas para reconocer la partida de uno de sus hijos/padres/amantes, pero después de la ceremonia vuelven a sus hogares y esperan la siguiente partida, la siguiente muerte. Es importante marcar ese tiempo o momento de la muerte. Es sano hacer público lo privado, pero las paredes

⁷⁶² Citado por Lisa G. Corrin en “Self-Questioning Monuments” extraído de la entrevista con Hans Ulrich Orbits para *The Museum in Progress* en 1994, Catálogo exposición Serpentine Gallery 1-16 de junio 2000, Londres, 2000

⁷⁶³ La intimidad de su obra lleva a hablar siempre de Felix en primera persona, como si todos los que escribimos sobre su trabajo le hubiésemos conocido, así lo ha reflejado CHAMBERTS-LETSON, Joshua en su conferencia “Objetos de pérdida. Amor queer y Felix Gonzalez-Torres https://www.youtube.com/watch?v=FuMrqAHa_Hs .

⁷⁶⁴ Entrevista con Tim Rollins en *Felix Gonzalez-Torres*. Nueva York, Art Press, 1993, p. 10.

de la sala o capilla son finas e innecesarias. Un simple paso puede convertirlo en un espacio mucho más público. No me hagan un funeral. Hagan una manifestación⁷⁶⁵.

Para las multitudes queer⁷⁶⁶, maricas y bolleras, la crisis del sida supuso un trauma colectivo que desbordó la esfera de lo privado, como ha destacado Ann Cvetovich⁷⁶⁷. Por eso, las imágenes que combinan multitud y muerte, como el caso de *Untitled*, invitan a pensar sobre el duelo más allá del sentimiento íntimo por la muerte de la persona amada. El análisis del trauma puede servir como punto de partida para investigar los vínculos entre la experiencia afectiva y social⁷⁶⁸. Y en el caso del sida, si pensamos desde la concepción de la *esfera pública íntima* que hace la cultura queer, la sensación de anonimato y de abandono del cuerpo al placer en la multitud que describieran los poetas del siglo XIX, especialmente Baudelaire, se concreta en prácticas específicas de sexo en el espacio público y reivindicaciones de formas de amar no normativas. Porque como bien analizó Douglas Crimp en “Duelo y Militancia”, con el sida, además de amantes, amigos, aliados y compañeros, murieron también un tipo específico de prácticas sexuales:

Durante el lúgubre peaje de la muerte, lo que hemos perdido la mayoría de nosotros es la cultura de las distintas posibilidades sexuales: cuartos oscuros, tea rooms) librerías, cines y saunas; los camiones, el muelle, el campo, las dunas. El sexo estaba en todas partes y nosotros queríamos arriesgarnos: lluvias doradas y deportes acuáticos, chupar pollas y besos negros, follar y practicar el *fist fucking*. Ahora, nuestros impulsos salvajes o están prohibidos de nuevo o están protegidos con látex. Incluso Crisco, el lubricante que usábamos porque era comestible, está prohibido porque rompe la goma. Los juguetes sexuales ya no sirven para aumentar las posibilidades del sexo sino para ofrecer sustitutos más seguros. (...) Nuestros placeres nunca fueron tolerados, nosotros los tomamos sin pedir permiso. Y ahora, también debemos estar de duelo por ellos.⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ WOJNAROWICZ, David: *En la sombra del sueño americano*. Buenos Aires, Caja Negra, 2021, p. 256.

⁷⁶⁶ PRECIADO, Paul B.: “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’”, *Brumaria 3 Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, Madrid, 2004, pp. 231-238.

⁷⁶⁷ CVETKOVICH, Ann: *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona, Bellaterra, 2018.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 378.

⁷⁶⁹ CRIMP, Douglas: “Duelo y Militancia”, en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la*

Ese duelo colectivo al que alude Crimp es sin duda el duelo político de una esfera pública construida desde los afectos entendidos más allá de la intimidad y constituyen lo que Cvetovich denomina *esfera pública íntima*⁷⁷⁰. Construyen prácticas culturales colectivas que pueden reconocer y mostrar esos sentimientos en el ámbito de lo político, de lo público, esto es, más allá de lo íntimo, pero sin excluirlo o negarlo. En el duelo, nos dice Crimp, se mezclan además sentimientos contradictorios como son la satisfacción narcisista del seguir vivos confrontada con la identificación con el muerto, así como el miedo y la culpa. En su texto, Crimp revisa el ensayo *Duelo y melancolía* escrito por Freud en 1915 y lo valida a partir de su actualización en el contexto de la crisis del sida y la militancia política. El duelo en este caso, como ha señalado Traverso, más que paralizar la acción política, la estimuló de manera considerable en un momento en que la historia hizo que coincidieran el estallido de la pandemia con el declive del comunismo⁷⁷¹. Y de manera retrospectiva, podemos considerar que ese conflicto entre dolor y activismo no se dio solamente en la crisis del sida, sino en muchos otros acontecimientos de la historia como el caso del funeral de Durruti en el que los afectos privados colisionan con la lucha política, se mezclan y movilizan. A partir de los estragos que estaba provocando la pandemia, Crimp describe el modo en que el dolor y el luto no propiciaron un encierro en el lamento privado, sino que inspiraron la movilización política, y defiende que la militancia no es el antídoto al dolor y al trauma, sino que ambos, duelo y militancia, están entrelazados, no se oponen. En un contexto de crisis el dolor debe ser considerado como uno de los afectos consustanciales a la lucha política.

Dada la ambivalencia de las imágenes de la masa, me gustaría pensar a partir del trabajo de Felix Gonzalez-Torres en la posibilidad de la existencia de unas multitudes queer y el modo en que la masa puede desafiar no solamente al yo individual sino su condición heterosexual. A partir de la noción de desidentificación elaborada por José Esteban Muñoz⁷⁷² es posible pensar en estrategias de desterritorialización de la heterosexualidad que pueden conformarse en la multitud queer, tal y como ha apuntado Paul B. Preciado:

identidad. Madrid. Akal, 2005, pp. 99-113, pp. 106-107.

⁷⁷⁰ CVETKOVICH, Ann: op. cit., p. 227.

⁷⁷¹ TRAVESO, Enzo: *Melancolía de izquierda*, op. cit., p. 56.

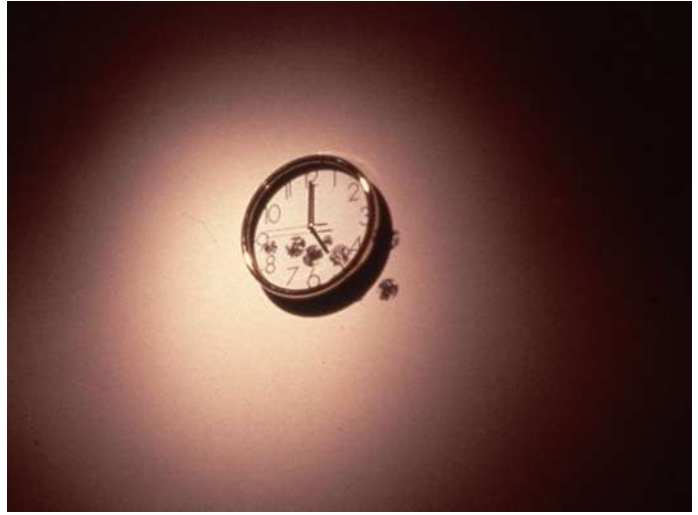
⁷⁷² MUÑOZ, José Esteban: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, University of Minesota Press, 1999.

Hay que evitar la segregación del espacio político que convertiría a las multitudes queer en una especie de margen o de reserva de trasgresión. No hay que caer en la trampa de la lectura liberal o neoconservadora de Foucault que llevaría a concebir las multitudes queer como algo opuesto a las estrategias identitarias, tomando la multitud como una acumulación de individuos soberanos e iguales ante la ley, sexualmente irreductibles, propietarios de sus cuerpos y que reivindicarían su derecho inalienable al placer. La primera lectura atiende a una apropiación de la potencia política de los anormales en una óptica de progreso, la segunda silencia los privilegios de la mayoría y de la normalidad (hetero)sexual, que no reconoce que es una identidad dominante. Teniendo esto en cuenta, los cuerpos ya no son dóciles. “Des-identificación” (pararetomarla formulación de DeLauretis), identificaciones estratégicas, reconversión de las tecnologías del cuerpo y desontologización del sujeto de la política sexual, estas son algunas de las estrategias políticas de las multitudes queer⁷⁷³.

Para Muñoz, las performances de desidentificación son estrategias en las que los sujetos queer y racializados negocian su identidad en un mundo que no está hecho para ellos, o quizás, para decirlo con más precisión, que está hecho justamente en contra de ellos o a partir de su explotación. La ideología dominante ha producido una cultura en la que las minorías son clasificadas como no normativas por las fuerzas de la supremacía heterosexual blanca. La identidad es, para Muñoz, una ficción a la que la mayoría de los sujetos entra sin mucha dificultad. Sin embargo, los sujetos minorizados deben negociar y luchar con las identidades y roles fijos de la cultura mayoritaria y definir la suya con relación a esta. Gonzalez-Torres desarrolló lo que Muñoz denominó “políticas de la desidentidad” así como “performances desidentificatorias para rehacer el yo⁷⁷⁴”. El modo en que Gonzalez-Torres trabajó con ciertas imágenes de las masas puede ser leído también desde la clave de la desidentificación.

⁷⁷³ PRECIADO, Paul B.: *op. cit.*, p. 161.

⁷⁷⁴ En lo que podríamos entender como un acto de rebelión gramatical, Felix Gonzalez-Torres renunció al uso de las tildes o acentos gráficos de su nombre y apellidos, así como decidió unir sus apellidos con un guion, aunque como confirmaba Andrea Rosen en conversación con el autor esto no fue un hecho sistemático en su práctica, sino que jugaba con ello de manera aleatoria. Estas faltas de ortografía, estas violaciones de la norma del uso de la lengua castellana, que precisamente son aprendidas en la escuela siguiendo los programas definidos por los Estados, va a ser un desencadenante de errores para el resto de su vida y supone un acto permanente de transgresión de su identidad. Esto puede ser leído de distintas maneras como un acto de desidentificación, que, como bien ha señalado Tanya Barson respondería al trauma de su experiencia en la “madre patria” España siendo un preadolescente y su paso por una escuela religiosa en su pubertad, al tiempo que un acto de desplazamiento hacia la lengua inglesa como reivindicación de su ciudadanía estadounidense de pleno derecho frente a las políticas



Para la exposición de la galería Rastovski de Nueva York de 1987, Gonzalez-Torres concibió *Untitled (Double Fear)*, donde introdujo imágenes de la multitud insertadas en un patrón con forma de virus. Frente a las estrategias desplegadas en otros trabajos, en los que usó el collage o la repetición, para esta propuesta, Felix agujerea la imagen de una multitud mediante un patrón con forma de virus que después pega directamente en la pared. El acto de extraer estos círculos deja en la imagen original de la multitud unas ausencias, como si el virus seleccionase a unos individuos de la imagen que desaparecen y otros no. Me imagino el negativo de estos vinilos, que serían justamente una imagen con agujeros, con personas que faltan, que han muerto. Como en toda la obra de Gonzalez-Torres, el modo en que estas imágenes aparecen es fundamental porque es un papel pegado. Frente a todas las obras de Felix que en su mayoría son movibles, reproducibles, transitables o reapropiables esta es imposible de extraer de la pared. Como el virus de inmunodeficiencia humana *Untitled (Double Fear)* se inserta en el cuerpo del edificio, del muro y se queda ahí. Algo que no podría imaginar Felix Gonzalez-Torres es que, en la actualidad, treinta años después de la realización de obras como esta, el virus aún no puede ser eliminado del cuerpo de la persona contagiada ya que los tratamientos antirretrovirales lo máximo que pueden hacer es dejar latente el virus en el cuerpo humano, paralizar su acción reproductora y limitar sus impactos, reducir su “carga viral” en la sangre del infectado, pero en ningún caso el virus acaba por desaparecer, permanece oculto “indetectable” pero preparado para replicarse en cuanto la medicación se interrumpa. Ese doble miedo

antimigratorias y racistas de la administración Reagan. Con ello ponía además de relieve el acto de nombrar es uno de los primeros gestos operado por los aparatos ideológicos del Estado y sostén del estatus quo, ya que antes de nacer asigna un sexo y un género, un origen tanto de raza como de clase... MUÑOZ, José Esteban: *Disidentifications: Queers of Color...*, *op. cit.*, pp. 161-180.

puede además aludir a la violencia que se estaba ejerciendo por parte de los medios de comunicación a las comunidades denominadas de riesgo y estigmatizadas, como hemos visto más arriba. Y es que ya cuando Gustave Le Bon escribió en 1890 *La Psicología de las masas* dio como dos de las características de la masa el contagio y la multiplicación, justamente igual que un virus. Exactamente igual que el virus del sida.

El miedo formó parte del espectáculo de los medios de comunicación, que en la década de los ochenta reprodujeron exponencialmente el temor a la expansión del virus y contribuyeron considerablemente a la estigmatización en una estrategia cruel por parte de las entidades conservadoras que añadieron a la naturalizada opresión sexual y racial el miedo de la pandemia. Como ha dicho Douglas Crimp:

En pocas ocasiones una sociedad ha atacado tan ferozmente a sus individuos en sus momentos de pérdida. “Consideramos cualquier interferencia [con el duelo] como poco recomendable e incluso perjudicial” –afirma Crimp citando al Freud de Duelo y melancolía–. Pero para cualquiera que viva a diario con la crisis del sida, la intromisión despiadada en nuestro dolor es tan común como leer el *New York Times*. La violencia con la que nos enfrentamos es implacable, la violencia del silencio y la omisión es casi tan imposible de superar como la violencia del odio desatado y el asesinato. Y porque esta violencia también profana la memoria de nuestros muertos, nos alzamos airados para vengarlos. Para muchos de nosotros, el duelo *se convierte* en militancia.⁷⁷⁵

Alguien tan preocupado por los medios como Gonzalez-Torres no podía pasar por alto que justamente la CNN en 1980 había comenzado su emisión como canal exclusivamente de noticias las 24 horas al día⁷⁷⁶.

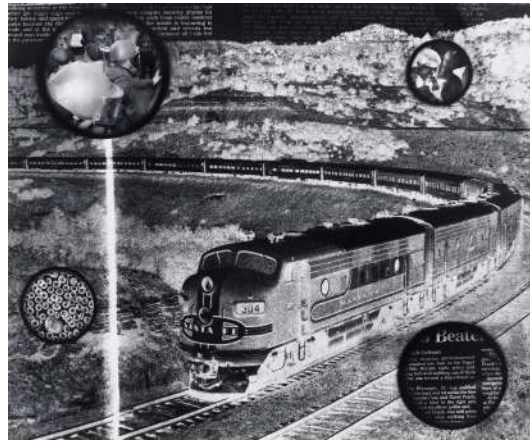
A partir de *Untitled (Double Fear)*, en 1987 realizó la obra hoy desaparecida y conocida como *Non-Work Formerly titled Untitled*⁷⁷⁷ cuya descripción es un reloj comercial y un rub on de *(untitled) double fear*. En este *Non-work* aparece de forma más evidente

⁷⁷⁵ CRIMP, Douglas: “Duelo y militancia”, *op. cit.*, pp. 106-7.

⁷⁷⁶ Este dato me parece reseñable porque lo extraigo de la última biografía autorizada de Felix Gonzalez-Torres y contenida en AULT, Julie (ed.): *Felix Gonzalez-Torres, op. cit.*

⁷⁷⁷ Los denominados Non-works [No-obras] corresponden a materiales dentro del cuerpo de trabajo de Gonzalez-Torres que el artista incluyó en exposiciones y/o publicaciones pero que finalmente decidió retirar de su obra y por tanto, no puso a la venta durante su vida. La mayoría de esos trabajos además no se conservan ya que fueron destruidos por el propio artista. Esta categoría es interesante

la relación entre el reloj, el sida y la revuelta violenta, como la violencia se podría reproducir, el miedo se podría multiplicar como un virus y el tiempo inexorable seguiría pasando. Cuestión de tiempo, una vez más.



En los años siguientes, Gonzalez-Torres realizará un tipo de obras consistentes en pinturas negras sobre las que pegará recortes de imágenes de masas extraídas de la prensa y en las que jugará con los perfiles y texturas de las imágenes, de la reproducción fotográfica. En una interesante exploración de la abstracción como forma a partir de la masa continuó haciendo uso de la forma circular, que había explorado en numerosos trabajos como las botellas, vajillas o la serie *Untitled (Double Fear)* que recuerdan poderosamente el trabajo de otros artistas de la época, que como David Worjanowicz, realizó obras en las que aparecían estos círculos en donde se ilustraba el virus como visto a través de un microscopio. En *Sin título (de Sex Series para Marion Scemama)* (1988-89) una serie de ocho fotomontajes que combinan paisajes impresos como negativos con insertos pornográficos de la colección del fotógrafo Peter Hugar, novio del artista, así como otras imágenes que se correspondían con el visor de un telescopio o una lente de aumento. Por un lado, parecen aumentar detalles de prácticas sexuales en el espacio público, pero también la amenaza del virus que está disperso por la ciudad y puede ser visible cuando se amplía la imagen. Pueden ser mirillas también, la pérdida de la privacidad o la experiencia del voyeur. Estas obras de Worjanowicz están en correlación directa con sus diarios escritos en esos mismos años en los que expone algunas de sus experiencias de sexo en el espacio público y que evocan poderosamente algunas de las descritas por los poetas del siglo XIX en relación con la

e ilustrativa del modo de producción del artista, así como de la consideración performática de sus trabajos, siempre desafiados por la desaparición o la desmaterialización. Gonzalez-Torres nunca tuvo estudio y, por tanto, muchas ocasiones no veía las piezas producidas hasta el momento mismo de su exposición pública, lo que en ocasiones conducía a esta destrucción. En el caso de este *Non-Work Formerly titled Untitled* participó en la exposición *The Workspace: Felix Gonzalez-Torres*, que tuvo lugar en el New Museum de Nueva York entre septiembre y noviembre de 1988.

experiencia de la multitud y todas las contradicciones que alberga como la “sensación de soledad y el profundo sentimiento de excitación⁷⁷⁸”, la “serenidad impaciente”, el reconocimiento de un individuo específico, una “presa sexual”, entre la multitud, o la sensación de ser un voyeur que, paradójicamente, en medio de un espacio público contempla la actividad sexual de los otros propio de las escenas de *cruising*.⁷⁷⁹ El *flâneur* se nos aparece entonces como una marica en busca de sexo por las calles de una ciudad entre una multitud deseante de encontrarse y dejarse afectar por otros cuerpos. Huir del shock alienante a partir de la erotización del espacio público, aun a riesgo de que esas prácticas conllevaran la muerte.



Considero, que estos trabajos de Felix no son una etapa previa de sus obras más conocidas y sobre las que se ha escrito de forma incansable, sino que nos pueden ayudar a pensar de otra manera algunas de sus obras más emblemáticas, como las que produce con caramelos. A mi modo de ver en propuestas como la alfombra de caramelos *Untitled (Placebo)* (1991) se condensa esa dualidad entre la soledad, la individualidad, la interrelacionalidad y la interdependencia y abre una poética no tanto sobre el virus y la muerte como una poética de la relación, de poner cuerpos en relación y que estén más allá de los cuerpos. En esas piezas en las que Felix dispone caramelos que se corresponden con el peso de personas y con los que invita a coger, deshacer, disgregar pero al tiempo compartir, comer junto a otros, chupar juntos en medio de una exposición me gustaría pensar que también está reivindicando una disolución en la multitud y quisiera pensar que Felix Gonzalez-Torres no solo pensaba en términos corporales sino también como una forma de dejar llevar el yo hacia la potencia colec-

⁷⁷⁸ WOJNAROWICZ, David: *En la sombra del sueño americano*, op. cit., entrada del 6 de julio de 1979, p. 156.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, entrada del 21 de septiembre de 1981, p. 227.

tiva de la construcción de una multitud, ese océano que construye una poética y una política de la relación. Una multitud que desea multiplicarse, como veíamos en la cita de Canetti más arriba que aludía a la potencia de la masa como mar.

