

El sueño de la labor

Gabriel Villota Toyos

Publicado en el catálogo de la exposición “Esfuerzo”, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia, 2004-2005.

Cuanto más considerable es la carga, más considerable es la ganancia. (Hesíodo, “Los trabajos y los días”)

I

“No hay felicidad duradera al margen del prescrito ciclo de penoso agotamiento y placentera regeneración, y cualquier cosa que destruye este ciclo (...) destruye la elemental felicidad de estar vivo.” (Hannah Arendt, “La condición humana”)

Cuenta Hesíodo cómo la afrenta de Prometeo, robando a los dioses el fuego (“el sustento de la vida”), causó la ira de Zeus y motivó que éste desatara las más diversas desgracias entre los hombres, y que venían del fondo de la vasija que portara la bella Pandora. Liberarse de la esclavitud generada por la necesidad era, sin duda, una aspiración excesiva para los humanos: *“los Dioses, en efecto, ocultaron a los hombres el sustento de la vida; pues de otro modo, durante un solo día trabajarías lo suficiente para todo el año, viviendo sin hacer nada”*. El esfuerzo propio de la argucia, mediante el cual Prometeo pretendía resolver en un sólo día de trabajo y para siempre la condición de necesidad propia de la vida, sin tener que volver a realizar esfuerzo alguno, no era evidentemente algo que los dioses consideraran adecuado para el género humano. Y es que, como ya Hannah Arendt observara en su día, el esfuerzo que conlleva la labor (y siempre diferenciada del trabajo) no es otra cosa que el esfuerzo propio de la vida misma:

“signo de todo laborar es que no deja nada tras sí, que el resultado de su esfuerzo se consume casi tan rápidamente como se gasta el esfuerzo. Y no obstante, dicho esfuerzo, a pesar de su futilidad, nace de un gran apremio y está motivado por su impulso mucho más poderoso que cualquier otro, ya que de él depende la propia vida” (Arendt: 1998, 102).

Laborar, recuerda Arendt, es una actividad que, a diferencia del trabajar, nunca supone la existencia de un producto acabado, y que desde la antigüedad vino siendo despreciada, pues representa un esfuerzo que ni siquiera deja “huella, monumento, ni gran obra digna de ser recordada”. Más tarde el pensamiento clásico se dedicaría a valorar las diferentes ocupaciones humanas en virtud del esfuerzo necesario para realizarlas, y dentro de esa valoración Aristóteles consideraría aquellas ocupaciones “en las que el cuerpo más se deteriora” como las más bajas de todas: así de profundas son las raíces de nuestro rechazo de todo trabajo que conlleve un esfuerzo físico, pues no es sino un recordatorio del estado mismo de necesidad en que se desarrolla la vida humana, y que los griegos desviaron hábil y perversamente a la casta de los esclavos, quienes serían los que tendrían que enfrentarse al hecho de que todas las ocupaciones necesarias para “el mantenimiento de la vida” tienen, inevitablemente, una naturaleza servil: “debido a que los hombres estaban dominados por las necesidades de la vida, sólo podrían ganar su libertad mediante la dominación de esos a quienes sujetaban a la necesidad por la fuerza” (ibid., 100).

Podríamos pensar también que el origen de la diferenciación entre labor intelectual y manual (o también “artes liberales” y “artes serviles”) está unido a lo anterior: si bien, según indica Arendt, la más alta o baja consideración de los diferentes oficios no resultaba tanto del grado en que participara en ellos la dedicación manual, como de que tuvieran una mayor o menor proyección pública, lo cierto es que los oficios de peor consideración eran paradójicamente los más útiles (“pescadero, carnicero, pollero y pescador”) y probablemente los necesitados de un

mayor esfuerzo físico. Pero debemos sin embargo llegar hasta la Era Moderna para que esta distinción entre lo intelectual y lo manual cobre verdadera importancia: y lo hará precisamente como parte de la necesaria argumentación con que los intelectuales justificarán su quehacer, en un momento, como Arendt recuerda, de una enorme “glorificación de la labor”, y en el que toda actividad ha de mostrar su utilidad, considerándose a sí misma como “trabajo”.

