

La (di)solución idiota de la política: el 15M en el objetivo

Iñaki Martínez de Albeniz
Universidad del País Vasco
(Euskal Herriko Unibertsitatea).

Resumen

La política atraviesa, en la actualidad, una profunda crisis de sentido. Este artículo plantea la hipótesis de que la única manera de salir de esta encrucijada es atendiendo a aquellos ámbitos de la realidad que han sido tradicionalmente considerados como impolíticos. Reviste especial relevancia en este empeño la paradójica figura del idiota, aquel que renunciando a la política se erige en subjetividad política por antonomasia. La dificultad de abordar esta figura reside en que más que definirla, sólo se puede mostrar. En este sentido, el cine es un dispositivo privilegiado para mostrar las potencialidades del idiota como nueva subjetividad política. En el texto se repasan las distintas propuestas de cine idiota, tanto europeas como norteamericanas, y se trata de arrojar luz a través de ellas sobre uno de los acontecimientos políticos más hermosos y desconcertantes que se han vivido en España en los últimos tiempos, el 15M.

Palabras clave:

cambio político, España, cine idiota, movimientos sociales, 15M.

Abstract

The Idiot (Dis)solution of Politics:

Framing the 15M

Politics is nowadays going through a profound crisis of meaning. This article hypothesizes that the only way out of this dilemma is addressing those areas of reality that have been traditionally considered non-political. The figure of the idiot, the one who refuses to participate in politics, is of particular relevance in this endeavor. Cinema is an excellent device to show the potential of the idiot as an emerging political subjectivity. Two different but complementary types of idiot-cinema, the more intellectual European and the North-American one—which is closer to slapstick—, are reviewed in order to try to shed light on one of the most beautiful and baffling political events that Spain has lived in recent history, the so called 15-M movement.

Keywords:

political change, Spain, idiot cinema, social movements, 15M.

Introducción

La política atraviesa, en la actualidad, una profunda crisis de sentido. Ya que no es fácil determinar qué es lo político, sujeta como está esta categoría a la controversia, quizás sea productivo empezar desde lo que no lo es. Este artículo plantea la hipótesis de que la única manera de salir de la encrucijada en torno a los sentidos de lo político es atendiendo a aquellos ámbitos de la realidad que han sido tradicionalmente considerados como impolíticos. Reviste especial relevancia en este empeño la paradójica figura del idiota, toda vez que una de sus acepciones (*idiotes*) remite precisamente a quien renuncia a la vida política.

La dificultad de definir esta controvertida figura reside, no obstante, en los deslizamientos de significado a que ha estado sometida a lo largo de la historia. Ya que no hay una definición, desde los *logos*, todo lo más que podemos ensayar es una genealogía del concepto. Cosa que haremos. Otra manera probablemente más productiva de abordar esta figura es definir, como decía Wittgenstein, el idiota *ostensivamente*, es decir, mostrándolo más que diciendo lo que es. En este sentido, el cine es un dispositivo privilegiado para mostrar las potencialidades del idiota como nueva subjetividad política. En el texto, se repasan las distintas propuestas

de cine idiota, esto es, el cine que tiene como protagonista al idiota, en sus versiones tanto europea como norteamericana. Todo este recorrido servirá finalmente para arrojar luz sobre uno de los acontecimientos políticos más hermosos que se han vivido en España en los últimos tiempos, el 15M. Trataré de defender la idea de que el 15M supuso una ruptura del marco de sentido de lo político, el paso de una política que se ejerce o se actúa, a otra que se encarna, y que quien mejor la encarna es el idiota. El cine será, como ha quedado dicho, un dispositivo esencial para (de) mostrar este viraje, aunque podría serlo también para provocarlo.

Es ya un lugar común afirmar que lo político, actividad representacional por antonomasia, está atravesando una crisis de representación. Lo ilustraré con una anécdota personal. Cierta vez me sucedió algo del todo inesperado por el contexto en el que se produjo. Asistía a un seminario, en el que participaban sociólogos y politólogos, en torno a la cuestión de si los movimientos sociales son o no políticos. En el transcurso de la discusión, en un paréntesis metalingüístico en el que, en vista de que no llegábamos a ningún punto de encuentro, comenzamos a cuestionar el sentido de los conceptos que manejábamos, hice una pregunta a un politólogo (yo estaba encuadrado en el bando de la Sociología) que por el tono de su respuesta le debió de resultar incómoda. A la pregunta sobre qué era

para él la política, respondió airado: «pues qué va a ser la política; la política es la política». Si todo un Catedrático de Ciencia Política responde con una tautología, y no hay más que recordar al Wittgenstein del *Tractatus* para saber que las tautologías sólo dicen que no dicen nada, no es de extrañar que durante los últimos tiempos asistamos, en el debate social, a una *disolución* del sentido de lo político, lo que es decir a una disputa en torno a su significado.

En España, el debate en torno a lo político ha girado sobre al antagonismo vieja y nueva política, conceptos que muchas veces funcionan como significantes vacíos (Laclau y Mouffe, 1989). En lo esencial, la controversia tiene un carácter autorreferencial: la cuestión política por antonomasia es la delimitación del campo de la política. Más allá de la respuesta un tanto *idiota* que me dio mi colega politólogo, respuesta que, como trataré de mostrar en lo que sigue, ha de valorarse en toda su complejidad, hay otra no menos enigmática que circula por ahí: «todo es política». Un lógico diría que si todo es político —que no es lo mismo que decir que la política lo es todo— nada lo es en realidad, y que lo político emerge únicamente cuando se traza una distinción respecto de aquello que no lo es.