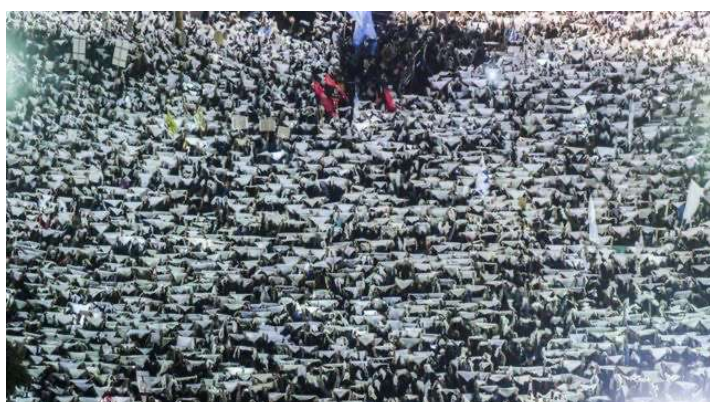
4. 6 Las masas son el artista

A lo largo de este capítulo he presentado distintas intervenciones artísticas a partir de las imágenes de masas, todas ellas extraídas de medios de comunicación, lo que confirma el modo en que las imágenes de las masas no solamente han estado en íntima dependencia de la reproducción mecánica de las imágenes, sino de ciertos canales de distribución. En muy pocos ejemplos de los expuestos los artistas han mostrado el origen de la imagen, que en la mayoría de las ocasiones provenían de reproducciones masivas, poniendo en evidencia que más allá de los motivos que convocaron a centenares de personas a un espacio público determinado en un momento preciso de la historia reciente, los artistas se han interesado en la cualidad abstracta de este tipo de imágenes. Sin embargo, más allá de lo que afirmara Harold Rosenberg en su artículo “Critic Within the Act”⁷⁸⁰ publicado en *ARTnews* allá por 1960, parece que es posible pensar, no tanto en la forma en que influyeron las imágenes de las revueltas en el expresionismo abstracto o cualquier otra manifestación artística, sino, de manera inversa, en cómo las masas, en su proceso consciente de configurarse como sujetos políticos, pueden explorar su capacidad creadora para construir unas cualidades específicas para la imagen abstracta de la masa. O al menos así parece que lo han entendido algunos movimientos de protesta en el contexto del Estado español de la década de los 2010, las “mareas”. Por lo que a su naturaleza se refiere, las mareas se han diferenciado de otros tipos de manifestaciones por su composición, ya que, a diferencia de otras reivindicaciones sectoriales, están formadas por una combinación de los trabajadores de los servicios del Estado de Bienestar con los usuarios de esos servicios: son docentes, médicos, pero también pacientes, estudiantes, familias...⁷⁸¹ Son las luchas que se resisten a la desintegración de lo social o la sociedad misma por parte de la racionalidad neoliberal que, tras décadas de ataques a las instituciones democráticas y sus funciones, desposee a los Estados de su papel de proveedores de servicios redistributivos para la población⁷⁸². Las mareas construyeron su imagen desde el control de la forma e invadieron las calles conscientes del poder de la identidad unitaria

780 “Critic Within the Act”, *ARTnews* 59, n.º 6, Octubre de 1960, pp. 26-28.

781 RAMÍREZ BLANCO, Julia: *15M El tiempo de las plazas*. Madrid, Alianza Editorial, 2021, p. 218.

782 BROWN, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo...*, *op. cit.*



que proyectaban. Como si de acrílicos se tratara, por seguir con la comparativa de Rosenberg, los colores de las mareas ocuparon, y siguen ocupando, el espacio público: verdes, blancas o violetas. Las posibilidades que la técnica otorga a la producción de imágenes en el acontecimiento, así como su simultánea distribución contienen unas posibilidades de autorrepresentación de la masa esenciales para las mareas. La conformación de aglomeraciones vestidas del mismo color en el espacio público responde a una voluntad que discurre de abajo a arriba. Las mareas producen su imagen —la fabrican— y luego la distribuyen en las redes sociales después del encuentro multitudinario de los cuerpos. Son conscientes de la potencia de la imagen en dos direcciones: para la identificación de la lucha, por un lado —el color hace imposible la indistinción de la masa o su manipulación e intercambio con otras reivindicaciones— y por otro de su potencia para la configuración de subjetividad política colectiva. La imagen refuerza la acción política de estos movimientos en un paso que ya he descrito como del control de los medios de comunicación de masas a la emancipación de las masas que (se) comunican.

De un efecto similar, pero con unas connotaciones particulares y una genealogía específica y singular, algunos de los movimientos de reivindicación pública en Argentina han hecho uso de los colores en las manifestaciones para construir imágenes di-

ferenciadas de sus luchas. Su historia reciente se ha caracterizado por el uso de estrategias tanto performáticas como semióticas para distintas reivindicaciones, desde los pañuelos blancos usados por las Mujeres de la Plaza de Mayo desde 1977, la acción del siluetazo en septiembre de 1983, a las prácticas del señalamiento y el escrache, ya en la segunda mitad de la década de los noventa, de la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en colaboración con el GAC (Grupo de Arte Callejero) y el colectivo Etcétera, o los más recientes pañuelos verdes del movimiento feminista y por la despenalización del aborto⁷⁸³.

Las Madres de Plaza de Mayo es una organización formada por madres de desaparecidos durante la última dictadura militar argentina (1976 – 1983) cuya finalidad principal es recuperar la vida de los detenidos desaparecidos, así como promover el enjuiciamiento de los responsables de los crímenes de lesa humanidad que tuvieron lugar durante la dictadura. La organización nace en la temprana fecha de 1977, en plena dictadura, y desde el primer momento asumen la necesidad de señalarse públicamente, para lo cual, aquel mismo año adoptan el pañuelo blanco en la cabeza como signo de señalamiento. Esa táctica de aparecer en términos arendtianos o “hacerse ver”, por usar los de Ana Longoni⁷⁸⁴, suponía un riesgo añadido a su movilización, ya que las señalaba como opositoras en mitad de la violencia desplegada por el régimen militar. Como en tantas ocasiones en la historia, eran cuerpos vulnerables que se exponían a la violencia del Estado⁷⁸⁵. Esa vulnerabilidad es la que constituye parte esencial de estos movimientos políticos que en su firmeza construyen otras formas de verdad: “Querían ser vistas. Era una obsesión. (...) Se dieron cuenta de que su propia imagen de madres estaba, a su modo, imponiendo otra verdad”⁷⁸⁶. Para ello, además, las Madres tienen una cita semanal en la Plaza de Mayo donde todos los jueves a las 15:30 hacen una marcha en torno al obelisco de la plaza. El uso del pañuelo blanco correspondía a una estrategia plena de significados:

⁷⁸³ A este respecto: GAC: *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009; LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (eds.): *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008; VINDEL, Jaime: “En los márgenes del olvido. Apuntes en torno a la generación de una esfera pública de oposición en las prácticas poético-políticas argentinas de la posdictadura”, en AZNAR, Yayo y MARTÍNEZ, Pablo (eds.), *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2012.

⁷⁸⁴ LONGONI, Ana: “Pañuelos: de cómo las Madres se volvieron feministas y las feministas encontraron Madres”, en Carta(s). *Tiempos incompletos*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, p. 75.

⁷⁸⁵ BUTLER, Judith: “Nosotros el pueblo’: reflexiones...”, *op. cit.*, pp. 53-74.

⁷⁸⁶ GORINI, Ulises: *La rebelión de las Madres*, tomo 1, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 117, Citado por LONGONI, Ana: *Ibid.*, p. 74.

Antes de ser pañuelo, ese trozo de tela fue pañal, usado en la crianza de sus hij+s durante la primera infancia. Una prenda que se vuelve otra, enarbolando la memoria de su uso primigenio. Las Madres elijen como su emblema un resto material de la escena fundacional de la maternidad, del tiempo en la que l+s hij+s están indefens+s y requieren de todos sus cuidados. Al envolver amorosamente la cabeza de la madre con el pañal que recibió los fluidos y excreciones del bebé, exhiben ese resto como su legitimidad pública, su razón de estar allí⁷⁸⁷.

El pañuelo blanco es identificado en Argentina desde entonces por el movimiento de las Madres y solo ellas lo usan en el espacio público. Es un código establecido y colectivamente respetado. Sin embargo, en el año 2017 se decidió hacer una acción pública que invadiese las calles con el pañuelo blanco y desbordase el uso convencionalmente asignado. El movimiento surgió en respuesta a la sentencia de la Corte Suprema argentina que convalidaba la mitad de las penas de los represores de la dictadura, lo que venía a ser un 2x1 (cada día en prisión computaba por dos), lo que dejaría en libertad a muchos criminales. La acción consistió en que, el más de medio millón de manifestantes convocados, portaría un pañuelo blanco que elevaría en señal de protesta en el momento que indicase una de las madres y configuraría una “contundente imagen que dio vuelta al mundo: un mar de pañuelos sostenido por una muchedumbre.”⁷⁸⁸ Esta acción acumulaba no solo la larga tradición de carácter performático de las movilizaciones argentinas sino que se sumaba a la inteligencia colectiva de la multitud global en marcha que en la década de los dos mil diez volvió a teñir las calles de colores con sus luchas específicas. Por su parte, el movimiento feminista argentino, adoptó el color verde para sus reivindicaciones y el uso del pañuelo en homenaje a las Madres de la Plaza de Mayo y construyó en manifestaciones y marchas imágenes que tiñeron de ese color las ciudades, especialmente con sus reivindicaciones de despenalización del aborto⁷⁸⁹. El uso del pañuelo por las argentinas ha desbordado el momento concreto de protesta en masa, como sucedió con las camisetas verdes de la marea en defensa de la educación pública, ya que la multitud al portar esos signos en la vida cotidiana los vuelven reivindicaciones permanentes que laten en las calles a la espera de volver a ser convocadas en la reunión multitudinaria.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 84.

Si Francesca Martínez Tagliavia ha utilizado imágenes de Courbet y analizado *La ola* (1866 y 1869) en sus diferentes versiones para referirse a la “ola global” de protestas que han sacudido el planeta desde 2011⁷⁹⁰, en este caso podemos sustituir esa imagen de la “ola global” que superpone a las acampadas y ocupaciones de las plazas en el arco del Mediterráneo por la de la marea: una fuerza gravitacional que invade el espacio público y que, consciente de su potencia física, sacude la imagen con su aparición informe. La repetición periódica de estas manifestaciones refuerza la imagen marítima utilizada desde el romanticismo por Victor Hugo para hablar de la potencia destructora y arrolladora de la multitud en marcha. Y al igual que el mar, “que no se explica, sino que se expresa⁷⁹¹”, estas mareas se piensan como imagen y articulan la protesta en el espacio público y en las redes, conscientes de que la pleamar llegará hasta las pantallas vía redes sociales. Esas mareas están compuestas por personas que, cuerpo a cuerpo, articulan una protesta concreta al tiempo que componen una abstracción consciente de sus formas. Parecieran saber algo que desconocían las multitudes que acudieron al funeral de Durruti, que las vidas posteriores de sus imágenes pueden acabar en la portada de una revista sin que se aluda al motivo de su reunión o protesta. En este sentido, el espacio, el volumen y el color se convierten en vehículos esenciales de las manifestaciones no solo para el momento mismo de la acción, sino para todas las vidas posteriores que se puedan dar a sus imágenes. La muchedumbre controla su propia imagen y sus usos, y con ello los sujetos en la protesta transforman además el uso del espacio público. Las formas articulan el discurso y la masa decide desde su interior cuál es la mejor manera de representarse. En estos casos se confirma aquello que Carl Einstein escribiera hace más de un siglo: las masas son el artista.

⁷⁹⁰ MARTÍNEZ TAGLAVIA, Francesca: La imaginación de las masas: la eficacia de una falsa hipótesis. *Re-visiones*, n.º 3, 2013 <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article77>

⁷⁹¹ CANETTI, Elias: *Masa y poder*, *op. cit.*, p. 114.

CONCLUSIONES



La *Bande Annonce* de poco más de cuatro minutos de duración de la película *Le fond de l'air est rouge* realizada en 1977 por Chris Marker podría servir de breve resumen de esta investigación. La forma que tiene el realizador francés de aproximarse a la complejidad de la historia a partir de imágenes concretas coincide con la metodología, la sensibilidad, la posición y algunas de las preguntas que han movilizado mi escritura. En particular la forma en que los pueblos, las masas y las multitudes han puesto el cuerpo para configurar nuevos escenarios de igualdad mediante la ocupación –que es también creación– del espacio público y el modo en que esas manifestaciones han sido capturadas en imágenes, reproducidas mecánicamente y distribuidas de muy diversas formas. En este sentido un “objeto de estudio” como podría haber sido la película de Marker, ha formado parte también del “método”. Quizás por ello, resulta difícil extraer unas conclusiones generales de esta investigación, que ha intentado acercarse a los materiales uno a uno, pensando con cuidado en la especificidad de cada imagen y consciente de su naturaleza parcial y concreta; desde una posición alejada de contaminaciones científicas que presuponen respuestas directas a la pregunta que ha motivado mi búsqueda y estudio durante los últimos años: la potencia de las imágenes de las masas para la producción de subjetividad política. Mi investigación no ha estado orientada a demostrar empíricamente el efecto de tales imágenes, ni ese era mi interés ni la exploración de las posibles respuestas pertenecía a los campos disciplinares entre los que me sitúo, sino más bien se ha dirigido hacia el análisis de las condiciones de producción de esas imágenes, sus constantes y discontinuidades. A partir del análisis de esas producciones culturales se pueden extraer unas ideas principales que sirvan para ulteriores aproximaciones a cada imagen, porque la ambivalencia propia de las imágenes de multitudes hace imprescindible acudir a los textos, a los documentos, a otras imágenes y a los cuerpos que participaron en cada aglomeración.

La iconografía de la multitud hunde sus raíces hasta el siglo XVII, el agitado siglo en el que se define el yo desde el pensar cartesiano y se negocian las fórmulas de soberanía entre el pueblo de Thomas Hobbes y la multitud de Baruch Spinoza. Las teorías de estos autores sobre el gobierno de lo común y la soberanía, las relaciones entre el uno y la colectividad inauguraron sendas tradiciones de pensamiento divergentes: por un lado, Thomas Hobbes prefiguró una teoría política en la que el estado natural de la humanidad era la guerra del todos contra todos. Mediante un contrato social suscrito por los individuos (propietarios y autoconscientes), estos ceden el poder al soberano a condición de que este ordene mediante la ley, defienda la propiedad y mantenga la paz para facilitar el intercambio de mercancías. Por su parte Baruch Spinoza confió en la potencia de los muchos, como una forma de existencia colectiva y dispersa que no requiere la convergencia en el Uno para estar en paz porque la búsqueda del bien individual por fuerza se orienta hacia el bien común. Sin embargo, en Spinoza la relación entre soberano y multitud se basa en el miedo entre ambos y eso

sostiene su relación en equilibrio. Desde entonces, uno de los conflictos más profundos de la modernidad no ha sido otro que la dialéctica entre la autonomía individual y la representación de la colectividad tanto en el gobierno de lo común como en sus convenciones visuales. La propia imagen de la portada que hiciera Abraham Bosse para *Leviatán o La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* (1651) determinó una tendencia en la representación del poder y la relación entre el uno y los muchos y fue determinante para las configuraciones políticas e iconográficas de los totalitarismos de todo signo. Dos siglos después de aquellas formulaciones, el desborde revolucionario generado por la Comuna de París de 1871 dio origen a nuevas teorías que, en el mundo urbano e industrial capitalista de masas consumidoras y sociedades de clases, intentaron sondear su psicología. Estas teorías fueron la mayoría de las veces de corte conservador y restaron la potencia tanto intelectual como afectiva de las movilizaciones masivas en la ciudad. Gustave Le Bon y Sigmund Freud, pero no solo ellos, inauguraron y consolidaron respectivamente una tradición que entendía las masas como un peligro para el orden público y un agente de poderosa desestabilización, ya que los sujetos cuando participan de una masa pierden la razón y se abandonan a sus bajas pasiones. Si bien Gustave Le Bon entendió que podía existir una subjetividad colectiva, “la psicología de masas”, consideró que esta correspondía a un estadio psicológico poco desarrollado. En el caso de Freud la masa no era otra cosa que la suma de individuos abandonados a sus comportamientos primitivos, lo que confirmaba el rechazo del conocido neurólogo a la posible existencia de cualquier tipo de sujeto más allá del individuo. Frente a estas teorías, surgieron otras que confiaron en la potencia de las masas cuando tomaban conciencia y se transformaban en sujetos políticos, desde el propio Walter Benjamin, que cuestionó las teorías de Le Bon, a Elías Canetti que elaboró una teoría muy sofisticada de la masa a partir de una dura crítica a Freud. Más recientemente, al calor del movimiento antiglobalización y el desarrollo de la economía posfordista se Michael Hardt y Toni Negri y Paolo Virno actualizaron la teoría de la multitud y más recientemente Jodi Dean ha defendido que en las masas se puede generar un nuevo sujeto con una subjetividad política que desborda el individuo. Sin embargo, las teorías de Le Bon y Freud sobre la sugestión mediante imágenes a las masas impactó tanto a movimientos de vanguardia como el futurista como a líderes totalitarios como Hitler o Mussolini.

De entre las motivaciones que han generado juicios negativos acerca de las masas se pueden destacar dos: la primera está relacionada con la aproximación a las mismas que, como afirmó Walter Benjamin, las masas vistas desde fuera siempre aparecen como imagen; para conocer su verdadera naturaleza hay que estar en su interior y sentir el tipo de energía que las moviliza, si es de solidaridad y esperanza o por el contrario de represión y miedo. Las imágenes de las masas son particularmente ambivalentes, si no están acompañadas de signos específicos suministran poca informa-

ción. Esto está directamente relacionado con la segunda cuestión, que las masas pocas veces a lo largo de la historia han controlado la producción de sus imágenes y, por lo tanto, han sido otros quienes han configurado el relato sobre su energía, sus intenciones, sus afectos y su potencia. De esto se desprende que la evolución de las masas, multitudes y pueblos ha estado íntimamente relacionada a los medios de reproducción mecánica de imágenes y, por tanto, masas y multitudes han sido tan importantes para la cultura visual como para la política de los últimos siglos. El hecho de que en muy pocas ocasiones de la historia las masas hayan podido controlar el modo en que eran retratadas ha tenido como consecuencia que su imagen ha estado al servicio de los intereses de los medios de comunicación o de los Estados. Tal es el caso de las masas fascistas o socialistas, que fueron coreografiadas por el poder en el espacio público, pero sobre todo manipuladas como imagen a partir de la técnica del fotomontaje que tuvo su etapa de esplendor en el periodo de entreguerras. Como modernos leviatanes esas composiciones mostraban masas en las que las singularidades de los individuos quedaban sometidas a la identidad carismática del líder. Esa utilización de las imágenes de las masas determinó buena parte de las interpretaciones que se han hecho sobre ellas en el último siglo.

El avance de la técnica de captura y reproducción de imágenes especialmente el desarrollo de los llamados *smartphones* que incorporan al servicio de telefonía una cámara y acceso a internet cambió el paradigma de “imágenes del acontecimiento” a una nueva condición performática de las “imágenes-acontecimiento”. Características de las masas como “multiplicación” o “contagio” ya descritas por Le Bon y recuperadas algunas por Canetti, pero sin el sesgo negativo que les diera el sociólogo francés, cobraron nuevos significados con las movilizaciones de las primaveras árabes, el movimiento de los indignados o el Occupy movement, hasta tal punto que se podría considerar el surgimiento de unas masas globales (*global crowd*), tal y como la describió Susan Buck-Morss, que comparten vidas precarias, ansias de más democracia y justicia, y para las que las imágenes son fundamentales para la consecución de sus objetivos pero también para su multiplicación.