Paralelamente la Era Moderna también va a aferrarse fuertemente a un axioma que, poco a poco, irá cobrando más y más fuerza: nos estamos refiriendo a la jerárquica separación cartesiana entre *res cogita* y *res extensa*, que sentará definitivamente las bases para que el cuerpo humano sea considerado de forma separada de su mente, siendo reducido poco más o menos a una máquina automatizada y regida desde lo alto por el todopoderoso intelecto. Evidentemente de ello se confirmará la falacia de que aquellas tareas en las que el cuerpo está más directamente implicado, por realizarse mediante un mayor esfuerzo físico, son labores poco o nada intelectuales, y consecuentemente mundanas, banales; mientras que, por el contrario, las ocupaciones que provocan escaso desgaste físico implican una gran carga mental o intelectual, y son consideradas por ello más sublimes y trascendentes.

II

“En el mejor de los mundos posibles, el arte sería innecesario. Su oferta de una terapia reconstituyente, apaciguadora, iría mendigando un paciente; la especialización profesional que implica su fabricación sería atrevimiento; las generalidades de su aplicabilidad serían una afrenta. El público sería el artista y su vida sería el arte.” (Glenn Gould, “Las perspectivas de la grabación”).

Es curioso mirar desde esta perspectiva la evolución de un área específica de nuestra cultura occidental, como son las artes plásticas; pues uno sin duda observa en ella esa misma ideología de “progreso” que nos hace ascender desde las manos hasta la cabeza, posibilitando finalmente que consideremos el arte como una actividad intelectual o un “modo de conocimiento”, absolutamente alejado de cualquier atisbo de manualidad o habilidad técnica (terrenos propicios sin embargo para todo aquello que, con desprecio, es considerado mera “artesanía”).

En un principio dicho camino se recorrió distinguiendo polémica y jerárquicamente entre unas disciplinas y otras. Por ejemplo, ya Aristóteles en la “Política” (y volvemos brevemente aquí a Arendt) diferenció entre los pintores (a quienes sí que habría admitido como ciudadanos) y los escultores (vinculados a los campesinos, y a los que negaba dicha condición); también posteriormente en el Renacimiento “la escultura se encuentra entre las artes serviles y la pintura se sitúa entre éstas y las liberales” (ibid., p. 143, n.7). Esta consideración vendría dada, sin duda, por el mayor grado de esfuerzo “meramente” físico requerido por la primera frente a la mayor mediación intelectual existente en la segunda.

Más adelante, entrados en la vorágine vanguardista del siglo XX, y sobre todo a partir del pistoletazo de salida dado por Marcel Duchamp, parecería como si la consigna hubiera sido la de abandonar a la mayor velocidad posible cualquier resto de esfuerzo manual, sin distinguir ya siquiera entre disciplinas, y dedicarse así al puro pensamiento: que todos los esfuerzos de las vanguardias culminen a finales de los años sesenta en una corriente artística autodenominada “conceptual” demuestra, cuando menos, el más alto grado posible de coherencia interna.

Esos mismos años sesenta fueron, por lo demás, años de un fuerte resurgir de aquel espíritu de la modernidad que reivindicara la labor y las ocupaciones de clara utilidad social, y, dentro de ello, el carácter también específicamente laboral de las tareas intelectuales y, por ende, artísticas. Los artistas, escritores, cineastas e intelectuales varios se considerarán desde ese momento a sí mismos trabajadores de la cultura (o también: “productores culturales”), reivindicando para sí una figura sustancialmente alejada de la de aquel tópico artista romántico que, subido en su torre de marfil, pareciera ser ajeno a las cuitas de este mundo, incluidas, claro está, las relacionadas con el esfuerzo, el trabajo y el dinero.

Es fundamentalmente en este contexto en el que ha de leerse una película como “Crónica

de Anna Magdalena Bach” (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967), de la pareja de franceses expatriados formada por Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. En ella los cineastas nos ofrecen con precisión, en la figura del legendario Johann Sebastián Bach, una suerte de “retrato del artista trabajador”. Y en ese sentido lo que parece aparentemente una película “de época” se convierte (al igual que suele suceder con lo más interesante del género de la ciencia ficción) en un documento sobre el presente: es curioso constatar en ese sentido cómo las peripecias que sufrieron Straub y Huillet durante el larguísimo proceso de producción de esta película con productores e instituciones varias no distan mucho de las vividas por el músico alemán con sus diversos patronos y benefactores en el al parecer no tan lejano siglo XVIII¹.