Desde las primeras movilizaciones obreras capturadas en imágenes durante el último tercio del siglo XIX hasta las más recientes revueltas y ocupaciones de las plazas, la relación entre cuerpo, imagen y espacio público ha sido determinante para la definición y el sentido de muy diversas luchas políticas. Esas marchas multitudinarias no son solamente importantes por el modo en que se ponen en escena las pugnas de cada momento histórico y se consiguen victorias que pueden ensanchar la democracia o ampliar políticas redistributivas sino también porque constituyen poderosas prácticas de emancipación social. La importancia de las movilizaciones va más allá

del instante de rabia entusiasta, ya que la experiencia física y emocional de construir un “nosotros” en la plaza configura una memoria política de las luchas en los cuerpos, los transforma.

Más allá de las masas coreografiadas por el poder, que son ordenadas en el espacio público y en la producción posterior de imágenes, existe una masa libertaria, una masa que vive y se alimenta del caos y que confía en la destrucción como una potencia creadora. Es la masa entendida como máquina semiótica que recodifica el mundo existente y produce imágenes, lenguaje y las posibilidades de un mundo por venir. Es lo que he denominado en este estudio masas libertarias por la conexión con la agitación política del Estado español durante el primer tercio del siglo XX, pero no solo, ya que ese calificativo podría ser empleado para aglomeraciones más recientes. A inicios del pasado siglo, las condiciones productivas del país, con muy baja industrialización, así como la debilidad del Estado, sometido a las presiones eclesiásticas y a las élites económicas extractivas de rentas y latifundistas, facilitó la expansión de un anarquismo que renunciaba a cualquier forma de autoridad institucional. La implantación del anarcosindicalismo de la Confederación Nacional del Trabajo en ciudades como Barcelona tuvo no solamente motivaciones sindicales, sino aspiraciones políticas en el amplio sentido del término, de impugnación del sentido de la vida capitalista. El movimiento anarquista aspiraba a una revolución cultural y por ello creó una red de ateneos libertarios y centros de reunión, especialmente en la ciudad de Barcelona, donde se dio un ambiente propicio para el desarrollo de una crítica de cine específicamente preocupada por el papel social y educativo de las imágenes, se experimentó en el campo de la producción colectiva y se celebraron proyecciones de cine revolucionario. El estallido de la Guerra Civil dio origen a la revolución libertaria que colectivizó los medios de producción, entre los que se contaba el cine.

Las producciones audiovisuales anarquistas del inicio de la guerra son las más numerosas y constituyen los documentos cinematográficos de una revolución libertaria, así como de una experiencia singular como fue la colectivización de los medios de producción de las imágenes en manos del Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos de la CNT. El tema de la revolución es motivo del primero de los documentales, el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, que se produce en los primeros días de la guerra, que son también los primeros de la revolución libertaria. En ese documento se pueden ver algunas de las opciones tanto estéticas como políticas del cine anarquista como son una representación digna de las masas, una atención al naturalismo y la espontaneidad obrera y un relato que confía en las fuerzas colectivas y en el trabajo comunitario tanto en la ciudad como en el campo. Las películas documentales del SUEP no pueden ser leídas solamente como meros productos de la propaganda ya que en esas producciones hay una expresa intención de documentar unas formas de

vida que a la vez están que configuran un nuevo mundo corren el riesgo de desaparecer. Es una rica filmografía que experimenta de manera intuitiva, desborda los límites del documento mediante la inserción de escenas de ficción en el registro documental, trabaja con imágenes de archivo y experimenta con su montaje.

El funeral del líder anarquista Buenaventura Durruti en noviembre de 1936 fue uno de los acontecimientos de masas más relevantes del pasado siglo en la ciudad de Barcelona no solamente por el elevado número de personas que logró convocar, sino también por la cantidad y singularidad de las imágenes producidas, ya que convocó a los fotorreporteros más importantes del momento, pero lo fue especialmente por las películas que se produjeron. En aquel momento de la guerra y con el fin de contrarrestar las producciones anarquistas se acababa de crear Laia Films dependiente del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. La existencia de producciones filmicas diversas producidas por Laia Films (en manos del gobierno de Esquerra Republicana) y el SUEP (abiertamente anarquista) hacen del acontecimiento algo más extraordinario aún en la historia del cine. Las diferencias en el montaje y los mensajes de las películas confirman la hipótesis de que las masas libertarias no giran en torno al líder, sino que se reconoce la potencia que poseen en sí mismas y no disimulan el caos inherente a su formación y comportamiento. Eso invita a pensar en una cultura visual anarquista en relación a las masas.

Desde el surgimiento del cine una de las preocupaciones fue el registro de las comunidades humanas en movimiento y desde el primer momento no pasó desapercibido su poderoso potencial para la configuración de subjetividades políticas. El cine soviético fue fundamental para la configuración de la conciencia de clase proletaria, mientras que el capitalista estuvo más preocupado por la representación del drama interpersonal del interior burgués y evitó mediante legislación, como el código Hays de 1930, los movimientos de masas, las protestas y las revoluciones en pantalla. La crítica de cine anarquista española fue conocedora de este debate y esta potencia y a lo largo de la década de los treinta se reflexionó sobre la necesidad de exponer las masas españolas en la pantalla. La muerte de Durruti fue una oportunidad para mostrar la potencia de las masas en el espacio público. Si el 23 de noviembre de 1936 se celebró la procesión con más de la mitad de la población en las calles de Barcelona con el féretro hasta el cementerio, tan solo dos días después, el 25 de noviembre, el filme fue estrenado en dos cines de Barcelona. La rapidez con que fue producida y estrenada la película es muestra del impacto que tuvo la muerte, pero también la importancia de devolver a las masas su imagen en las pantallas con el fin de mostrarles su potencia y hacerles protagonistas de la guerra y la revolución en curso.

Las imágenes del funeral disfrutaron de vidas posteriores como imágenes desgajadas del acontecimiento y por tanto portadoras de nuevos significados. Su viaje y manipulación mediante el reencuadre o la composición junto a otras imágenes de fotomontajes dieron luz a dispositivos propagandísticos como la serie de carteles y postales distribuidas por el Ministerio de Propaganda que extraían de la multitud con el puño alzado a una mujer y a un niño y los situaban en el Madrid bombardeado. Con estas acciones se desproveía de agencia a las mujeres y reducía al pasivo rol de refugiadas dolientes. Las imágenes de las multitudes reunidas en las calles de Barcelona sirvieron para múltiples películas posteriores y diseños más allá de cualquier fin propagandístico, ya que las imágenes de las masas forman parte de la cultura visual contemporánea y en muchas ocasiones han cumplido una función autónoma del acontecimiento al que corresponden. Son las masas oceánicas, que desbordan los márgenes de la imagen y se configuran en un motivo abstracto de contemplación con poderosos significados que sobrepasan la concreción del acontecimiento al que pertenecen.

“Nosotros llevamos un mundo nuevo en nuestros corazones” es una de las citas más conocidas que se atribuyen a Durruti. La muchedumbre que desfiló por Barcelona para despedir al anarquista estaba sobrecogida, a un mismo tiempo, por el miedo y la esperanza propios del noviembre revolucionario de 1936. Quienes se reunieron en aquella manifestación albergaban en sus corazones el miedo por un mundo que estaba por desaparecer, el de la revolución colectivizadora en marcha, pero también, como en el movimiento antiglobalización, la esperanza de un mundo por venir. Los funerales, las tumbas y el duelo son tan fundamentales para las culturas políticas de izquierda como el carnaval y la fiesta desenfadada.

A partir del trabajo de Felix Gonzalez-Torres y su uso de multitudes en medio de la crisis del sida, el funeral invita a pensar la centralidad del trauma en la configuración de los afectos y la experiencia de lo social en el espacio público. El activismo del sida de la década de los ochenta estuvo asociado a una muerte casi segura por quienes lo contraían y más que paralizar la acción política, la estimuló de manera considerable en un momento en el que la historia hizo que coincidieran el estallido de la pandemia con el declive del comunismo. De manera retrospectiva, podemos considerar que ese conflicto entre dolor y activismo no se dio solamente en la crisis del sida, sino en muchos otros acontecimientos de la historia como el del funeral de Durruti, cuando los afectos privados confluyeron con la lucha política y movilizaron a las masas. Así sucede en la actualidad en las manifestaciones en contra de la violencia machista y homófoba, cuando el dolor y el luto, más que propiciar un encierro en el lamento privado, inspiran la movilización política. La militancia no es el antídoto al dolor y al trauma, sino que ambos, duelo y militancia, están entrelazados.

Las imágenes del funeral de Durruti aparecen pobladas de puños alzados, como un gesto naturalizado por personas de cualquier edad y condición: milicianos, milicianas, hombres, mujeres y niños. En la expansión de imágenes y signos del periodo de entreguerras, la esfera pública se teatralizó con la organización de desfiles en los que la gestualidad desempeñó un papel central. Alzar el brazo (los brazos) es un gesto de los denominados de “levantamiento”, un gesto natural que indica acción y rabia y a lo largo del siglo XIX se expandió en composiciones pictóricas vinculadas con las oleadas revolucionarias de aquel siglo. De forma paralela el puño se había identificado con la mano del trabajo, la herramienta del obrero que además le sirve para golpear al enemigo. En la República de Weimar, el artista John Heartfield fijó el gesto para el Frente Rojo del Partido Comunista alemán, tras la victoria del partido nazi en 1933 y el consecuente exilio de los integrantes del KPD el gesto traspasó las fronteras, hasta ampliar su uso con el Frente Popular en Francia en 1935 y posteriormente con las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española que lo convirtieron en un gesto internacionalista y transhistórico, puesto que nunca estuvo asociado a un líder concreto. Con ese gesto y su multiplicación en el espacio público se da un viaje de los gestos en la calle a la fijación por parte del arte como código que vuelve a las calles para convertirse en un gesto de masas. Heartfield dedicó una parte amplia de sus energías a la expansión del gesto, que después de las calles volvió al arte en representaciones de Joan Miró o Pier Paolo Pasolini y ha atravesado la política hasta las luchas zapatistas, feministas o del BlackLivesMatter.

De la misma forma que el puño alzado hizo un viaje de ida y vuelta de las calles al arte, sucede con las imágenes de las masas, que han sido exploradas por diversos artistas a lo largo de la historia del arte, a pesar de que, como el artista John Baldessari afirmase, se trate de un tema excepcional en la práctica artística no obstante su centralidad en la cultura visual contemporánea. Más allá de las reelaboraciones de la masa que se produjeron en la década de los treinta en las que el fotomontaje se nutrió de las imágenes de las masas para fines propagandístico, despojados de esta finalidad, el arte se ha fijado en estas imágenes. En la mayoría de las ocasiones los artistas, herederos de prácticas conceptuales como la apropiación, se nutren de imágenes de los medios para realizar diversas exploraciones y experimentaciones, Estos artistas se han fijado en diversas cuestiones como son las condiciones perceptivas de las imágenes de las multitudes (ver la parte o el todo; ver desde la memoria; la disolución de los límites corporales); la relación del fondo y la forma o las estructuras que subyacen a las masas; la materialidad de las imágenes, esto es, como las distintas técnicas de reproducción mecánica de la imagen de las masas, de las primeras revistas ilustradas al pixel, ha configurado una noción de la masa.

De la misma forma que los artistas han pensado las imágenes de las masas, estas se han pensado como imágenes y por tanto han configurado no solo gestos sino también han buscado controlar sus cualidades cromáticas o pictóricas. Son las masas que, conscientes de las vidas posteriores de sus imágenes, ya no quieren ser manipuladas como imagen y deciden controlar su destino, por ello configuran en el espacio público imágenes coloreadas de la masa como motivo abstracto. Confirman, aquello que bien afirmara Carl Einstein a principios del pasado siglo, que las masas son el artista.

BIBLIOGRAFÍA

- ACERETE, Julio C.: *Durruti*. Barcelona, Bruguera, 1975.
- ADES, Dawn: *Fotomontaje*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- ADORNO, Theodor y BENJAMIN, Walter: *Correspondencia 1928 – 1940*. Valladolid, Trotta, 1998.
- ADORNO, Theodor: *Mínima Moralía. Reflexiones sobre la vida dañada*. Madrid, Taurus, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio: *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-textos, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio: *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos, 2001.
- AGUILAR, Gonzalo: *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2015.
- AGUIRRE, Peio, MENDIZABAL, Asier y MARÍ, Bartomeu: *Asier Mendizabal*. Cat. exposición, Barcelona, MACBA, 2008.
- AGUIRRE, Peio, MENDIZABAL, Asier, *Smaller than a mass*. San Sebastián, Editado por Asier Mendizabal y Peio Aguirre, 2006.
- AGULLÓ, Diego y PÉREZ ROYO, Victoria (eds.): *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Barcelona, Mercat de les Flors – Institut del Teatre – Polígrafa, 2016.
- ALIX TRUEBA, Josefina: *El Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987.
- ALLOA, Emmanuel (ed.): *Pensar la imagen*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2020.
- ANDERSON, Benedict: *Bajo tres banderas. Anarquismo e imaginación anticolonial*. Madrid, Akal, 2005.
- ARAGON, Louis. *Écrits sur l'art moderne*. Paris, Flammarion, 1981.
- ARENDT, Hannah: *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.
- Los Orígenes del Totalitarismo*. Torrelavega, Taurus, 1998.
- La promesa de la política*. Barcelona, Paidós, 2008.

- La condición humana*. Madrid, Paidós, 2012.
- Sobre la revolución*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2008.
- ARTAUD, Antonin: *El Teatro y su Doble*. Barcelona, Edhasa, 2002.
- ATHANASIOU, Athena y BUTLER, Judith: *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.
- AULT, Julie (ed.): *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen, Steidl Books, 2016.
- AUSTIN, John L.: *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 2013.
- AVILÉS FARRÉ, Juan: *La daga y la dinamita. Los anarquistas y el nacimiento del terrorismo*. Barcelona, Tusquets, 2013.
- AZNAR ALMAZÁN, Yayo: “La muerte ejemplar”. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (12), 1999. https://doi.org/10.5944/etfvii.12.1999.2342*
- El Guernica*. Madrid, Edilupa, 2004.
- BATJIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. México, Alianza Editorial, 1998.
- BALIBAR, Etienne: *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. Londres, Routledge, 1994.
- BASILIO, Miriam: *Visual propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Farnham and Burlington, Ashgate Publishing, 2013.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 2009.
- La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 2009.
- BATAILLE, Georges: *Las Lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- BENJAMIN, Walter: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980.
- Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, AGUIRRE, Jesús (ed.). Madrid, Taurus, 1993.

* Todos los enlaces fueron consultados al cierre de este documento el 18 de abril de 2022.

El autor como productor, ECHEVERRÍA, Bolívar (ed.). México, Ítaca, 2004.

Tesis sobre la historia y otros fragmentos, ECHEVERRÍA, Bolívar (ed.). México, Ítaca, 2008.

Libro de los Pasajes. Madrid, Akal, 2013.

Estética y política. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]. México DF, Itaca, 2003.

Calle de sentido único. Cáceres, Periférica, 2020.

Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Madrid, Taurus, 2001.

BERGER, John: *Para entender la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2015.

BISHOP, Claire: *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. México, Taller de ediciones económicas, 2016.

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

BOLLOTEN, Burnett: *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

BORJA-VILLEL, Manuel y PEIRÓ, Rosario: “Visiones de *Guernica*”, en *Los viajes de Guernica*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.

BORKENAU, Franz: *El reñidero español, la Guerra Civil española vista por un testigo europeo*. Barcelona, Península, 2001.

BRADEMÁS, John: *Anarcosindicalismo y revolución en España 1930 – 1937*. Barcelona, Ariel, 1974.

BRAGULAT I MAJORAL, Anna Maria: “Mateo Santos i la generació de Popular Film”, *Cinematògraf*, n.º 1, 2 época: *La historiografía cinematográfica a Catalunya*, 1992, pp. 121-141.

BROWN, Wendy: *El pueblo sin atributos: la secreta revolución del neoliberalismo*. Barcelona, Malpasso, 2016.

Estados de agravio. Poder y libertad en la modernidad tardía. Madrid, Lengua de Trapo, 2019.

En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

BUCHLOCH, Benjamin H. D.: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX.* Madrid, Akal, 2004.

BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste.* Móstoles, La Balsa de Medusa, 2004.

“Estudios visuales e imaginación global”, *Antípoda*, n.º 9, Julio-diciembre 2009, pp 19-46.

Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2010.

“The Diplomacy of the Global Crowd” en *Towards Hybrid Models: European Heritages and Transculturation*, [http://www.alati.com.br/pdf/2014/malaysia/parte-4 - Susan-Buck-Morss.pdf](http://www.alati.com.br/pdf/2014/malaysia/parte-4_-_Susan-Buck-Morss.pdf)

Walter Benjamin. Escritor revolucionario. Buenos Aires, La marca editora, 2014.

BURRIN, Philippe: “Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du front populaire”, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n.º 11, juillet-septembre 1986. *Nouveaux enjeux d'une décennie: fascismes, antifascismes, 1935-1945*, pp. 5-20. <https://doi.org/10.3406/xxs.1986.1481> https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_11_1_1481

BUTLER, Judith: *Bodies in alliance and the politics of the street*, 2011, <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>

Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea. Barcelona, Paidós, 2017.

BUTON, Philippe: “L'iconographie révolutionnaire en mutation”, *Cultures & Conflits*, 91/92, automne/hiver 2013, <http://journals.openedition.org/conflits/18777>

CANETTI, Elias: *La antorcha al oído. Historia de una vida 1921-1931. Historia de una vida – II*, edición digital German25, 2015.

Masa y poder. Madrid, Alianza Editorial, 2013.

CANOVAN, Margaret: “The People, the Masses, and the Mobilization of Power: The Paradox of Hannah Arendt's ‘Populism.’” *Social Research*, vol. 69, n.º 2, The New School, 2002, pp. 403-22, <http://www.jstor.org/stable/40971555>

CARMONA HURTADO, Jordi: *Paciencia de la acción. Ensayo sobre la política de las asambleas*. Madrid, Akal, 2018.

CASANOVA, Julián: *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona, Crítica, 1997.

“Rebelión y revolución”, en JULIÀ, Santos (coord.): *Victimas de la guerra civil*. Madrid, Temas de Hoy, 1999.

Anarquismo y violencia política en la España del siglo XX. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, C.S.I.C., 2007.

CASTELLS, Manuel: *La ciudad y las masas*. Madrid, Alianza, 1996.

Redes de indignación y esperanza. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “En medio de la confusión. (Consideraciones sobre el imaginario crítico-mediático de Joan Rabascall)”, en *joan rabascall 1960-1970's*. Madrid, galería Guillermo de Osmá, 2020.

CLARK, Timothy J.: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

COCKBURN, Alexander, SEKULA, Allan y ST.CLAIR, Alexander: *5 Days That Shook the World. Seattle and Beyond*. Londres, Verso, 2000.

CRIMP, Douglas: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid, Akal, 2005.

CVEJIC, Bojana y VUJANOVIC, Ana: *Public Sphere by Performance*. Berlin, b_books, 2015.

CVETKOVICH, Ann: *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona, Bellaterra, 2018.

DE MARTINO, Ernesto: *El folclore progresivo y otros ensayos*, FREIXA, Carles (ed.). Barcelona, MACBA y Universitat de Barcelona, 2008.

DEAN, Jodi: *Multitudes y Partido*. Pamplona, Katakarak, 2017.

“Cuatro tesis sobre el camarada”, en MARTÍNEZ, Pablo (ed.): *Comunismos por venir*. Barcelona, Arcadia – MACBA, 2019.

DEAN, Robert y PARDO, Patrick (eds.): *John Baldessari Catalogue Raisonné: Volume Two: 1975 1986*. New Haven/Nueva York, Yale University Press – Marian Goodman Gallery, 2014.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editora, 2018.

DE SALVO, Donna (ed.): *Andy Warhol – From A to B and Back Again*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 2018.

DEL AMO GARCÍA, Alfonso (ed.) con la colaboración de IBÁÑEZ, María Luisa: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra – Filmoteca Española, 1996.

DEL RÍO, Víctor: *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada editores, 2010.

DÉOTTE, Jean-Louis: “La ville appareillée: Arendt, W. Benjamin et Baudelaire”, *Appareil*, n.º especial, 2008. <https://doi.org/10.4000/appareil.449>

¿Qué es un aparato estético? *Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

“People Exposed. People as Extras”. En *Actors & Extras*. Cat. exposición. Bruselas, Argos, 2009.

Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia, CENDEAC, 2010.

Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires, Manantial, 2014.

Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015.

Soulèvements. París, Gallimard – Jeu de Paume, 2017.

Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. Santander, Shangrila, 2017.

Desear desobedecer. Lo que nos levanta. Madrid, Abada editores, 2020.

“La imaginación nuestra comuna”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 3, n.º 2, 2020, monográfico: “Pensar las imágenes. Con y en torno a Georges Didi-Huberman”, pp. 5-21. <https://doi.org/10.30827/tnj.v3i2.13931>

DOMMANGET, Maurice: *Histoire du drapeau rouge*. París, Le Mot et le reste, 2019.

DIEDERICHSEN, Diedrich: “Art Criticism, the Production of Images and Doubles: John Baldessari”, en: *Baldessari. While Something is Happening Here, something else is Happening There. Works 1988-1989*. Hannover, Sprengler Museum Hannover, 1999.

EALHAM, Chris: *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto 1898-1937*. Alianza Editorial, Madrid, 2005.

y RICHARDS, Michael (eds.): *España fragmentada. Historia cultural y Guerra civil española, 1936-1939*. Granada, Comares, 2010.

EINSTEIN, Carl y KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Correspondencia Carl Einstein Daniel-Henry Kahnweiler 1921-1939*. MEFFRE Lilianne (ed.). Barcelona, Ediciones La Central Museo Reina Sofía, 2008.

EINSTEIN, Carl: *Carl Einstein en la Revolución Española*, Orsini & Co, Madrid, 2019.

EISENSTEIN, Sergei M.: *La forma del cine*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1995.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Barcelona, Anagrama, 2012.

EVANS, DAVID: *John Heartfield AI¿ AI¿/VI 1930-38*. Valencia, IVAM, 1992.

EXPÓSITO, Marcelo: *Walter Benjamin productivista*. Bilbao, Consonni, 2013.

FAABER, Sebastian: *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*. Tennessee, Vanderblit University Press, 2018.

FABRIS, Annateresa: “Assembly, photography, mirror: Waldemar Cordeiro after concretism”, *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, 21(35), 2017. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.73722>

FARGE, Arlette: *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*. Buenos Aires, Katz editores, 2008.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La guerra de España y el cine*. Madrid, editora Nacional, 1972.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?” en *Estudios visuales* n.º 5, Madrid, 2009.

y LARRAÑAGA ALTUNA, Josu (eds.): *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca: U.I.M.P., 2006.

“Usos performativos de las imágenes”. *Re-visiones*, n.º 2, 2012. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/issue/view/9>

(ed.): *Pensar la imagen/ pensar con las imágenes*. Madrid, Delirio, 2014.

Crítica del saber solitario. Bilbao, Consonni, 2019.

FLECKNER, Uwe: *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

FONTANA, Josep: *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*. Barcelona, Crítica, 2017.

FONTCUBERTA, Joan: *Josep Renau, Fotomontador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

FONTECHA PEDRAZA, Antonio: “Anarcosindicalismo y violencia: la ‘gimnasia revolucionaria’ para el pueblo”, *Historia Contemporánea*, n.º 11, 1994, pp. 153-179. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=149918>

FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Un diálogo sobre el poder. Madrid, Alianza Materiales, 1997.

Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

FREUD, Sigmund: *Psicología de las masas y análisis del yo*. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

FRISBY, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992.

FUCHS, Rainer; RORIMER, Anne; PAULEIT, Winfried: *John Baldessari: A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)*. Londres, Verlag Der Buchhandlung König, 2005.

GAONKAR, Dilip: “After the Fictions: Notes Towards a Phenomenology of the Multitude”, *E-flux Journal*, n.º 58, 10/14, 2014 <http://www.e-flux.com/journal/after-the-fictions-notes-towards-a-phenomenology-of-the-multitude/>

GAC: *Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

GARBAYO-MAETZU, Maite: *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardo-franquismo*. Bilbao, Consonni, 2016.

“Mujeres que cargan. Las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil española.”, *Re-visiones*, n.º 11, 2021. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/481/856>

GARCÉS, Marina: *Un mundo común*. Barcelona, Bellaterra, 2013.

GARCÍA, Dora (ed.): *Amor y Revolución (Kollontai)*. Barcelona, Arcadia – MACBA, 2020.

GARCÍA, Luis Ignacio: “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo”, 2015 *Escritura e Imagen* 11, n.º noviembre: pp. 111-33, 2015. https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968

GARCÍA OLIVER, Juan: *El eco de los pasos. El anarcosituacionismo en la calle, en el Comité de Milicias, en el gobierno, en el exilio*. Barcelona, Backlist, 2008.

GIUNTA, Andrea: “Pueblo, masa, multitud”, en: *Memorias del subdesarrollo. El giro descolonial en el arte de América latina. 1960 – 1985*. Catálogo de exposición. México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2018.

GONZÁLEZ, Ángel: *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao/Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

GOYENECHEA DE BENVENUTO, Elisa: “Hannah Arendt y Walter Benjamin: masa, multitud, populacho”, *Colección*. 2012, 22. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/6992>

GRAMSCI, Antonio: *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1999.

[GUATTARI, Felix: *Caosmosis*. Buenos Aires, Manantial, 1996.](#)

y ROLNIK, Suely: *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón – Traficantes de Sueños, 2006.

Chaosophy. Texts and interviews 1972-1977, LOTRINGER Sylvère (ed.), Los Ángeles, Semiotext(e), 2009.

GUBERN, Román: *1936 – 1939: La Guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.

España en armas. El cine de la guerra civil española: La producción anarquista. Valencia, Diputación de Valencia, 2007.

GUNSTON, David: “Leni Riefenstahl”, *Film Quarterly*, vol. 14, n.º 1, University of California Press, 1960, pp. 4-19, <https://doi.org/10.2307/1211058>

HABERMAS, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

HARAWAY, Donna: “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, 1988, 575-599.

HARDT, Michael y NEGRI, Antonio: *Imperio*. Barcelona, Paidós, 2002.

Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio. Barcelona, Debate, 2004.

Declaración. Madrid, Akal, 2012.

HARNEY, Stefano y MOTEN, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Nueva York, Minor Compositions, 2013.

HARVEY, David: *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Salamanca, Akal, 2013.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Micromegas, 2012.

HERRERÍN LÓPEZ, Ángel: *Camino a la anarquía. La CNT en tiempos de la Segunda República (1931 – 36)*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2019.

HEWITT, Andrew: *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Londres, Duke University Press, 2005.

HOLMES, Brian: “La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural”, *Brumaria* 7. *Arte, máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006. Madrid, Brumaria, 2006.

HUGO, Victor: *Los Miserables*. Barcelona, Penguin Random House, 2002.

JAMESON, Fredric: *Brecht y el método*. Buenos Aires, Bordes Manantial, 2013.

JUAN-NAVARRO, Santiago: “Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936–1937)”, *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 2011, pp. 523-540.

JULIÀ, Santos: *Orígenes del Frente Popular en España (1934-36)*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1979.

KAMISKI, Hans Erich: *Los de Barcelona*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1977.

KLUGE, Alexander y NEGHT, Oskar: *Public Sphere and experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

KOLSTOV, Mijaíl: *Diario de la guerra de España*. Barcelona, Planeta, 2009.

KORFF, Gottfried: “History of symbols as social history? Ten preliminary notes on the image and sign system of social movements in Germany”, *International Review of Social History*, 38 (S1), pp. 105-125.

KORFF, Gottfried y PETERSON, Larry: “From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist: On Political Metaphors for the Worker’s Hand”, *International Labor and Working-Class History*, n.º 42, Cambridge University Press, 1992, pp. 70-81. <http://www.jstor.org/stable/27672022>.

KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.

Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona, Paidós, 1996.

Estética sin territorio. Murcia, Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de la Región de Murcia, 2006.

La fotografía y otros ensayos: el ornamento de la masa. Barcelona, Gedisa, 2009.

LASÉN, Amparo y CASADO, Elena (eds.): *Mediaciones tecnológicas. Cuerpos, afectos y subjetividades: 5*. Madrid, CIS – Universidad Complutense, 2014.

“Reconfiguraciones digitales de los espacios públicos: problematizando distinciones entre lo público, lo privado, lo doméstico, lo íntimo. En BLANCO, Arturo; CAIMAS, Andrés; ESPEGEL, Carmen (eds.): *Parlamentos*. Madrid, Maira Libros, 2017, pp. 10-25, https://www.academia.edu/34828741/Reconfiguraciones_digitales_de_los_espacios_p%C3%ABlicos

LAZZARATO, Maurizio: “Lucha acontecimiento, media” en *Arte: la imaginación política radical*, Madrid, *Brumaria* 5, pp. 271-278, 2005.

Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control. Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

LE BON, Gustave: *Psicología de las masas*. Madrid, Morata, 2014.

LEIGH FOSTER, Susan: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. Nueva York, Routledge, 2011.

“Choreographies of Protest”, *Theatre Journal* 55, n.º 3, 2003, pp. 395-412. <http://www.jstor.org/stable/25069277>

LEPECKI, André: “Coreopolicía y coreopolítica o la tarea del bailarín” en: <https://cultura.nexos.com.mx/coreopolicia-y-coreopolitica-o-la-tarea-del-bailarin/>

LLARCH, Joan: *La muerte de Durruti*. Barcelona, Plaza y Janés, 1976.

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (eds.): *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

“Pañuelos: de cómo las Madres se volvieron feministas y las feministas encontraron Madres”, en *Carta(s). Tiempos incompletos*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.

LÓPEZ PETIT, Santiago: *Entre el ser y el poder. Una apuesta por el querer vivir*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2009.

La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad. Madrid, Traficantes de Sueños, 2009.

“¿Y si dejáramos de ser ciudadanos? Manifiesto por la desocupación del orden”, *El viejo topo*, n.º 272, 2010, pp. 58-67.

Hijos de la noche. Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.

LÖWY, Michael: *Redención y Utopía*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.

“Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta poética*, Ciudad de México, vol. 28, n.º 1-2, p. 73-92, nov. 2007.

LUENGO JAREÑO, José María de: “Carl Einstein o la historia casi imposible”, *Quintana*, n.º 8, 2009. pp. 147-155. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6477>

LUKÁCS, Georg: *Lenin. La coherencia de su pensamiento*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2016.

LÜTTICKEN, Sven: “Acting on the Omnipresent Frontiers of Autonomy”, en VV. AA.: *Às Artes, Cidados!* Oporto, Fundación Serralves, 2011.

“Autonomy after the fact”. En SEIJDEL, J. (ed), *Open n.º. 23, Autonomy*. Rotterdam: Skor, 2012.

History in Motion. Time in the Age of the Moving Image. Berlin, Stenberg Press, 2013.

MACPHERSON, Crawford B.: *La teoría política del individualismo posesivo: de Hobbes a Locke*. Madrid, Trotta, 2005.

MANONI, Laurent, “La Commune”, *La persistance des images*. París, La Cinémathèque française, 1996.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau: *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la guerra civil (1936 – 1939)*. Barcelona, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra.

“Ángel Lescarbuona: del papel al celuloide bajo el signo libertario”, [I Congreso Internacional de Historia y Cine](#). CAMARERO, [M. Gloria](#); DE CRUZ MEDINA, [Vanessa](#); DE LAS HERAS HERRERO, [Beatriz](#), 2008, pp. 417-434.

Mateo Santos. Cine y anarquismo (República, guerra y exilio mexicano). Valencia, La Imprenta Comunicación Gráfica, 2015.

MARTÍNEZ TAGLAVIA, Francesca: “La imaginación de las masas: la eficacia de una falsa hipótesis”, *Re-visiones*, n.º 3, 2013. <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article77>

MARX, Karl: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid, Alianza editorial, 2012.

McCLELLAND, J.S.: *The crowd and the mob: from Plato to Canetti*. Londres/Boston, Unwin Hyman, 1989.

MENDELSON, Jordana: “La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel”, en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 75-94.

Revistas y guerra. 1936-1939. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

“Arte y revolución, una recopilación parcial” en *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 5. Barcelona, MACBA, 2009, pp. 51-54.

“Josep Renau y el Pabellón Español en París”, en *Espacios Fotográficos Públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man*. Barcelona, MACBA, 2009.

“‘Entre la vida y la muerte’: la gran apuesta por el realismo en la España de los años treinta”, en: VV. AA., *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 49-64

MENDIZABAL, Asier: *Toma de tierra. Masas, plazas y monumentos*. Bilbao, CarrerasMugica, 2014.

“De trama y urdimbre, figura y fondo y otras analogías estructurales”, *Revista Concreta*, n.º 5, 2015.

Fire and/or Smoke. Londres, Koenig Books – Culturgest, 2016.

MICHAUD, Phillippe Alain: *Le peuple des images. Essai d'antropologie figurative*. Paris, Desclée de Bower, 2002.

MILLER, John: “El corte más profundo. Notas sobre la técnica de John Baldessari”, en *Ni por esas/Not Even So: John Baldessari*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía; Valencia, IVAM, 1988.

MITCHELL, W.J.T. “Image, Space, Revolution, the Arts of Occupation” en *Occupy, Three Inquiries in Disobedience*. Chicago, A Critical Inquiry Book-The University of Chicago Press, 2013.

MOLINA, Álvaro y VEGA, Jesusa, “Imágenes de la alteridad: el ‘pueblo’ de Goya y su construcción histórica” en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *La Guerra de la Independencia en la cultura española*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2008.

MONTAG, Warren: *Cuerpos, masas, poder. Spinoza y sus contemporáneos*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2005.

MOSCOVICI, Serge: *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las masas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

MOUFFE, Chantal: *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y MACBA, 2007.

MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona, Paidós, 2009.

MUÑOZ, José Esteban: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, University of Minesota Press, 1999.

Utopía Queer. El entonces y allí de la futurabilidad antinormativa. Buenos Aires, Caja Negra Editores, 2020.

NASH, Mary: *Rojas, Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Barcelona, Taurus, 2016.

Mujer y movimiento obrero en España: 1931 – 1939. Barcelona, Fontamara, 1981.

NAVARRO, Javier: “El papel de los ateneos en la cultura y la sociabilidad libertarias (1931 – 1939): algunas reflexiones”, *Cercles: revista d’història cultural*, 2005, n.º 8, pp. 64-104, <https://raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191185>

[NEGRI, Antonio: *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en Baruch Spinoza*. Barcelona, Anthropos, 1993.](#)

NELSON, Cary: *Shouts From the Walls, Posters and Photographs Brought Home From the Spanish Civil War by American Volunteers*. Massachusetts, Abraham Lincoln Brigade Archives, 1996.

NOLAND, Carry y NESS, Sally Ann: *Migrations of gestures*. Minessota, University of Minessota Press, 2006.

Agency and Embodiment. Performing Gestures / Producing Culture. Massachusetts, Harvard University Press, 2009.

ORTON, Fred: “Action, Revolution and Painting”, *Oxford Art Journal*, [vol. 14, n.º 2, 1991](#), pp. 3-17.

ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Madrid, Tecnos, 2013.

- España invertebrada y otros ensayos*. Madrid, Alianza editorial, 2014.
- ORWELL, George: *Homenaje a Cataluña*. Barcelona, Ariel, 1983.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Cartas Luteranas*. Madrid, Minima Trotta, 1997.
- Pasiones heréticas. Correspondencia 1940 – 1975*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005.
- Escritos corsarios*. Madrid, Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- PAZ, Abel: *Durrutui en la Revolución española*. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.
- Durruti. El proletariado en armas*. Barcelona, Bruguera, 2008.
- PEDRET OTERO, Gerard: *La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926 – 1937)*). Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- “El cine en la prensa libertaria en Catalunya durante la II República”, *FILMHISTORIA Online* vol. 27, n.º 1, 2017, pp. 21-37.
- “Formació i professio: dels ateneus obrers al cinema militant”. *Barcelona: quaderns d’història*, n.º 26, *La Rosa de Foc. Obrerisme i moviments sindicals a Barcelona, (1909 – 1936)*, 2020.
- PEIRATS VALLS, Josep, *Para una nueva concepción del arte. Lo que podría ser un cinema social*, Colección “El mundo al día” n.º 6, *La Revista Blanca*, Barcelona, 1935.
- Los anarquistas en la crisis política española*. Madrid, Júcar, 1976.
- De mi paso por la vida. Memorias* TAVERA GARCÍA, Susana y PEDRET OTERO, Gerard (eds.). Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2009.
- La CNT en la revolución española*, Vol.I-III [1952 Ruedo Ibérico], Cali, La Cuchilla, 1988.
- PISTELL, Gillian: “Revisiting the Artist’s Race Riot Paintings from the Mid-1960’s in 2020”, *Gagosian*, Otoño 2020, p. 50.
- POGGI, Christine: “Folla/ Follia: Futurism and the Crowd”, *Critical Inquiry*, 28:3, Spring 2002.

POSUDIN, Yuriy: *Sergei Chakotin. His Contribution to Social Psychology and Biophysics*. Kiev, 2015, p. 26. http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4213/Posudin_Chakhotin_book.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PORTER, David: *Visión en llamas. Emma Goldman sobre la revolución española*. Madrid, El Viejo Topo, 2012.

PORTON, Richard: *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*. Barcelona, Gedisa, 2001.

PRECIADO, Paul B.: “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’”, *Brumaria 3 Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, Madrid, 2004, pp. 231-238.

PRESTON, Paul: *La guerra civil española*. Barcelona, Penguin, 2017.

Las tres Españas del 36. Barcelona, Penguin Random House, 1999.

PUIG DE LA BELLACASA, María: “Pensar con cuidado”, *Revista Concreta*, n.º 9, 2017.

RAMÍREZ-BLANCO, Julia: *15M El tiempo de las plazas*. Madrid, Alianza Editorial, 2021.

RANCIÈRE, Jacques: *El Desacuerdo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

La división de lo sensible. Estética y política. Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

Sobre políticas estéticas. Barcelona, MACBA – Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

El viraje ético de la estética y la política. Santiago de Chile, Palidonia, 2007.

El maestro ignorante. Barcelona, Laertes, 2009.

El espectador emancipado. Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010.

RAUNIG, Gerald: *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2007.

“Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales”, *brumaria*, n.º 8, *Arte y revolución*, primavera 2007, pp. 85-97.

RAWICZ, Mariano: *Confesionario de papel*. Granada, Comares e IVAM, 1997.

RIBALTA, Jorge (ed.): *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928 – 1955*. Barcelona, MACBA, 2008.

(ed.): *El movimiento de la fotografía obrera [1926 – 1939]. Ensayos y documentos*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2011.

RICH, Jon: “The Blood of the Victim: Revolution in Syria and the Birth of the Image- Event”, *E-flux journal*, n.º 26, junio 2011. <https://www.e-flux.com/journal/26/67963/the-blood-of-the-victim-revolution-in-syria-and-the-birth-of-the-image-event/>

ROSENBERG, Harold: *Act and the Actor, Making the Self*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

The Tradition of the New. Nueva York, Da Capo Press, 1994.

ROSS, Kristin: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Móstoles, Acuarela & Antonio Machado, 2008.

Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París. Madrid, Akal, 2016.

El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París. Madrid, Akal, 2018.

RUDÉ, George: *The Crowd in History*. Londres, Serif, 1999.

SALA NOGUER, Ramón: *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil: 1936-1939*. Bilbao, Mensajero, 1993.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil: del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006.

SANTA OLALLA, Pablo: “‘Lecciones de arte’. La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira”. *Caiana #18*, primer semestre 2021, pp. 71-96.

SANZ, Ricardo: *Figuras de la revolución española. Buenaventura Durruti. Tribuno del pueblo*. Toulouse, El Frente, 1945.

SCHNAPP, Jeffrey T.: “The Mass Panorama”, *Modernism/modernity*, vol. 9. n.º 2, 2002, pp. 243-281 [10.1353/mod.2002.0036](https://doi.org/10.1353/mod.2002.0036)

SCHNAPP, Jeffrey T., TIEWS, Matthew, (eds): *Crowds*. California, Stanford University Press, 2006.

SEKULA, Allan, COCKBURN, Alexander, ST. CLAIR, Alexander: *5 Days That Shook the World. Seattle and Beyond*. Londres, Verso, 2000.

Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973 – 1983. Brujas, Mackbooks, 2016.

SELZ, Peter: “John Heartfield’s ‘Photomontages’”, *The Massachusetts Review*, vol. 4, n.º 2, 1963, pp. 309–336 www.jstor.org/stable/25079020. Accessed 24 Sept. 2020.

SENNETT, Richard: *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona, Anagrama, 2013.

Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid, Alianza Editorial, 2019.

SIMMONS, Sherwin: “‘Hand to the Friend, Fist to the Foe’: The Struggle of Signs in the Weimar Republic.” *Journal of Design History*, vol. 13, n.º 4, 2000, pp. 319–339 www.jstor.org/stable/3527066

SOLÀ, Pere: *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya*. Barcelona, La Magrana, 1978.

Educació i moviment llibertari a Catalunya. Barcelona, Edicions 62, 1980.

SOLÉ I SABATÉ, Josep M, VILLARROYA, Joan: *Guerra i Propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya, Viena Edicions, 2006.

SONTAG, Susan: “Fascinante fascismo”, en *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Sello DeBols!llo, 2007.

STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2012.

“Incertidumbre documental”, *Re-visiones, Imagen, cuerpo y saber*, n.º 1, 2011. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/issue/view/N%C3%BAm.%201%3A%20Imagen%2C%20cuerpo%20y%20saber>

STROŹEK, Przemysław: “Footballers in Avant-garde Art and Socialist Realism before World War II”, en https://www.ios-regensburg.de/fileadmin/doc/Sportgeschichte/Strozek_Footballers.pdf

SUDHALTER, Adrian: *Fotomontaje de entreguerras. 1918 – 1939*. Madrid, Fundación Joan March, 2012.

- TAGG, John: "A Discourse (With Shape of Reason Missing)", *Art history*, vol. 15, n.º 13, septiembre 1992, pp. 351-373, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1992.tb00493.x>
- TODD, Selina: *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910-2010)*. Madrid, Akal, 2018.
- TRATNER, Michael, *Crowd Scenes: Movies and Mass Politics*, Fordham University Press, 2008.
- TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.
- TURNER, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, Aldine Publishing, 1969.
- UCELAY DA CAL, Enric: *La Catalunya Populista. Imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*. Barcelona, Edicions de La Magrana, 1982.
- VAN BRUGGEN, Coosje: *John Baldessari*. Nueva York, Rizzoli, 1990.
- VAN GINNEKEN, Jaap: *Crowds, Psychology, and Politics, 1871-1899*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.186.
- VERGNON, Gilles: "Le 'poing levé', du rite solidatiquo au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique", *Le Mouvement Social*, n.º 212, juillet-septembre 2005, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières.
- VIDAL MANZANARES, César: *Durruti. La furia libertaria*. Madrid, Temas de hoy, 1996.
- VILA NÚÑEZ, Fefa: "Puntos de Con-Tacto Imaginarios con potencia frágil", *Re-visiones*, n.º 11, 2021, <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/473>
- VINDEL, Jaime: "En los márgenes del olvido. Apuntes en torno a la generación de una esfera pública de oposición en las prácticas poético-políticas argentinas de la posdictadura", en AZNAR, Yayo y MARTÍNEZ, Pablo (eds.), *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2012.
- VINDEL, Jaime: "Imaginar el pueblo / (des)montar la Guerra fría. Apuntes en torno a La rabia (1963), de Pier Paolo Pasolini", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 29, 2017-2018, pp. 47-63.

VINDEL, Jaime: *Estética Fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Barcelona, Arca-
dia – MACBA, 2020.

VIRNO, Paolo: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*.
Madrid, Traficantes de sueños, 2003.

VV. AA. A.C. *La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*. Catálogo exposición. Madrid,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

¿Qué es el pueblo? Madrid, Casus-Belli, 2014.

Cine y anarquismo. 1936: Colectivización de la Industria cinematográfica. Madrid, funda-
ción de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2003.

Encuentros con los años '30. Madrid, Museo Reina Sofía y La Fábrica, 2012.

Felix Gonzalez Torres. Catálogo exposición Serpentine Gallery 1-16 de junio 2000,
Londres, 2000.

Felix Gonzalez-Torres. Nueva York, Art Press, 1993.

Futures of the Past. Annette Amberg, Asier Mendizabal und Yelena Popova im Dialog, Kuns-
traum Riehen, Ausstellungskatalog, 2013.

Gráfica anarquista. Fotografía i revolució social 1936 – 1939, Barcelona, Ajuntament
de Barcelona, 2020.

Joan Rabascall. Une rétrospective 1967 – 2000, Catálogo exposición celebrada en
Villa Tamaris Centre d'Art, Ville de la Seyne-sur-mer, 2003.

John Baldessari. Pure Beauty. Barcelona, MACBA, 2010.

John Heartfield AIZ-VI 1920 – 1938. Valencia, IVAM, 1992.

John Heartfield. Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930 – 1938. Barcelona,
Gustavo Gili, 1976.

John Heartfield: Photomontages antinazis. París, Chêne, 1978.

*La revolució del bon gust. Jaume Miratvilles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat
de Catalunya (1936-1939)*. Figueras, Arxiu Nacional de Catalunya i Ajuntament
de Figueres, 2006.

Marcelo Expósito. Nueva Babilonia: diseñar o no un trabajo como arte es una decisión táctica. México, La Virreina Centre de la Imatge, Casa Iberoamérica de Cádiz, Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM, Fundación Luis Seoane, 2021.

Margaret Michaelis: fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República. Valencia/Barcelona, IVAM – CCCB, 1998.

Ni por esas/Not Even So: John Baldessari. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía; Valencia, IVAM, 1988.

OPEN 2012, N.º 23, Autonomy. Rotterdam, 2012.

Qu'est-ce qu'un peuple. París, La Fabrique, 2013.

Rabascall, Producció, 1964-1982. Barcelona, MACBA, 2009.

Rabih Mroué. Image(s) mon amour. Fabrications. cat. exposición. Madrid, CA2M, 2013.

Waldemar Cordeiro & Franz Mon, cat. Expo. en Ludlow 38. Nueva York, Spector Books, 2011.

Waldemar Cordeiro e a Fotografia, Arte Concreta Paulista, Cosac & Naify, Sao Paulo, 2002

WAGNER, Anne M.: “Warhol Paints History, or Race in America”, *Representations*, verano 1996, n.º 55, número especial: *Race and Representation: Affirmative Action*, pp. 98-119, University of California Press.

WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* Madrid, Akal, 2001.

WEIGEL, Sigrid: *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin.* Buenos Aires, Paidós, 1999.

“The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin’s Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History”, *Critical Inquiry* 41, Winter 2015, pp. 344-366.

WHITE, Dan S.: *Lost Comrades. Socialists of the Front Generation 1918 – 1945.* London, Massachusetts University Press, 1992.

WINKLER, Martin M.: *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology.* Columbus, The Ohio State University Press, 2009.

WOJNAROWICZ, David: *En la sombra del sueño americano*. Buenos Aires, Caja Negra, 2021.

YOUNG, Cinthya (ed.): *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*. Nueva York/Göttingen, International Center of Photography – Steidl Publishers, 2010.

ZIZEK, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Madrid, Akal, 2011.

ZOLA, Émile: *Germinal*. Madrid, Akal, 2017.

FILMOGRAFÍA INCLUIDA

Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón primera jornada, Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT, Filmoteca Española, 1936.

Bajo el signo libertario, Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT, Filmoteca Española, 1936.

Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona, Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT, Filmoteca Española, 1936.

El entierro de Durruti, duración: 5min. 22seg. en la versión española y 9min. 50seg. en su versión inglesa *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti*, Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT, Filmoteca Española, 1936.

L'enterrament de Durruti, Laia Films, 1936.

Metropolis, Fritz Lang, 1927.

Le fond de l'air est rouge, Chris Marker, 1977.

Arbeiter verlassen die fabrik [*Trabajadores a la salida de la fábrica*], Harun Farocki, 1995.

Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política (2004-2010), Marcelo Expósito.

PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

Acero: Cultura, arte, literatura, ciencia, sociología técnica.

Ágora: Cartelera del nuevo tiempo

Arbeiter Illustrierte Zeitung

Claridad

CNT

El Socialista

Estudios

La Noche

La Vanguardia

Los Nuevos: Revista quincenal de arte, crítica y ciencias sociales

Mujeres Libres

Mundo Obrero

Orto: Revista de documentación social

Popular Films

Solidaridad Obrera

Tiempos Nuevos

Tierra y Libertad

Umbral

ARCHIVOS

Archivo Helios Gómez

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

Arxiu Nacional de Catalunya

Centre de Documentació Històrico-Social – Ateneu Enciclopèdic Popular

Centro de Estudios y Documentación MACBA

CRAI – Biblioteca del Pavelló de la República (UB)

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca Española

Fundación Anselmo Lorenzo

International Institute of Social History, Amsterdam.

FUENTES ORALES. ENTREVISTAS-CORRESPONDENCIA

Manuel Borja-Villel

Joan Mariné

Asier Mendizabal

Juan Carlos Mohr

Aline Mylius (Estudio Regina Silveira)

Rabih Mroué

Joan Rabascall

Andrea Rosen (Fundación Felix Gonzalez-Torres)

ENGLISH VERSION

THE MASSES ARE THE ARTIST¹

Faced with an image –as recent, as contemporary as it may be– the past never ceases to reconfigure itself, since this image only becomes thinkable in a construction of memory, if not of obsession. Finally, faced with an image, we must humbly recognise the following: that it will probably outlive us, that before it we are the fragile element, the element of passage, and that before us it is the element of the future, the element of duration. The image often has more of a memory and more of a future than the being who looks at it.

Georges Didi-Huberman

Before Time. Art History and Anachronistic Images

¹ Most of the citations and bibliographical references, with some exceptions, have been translated by me into English from the language in which they were accessed.

A funeral in an avant-garde art exhibition: the invention of the 20th century

In a corner of an avant-garde art exhibition, next to paintings by, among others, Fernand Léger, Juan Gris, Joan Miró, Georges Braque, Georg Grosz, Pablo Picasso, and more than thirty African art sculptures from the late 19th and early 20th centuries, in November 2008 I met for the first time the images of the funeral of Buenaventura Durruti¹, one of the most important mass events of the first half of the 20th century in Spain. The nature of the material, a film in the heart of an exhibition of paintings, sculptures, and publications, as well as its documentary content of a political nature caught me then and still move me emotionally and intellectually². Those images of

¹ José Buenaventura Durruti Dumange (León, 1896 - Madrid, 1936) is one of the key figures of Spanish anarchism. From an early age he was linked to the trade union movement, first in the UGT in León, an organisation from which he was expelled after the general strike of 1917 because of his radicalism. After an initial exile in France to avoid military service, on his return to Spain he began his militancy in the CNT. In 1920 he joined the group “los justicieros” under Manuel Buenacasa, with whom he acted in San Sebastian against the bosses’ gunmen. In the same city he prepared a frustrated attempt on Alfonso XIII’s life. He fled to Zaragoza, where he founded the “Crisol” group with Francisco Ascaso in 1922. In 1923, back in Barcelona, they transformed “Crisol” into “Los Solidarios”, a group that brought together a very active CNT militancy against the recently installed dictatorship of Primo de Rivera. Towards the end of 1923, Durruti, exiled in Paris, took part in the Vera de Bidasoa plot, which failed in its attempt to bring guerrillas into Spain to put an end to the dictatorship, forcing him to flee to America (first New York, then Cuba, Mexico, and Argentina). After his American journey, he returned, together with Francisco Ascaso and Gregorio Jover, first to France and then to Belgium. With the proclamation of the Second Republic in 1931, he returned to Barcelona, where “Los Solidarios” became “Nosotros”, again together with Ascaso and Juan García Oliver as well as Jover and Ricardo Sanz and joined the Iberian Anarchist Federation. In January 1932 he took an active part in the workers’ uprising in Alto Llobregat, for which he was deported to Spanish Guinea; on his return to Spain in 1933 he took part in the two anarchist insurrections of that year: the one in January and the general strike in Zaragoza in December; he also took part in the revolution in Asturias in October 1934. In 1936 he became a member of the Barcelona Confederal Defense Committee, which led the actions against the military rebels in July 1936. He joined the Anti-Fascist Militia Committee and organised one of the first military columns to go to the Aragon front. The Durruti column set up its headquarters in Bujaraloz (Zaragoza); in November, part of the column, at the particular insistence of Federica Montseny, moved to Madrid to collaborate in the defence of the capital, where he died.

² In that exhibition, *The Invention of the 20th Century. Carl Einstein and the Avant-gardes*, as in most of the art exhibitions in which the film has been exhibited - *A Theatre without Theatre* (MACBA, 2008); or *Encounters with the 1930s* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012) - the film shown is the one made by Laia Films “El entierro de Durruti” instead of the ones made by the anarchists of the Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos of the CNT. In an interview in spring 2021 with Manuel Borja-Villel, director of these institutions, he indicated to me that he was unaware of the existence of the anarchist versions. In the presentation of the Reina Sofía Museum’s collection *Communicating Vessels*

the past were stronger than myself, they were the “element of the future, the element of duration” that would probably outlive me. The crowd that, gathered in the streets of Barcelona, came out to pay collective tribute in mourning to the leader of the libertarian revolution not only occupied the public space of the Catalan capital in the distant 1936, but, with its presence in the images, flooded the screen in the present time and overflowed it, announcing the multitudes that were yet to come. The intellectual project of Carl Einstein (1885 - 1940³), the writer, art historian and anarchist militant who thought of art as a means of revolution and who believed in the power of the creativity of the masses - “the masses are the artist⁴” - was crystallised in this exhibition dedicated to him. If “the gaze transforms the human being and the world⁵”, after viewing the film, the entire exhibition, from the African masks to the surrealist paintings, was affected by the presence of the crowd. The incorporation of the film in this supposedly autonomous space of art activated the imagination and incited one to think, in the same way that Einstein’s analysis of African sculpture did in his day, of other possible ways of exhibiting, of creating, of writing history and of taking a position. The images of that film, almost like an obsession, have accompanied me ever since, both in my political life and in my experience as an art historian and cultural worker.

1881-2021, inaugurated in its entirety in November 2021, a room was dedicated to the figure of Carl Einstein and on this occasion the film of the anarchist trade union was shown for the first time in association with his figure.

3 In addition to being a critic and art historian trained at the University of Berlin, Carl Einstein was, among many other things, a publisher, a militiaman in the Spanish Civil War, a poet, playwright and novelist with the publication of his experimental novel *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* [Bebuquin or the Dilettante of Miracles] (1912). His experience participating in the First World War deepened his political commitment, and after it he became a member of the KPD, the German Communist Party, in 1919. The outbreak of the Spanish Civil War prompted him to abandon his literary career and join the International Brigades to take part in the conflict, specifically in the ranks of the Durruti Column. After the defeat of republican democracy in Spain, he began his flight from fascism and persecution by the German army, which led to his suicide in July 1940.

4 EINSTEIN, Carl: “A propósito del arte primitivo” included in *Carl Einstein en la Revolución Española*, Orsini & Co, Madrid, 2019.

5 EINSTEIN, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, quoted in: FLECKNER, Uwe: “Art History as Rebellion” in *The Invention of the 20th Century. Carl Einstein and the Avant-Gardes*. Exhibition catalogue. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2009, p. 29.

The exhibition *The Invention of the 20th Century. Carl Einstein and the Avant-Gardes*⁶ vindicated the figure of Carl Einstein, considered “the least ‘classical’ of the classical art historians of the twentieth century⁷”. Interested in the way in which art can transform the world through the construction of a new gaze, in each of his analyses he went beyond the disciplinary limits assigned to art. In his publications⁸, the combinations of images were indispensable for the construction of the discourse and never fulfilled a mere role of “illustrations” of the text, but constituted a method based on the comparison of vision⁹. For Einstein, the formal revolution entailed a revolution in the image of the world: “the history of art is the history of all optical experiences, of invented spaces and figurations¹⁰”. In his work, the German critic showed a keen interest in widening the narrow limits of the discipline and extracting it from the positivist model of linear temporality. Einstein oriented his research towards the search for “symptoms” in order to provoke a non-systematic knowledge that was equal to the challenge posed by both contemporary artistic practices and the unstable world in which they were created¹¹. He shares his questioning of history as a positivist discipline with another German thinker with whom he coincides in time and in the ill-fated end - both Jewish intellectuals committed suicide in despair in 1940 in their flight from fascism. For the Walter Benjamin of *On the Concept of History*, “to articulate the past historically does not mean to recognize it ‘the way it really was’¹²”. The task of the materialist historian would be to “revive hope in the past” in order to avoid “becoming an instrument of the ruling class”. In both cases the temporal figure that co-

6 Curated by Uwe Feckner, the exhibition was held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía from 11 November 2008 to 16 February 2009.

7 FECKNER, Uwe: “Art History as Rebellion”, in *op. cit.*, p. 25.

8 His most influential works were *Negerplastik [Black Sculpture]* (1915), in which he argued that Cubism updated the African sculpture of the previous century; the Surrealist anthropological-cultural journal *Documents* (1921-1931); and *Kunst des 20. Jahrhunderts [Art of the 20th Century]* (first edition of 1926 and third edition of 1931), in which he traced art from its formal autonomy to the Cubist spatial revolution and the proposed decomposition of the self of some Surrealists. In this study, which has three editions, Einstein not only deals with the aesthetic aspects of the work of art, but also makes use of tools and discourses from other fields such as anthropology and ethnography.

9 FECKNER, Uwe: “African art as seen by an avant-gardist”, in *op. cit.*, p. 38.

10 “Methodical Aphorisms”, published in *Documents*, the journal he edited. Quoted in ARTIEDA, Koldo: “Las masas son el artista (Elogio de Carl Einstein)”, in *Carl Einstein en la revolución española, op. cit.*, p. 75.

11 LUENGO JAREÑO, José María de: “Carl Einstein o la historia casi imposible”, *Quintana*, n.º 8, 2009, pp. 147-155, p. 149. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6477>

12 BENJAMIN, Walter: *Thesis VI, Theses on history and other fragments*. Bolívar Echeverría (ed.). Mexico, Ítaca, 2008.

responds to their task as historians is that of “anachronism” as developed by Georges Didi-Huberman, for whom this figure possesses a dialectical virtue that arises “at the exact fold of the relation between image and history¹³”. Anachronisms are reappearances of events from the past that are brought up to date in an unsuspected way in the present. Consequently, images are not mere documents frozen in an earlier time, nor are they detached from any historical time in the eternal timelessness conventionally accorded to art¹⁴. Very close to the positions of these thinkers, this research has also attempted to disengage, in a much more modest way, the discipline of art history by formulating questions other than those of form-content or meaning-significance and a close relationship with the materials, from a position devoid of the protective distance of objectivity and exposed to the affections and provocations inherent to the sensitive nature of the central material of this research: the images of the multitudes.



The inclusion of Durruti’s funeral in the exhibition was in response to Carl Einstein’s links with anarchism and internationalism. In the summer of 1936, when the Civil War had just broken out, Einstein came to Spain and joined the Durruti Column, where he remained until the end of the war. His relationship with the anarchist leader prompted him to give a speech on the CNT-FAI radio on the day of his funeral to pay homage to him and publicly express his admiration for a man capable of eliminating the “I” from his vocabulary and giving himself up to the collective¹⁵. In the images of the funeral, he appears in the streets of Barcelona as part of the entourage closest to

13 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015, p. 48.

14 *Ibid.*, p. 143.

15 EINSTEIN, Carl: “La Columna Durruti”, speech given on the radio of the CNT - FAI on 24 November 1936, in: *Carl Einstein in the Spanish Revolution, op. cit.* pp. 7-14.

the coffin, participating in the collective ritual of mourning that constructs an affective public sphere. The trust placed in the masses, as well as the hope for the possibility of building a new world that he found in the Spanish people during the war¹⁶, situates Einstein in a specific place in history, one that projects emancipatory horizons from the power of the collective. His figure is tremendously inspiring for those of us who are interested in thinking with art from a political position and assume the role of the historian as a task that has to be situated. On my visit to that exhibition, I knew little at the time about this doctoral research that I would end up defining years later, nor about the relationship that I would establish with that mass event. However, my link with the images of the funeral was determined by that first encounter in a museum, and is therefore located at the intersection between art, political militancy and the experience of being part of the crowd: *becoming a mass*.