Y es que, si uno piensa en la idea de esfuerzo aplicada a la creación artística, pocas imágenes habrá que, si bien sutilmente, lo sugieran mejor que aquella del músico Gustav Leonhardt casi sudando mientras toca el clavecín bajo la peluca con la que interpreta el papel de Bach; o ese otro plano picado en el que le vemos interpretando una partitura frente al órgano con un constante y trabajoso movimiento de los pies sobre los pedales. Lejos del tono épico de cualquier crónica sobre la revolución industrial u otro tipo de hazañas obreras, esta película nos habla del esfuerzo, del trabajo, de la dedicación, la constancia y la voluntad, a través de la figura de un artista, un músico, que no en vano es uno de los emblemas (alto)culturales de la burguesía europea.

De este modo la adaptación fílmica de las notas biográficas escritas por la mujer del músico adquieren, en manos de Huillet y Straub, un carácter en cierto modo desmitificador acerca del trabajo del artista, en un doble sentido: por un lado, como decimos, al reivindicar la base corporal (orgánica, podríamos decir) del esfuerzo oculto tras un trabajo tan supuestamente inmaterial como es el de la creación musical; pero, también por otro, al ponernos frente a la base material que constituye dicho trabajo artístico, entendiendo por ello las relaciones económicas y sociales de producción que subyacen a todo trabajo: algo de lo que, como allí vemos, no está en modo alguno exento el trabajo artístico. De hecho esto último se pone de manifiesto de muy diversas maneras en el film, pero destaca, de un lado, el que veamos toda la vida del protagonista reducida prácticamente al ámbito de la producción musical (fundamentalmente a través de interpretaciones varias: sin apenas otros espacios de vida); y del otro, el que su concentrada ejecución se vea permanentemente interrumpida por una reflexión (casi siempre expresada en forma de queja o enfado, y tanto a través de algunas conversaciones como en forma de largas cartas dirigidas a las diferentes autoridades que contratan sus servicios) sobre las condiciones económicas del propio trabajo, y que actúa estructuralmente en el conjunto del relato al modo de un equilibrado contrapunto.

III

Ahora esta imagen nos remite a otra imagen hermana: se trata del también músico e intérprete de (entre otros, pero diríamos sobre todo) Bach, el canadiense Glenn Gould, sentado al piano y tocando emotivamente las “Partita n.6 BWV830” en la película *Glenn Gould. The Alchemist* (Bruno Monsaingeon y François-Louis Ribadeau, 1974). En este film Gould no lleva peluca, ni va vestido de época, ni toca en localizaciones originales correspondientes a la vida de Bach: por no tocar ni siquiera toca el clavecín, sino un piano de cola. Sin embargo, tampoco podríamos decir que su interpretación sea una simple toma directa de un concierto contemporáneo; de hecho, el lugar en el que vemos a Gould interpretar emotivamente la pieza es un plató de televisión, y lo hace frente a un fondo blanco de estudio y rodeado de un set de focos que permanecen en todo momento a la vista del espectador.

Como Straub y Huillet, y el propio Leonhardt, Gould era un artista plenamente consciente del alto grado de laboriosidad implícita en una interpretación musical; laboriosidad de la que el esfuerzo físico no está precisamente ausente. No era esto sin embargo lo que rechazó Gould cuando, en la cumbre de su carrera pianística, abandonó la práctica de los conciertos en público, y

¹ Véase a tal respecto *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub* (Barton Byg, University of California Press, Berkeley 1995).

se refugió en solitarias ejecuciones destinadas a la grabación de un extenso catálogo de discos.

Sin embargo, antes de esclarecer cuáles fueron estas razones de fondo, hagamos un excursus de la mano del filósofo político italiano Paolo Virno², dado que éste, en sus textos y charlas³, ha propuesto precisamente a Glenn Gould como epítome del virtuoso, y en calidad de tal como figura ejemplar para ilustrar lo que según él serían las nuevas formas de trabajo, así como los nuevos comportamientos políticos en la llamada “era postfordista”, y que son entendidos en los siguientes términos:

“Me parece que el principal aspecto de la sociedad globalizada, aquél del que derivan todos los demás, es la simbiosis entre lenguaje y trabajo. En el pasado, en la época de la manufactura y posteriormente durante el largo apogeo de la fábrica fordista, la actividad era muda (...) En la metrópolis postfordista, por el contrario, el proceso de trabajo material se puede describir empíricamente como conjunto de actos lingüísticos, secuencias de aserciones, interacción simbólica (...) sobre todo porque el proceso productivo tiene como ‘materia prima’ el saber, la información, la cultura, las relaciones sociales” (Virno: 2003, 17).

Evidentemente, tocar el piano no es hablar: ni siquiera podríamos calificarlo de “acto lingüístico”, y tan solo *in extremis* podemos reducirlo a una “interacción simbólica”: pero sigamos con la argumentación de Virno. Apoyándose precisamente en la Harendt de “La condición humana” que viéramos más arriba, éste considera que, en las condiciones propias del mundo actual, la tripartición entre las tradicionales esferas separadas del Trabajo, la Acción (política) y el Intelecto (tradición que, como él mismo recuerda, se remonta cuando menos a Aristóteles) “se ha desmoronado”, en la medida en que los límites entre ellas han quedado “disueltos”:

“Sostengo que el trabajo postfordista, el trabajo que produce plusvalía, el trabajo subordinado, emplea dotes y requisitos humanos que, según la tradición secular, correspondían más bien a la acción política. (...) El hecho de que el proceso laboral subsuma aquello que previamente garantizaba a la Acción pública, su inconfundible perfil, puede ser iluminado por una categoría antigua pero eficaz: el virtuosismo.” (ibid., 49, 50).

De este modo, eso que caracteriza una ejecución, interpretación o actuación virtuosa en su sentido más amplio (y que acoge tanto a la figura de un músico o un bailarín como a la de un orador o un profesor), a saber, el hecho de que sea “una actividad que se cumple en sí misma”, “sin objetivarse en una obra perdurable” y que además “exige la presencia de los otros”, es algo que está igualmente implícito en la acción política, de modo que, dice Virno, podemos decir que “toda acción política es virtuosa”, de la misma manera que “todo virtuosismo es político”.

Sin pretender entrar a discutir la supuesta validez de la propiedad simétrica para el axioma postulado, hay una cosa aquí que no deja de llamar la atención; habiendo sido el texto de Hannah Arendt uno de los apoyos teóricos fundamentales en el desarrollo del razonamiento de Virno, no se comprende cómo a esa “actividad que se cumple en sí misma”, y que por definición es “sin obra”, no se la relaciona con aquella otra actividad humana fundamental que según vimos Arendt opone al trabajo, en tanto proceso de producción de objetos, y que no es otra que la labor (asociada, no lo olvidemos, a todo aquello que tiene que ver con la necesidad primaria misma): la labor no tenía objeto, era esencialmente contingente (“*signo de todo laborar es que no deja nada tras sí, que el resultado de su esfuerzo se consume casi tan rápidamente como se gasta el esfuerzo*”). De hecho, como el propio Virno nos hace ver, en Marx ya podía encontrarse una reflexión al respecto de los “artistas ejecutantes”, cuya actividad consideraba con preocupación

² Como más adelante quedará (espero) sobradamente explicitado, debo estos argumentos a Marcelo Expósito, quién una vez más me puso en la pista de referentes imprescindibles para entender “el ruido y la furia” de este nuestro mundo globalizado.

³ Véase el conjunto de conferencias que constituyen el curso recopilado en *Gramática de la multitud* (Traficantes de Sueños, Madrid 2003), o también la recopilación de ensayos *Virtuosismo y revolución* (Traficantes de Sueños, Madrid 2003bis).

muy similar a las propias de las tareas serviles, que “además de ingratas y frustrantes, no producen plusvalía y, por lo tanto, ingresan en el ámbito del trabajo improductivo”; es decir, estarían muy próximas a aquellas propias del mundo de la labor que, como ya comentáramos, eran las valoradas de forma más baja en la antigua Grecia y, en consecuencia, transferidas a las castas de esclavos (pues en virtud de su vinculación al estado de necesidad resultaban insoslayables).