Finding oneself in the streets: blurring the limits of the body, being a mass, becoming an image

In May 2011 I was living in Madrid, two minutes from Puerta del Sol. Every morning, for more than a month, on my way to work, I would pass the encampment of the 15M Movement, the movement of the indignados, on my way to work. In the afternoons, on my way home, I used to join the various assemblies, debate circles and discussions. As for many people of my generation, born in the period of the democratic transition, that experience transformed my understanding of politics and the way I related to the recent history of my country. At that time, I was working at the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, a cultural institution in which the debates that were now taking place in the squares had arisen in various forms in the previous years and in the years since that May 2011 permeated each of the activities. Such was the case of the workshop-seminar that took place at the Centre on 27 and 28 May 2011 between the collective las lindes and Marina Garcés, Santiago López Petit, Verónica Gago and Diego Stulwark of the Colectivo Situaciones. In that meeting the experience of the Argentinean citizen mobilisations of 2001 and the rejection of representation that 15M in Spain was demanding just a decade later were intertwined¹⁷.

16 *Correspondencia Carl Einstein Daniel-Henry Kahnweiler 1921-1939*, Edited by Lilianne Meffre. Barcelona, Ediciones La Central Museo Reina Sofía, 2008.

17 *What Can Be Done? Education as Action and Motivation*. <https://ca2m.org/actividades/las-lindes-2010-2011>
The eight videos of the meeting can be viewed at: <https://www.youtube.com/watch?v=b1jqm4xwr5Q>

The political crisis that, from Buenos Aires to Madrid, from Istanbul to Tunis, had adopted different forms of protest during the first decade of the 2000s, was affecting certain ways of doing things in the field of art and reactivating debates such as the eternal question of its autonomy¹⁸ and the very questioning of representation. This is how Hito Steyerl put it in 2007:

Very tangible developments make clear that the principle of representative democracy is becoming increasingly problematic. The political representation of the people is undermined in many ways –from the non-representativeness of migrants to the creation of strange democratic hybrids like the European Union. If people are no longer represented politically, then maybe other forms of symbolic representation are undermined as well¹⁹.

The tension between “feeling represented” in the political and the symbolic that Steyerl mentions exploded on the Spanish streets with the shout “they don’t represent us” expressed by the crowds in the squares in the spring of 2011. A few weeks later, when the asphalt encampments were still demanding “real democracy” and a semiotic explosion was taking place in the public space, Hito Steyerl visited Madrid on the occasion of the XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen that between 2009 and 2016, during the years I worked at the CA2M, were a space of speculative ferment around images, visibility and visual culture, an experience that has determined a large part of this doctoral research. The sessions held in June 2011, directed by Aurora Fernández Polanco and under the title *Historias que no se han escrito* [Never Written Stories], were conceived in a context of debt crisis and crisis of political representation derived from the neoliberal rationality imposed by the European Union and the widespread dogma There is no alternative. Precisely because of this, in the face of the capture of subjectivity and the generalised malaise, the conference aimed to reflect on the “power of the imagination as a political faculty that links memory with divination²⁰”. In the call for papers, published weeks before the camp, the strands of the call for papers were defined, one of which called for the following:

18 Among the activities that took place at that time, I would highlight, due to its proximity to this research, <https://theautonomyproject.org/> in which Sven Lütticken, with whom I spent a stay at the University of Amsterdam in 2014, was involved, and which had different activities and publications in 2010 and 2011.

19 STEYERL, Hito, “Documentary Uncertainty”, *Re-visiones*, n.º 1, 2011, <http://re-visiones.net/antiores/spip.php%3Farticle23.html>

20 Text of the call for the conference. The archive of that edition can be accessed at: <https://ca2m-coleccion.org/es/videos-estudio-de-la-imagen/item/2312-xviii-jornadas-de-estudio-de-la-ima->

Under the strand ‘Performing citizenship’, works will be included that propose new alternatives to the commodification of the public sphere, the annulment of bodies and the paralysis of thought; projects that propose, through and from a critical work with the image, questions that have barely been formulated by other fields of knowledge: How are symbolic pressures being flouted today? What power can we still find in the escapes and discontinuities (of times, spaces, knowledge, affections, work) to glimpse the future of a new citizenship? How are we trying out other forms of subjectivity that we can share?²¹

Little did we imagine when we launched the call that “performing citizenship” was going to be a gerund that we would conjugate in the following years in different spaces and in very different ways, as the experience of the square articulated new ways of experiencing the political. This journey between assemblies in the streets and debates in museums took place alongside the thought of philosophers such as Jacques Rancière and Chantal Mouffe. In the case of Rancière, his essays on the relationship between aesthetics and politics were essential, as was his thesis on the aesthetic regime of the arts, in which artistic practices would be framed from the second half of the 18th century, and which he defined as “aesthetic because the identification of art is no longer established here by a distinction within the ways of doing, but by the distinction of a mode of being sensitive that is proper to the products of art²²”. This new regime implied in turn a different reconfiguration of the division of the sensible and therefore a new political mode of managing the visibilities, realities and enunciations of the shared world²³. As for the definition of the political, in the case of both Rancière and Chantal Mouffe, its conflictive dimension was key; for both, dissent was a constitutive element of democracy. In her writings, Mouffe²⁴ emphasises the hegemonic dimension that is inseparable from any social relation. Thus, in contrast to liberal pluralism, which shuns any dimension of the political (in which everything is accepted, although it hides within it antagonistic positions of elimination of the political adversary), she restores its centrality and affirms its constitutive nature. For Mouffe

[gen-historias-que-no-se-han-escrito](#)

²¹ *Ibidem.*

²² RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

²³ Id.: *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y MACBA, 2005.

²⁴ MOUFFE, Chantal: *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y MACBA, 2007.

the aim of a democratic politics is not to eradicate power, but to multiply the spaces in which power relations will be open to democratic contestation. It is in the proliferation of such spaces with a view to creating the conditions for genuine pluralism, both in the domain of the state and in that of civil society, that the dynamics inherent in radical and plural democracy are inscribed²⁵.

Radical democracy would then consist in the extension of democracy to a broad spectrum of social relations, including museum practices and art itself. With regard to the appearance in the square as a condition of the political, throughout my research I have returned recurrently to the thought of Hannah Arendt, in particular to some of the postulates she puts forward in *The Human Condition* or *On Revolution* that have helped to articulate the implications of the “being among bodies” that took place in the squares as well as to think about the political potency of “appearing”, which in this work I have not only approached from the perspective of the streets, but have also shifted it to an “appearing” in images, as spaces of contestation beyond the paradigm of representation. The “appearing” and the “between” as conditions for the political have accompanied me in my transit through the images of the funeral. In her effort to think through the motivations that led the masses to support the totalitarian regimes of her time, Arendt defines in *The Origins of Totalitarianism* terms such as “mass” and “mob” (from the Latin *mobile vulgus*) and tries to find the origins of their behaviour and the reasons for their expansion. However, in the same way that some of the concepts formulated by Arendt have been indispensable tools to address certain conditions of the mob, her thinking is at times extremely liberal, which distances her from the positions on which this research is based. This is especially so with regard to the division that the German thinker establishes between political and social revolution based on the distinction between the American Revolution (political) and the French Revolution (social), which is currently very difficult to sustain, since material claims are indispensable for a politics that is conceived from bodies. In *On Revolution* she asserted that:

When [the multitude] appeared in politics, necessity appeared with it, and the result was that the power of the Ancien Régime was rendered impotent and the new republic was stillborn; liberty surrendered to necessity, to the

25 Id.: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona, Paidós, 2009.

urgencies of life itself... (...) The Revolution had changed direction; it no longer aimed at liberty; its goal had been transformed into the happiness of the people²⁶.

Likewise, the distinction she makes in *The Human Condition* between public and private space has many limitations if we think of the political from feminist positions, as thinkers such as Judith Butler²⁷ and Wendy Brown²⁸, whose analyses of the performative in the political have been part of this research, have shown us.

The understanding of the political from dissent and plurality had an impact on my way of understanding the power of the collective and ran parallel to the reflection and debates activated in those years on the power of images in their relationship with the imagination. In 2009, together with Yayo Aznar, who has accompanied me during the long decade of this research, we invited Miguel Salvatierra to organise a seminar on images of war and visual culture. At that time, my interest was centred on the so-called “images of the event” and the role of photojournalism in the production of snapshots inherited from a “Western” visual culture that drew from Judeo-Christian imaginaries of the representation of pain²⁹. These images of the event have been significant in articulating an important part of the research, since, although it is true that those lectures focused on contemporary practice and included the presence of war photojournalists, it is also true that the experience of the Civil War as the inaugural event of modern war reportage was present throughout the cycle. In the years after 2011, the way of approaching images was irremediably affected, to such an extent that I could affirm, as I will explain in more detail in the first chapter of this research, how the evolution of the means of capturing and reproducing images, especially the development of the so-called smartphones that incorporate a camera and internet access to the telephone service, changed the paradigm of “images of the event” to a new performative condition of the “event-images³⁰”. This new questioning of the perfor-

26 ARENDT, Hannah: *Sobre la revolución*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2008, p. 30.

27 BUTLER, Judith: *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Barcelona: Paidós, 2017; *Bodies in alliance and the politics of the street*, 2011, <http://cipcp.net/transversal/1011/butler/en>; with ATHANASIOU, Athena: *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.

28 BROWN, Wendy: *El pueblo sin atributos: la secreta revolución del neoliberalismo*. Barcelona, Malpaso, 2016; *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

29 *Mirar la guerra. Imágenes, arte y estudios visuales*, that took place at the CA2M between October the 14th and December the 17th, 2009. <https://ca2m-coleccion.org/es/item/373-mirar-la-guerra>

30 RICH, Jon: “The Blood of the Victim: Revolution in Syria and the Birth of the Image- Event”,

mative condition of images and their uses, which I incorporated into my research, demanded “reclaiming their power, more than their meaning: finding that provocative character³¹” that is inherent to the image. Around this debate, in the autumn of 2013 I directed the seminar “Images that occupy squares”, the text announcing the activity read as follows:

It seems that the world has not been the same since 2011 when we began to see images of occupied squares: images that occupied squares. To such an extent that beyond thinking about how images have influenced the development of the revolts in the Middle East and the occupations of our squares, it seems necessary to ask ourselves how the revolts have modified the very nature of images. These images “of the event” are not only documents of a politically agitated historical moment but are attached to bodies and irremediably transform them in their struggle³².

This relationship between bodies and images to which I pointed in the text of that course has been decisive for the reflection that runs through the following pages. Undoubtedly all the research has been influenced by my experience of being part not only of the debates in the assemblies and my involvement in the museums’ programmes but, especially and above all, of having placed my body in the middle of a mass in the public space and with it, having blurred my individual identity to participate in the power of anonymity that this experience provides. Central to this process was the way in which images of the crowd were produced and disseminated in those weeks of 2011, and how these images contributed to the consolidation of a sense of belonging to a community. The phenomenological experience of being in the square, with my body among many others, was accompanied by a subsequent affirmation of the crowd through the images disseminated on the networks. This research is situated at the intersection produced by the relationship between crowds, images, bodies and squares.

Of all the images produced at rallies in the public space, I have been particularly interested in those in which masses of people appear. Images whose power lies in the number of people who appear crowded together and in which it is impossible

E-flux journal, n.º 26, junio 2011. <https://www.e-flux.com/journal/26/67963/the-blood-of-the-victim-revolution-in-syria-and-the-birth-of-the-image-event/>

³¹ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: “Performative uses of the images”. *Re-visiones*, n.º 2, 2012. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/issue/view/9>

³² *Imágenes que ocupan plazas*, October 23rd – November 20th, 2013, CA2M <https://ca2m-coleccion.org/es/educacion-historico/item/1009-imagenes-que-ocupan-plazas>

to distinguish the individual identity of those taking part in the demonstration. One of the key hypotheses of this work lies in the restitution of the value of the “mass” with the intention of overcoming the interpretations that have remained fixed in the tendentious use made of them by totalitarianisms, which made use of images of the masses to annul their will and legitimise the excesses of leaders who identified their will with that of the crowds. My personal experience helps me to argue that being part of a mass is not synonymous of annulling individual capacities; on the contrary, it can enhance a political awareness that is then multiplied by the reception and dissemination of the images of the masses. This also seems to me particularly relevant in a context in which it seems that neoliberal forms of subjectivity production - variously labelled, from Santiago López Petit’s³³ subject-self-brand to Brian Holmes’s “flexible personality³⁴” and describing a type of subject tied to a hyper-individualised self - require the articulation of visual forms of the collective that start from the homogeneity of the mass and transcend individual singularities in order to liberate subjects from their particular identity. To put it more clearly, if the images of the “grey” masses as Michael Hardt and Antonio Negri³⁵ described them corresponded to the identity of the mass-man of disciplinary societies and precisely that was their condemnation, because they identified their identity with that of the system that oppressed them, perhaps we should work with a different hypothesis to that of Hardt and Negri, who in their theory of the multitude celebrate the diversity of the multitude precisely at a historical moment in which the forces of capital demand singularities for the labour and consumer market. The multiplicity of the multitude does not consist in being different, but in becoming different: “Make yourself different from what you are”, they go so far as to assert without a hint of irony³⁶. It is not for nothing that one of the projects of ordoliberalism, a variant of neoliberalism, considers de-massification to be key, since the masses are very close to “proletarianisation”. For this strand of neoliberalism, it is necessary to counteract the tendencies of the masses of workers to rebel with demands for a social state through the entrepreneurialisation (and thus re-individualisation) of workers in a world of competition between one another³⁷.

As Jodi Dean has rightly pointed out, Hardt and Negri’s proposition underplays

33 LÓPEZ PETIT, Santiago: *Hijos de la noche*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.

34 HOLMES, Brian: “La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural”. *Brumaria 7. Arte, máquinas y subjetivación*, November 2006. Madrid, Brumaria, 2006.

35 HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio: *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona, Debate, 2004, p. 16.

36 *Ibidem*, p. 404.

37 BROWN, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo...*, *op. cit.*, p. 67.

the emergent ferocity of commanded individuality. Their fluid, hybrid and mobile subjectivities appear as loci of freedom, as if their singularity were a natural property rather than itself enjoined, inscribed, and technologically generated in the service of capitalism. As the decline of discipline weakened individuating structures, new technologically mediated techniques of individuation took their place³⁸.

This does not mean in any way, as I argue in the first chapter, that this work wants to claim the return of masses identified with a centralised state and to incarnate their will in a strong sovereign, but rather, and on the basis of images, I try to stress the historical identification of the compact, uniform masses with the annulment of individual subjectivity. The problem would not lie so much in the form that large agglomerations of people take as in the degree of liberation from the forms of subjection imposed by capital that the participants may find in them.

Another of the crucial aspects from which I start to address my analysis corresponds to the activation of the sensorium inherent to participating in a mass. When Elias Canetti recounts in *The Torch to the Ear* (1980), the second volume of his memoirs, the impact that being part of a mass had on him, he describes his experience as an “illumination” that gave him a sense of expansion³⁹. In the midst of the mass Canetti felt that he regained the ability to let himself be affected by the bodies of others. This is an image-body experience that we might describe as aesthetic, if we understand aesthetics in the way that Susan Buck-Morss, whose thinking has inspired the way in which experiences, images and artistic practices are related in this research, does. Buck-Morss returns the word aesthetics to its etymological origins, as the science that studies pleasure and pain through the body, as a form of gnosis that occurs through the senses. Aesthetics, as a “sensory experience of perception”, would then not refer to the field of art but to that of reality⁴⁰. If returning for a moment to Jacques Rancière and thinking with him about “aesthetic acts as configurations of experience, which give rise to new modes of feeling and induce new forms of political subjectivity”, one of the central questions mobilising this research takes on a double meaning: the power of images of crowds in the configuration of political subjectivity.

38 DEAN, Jodi: *Crowds and Party*. London, Verso, 2016, p. 63.

39 CANETTI, Elias: *La antorcha al oído. Historia de una vida 1921-1931. Historia de una vida – II*, digital edition, German25, 2015, p. 96.

40 BUCK-MORSS, Susan: “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin. Escritor revolucionario...*, *op. cit.*, pp. 169-221, p. 173.

Buck-Morss's thought has not only served as an epistemic framework for research, with its fine-tuned definition of visual studies⁴¹, but also for the whole theoretical corpus she has built from/with Walter Benjamin and the dialectical image⁴². In the research she carried out in *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Buck-Morss reflects on the power of cinema in the shaping of collective identities. In the case of the Russian Revolution, Buck-Morss asserts, the control of the masses' image was crucial to the construction of a "collective identity as a revolutionary mass⁴³" as it provided moving images that facilitated mass self-recognition. In my approach to the anarchist film *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti*, the close scrutiny of Soviet cinema by anarchist film critics during the Second Republic made Buck-Morss's investigation of mass images resonate more strongly to me. More recently, Buck-Morss has reflected on the configuration of a *global crowd* (I understand that here Buck-Morss' use of crowd instead of multitude responds to the configuration of the masses in public space as compact agglomerations) starting with the Arab Spring and the mass events since 2011 in which technical developments and the traffic of images have been crucial for the repetition, contagion and dispersion of mobilisation strategies that have been replicated all over the world⁴⁴. In a way, the chronological arc of this research is accompanied by Buck-Morss's thinking about crowds.

At some indeterminate moment between 2011 and 2012, in the agitated course of those years with continuous mobilisations in the streets in which we "performed citizenship" in different ways, as I found myself with my body in the midst of a mass, the images of Durruti's funeral came to my memory in an untimely manner. Walter Benjamin, who gave images, on their dialectical plane, a synthetic and particular content, able to disrupt the way in which we understand the world, defined the concept of "profane illumination". In dialectical images, memory and action are articulated for revolutionary purposes, and as he expressed in his essay on surrealism⁴⁵, these profa-

41 BUCK-MORSS, Susan: "Estudios visuales e imaginación global", *Antípoda*, n.º 9, Julio-diciembre 2009, pp. 19-46.

42 Id.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2010; *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, *op. cit.*

43 Id.: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*. Móstoles, La Balsa de Medusa, 2004, p. 169.

44 Id. y FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "SNAPSHOTS. Images, crowds, thoughts", *Re-Visiones*, n.º 4, 2014. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/11>; "The Diplomacy of the Global Crowd", *Towards Hybrid Models: European Heritages and Transculturation*, http://www.alati.com.br/pdf/2014/malaysia/parte-4_-_Susan-Buck-Morss.pdf

45 BENJAMIN, Walter: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", in *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980, pp. 43-62.

ne illuminations only acquire their meaning in relation to this end. The link between image and action expressed by Benjamin oscillates his proposal between a non-rationalist theory of knowledge and an anarcho-vitalist⁴⁶ political theory, two cardinal axes for my approach to the images of the masses.

It goes without saying that the past illuminates the present or that the present illuminates the past. An image, on the contrary, is that in which the what-has-been finds the now in a flash of lightning to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic)⁴⁷.

Durruti's funeral has meant for me a *what-has-been* brought up to date in a totally new *now*. It is an event in history that just made sense because of its anachronism. If, as Michael Löwy⁴⁸ has defined Walter Benjamin's thought as the result of a creative fusion between libertarian utopianism and Jewish messianism, his proposal of "profane illumination", as I will explore in more detail in the first chapter, has been tremendously productive for my approach to Durruti's funeral from the paradigm opened up by 15M. My experience in front of that film in an art exhibition was associated with my presence in the midst of a hopeful crowd. This relation with the images not only starts from the figure of the anachronism that tries to blow up the continuum of history, but also searches in the past for moments that can nourish utopian thought. In a way, the spirit that has encouraged me to write these pages coincides with the project of the German critic in the search for the traces of the collective dreams of past generations that are contained in the products of culture. On the other hand, it has been my intention from the outset to acknowledge the importance of the social movements that fought for the active transformation of the world through programmes that placed equality and social justice at the centre. In contrast to the neoliberal rationality that is situated in the eternal present and the historiography of the liberal

⁴⁶ GARCÍA, Luis Ignacio: "Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo", *Escritura e Imagen*, 11, 2015, 111-133.

https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968 pp. 119-122.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter: *Paris, capitale du XIXe. Siècle. Le livre des passages*, R. Tiedemann (ed.), Paris, Le Cerf, 1989, p. 478-479, quoted in DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo... op. cit.*, pp. 353-354.