La argumentación de Virno continúa después por derroteros lingüísticos, para observar cómo el modelo básico que subyace a todo virtuosismo es “la actividad del hablante”, pues en el mismo lenguaje humano ya nos encontramos con una actividad que “no se cumple en sí misma” ni “produce un ‘objeto’ independiente de la misma enunciación”, de tal modo que “cada uno de nosotros es, desde siempre, [y en tanto que hablante] un virtuoso, un artista ejecutante” (ibid., 54).

A partir de aquí la conclusión de Virno se precipita inevitablemente pues, si, como señaláramos al comienzo, la característica principal de la sociedad en que vivimos es la asimilación (“simbiosis”) de trabajo y lenguaje, y dado que el lenguaje es una actividad en esencia “virtuosa”, “la producción actual deviene ‘virtuosa’ –y, por lo tanto, política- porque incluye en sí la experiencia lingüística en cuanto tal.” Y sigue: “*Si es así, hay que buscar la matriz del postfordismo en los sectores industriales donde se da la ‘producción de comunicación como medio de comunicación’. Es decir, en la industria cultural*” (ibid., 56).

Y en la indagación que lleva a cabo dentro de dicho sector de la producción, efectivamente encuentra características típicas (“*La informalidad de la acción comunicativa, la interacción competitiva típica de una reunión, la brusca variación que puede animar un programa televisivo, en general todo lo que hubiera sido disfuncional reglamentar más allá de cierto punto*”) que hoy en día están conformando “toda producción social. Y no sólo de la actual industria cultural, sino también de la FIAT de Melfi”: (ibid., 59).

Y aquí es donde, por fin, volvemos a Glenn Gould; como se recordará, Virno había hecho referencia al pianista canadiense como ejemplo del virtuoso que, no entendiendo ni aceptando el carácter intrínsecamente político de su virtuosismo, pretendía rechazarlo mediante el abandono de las actuaciones en público:

“[Gould] detestaba la exhibición en público. Durante toda su vida combatió contra la ‘politicidad’ implícita en su actividad (...) Para tornar apolítico su virtuosismo, trató de acercar lo más posible su actividad de artista ejecutante al trabajo propiamente dicho, que deja tras de sí productos extrínsecos. Esto significó encerrarse en un estudio de grabación y convertir la producción de discos (...) en la ‘obra’. Para evadir la dimensión público-política, esencial al virtuosismo, él tuvo que fingir que sus ejecuciones magistrales producían un objeto definido –independiente de la ejecución misma. Allí donde hay una obra, un producto autónomo, allí hay trabajo, no virtuosismo ni, por lo tanto, política” (ibid., 52).

IV

***If ever I would stop thinking about music and politics
I would tell you that the personal revolution
is far more difficult
and is the first step in any revolution
If ever I would stop thinking about music and politics
I would tell you that music is the expresion of emotion
And the politics is merely the decoy of perception.
(Michael Franti, “Music and Politics”, 1992)***

Pero, ¿era realmente Glenn Gould alguien que rechazara el componente político de su trabajo? ¿Era esto de lo que huía cuando abandonó la práctica concertista?

Más allá de la imagen tópica del artista despolitizado y encerrado en su torre de marfil, recientemente Marcelo Expósito nos ha mostrado en su vídeo *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*

(2004)⁴ que Glenn Gould era, de hecho, alguien extremadamente consciente del carácter reproducible y técnico del trabajo del intérprete musical, y, en esa misma medida, un artista contemporáneo extremadamente consciente también de las condiciones en que es gestada la producción cultural actual: es decir, se trataría, al contrario de lo afirmado por Paolo Virno, de un artista que se movía y actuaba por razones profundamente políticas.

De eso parece estar hablándonos Expósito cuando en su vídeo vemos por ejemplo cómo las imágenes procedentes de la película *The Alchemist* (en las que Gould, tras grabar un fragmento de una pieza, discute con el productor y el ingeniero de sonido las formas de ecualización del material registrado; o en las que repasa una partitura y después procede a editar y empalmar entre sí diversas de las tomas ejecutadas) son montadas en paralelo con otras imágenes tomadas de una conferencia de Paolo Virno, en la que éste comenta cómo ya no hay separación entre la esfera pública del trabajo y la esfera privada de las relaciones: si estas esferas, en efecto, hoy en día se mezclan y superponen continuamente, ¿cómo podemos asegurar cuál es el terreno deslizante por el que se mueve Gould cuando abandona los conciertos por las grabaciones de discos? ¿es posible hoy en día distinguir esos dos espacios como “público” y “privado”⁵?

La hipótesis de la que parte Gould (por otro lado, un agudo crítico y ensayista) es, de hecho, que la sala de conciertos (el otrora espacio público por antonomasia) ha dejado de ser un lugar interesante, en las condiciones técnicas y sociales del presente:

“el hábito de asistir a los conciertos y de dar conciertos, como institución social y como principal símbolo del mercantilismo musical, estará tan inactivo en el siglo XXI como, con suerte, el volcán Tristán da Cunha; y (...), debido a su extinción, la música podrá ofrecer una experiencia más poderosa de la que ahora es posible” (Gould: 1989, 407).

Y es que Gould sabe que las cosas han cambiado, y que el público está ahora, paradójicamente, en su casa, refugiado en el ámbito que antes llamábamos privado (*“la capacidad de obtener en teoría una audiencia en un número sin precedentes obtiene, de hecho, un número sin límite de audiciones privadas”* [ibid., 425]), pero desde el que tiene unas posibilidades de intervención creativa sobre la música, en virtud del desarrollo de las tecnologías de grabación y de reproducción del sonido, que jamás antes se hubieran podido imaginar:

“A medida que evoluciona este medio, a medida que se dispone de él en situaciones en que se fomentará la participación muy oportunamente inmoderada del oyente, las venerables distinciones sobre la estructura de clases dentro de la jerarquía musical – distinciones que separaban compositor e intérprete y oyente- irán quedándose anticuadas (...) Lo que sucederá (...) es que proliferarán nuevas áreas de participación y que harán falta muchas más manos para lograr la ejecución de una experiencia ambiental particular. Debido a esta complejidad, debido a que tantos niveles diferentes de participación se fusionarán, de hecho, en el resultado final, los conceptos de información individualizada que definen la naturaleza de la identidad y la autoría serán mucho menos impresionante (...) En realidad, toda la cuestión de la individualidad en la situación creativa (...) será objeto de un replanteamiento radical.”

“(...)Uno de los efectos ciertos de la era de la electrónica es que cambiará para siempre los valores que atribuimos al arte. En realidad, el vocabulario de criterios estéticos que se viene

⁴ *Primero de Mayo (la ciudad fábrica)* es la primera entrega del proyecto “Entre sueños”, y fue realizado expresamente para su presentación en la Bienal de Berlín de 2004 (comisariada por Ute Meta Bauer), donde estaba proyectado junto con una serie de dispositivos con las que formaba una instalación conjunta.

⁵ “Ya a comienzos de los 70, Negt y Kluge describían la consolidación de una nueva esfera pública originada en los modos de producción del capitalismo avanzado. Lo que llamaban nuevas esferas públicas de producción industrializada se diferenciarían de la esfera pública clásica de la burguesía (...) fundamentalmente por su forma de procesar la experiencia social, por su tendencia a explotar directamente el propio contexto de vida”. Marcelo Expósito: “Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas”, en *Modos de hacer* (Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2001).

desarrollando desde el renacimiento se ocupa de términos que están resultando tener escasa validez para el examen de la cultura electrónica. Me refiero a términos como 'imitación', 'invención' y, sobre todo, 'originalidad' (ibid., 430, 431, 125. Subrayado mío).

Difícilmente puede imaginarse una declaración de intenciones más contundente, desde la perspectiva del arte, acerca de lo que significa, en plena era electrónica, la intermediación técnica, fundamentalmente a partir del desarrollo de la idea benjaminiana de reproductibilidad, y los problemas tan complejos de ella derivados.