⁴⁸ LÖWY, Michael: *Redención y Utopía*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.

tradition, which on many occasions has frozen the events of the past in time, my research has sought to situate itself in a position that Enzo Traverso has defined as a Marxist vision of history that implies a memorial prescription: the events of the past must configure a “strategic memory” and be projected towards a future that is not exempt from hope⁴⁹.

Thinking with images, allowing oneself to be affected, and writing: going out to find a method

We need images to make history, especially in the age of photography and film. It is necessary to make history, especially in the age of photography and film. But we also need imagination to re-envision images and thus to re-think history⁵⁰.

The question of method is still relevant today, especially for research such as this one, which flees from the disciplinary frameworks that, subject to the scientific contamination of the IMRYD format (introduction, methods, results and discussion), delimit the field (object) of study, demand a prefixed method and structure, and presuppose the finding of conclusions. The proposal of other ways of doing history or writing art history that go beyond these disciplinary and methodological limits also entails the subversion of the logic that considers method as “the condition for the manifestation of truth” and to think, on the contrary, “that method does not precede the development of knowledge, but rather expresses or reflects it⁵¹”. This research is indebted to a genealogy of ways of approaching art, images and history that leads to thinkers such as Aby Warburg, Walter Benjamin or Carl Einstein, who gave images and vision a central role in the construction of forms of knowledge. Images, always partial, plural and concrete, would be the detonators of knowledge, a knowledge that is contaminated by the material and social conditions of the time and place in which they are produced and in which one thinks with them. Consequently, the structure

49 TRAVERSO, Enzo: *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, p. 18.

50 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 310.

51 MACHEREY, Pierre: *Hegel ou Spinoza*, citado en MONTAG, Warren: *Cuerpos, masas, poder. Spinoza y sus contemporáneos*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2005, p. 23-24.

of this research has varied over time in a task of assembling and disassembling the images and texts in accordance with the work carried out in the different archives, but also determined by my relationship with the images, the questions they raised and, in short, the way in which the sensitive material of the funeral has affected and shaped the writing. While it is true that from the outset the images of the masses and the presence of the bodies in the public space were the driving force behind the research, the question that triggered the search, it is also true that the encounter with gestures that were repeated in the images, as in the case of the raised fist to which I devote a large part of chapter three, has generated unexpected drifts in the research.

From the tradition of feminist theory my “object of study” ceased to be from the outset an external entity for objective analysis from a distance and became an element to think with and to engage with. With Donna Haraway’s situated thinking I learned that the object of knowledge had to be “seen as an actor and an agent, not as a screen, a support or a resource, and never finally as a slave of the master who encloses in himself the dialectic in his unique agency and his authorship of ‘objective’⁵² knowledge”. Very close to the “thinking with images” developed by Aurora Fernández Polanco⁵³, María Puig de la Bellacasa offers a way of thinking, moreover, with care. It would be about thinking with images, but also with images and bodies; with my body in the midst of a multitude of bodies, as well as with art and with other thinkers and art historians in “a concrete act of thinking with care that adds complexity to the attempt to return affection to knowledge: the links of thought towards the worlds that matter to us, that we care for⁵⁴”. From another tradition of thought, but in relation to this same thinking-with, Didi-Huberman himself refers to a position-taking when he analyses the way in which Bertolt Brecht produced his *Kriegsfibel* or *ABC*, the book on images of war, and the way in which he combines and displays the material for better understanding:

In order to know, one must therefore place oneself in two spaces and two temporalities at the same time. You have to get involved, to accept to enter, to confront, to go to the heart of the matter, not to beat around the bush, to settle. Also - because settling implies it - it is necessary to move away violently in the conflict or slightly, like the painter who moves away

52 HARAWAY, Donna: “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, vol. 14, n.º 3, 1988, 575- 599.

53 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (ed.): *Pensar la imagen/ pensar con las imágenes*. Madrid, Delirio, 2014; *Crítica del saber solitario*. Bilbao, Consonni, 2019.

54 PUIG DE LA BELLACASA, María: “Pensar con cuidado”, *Revista Concreta*, n.º 9, 2017.

from the canvas to find out how his work is progressing. We know nothing of pure immersion, in the in-itself, in the hammer of the too close. Nor do we know anything of pure abstraction, of haughty transcendence, of the sky too far away. In order to know, one has to take up a position, which implies moving and constantly assuming responsibility for such a movement. This movement is both rapprochement and separation: rapprochement with reserve, separation with desire⁵⁵.

This journey of the back and forth that Didi-Huberman proposes is also a journey in search of the materials and a journey through (and with) them, in a task of assembly and disassembly that affects the images themselves, transforms them and produces a new thought since the assembly “supposes an effective and conflictive co-presence, a dialectic of the multiplicities between them (...) one can take a position and give to think in an unprecedented way without having, previously, ‘any idea in mind’⁵⁶”.

Many of the nuclear images and artworks for the research have come to my attention, without my seeking them out. Such is the case of Felix Gonzalez-Torres, whose work with images of crowds I was unaware of and discovered in the preparation of the exhibition *Felix Gonzalez-Torres. Politics of Relation*, which took place at MACBA in 2021 when I was working there. The encounter with *Untitled (Double-Fear)* (1987), one of the many works by the Cuban-American artist in which he used images of crowds, opened up a strand of research that, with the help of the Felix Gonzalez-Torres Foundation and thanks to access to his archives, has been decisive in shaping chapter four. Gonzalez-Torres’s relationship between the masses, fear and the AIDS virus allowed me to approach the images of the funeral from an expanded vision of militancy and mourning situated beyond the anarchist revolution and closer to the queer epistemologies to which I also feel very close. The re-reading that the theorist of performance and queer studies, José Esteban Muñoz, does in *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity* of Ernst Bloch’s *The Principle of Hope* and the way it describes utopias has encouraged the search for traces of hope in the images of the past, which seen in this way encouraged new worlds to come. Durruti’s funeral possesses both what Bloch distinguished as concrete and abstract utopias, for as abstract, the anarchist utopias of 1936 nourished a transformative political imagination that served as an encouragement to the critical impulse; however, the funeral is also a document of a concrete utopia, in that it refers to the historical event of the anarchist revolution, specifically

55 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo... op. cit.*, p. 12.

56 *Ibid.*, p. 145.

the libertarian Barcelona. Muñoz's research on disidentification presented in *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of the Politics*, which are in turn heirs to Eve Kosofsky Sedwick, have helped to shape some of my intuitions about the production of subjectivity in the multitude from disidentification, something that is tremendously productive in conceptual terms if put in relation to Jodi Dean's proposal in which she inverts the classic notion expressed by Althusser that states that ideology "transforms" individuals into subjects⁵⁷. As I will discuss at greater length in chapters one and four, Dean asserts the opposite, that ideology in the liberal tradition turns subjects into individuals, locks them into that formula from which there is no escape. In my defence of the power of the mass, this inversion, together with disidentification, is central, since I am in favour of a political subjectivity that overflows the limits of individuals and bodies. On the other hand, reading the AIDS crisis, present in much of Gonzalez-Torres' work, since the COVID-19 pandemic has updated the poetics of some of his work, as well as the tactile condition of the mass, since, in the new pandemic scenario "sanitarily biosecure and under biopolitical control, it is evident that we have all become to a greater or lesser extent abject, undesirable, untouchable beings; suspected of carrying the latent virus inside us, which turns us into impure bodies, tainted by possible evil⁵⁸". The fear of the mass, of being touched and of large crowds in the public space have determined new senses of contagion and multiplication that are characteristic of the mass.

All the research has been driven by the documents I have been finding in the archives, and fundamental to this was the four-month stay I enjoyed at the University of Amsterdam with Sven Lütticken, whose book *History in Motion. Time in the Age of the Moving Image* had an impact on my understanding of history in relation to the moving image. During that stay I carried out the first phase of documentation for this research, at the International Institute of Social History (IISG) in Amsterdam, which, founded in 1935 to preserve documents relating to the workers' movement in danger after the Nazi victory in 1933, housed a large part of the CNT archive after the defeat of 1939. In the following years, and especially after I moved to Barcelona in 2016, it became much easier to access archives such as those of the Colegio de Arquitectos, the Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona and the Archive of the Generalitat de Catalunya, as well as the Filmoteca de Catalunya and the Filmoteca Española in Madrid.

57 DEAN, Jodi: *op. cit.*, pp. 89 – 110.

58 VILA NÚÑEZ, Fefa: "Puntos de Con-Tacto Imaginarios con potencia frágil", *Re-visiones*, n.º 11, 2021, <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/473>

The resulting text is that of a collage of images, concepts, events and experiences in which the imagination plays its connecting role. A journey between concepts and images with no solution of continuity, there is no rupture between them, which explores the power of the “images that think”, to follow Benjamin’s concept, used or put into action by some of the theorists already mentioned, but also by artists such as Harun Farocki, Hito Steyerl, María Ruido, Chris Marker, Filipa Ramos or Vincent Meessen. Each chapter opens with a short visual essay and throughout the text the images are inserted without captions, the particular information about each image is displayed in the text when necessary and the technical information about each image is included in a list at the end of the text. Quotations from texts that have not been translated into Spanish appear in the language in which they were read and their translation - made by me - appears in the footnote. The research has avoided any pretension of totalisation or systematisation from a rational position, aware that the forms of knowledge are structured by the particular conditions, both social and material, of the lives of subjects and collectivities.

Giving structure to the text: arranging the materials

The arrangement of the materials in this research is inspired by the methodology of montage, with the aim of generating a dialectic sequence between its chapters that gives rise to contradictions and dialogues between materials of different natures. Documents, images, films and other artistic productions coexist in their materiality and meaning, opposing each other, rubbing against each other, tensing each other, nuancing each other and sometimes also affirming each other. The central theme of the research is the images of the crowds based on the Funeral of Buenaventura Durruti, but my approach to the visual and literary material aroused by the event is based on the two paradigms set out above: on the one hand, the field of art provides the epistemic ground on which the materials are arranged, and on the other, the approach to the production of images and the bodies in the event is provided by the paradigm of the political that crystallised in the 15M. The images of the funeral activate discursive drifts that revolve around the question that runs through the whole investigation, which asks about the capacity of the images of the crowds to generate political subjectivity.

The four chapters of the thesis function as that “*dialectic of the assembleur*, that is to say of the “dys-pose”, separating and reassembling its elements at the point of their most improbable relationship⁵⁹”. Using tools from theatre studies, art history, visual studies, political thought and the history of social movements, the resulting text is a recomposition that creates new relations between things. The political value of this *dys-position* “is therefore more modest and more radical at the same time, because it is more experimental: it would be, strictly speaking, to take a position on the real by modifying, precisely in a critical way, the respective positions of things, discourses, images⁶⁰”.

In the first chapter, “Images of the social body: the age of the masses”, I address the tradition of the concepts that I will handle throughout the study, such as mass, multitude, people, mob... My approach to these concepts is not ontological, but they are addressed from the (abstract) concreteness of the images. Each image of a collectivity is a potential people, and conversely, each people can become an image. There are no prefigurations that can define the conditions for what appears in an image to be a people or a mass, which is why neither taxonomies nor categories related to concepts or images are established. The aim of the chapter is to elucidate, on the basis of a writing that thinks with images, the use that I will make in the course of this research of terms that are so historically charged that it would be impossible to pretend to use them in a neutral way and without prior clarification. Each people, each mass, each multitude referred to in this text have made their particular “appearance” in the research process and are exposed throughout these pages (in the two meanings of the term, they are shown and integrated into a discourse). For this formulation, the whole theoretical and epistemic apparatus elaborated by Georges Didi-Huberman has been essential, but more specifically his studies on the images of peoples⁶¹. In the second part of the chapter I focus on the way in which images of crowds have developed in parallel to crowds as political subjects. This development has gone hand in hand with the evolution of technologies for capturing and reproducing images. The images reproduced in newspapers, illustrated magazines, film newsreels, television and social media are more than mere representations; they are part of the development of every political movement. They are agents of change that mobilise and move with bodies

59 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo...*, *op. cit.*, p. 108.

60 *Ibid.*, p. 128.

61 DIDI-HUBERMAN, Georges: “People Exposed. People as Extras”. En *Actors & Extras*, cat. Exposición. Bruselas, Argos, 2009; *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010; *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014; *Soulèvements*. París, Gallimard – Jeu de Paume, 2017. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Santander, Shangrila, 2017; *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*. Madrid, Abada editores, 2020.

and ideas. In any case, I will argue that, by their ambivalent nature, images of crowds are only hints of what may have happened and, therefore, the relationship between images, bodies and event is determinant in constructing history: none of the three elements can be understood in its fullest sense without the presence of the other.

Finally, and this runs through not only this chapter but the research as a whole, I address the extent to which belonging to a crowd has to do with a politics of affects, with moving - in motor terms, but also socially - as well as being moved - moving with others, being moved, being carried away - something that implies contagion, an action with which thinkers as disparate as Gustave Le Bon or Elias Canetti characterised the dynamics of the masses. Such contagion was considered a risk for Sigmund Freud and his followers, but today it is fundamental to any political movement that opposes the radical form of individuation and production of loneliness characteristic of and inherent in the neoliberal form of capitalism. It is precisely for this reason that in these pages I turn to the forms and moments in which bodies are outside themselves, beyond themselves, to dwell on the street encounters of crowds in occupied squares that, as Athena Athanasiou puts it, “put into action the performativity of the body:

‘they put into action the performativity of embodied action, an action in which we possess our bodies and fight for the right to claim those bodies as ‘ours’. However, our claim is not merely to individual, individually owned, self-sufficient bodies, but to the relationality of those bodies⁶².

Although there is no doubt that Durruti’s funeral was one of the most important mass events of the first third of the 20th century in Spain, my contribution aims to stress that the enormous production of photographic and cinematographic images, as well as the subsequent multitude of reproductions in newspapers and illustrated magazines, make this event one of the most important episodes in 20th century visual culture in Spain. If in the first chapter I analysed the evolution of the term “mass” and the configuration of an atlas of images of crowds in movement, in this second chapter I define what could be a “libertarian mass” characterised by its reliance on improvisation and destruction as creative powers. The libertarian mass is a semiotic machine whose power lies in chaos.

⁶² ATHANASIOU, Athena y BUTLER, Judith: *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017, p. 217.

A large part of the success of libertarian ideology in Spain, which made the CNT an exception in an international panorama in which revolutionary syndicalism had disappeared in the 1930s, lies in the way in which a network of athenaeums was built in cities like Barcelona, which fostered a solid collective culture based on solidarity. In the environment of the libertarian athenaeums of the Second Republic, a small group of anarchist militants, inspired by the experience of Soviet cinema, began to think about the power of cinema for the revolution, which created a favourable scenario so that, once the war had begun and the anarchist revolution had broken out, the means of image production were socialised and the workers of the industry began to make films at the very moment of the revolution. This gave rise to the unique film production of the Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos (SUEP) of the Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), an experience that I consider exceptional in the history of image production and which resulted in a brilliant film production. Using the images from these films, I analyse some aspects of the anarchist revolution before addressing in detail the images of the funeral itself.

The death of Buenaventura Durruti in circumstances still unsolved⁶³, provoked one of the largest mass demonstrations in the streets during the whole period of the Civil War (with more than half a million people it was one of the largest expressions of popular sentiment in history in the streets of Barcelona), at the same time as a countless production of accounts and photographic and filmic images which were later distributed in the media sympathetic to the libertarian and left-wing movement. Those who were on the streets paying tribute to their leader (and at the same time reclaiming public space as a legitimate place for the expression of the passions of the multitude), would see, first in the press, and a few days later in the cinema, their image returned to them, making them aware - this time from a distance - of the power of bodies in the street. Their occupation of the public space was then the front page of the newspapers, but also the cinema screen. In those cinemas, the same bodies that watched were those that moved on the screen, something very similar to what has happened in the last decade with social networks and their relation to the images of the masses in occupied squares. Specifically, it deals with the films made both by the

63 On 19 November 1936 Buenaventura Durruti was hit by a bullet on the front of the Ciudad Universitaria in Madrid, which led to his death in the early hours of 20 November. In the 21st November issue of that year, *Solidaridad Obrera* (the anarchist newspaper with the largest circulation on the Republican side during the war, distributed free of charge and with a circulation of 150,000 copies at the end of August 1936) explained Durruti's death "by a bullet, far from danger and in an unexpected way", a terse piece of information that satisfied little the population and his closest friends. The official version says that, driving towards the front, accompanied by three other people, Durruti asked to stop in the middle of an esplanade, visible from the San Carlos hospital (now the Hospital Clínico), and it was there that he was hit by a bullet that killed him.

anarchists of the Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos of the CNT and the one made by Jaume Miratvilles for Laia Films, the production company created by the Generalitat de Catalunya in the hands of Esquerra to counteract the production of the anarchists. For the preparation of this chapter, the doctoral research by Pau Martínez *La cinematografia anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936 - 1939)* and Gerard Pedret Otero *La quimera de la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926 - 1937)* as well as the work in the newspaper archive for the emptying of *Solidaridad Obrera*, *La Vanguardia*, *Tierra y Libertad*, as well as the magazine *Popular Film*, which can be found digitised in its entirety on the website of the Filmoteca de Catalunya.

In “Politics of Appearing. Bodies in the event” I approach, from the notion of “appearing” that Hannah Arendt explores in *The Human Condition*, the implications of appearing in images and its relation to appearing in the squares. The thread of this chapter is the raised fist, a gesture of which I trace a genealogy, understood in Foucault’s terms not as an empiricism but as an *anti-science* that brings into play local, discontinuous and non-legitimised knowledge⁶⁴. Among the signs that motivated Walter Benjamin to perceive the aestheticisation of politics as a threat, we can suppose that they included the gestural and choreographic practices deployed by the propaganda apparatus of the Third Reich in the service of Hitler⁶⁵, who, from the time the Nazi party came to power in 1933, introduced the Roman salute by decree. In the face of this choreography of bodies deployed by power, in the chapter I argue that there is a great difference between the way in which National Socialism and Fascism imposed a gesturality to embellish the behaviour of the bodies of their populations (aestheticising the destruction of the world) and the way in which bodies deploy their gesturality in public space when they move freely. As I argue in the pages of this chapter, the appearance and expansion of the raised fist as a gesture responds to a different logic than that of the Roman salute, and unlike the latter it was never a gesture that jumped from art to politics, but rather made a reverse journey, from the streets to the field of art where John Heartfield codified it and from there it jumped back to the streets where it was appropriated by different emancipatory struggles throughout the last century. The gesture was not subjected to a centralised power or identified with a specific leader, but belonged to the multitudes for their legitimate struggles in a round trip between art and the streets, gestures and images, bodies and ideology. The thea-

64 FOUCAULT, Michel: “Cours du 7 janvier 1976”, *Dits et écrits*, vol. III. Paris, Gallimard, 1994.

65 In her review of Benjamin’s essay on the technical reproducibility of the work of art, Susan Buck-Morss argues that Hitler must have known Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*. Cf. BUCK-MORSS, Susan: “Estética y anestésica...”, *op. cit.*, pp. 169-221, p. 218.

tricality contained in the gesture led me to think about the in-corporation of ideology and performativity in the public space manifested in the collective mourning of the funeral. Not surprisingly, the film of the funeral was also used in another art exhibition, *Un teatro sin teatro*, held at MACBA in 2008.