Sin embargo, el vídeo de Marcelo Expósito no sólo nos resulta relevante aquí en tanto clarificadora indicación audiovisual de cuál fue realmente el posicionamiento político implícito tras el abandono de la práctica concertista de un virtuoso como Glenn Gould, frente a las críticas que le hiciera Paolo Virno; sino también, y de forma igualmente contundente, de cómo se están desarrollando en esta era del capitalismo postfordista nuevas formas de sociabilidad, una alteración de la esfera pública, y muy particularmente, una transformación sustancial de la esfera del trabajo (en la línea de lo que ya viéramos de la mano del propio Virno), gravemente afectada por fenómenos como son la precariedad laboral y la cooptación de lo que fue la propia esfera privada en nuevo ámbito de producción⁶.

Varias secuencias son significativas en este sentido, pero destaquemos aquella yuxtaposición (ya clásica en los montajes de Expósito) de unas imágenes de archivo de los años treinta pertenecientes a un corto promocional acerca del edificio milanés en el que quedaban inauguradas las nuevas instalaciones de la FIAT, con las también promocionales imágenes de un publlirreportaje actual en el que se anuncia la reconversión de ese mismo edificio en un nuevo centro para los negocios y el ocio: el paradigma del palacio de congresos contemporáneo, del que cualquiera, viva donde viva, conocerá ejemplos próximos (pues bien podría haber sido también un centro comercial o un centro de ocio; las diferencias son mínimas entre todas estas opciones). De esta acertada yuxtaposición surge un contraste obvio, entre cuyos dos polos se deja ver un nexo soterrado (gracias al uso que se hace de una pieza musical, "La fábrica iluminada" de Luigi Nono), que no tiene otro nombre que precisamente ese: "fábrica", o dicho de forma más precisa, "capital". De este modo, sin necesidad de mayores explicaciones teóricas, el espectador entiende a la perfección cuál es el paso que nos lleva de unas formas de explotación de la fuerza de trabajo que históricamente entrarían dentro de la lógica del taylorismo y el fordismo de comienzos del siglo pasado (y dirigida fundamentalmente a la producción de objetos), a otras que hoy en día, y para diferenciarlas de las anteriores, son calificadas de postfordistas⁷ (y que irían dirigidas esta vez, siguiendo a Virno, a la producción de relaciones mediatizadas por el lenguaje).

Y de nuevo, en virtud del sabio uso del montaje paralelo practicado por Expósito vemos la diferencia entre lo que en su día fue la actividad puramente física y mecánica de la cadena de montaje fordista de la FIAT, frente al aparente relajo con el que hoy se mueven los visitantes y trabajadores por los mismos pasillos y espacios en los que hace setenta años se fabricaban automóviles, y que hoy se ha transformado en el espacio limpio y diáfano de un centro de negocios y congresos en el que, en efecto, hablar parece que constituye la principal actividad productiva. Secuencia que culmina irónicamente con el tremendo contraste del paso de las imágenes en blanco y negro de los años treinta en la que vemos los vehículos saliendo ya terminados de la cadena de montaje, a los actuales cochecitos de plástico de mil colores sitios hoy en el mismo centro y que constituyen sin duda la principal atracción recreativa para esos niños a los que sus padres y madres, visitantes o trabajadores del centro (¿quién lo puede diferenciar ya?), dejan un rato jugando bajo los atentos y solícitos cuidados de quien, sin duda, representa

⁶ "Sorteando el ámbito intermediario de la esfera pública tradicional (la esfera pública periódica de las elecciones, de la formación de la opinión pública), las nuevas esferas públicas de producción tratan de acceder directamente a la esfera privada del individuo". Alexander Kluge y Oskar Negt, en *Modos de hacer* (Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2001).

⁷ Si bien este es el término más extendido últimamente entre los teóricos marxistas, no hay que olvidar que otros autores ya se refirieron al mismo fenómeno como "capitalismo tardío" (Jameson, 1984), o más recientemente "capitalismo de ficción" (Verdú, 2003). Otros conceptos quizás más ambiguos y/o complejos como "sociedad del espectáculo" (Debord, 1967) o "simulacro" (Baudrillard, 1978) también están cercanos a estas definiciones.

mejor que nadie las actuales condiciones de la explotación laboral: mujer, joven, en situación de precariedad, con jornadas sin límites de tiempo, dedicada al cuidado de los otros, en ella se resumen todas las características del laborar propio de esta era postfordista; y, si bien representa sin duda las condiciones propias del virtuosismo al que se refiriera Virno (actuación sin obra, desarrollada en una tierra de nadie en la que los espacios privado y público han implosionado, cualificada en la medida de su capacidad relacional y lingüística, etc.), igualmente nos hace recordar cómo las tareas serviles tradicionalmente se ocuparon de aquello que era necesario para “el mantenimiento de la vida”.

“Trabajo. Labor. Afectos. Cuidado. Comunicación. Fábrica. Ciudad”: en esta cadena de sustantivos que aparece al final de esta magnífica secuencia Expósito, sucintamente, nos recuerda cuál es la conexión entre lo privado y lo público a la que hoy todos estamos en parte encadenados. Como ya sucediera anticipadamente a Johann Sebastián Bach en el Leipzig del XVIII, o como también sucedió a Glenn Gould en los años setenta.

CODA

Y para terminar, mirando de nuevo al punto en que comenzáramos, vamos a apoyarnos por última vez en una secuencia procedente del vídeo de Marcelo Expósito. En ella vemos una de las pocas imágenes que remotamente nos pueden recordar, en un lugar como es ese centro de congresos, el antiguo mundo del trabajo: subidos en lo alto de una enorme y radiante grúa hidráulica, dos obreros hacen calmadamente una serie de agujeros con un taladro. Lo que en esta secuencia llama poderosamente la atención es la enorme cantidad de energía maquina movilizada para tan nimia tarea, que los operarios realizan consecuentemente sin el más mínimo desgaste de energía corporal. De algún modo esta imagen, unida a la comentada anteriormente, resume cuál es ese desplazamiento actual del eje del trabajo y de la explotación subsiguiente (que quizás ya nunca más sea perciba tanto en términos del esfuerzo requerido, como de la dedicación o entrega).

Podríamos por ello pensar que en estos tiempos posmodernos que vivimos Prometeo una vez más ha pretendido arrebatarnos el fuego a los dioses, para así desterrar definitivamente el esfuerzo de la vida humana; pero, ¿no será esto más bien el retorno de un viejo sueño? ¿No será más bien que nuestra vida se haya inmersa en un mundo de ficción en el que ya no distinguimos lo verdadero de lo falso? ¿Es posible imaginar una vida humana al margen de la necesidad misma, y de su correlativo esfuerzo? Y al hacerlo, ¿no estaremos, como los antiguos griegos, deslizándonos el problema de la necesidad –y con él, el del esfuerzo de la labor- hacia una nueva casta de esclavos? Porque, no lo olvidemos, la lógica del trabajo virtuoso que describe Paolo Virno sigue siendo hoy por hoy difícilmente aplicable fuera de nuestras fronteras palaciegas...

Sólo cabe pensar que, como en tiempos del héroe heleno, la cólera de Zeus estalle y nos haga llegar una nueva Pandora dispuesta a diseminar una vez más el contenido de su ánfora entre nosotros, ilusos mortales.

“Cuando la necesidad es soñada socialmente, el sueño se hace necesario. El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela ese sueño”. (Debord, 1999,44).

* * *

TEXTOS Y FILMS CITADOS:

Arendt, Hannah: *La condición humana* (Paidós, Barcelona 1998).

Blanco, Carrillo, Claramonte, Expósito, eds.: *Modos de hacer* (Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2001).

Byg, Barton: *Landscapes of Resistance* (University of California Press, Berkeley, 1995).
Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo* (Pre-Textos, Valencia, 1999).
Expósito, Marcelo: *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004).
Gould, Glenn: *Escritos críticos* (Turner, Madrid, 1989).
Hesíodo: *Los trabajos y los días* (<http://usuarios.advance.com.ar/trimegis/whesiodo.txt>).
Huillet, Danièle, y Straub, Jean-Marie: *Chronik der Anna Magdalena Bach* ("Crónica de Anna Magdalena Bach" , 1967).
Monsaingeon, Bruno y Ribadeau, François-Louis: *Glenn Gould. The Alchemist* (1974).
Virno, Paolo: *Gramática de la multitud* (Traficantes de sueños, Madrid 2003).