Adopting a gesture in the public space is moving, it mobilises affections. The effect of theatricality in common life is multiplied when ideological codes cross bodies. The theatricality deployed at Durruti's funeral invites us to think about its condition as a liminal event in which different temporalities and worlds converged in a suspended time, that of the anarchist revolution in the middle of a war against fascism. It is what I will call a "public sphere by performance"⁶⁶, a configuration of the political from the agitation of bodies in public space. During the Civil War, the streets in cities loyal to the Republic were transformed, not only by the war, but also by the way in which bodily attitudes changed and the walls of buildings became panels on which to place all kinds of images and messages encouraging the defence of freedom, inciting the fight against fascism and vindicating the revolution. Many of these posters were nourished by images of events such as Durruti's own burial in a journey that continued in the public space: from the pavement to the walls. Images, bodies and public space were decisive for the "appearance" of the political in its different forms.

The third chapter closes with the journey of the images of the funeral, in particular with the trafficking of images and the use that was made of them, especially from the specific case of the manipulations of an anonymous image that I found in the Amsterdam Social History Archive in 2014. The case of this image prompts the final chapter, "Images of the Masses and Their Afterlives", in which I address some of the fundamental issues of the image of the crowd in art: the way in which it has become a central motif in the visual culture of the last one hundred and fifty years. Specifically, I refer to the compact mass image and its uses as an abstract motif. With the emergence of photomontage in the 1930s, representations multiplied in which the abstract image of the mass was cut into compositional geometries, not only for the production of propaganda in the service of the demands of totalitarian leaders to appease and contain the power of the crowd around them, but for many other purposes, from advertising to political and even ornamental ones. They are masses that are detached from the event without necessarily being situated outside of history, since through different strategies ranging from montage to serial presentation, manipulation or accompanying messages, they are resituated in another historical moment and with a new and different function from the documentary one. However, the aim of this chapter is not to return to those photomontages and the communicative strate-

66 CVEJIC, Bojana y VUJANOVIC, Ana: *Public Sphere by Performance*. Berlin, b_books, 2015.

gies at the service of totalitarianisms, which have already been analysed in some way in previous chapters, but rather to approach some of the experiments that different artists have carried out based on their fascination with this abstract motif.

One of the constant concerns of artists who have approached images of crowds, from Felix Gonzalez-Torres to Waldemar Cordeiro, Asier Mendizabal or Rabih Mroué, has consisted of an exploration of the materiality of these images, the reproduction of which has influenced the ways of thinking about the masses at different historical moments: from the reproduction in the illustrated magazines of the late 19th century in Mendizabal, the tonal technique of the C-Prints in Gonzalez-Torres, the decomposition of the computer image in Cordeiro or the pixelated dematerialisation of the collective body in Mroué. Many of these practices have also questioned the way in which their perception contains within itself the problematic that for the last two centuries has centred on the tension between the dissolution of the individual and the collective and its representations. Likewise, a good part of the artistic practices that have made use of the masses have focused on the way in which the technical means of image reproduction have conditioned the manner in which the multitudes have appeared in the public sphere and therefore in their reception as masses. However, just as one can go in this direction, one can also do the reverse and trace in some artistic works the way in which the masses have been perceived at a particular moment in history and have conditioned the production of their image, as in the case of the masses of consumers in the affluent West during the Cold War. In either case, in all of them, the masses appear in their condition as an abstract image, as a repository of as many meanings as the individuals who make them up. Likewise, a good deal of artistic work in relation to the crowd has investigated its perceptual qualities, and how, in the very act of looking, it is necessary to focus in order to see an individual or out of focus in order to see the whole.

Throughout the fourth chapter I have relied on the availability of living artists to discuss their relationship with these images, as has been the case with Asier Mendizabal, Joan Rabascall, Regina Silveira and Rabih Mroué, whom I thank for their complicity and collaboration in gaining access to their documentary archives. This chapter also includes cases in which the multitude, aware of their agency as an image (and their subsequent lives), have participated in the construction of their representation for subsequent uses for political purposes so that the reason for their struggle is not blurred and they are reduced to one more crowd in history. They are the recent green, violet or white tides that, in their desire to function as an image, become aware that part of their power resides in the visual quality of the mass, and on the other

hand, that as an image-without-an-event their struggle can be neutralised by the subsequent manipulation of the image, thereby avoiding the risk of being reduced to a motif without a referent, to an ornament.

Taking a journey through the history of art through a minor subject, a leftover, to use Ángel González's words⁶⁷, such as the images of crowds, provides another approach to the telling of history. The Californian artist John Baldessari wondered why such a central theme in the contemporary world has been so little explored in the production of art in the last century, since thinking with these images invites us to imagine possible ways of configuring new scenarios of the collective⁶⁸. To trust, with Carl Einstein, that "the masses are the artist" is also to place one's hope in the existence of a libertarian masses and in the creative power of the multitude as a semiotic machine. To place the body at the centre of the production of history and situated writing has been more than just a methodological strategy for addressing this doctoral research; together with all of the above, it forms a political position and a way of life.

⁶⁷ GONZÁLEZ, Ángel: *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

⁶⁸ POGGI, Christine: "Mass, Pack, and Mob: Art in the Age of the Crowd", en: TIEWS, Matthew y SCHNAPP, Jeffrey: *op. cit.*, pp. 159-202, p. 182.

CONCLUSIONS

The *Bande Annonce*, just over four minutes long, from Chris Marker's 1977 film *Le fond de l'air est rouge*, could serve as a brief summary of this research. The French director's way of approaching the complexity of history through concrete images coincides with the methodology, sensibility, position and some of the questions that have mobilised my writing. In particular, the way in which peoples, masses and crowds have put their bodies into configuring new scenarios of equality through the occupation -which is also creation- of public space and the way in which these manifestations have been captured in images, mechanically reproduced and distributed in many different ways. In this sense, an "object of study" such as Marker's film could have been, has also formed part of the "method". Perhaps for this reason, it is difficult to draw general conclusions from this research, which has tried to approach the materials one by one, thinking carefully about the specificity of each image and aware of their partial and concrete nature; from a position far removed from scientific contaminations that presuppose direct answers to the question that has motivated my research and study over the last few years: the power of images of the masses for the production of political subjectivity. My research has not been oriented towards empirically demonstrating the effect of such images, nor was that my interest, nor did the exploration of possible answers belong to the disciplinary fields in which I place myself, but rather it has been directed towards the analysis of the conditions of production of these images, their constants and discontinuities. From the analysis of these cultural productions, it is possible to extract some main ideas that can be used for further approaches to each image, because the ambivalence of the images of crowds makes it essential to turn to texts, documents, other images and the bodies that participated in each agglomeration.

The iconography of the multitude has its roots in the seventeenth century, the turbulent century in which the self was defined in Cartesian thinking and the formulas of sovereignty were negotiated between the people of Thomas Hobbes and the multitude of Baruch Spinoza. The theories of these authors on the government of the commons and sovereignty, the relations between the self and the collective, inaugurated divergent traditions of thought: on the one hand, Thomas Hobbes prefigured a political theory in which the natural state of humanity was the war of all against all. By means of a social contract signed by individuals (property-owning and self-conscious), they yielded power to the sovereign on condition that he would order by law, defend property and maintain peace in order to facilitate the exchange

of goods. Baruch Spinoza, on the other hand, relied on the power of the many, as a form of collective and dispersed existence that does not require convergence on the One to be at peace because the pursuit of individual good is necessarily oriented towards the common good. However, in Spinoza the relationship between sovereign and multitude is based on the fear between the two and that sustains their relationship in equilibrium. Since then, one of the most profound conflicts of modernity has been none other than the dialectic between individual autonomy and the representation of the collective both in the governance of the commons and in its visual conventions. Abraham Bosse's own image of the front page for *Leviathan or The Matter, Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil* (1651) determined a trend in the representation of power and the relationship between the one and the many, and was decisive for the political and iconographic configurations of totalitarianisms of all stripes. Two centuries after those formulations, the revolutionary outburst generated by the Paris Commune of 1871 gave rise to new theories which, in the urban and industrial capitalist world of consumer masses and class societies, attempted to probe their psychology. These theories were mostly conservative in nature and undermined both the intellectual and affective potency of mass mobilisations in the city. Gustave Le Bon and Sigmund Freud, but not only them, inaugurated and consolidated respectively a tradition that understood the masses as a danger to public order and an agent of powerful destabilisation, since when people participate in a mass, they lose their reason and abandon themselves to their lower passions. Although Gustave Le Bon understood that a collective subjectivity, "mass psychology", could exist, he considered that it corresponded to an underdeveloped psychological stage. In Freud's case, the mass was nothing more than the sum of individuals abandoned to their primitive behaviour, which confirmed the well-known neurologist's rejection of the possible existence of any kind of subject beyond the individual. In the face of these theories, others arose that relied on the power of the masses when they became conscious and transformed themselves into political subjects, from Walter Benjamin himself, who questioned Le Bon's theories, to Elias Canetti, who elaborated a very sophisticated theory of the mass based on a harsh critique of Freud. More recently, in the heat of the anti-globalisation movement and the development of the post-Fordist economy, Michael Hardt and Toni Negri and Paolo Virno have updated the theory of the multitude, and more recently Jodi Dean has argued that a new subject can be generated in the masses with a political subjectivity that goes beyond the individual. However, Le Bon's and Freud's theories on the suggestion of images to the masses impacted both avant-garde movements such as the Futurist and totalitarian leaders such as Hitler and Mussolini.

Among the motivations that have generated negative judgements about the masses, two can be highlighted: the first is related to the approach to the masses which, as Walter Benjamin stated, when seen from the outside always appear as an image; in order to know their true nature one must be inside them and feel the kind of energy that mobilises them, whether it is one of solidarity and hope or, on the contrary, of repression and fear. Images of the masses are particularly ambivalent; if they are not accompanied by specific signs, they provide little information. This is directly related to the second issue, that the masses have rarely throughout history controlled the production of their images, and therefore it has been others who have shaped the narrative about their energy, their intentions, their affections and their power. It follows that the evolution of masses, crowds and peoples has been intimately related to the means of mechanical reproduction of images, and therefore masses and crowds have been as important to visual culture as they have been to the politics of recent centuries. The fact that on very few occasions in history have the masses been able to control the way they were portrayed has meant that their image has been at the service of the interests of the media or of states. Such is the case of the fascist or socialist masses, who were choreographed by the powers that be in the public space, but above all manipulated as an image through the technique of photomontage, which had its period of splendour in the inter-war period. Like modern leviathans, these compositions showed masses in which the singularities of individuals were subjected to the charismatic identity of the leader. This use of images of the masses determined a large part of the interpretations that have been made of them in the last century.

The advance of the technique of capturing and reproducing images, especially the development of the so-called *smartphones* that incorporate a camera and internet access to the telephone service, changed the paradigm of “images of the event” to a new performative condition of “event-images”. Characteristics of the masses such as “multiplication” or “contagion” already described by Le Bon and recovered in some cases by Canetti, but without the negative bias given to them by the French sociologist, took on new meanings with the mobilisations of the Arab Spring, the movement of the indignados or the Occupy movement, to such an extent that they could be considered the emergence of a global crowd, as Susan Buck-Morss described it, who share precarious lives, yearn for more democracy and justice, and for whom images are fundamental for the achievement of their objectives but also for their multiplication.

From the first workers’ mobilisations captured in images during the last part of the 19th century to the most recent revolts and occupations of squares, the relationship between body, image and public space has been a determining factor in the definition and meaning of a wide range of political struggles. These mass marches are not only important for the way in which the struggles of each historical moment

are staged and victories are won that can expand democracy or broaden redistributive policies, but also because they constitute powerful practices of social emancipation. The importance of mobilisations goes beyond the instant of enthusiastic rage, since the physical and emotional experience of building a “we” in the square configures a political memory of struggles in bodies, transforming them.

Beyond the masses choreographed by power, which are ordered in the public space and in the subsequent production of images, there is a libertarian mass, a mass that lives and feeds on chaos and trusts in destruction as a creative power. It is the mass understood as a semiotic machine that recodes the existing world and produces images, language and the possibilities of a world to come. This is the libertarian masses, as I have called them in this study because of the connection with the political upheaval in the Spanish state during the first third of the 20th century, but not only, as this term could be used for more recent agglomerations. At the beginning of the last century, the country’s productive conditions, with very low industrialisation, as well as the weakness of the state, subject to ecclesiastical pressures and to the economic elites who extracted rents and big landowners, facilitated the expansion of an anarchism that renounced any form of institutional authority. The establishment of the anarcho-syndicalism of the National Confederation of Labour in cities like Barcelona had not only trade union motivations, but also political aspirations in the broad sense of the term, challenging the meaning of capitalist life. The anarchist movement aspired to a cultural revolution and therefore created a network of libertarian athenaeums and meeting centres, especially in the city of Barcelona, where there was an atmosphere conducive to the development of film criticism specifically concerned with the social and educational role of images, experiments in the field of collective production and revolutionary film screenings. The outbreak of the Civil War gave rise to the libertarian revolution that collectivised the means of production, including cinema.

The anarchist audiovisual productions from the beginning of the war are the most extensive and constitute the cinematographic documents of a libertarian revolution, as well as of a singular experience such as the collectivisation of the means of production of images in the hands of the Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos of the CNT (Unified Union of Public Spectacles of the CNT). The theme of the revolution is the subject of the first of the documentaries, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, which takes place in the first days of the war, which are also the first days of the libertarian revolution. In this document we can see some of the aesthetic and political choices of anarchist cinema, such as a dignified representation of the masses, a focus on naturalism and working-class spontaneity, and a narrative that relies on collective forces and communal work in the city as well as in the countryside. SUEP’s documentary films cannot be read as mere products of

propaganda, for in these productions there is an express intention to document ways of life which, while shaping a new world, are in danger of disappearing. It is a rich filmography that experiments intuitively, overflows the limits of the document by inserting fictional scenes into the documentary record, works with archive images and experiments with editing.

The funeral of the anarchist leader Buenaventura Durruti in November 1936 was one of the most important mass events of the last century in the city of Barcelona, not only because of the large number of people it attracted, but also because of the quantity and singularity of the images produced, as it brought together the most important photojournalists of the time, but especially because of the films that were produced. At that time of the war, in order to counteract anarchist productions, Laia Films had just been created under the *Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya*. The existence of different film productions produced by Laia Films (in the hands of the *Esquerra Republicana* government) and SUEP (openly anarchist) makes the event even more extraordinary in the history of cinema. The differences in the editing and messages of the films confirm the hypothesis that the libertarian masses do not revolve around the leader, but recognise the power they possess in themselves and do not disguise the chaos inherent in their formation and behaviour. This invites us to think of an anarchist visual culture in relation to the masses.

Since the emergence of cinema, one of its concerns has been the recording of human communities in movement, and its powerful potential for the configuration of political subjectivities has not gone unnoticed from the outset. Soviet cinema was central to the shaping of proletarian class consciousness, while capitalist cinema was more concerned with the representation of the interpersonal drama of the bourgeois hinterland and prevented mass movements, protests and revolutions on screen through legislation such as the Hays Code of 1930. Spanish anarchist film critics were aware of this debate and this power, and throughout the 1930s they reflected on the need to expose the Spanish masses on screen. The death of Durruti was an opportunity to show the power of the masses in the public space. If on 23 November 1936 the procession was held with more than half the population in the streets of Barcelona carrying the coffin to the cemetery, just two days later, on 25 November, the film was released in two cinemas in Barcelona. The speed with which the film was produced and released shows the impact of the death, but also the importance of bringing his image back to the masses on the screen in order to show them his power and make them protagonists of the war and the ongoing revolution.

The images of the funeral later lived on in later lives as images detached from the event and thus carrying new meanings. Their travel and manipulation through reframing or re-composition together with other photomontage images gave birth to propagandistic devices such as the series of posters and postcards distributed by the Ministry of Propaganda that extracted a woman and a child from the crowd with raised fist and placed them in bombed-out Madrid. These actions stripped women of agency and reduced them to the passive role of grieving refugees. The images of the crowds gathered in the streets of Barcelona were used for many subsequent films and designs beyond any propagandistic purpose, since images of the masses form part of contemporary visual culture and on many occasions have fulfilled a function autonomous of the event to which they correspond. They are the oceanic masses, which overflow the margins of the image and are configured in an abstract motif of contemplation with powerful meanings that surpass the concreteness of the event to which they belong.

“We carry a new world in our hearts” is one of the best-known quotes attributed to Durruti. The crowd that marched through Barcelona to bid farewell to the anarchist was overwhelmed, at one and the same time, by the fear and hope of the revolutionary November 1936. Those who gathered at that demonstration harboured in their hearts the fear of a world that was about to disappear, that of the collectivising revolution in progress, but also, as in the anti-globalisation movement, the hope of a world to come. Funerals, tombs and mourning are as fundamental to left political cultures as carnivals and lighthearted partying.

Drawing on the work of Felix Gonzalez-Torres and his use of crowds in the midst of the AIDS crisis, the funeral invites us to think about the centrality of trauma in shaping affects and the experience of the social in public space. The AIDS activism of the 1980s was associated with near-certain death for those who contracted it, and rather than paralysing political action, it stimulated it considerably at a time when history made the outbreak of the pandemic coincide with the decline of communism. In retrospect, we can see this conflict between grief and activism not only in the AIDS crisis, but in many other events in history, such as Durruti’s funeral, when private affections converged with political struggle and mobilised the masses. This is the case today in the demonstrations against sexist and homophobic violence, when grief and mourning, rather than leading to a retreat into private lamentation, inspire political mobilisation. Militancy is not the antidote to pain and trauma, but both, mourning and militancy, are intertwined.

The images of Durruti's funeral are full of raised fists, a gesture naturalised by people of all ages and conditions: militiamen, men, women and children. In the expansion of images and signs in the interwar period, the public sphere was theatricalised by the organisation of parades in which gestures played a central role. Raising the arm (the arms) is a so-called "uprising" gesture, a natural expression of action and rage, and throughout the 19th century it spread in pictorial compositions linked to the revolutionary waves of that century. At the same time, the fist had become identified with the hand of labour, the worker's tool, which is also used to strike the enemy. In the Weimar Republic, the artist John Heartfield fixed the gesture for the Red Front of the German Communist Party. After the victory of the Nazi party in 1933 and the consequent exile of the members of the KPD, the gesture crossed borders, until its use was extended to the Popular Front in France in 1935 and later to the International Brigades in the Spanish Civil War, which turned it into an internationalist and trans-historical gesture, since it was never associated with a specific leader. With this gesture and its multiplication in the public space, there is a journey from gestures in the street to fixation by art as a code that returns to the streets to become a mass gesture. Heartfield devoted a large part of his energies to the expansion of the gesture, which after the streets returned to art in representations by Joan Miró or Pier Paolo Pasolini and has crossed politics to the Zapatista, feminist or BlackLivesMatter struggles.

In the same way that the raised fist made a round trip from the streets to art, it is the same with the images of the masses, which have been explored by various artists throughout the history of art, despite the fact that, as the artist John Baldessari affirmed, it is an exceptional theme in artistic practice despite its centrality in contemporary visual culture. Beyond the re-elaborations of the mass that took place in the 1930s in which photomontage drew on images of the masses for propagandistic purposes, stripped of this purpose, art has been fixated on these images. On most occasions, artists, heirs to conceptual practices such as appropriation, draw on images from the media to carry out various explorations and experimentations. These artists have focused on various questions such as the perceptive conditions of the images of the masses (seeing the part or the whole; seeing from memory; the dissolution of memory; the dissolution of the images of the masses, the dissolution of the images of the masses; the dissolution of the images of the masses; the dissolution of the images of the masses; The materiality of the images, that is, how the different techniques of mechanical reproduction of the image of the masses, from the first illustrated magazines to the pixel, have configured a notion of the mass.

In the same way that artists have thought of the images of the masses, they have thought of themselves as images and have therefore configured not only gestures but also sought to control their chromatic or pictorial qualities. It is the masses who,

aware of the afterlives of their images, no longer want to be manipulated as images and decide to control their destiny, and so they configure coloured images of the masses as an abstract motif in the public space. They confirm what Carl Einstein rightly affirmed at the beginning of the last century, that the masses are the artist.

Imagen de portada y contraportada: Autor desconocido, paso del féretro de Durruti por las calles de Barcelona, 22 de noviembre de 1936, IISG.