Slavoj Žižek suele insistir en que la lucha por la hegemonía ideológico-política es siempre un combate por la apropiación

de los términos «espontáneamente» experimentados como «apolíticos». Pondré un ejemplo: si la operación marxista quiere ser efectiva, ha de desatar el síntoma de la definición liberal de lo político; ha de mostrar que la constricción liberal de lo político es el gesto político por excelencia; que su definición de la vida privada familiar como apolítica «naturaliza una jerarquía de relaciones y exclusiones que en último término dependen de relaciones de poder políticas» (2001:191). Así es como hay que entender también el grito que resonó en España durante la ocupación de la Plaza del Sol de Madrid el 15 de mayo de 2011, uno de los acontecimientos políticos más inesperados y hermosos de los últimos decenios: «no nos representan», que podría traducirse como «esta política no nos representa» y es equivalente a ese otro mantra movimientista que proclama que «otra política es posible». Hay que leerlo como un intento de trazar una nueva distinción, ampliando el campo (de batalla) de la política hacia territorios «espontáneamente» considerados impolíticos con anterioridad, al tiempo que se desvela el carácter político de esa exclusión.

Declinaciones del idiota

Para tentar los límites de lo político, incluso en su declinación de nueva política, voy a emplear una figura que desafía el principio de representación. El movimiento que propongo es, pues,

doble: vaciar la política *as we know it* y llenarla después de algo que se considera no sólo políticamente vacío, sino la idea misma de la vacuidad política: el idiota. Un poco a la manera en que lo hizo un proverbial artista idiota como Malévich, cuando para desafiar al arte figurativo pintó un cuadrado negro, una forma tan llena como vacía —o llena de vacío—, que puede significar una cosa y su contraria —el fin del arte o el icono más representativo del mismo—. La figura del idiota opera como el cuadrado negro de Malévich. Sobre esa superficie negra, que todo lo absorbe, proyectaremos sus distintas declinaciones. Emplearemos pues un significante vacío, el idiota, cuyo sentido está en disputa, para dilucidar el sentido de otro significante que también lo está (vacío y en disputa): lo político. Espero que el lector sepa apreciar la prometedora idiotéz del procedimiento.

La figura del idiota es compleja de representar cinematográficamente porque, al carecer de lo que Goffman llamaba «distancia de rol» o de dotes dramáticas, está más allá del juego de la representación/actuación: la idiocia no se representa, se encarna. Tampoco resulta fácil abordar la idiocia desde las ciencias sociales porque su presencia disuelve lo social en razón de que no maneja determinadas destrezas comunicacionales o reflexivas, y, finalmente, es difícil manejarla sobre todo desde la política porque es un tipo de subjetividad por

definición impolítica, o al menos así se entiende espontáneamente, desde el sentido común, porque o bien «no sabe de política», como afirman muchos de los ciudadanos cuando son encuestados por cuestiones políticas, o bien hace *mutis por el foro*, renunciando a su proyección público-política. De la figura del idiota se seguirá para algunos la necesidad de dejar la política en manos de «los que entienden». Se contraviene así uno de los principios rectores de la democracia: «todos los ciudadanos tienen la posibilidad de alcanzar una *doxa* correcta y nadie posee una *episteme* de las cosas políticas» (Castoriadis, 1995:115). Dicho con otras palabras, en política sólo ha de participar el que sabe.

Siendo un término polisémico, el idiota exige pasar la prueba de esfuerzo de la genealogía. Son dos sus acepciones hegemónicas en nuestra cultura, y es obvio que entre ambas forman una especie de pinza, confabulándose contra toda posible activación política de la idiocia. Como decíamos arriba, idiota es el que no sabe de y el que no participa en política (no se trata de dilucidar si no sabe porque no participa, o no participa porque no sabe, sino de ver cómo desafía esta figura la forma en que quienes no

nos tenemos por idiotas conjugamos los verbos saber y participar).

Es preciso remontarse a la Antigua Grecia, que no en vano es considerada la etapa instituyente del imaginario político moderno, para poder observar la nutrida constelación de significados que se disputan el término idiota. Los griegos hablan de *idiotés* para definir lo privado, propio, personal, particular, lo otro de los asuntos comunes. El término se usa también para expresar la libertad personal. Lo mismo sucede con el adjetivo *idios*, que es empleado para indicar lo que parece especial, individual, distinto. Idiota será, por tanto, empleado para designar indistintamente al ciudadano particular, privado, y al profano, inexperto, en algún oficio particular (Mattioli, 1988). Por su parte, el mundo latino define como idiota a quien no participa del gobierno. De aquí paulatinamente el término pasará, con la Modernidad, a designar al individuo sin instrucción, y «también, en pendiente deslizante, al ignorante e incluso al débil intelectual» (Andrade Boué, 2014:133), proceso que culmina con la moderna acepción medicalizada del idiota como discapacitado mental¹. Lo que de común tienen las distintas acepciones del término es que equiparan

¹ Así reza la definición médica de la idiocia: disminución considerable o ausencia completa de la inteligencia y de las facultades afectivas, sensitivas y motoras, acompañada o no de perversión de los instintos. La figura freudiana del «polimorfo perverso», sobre la que volveré, es una de las declinaciones psicológicas de la idiocia.

la idiocia a una privación (de interés, de voluntad, de motivación, de raciocinio, de inteligencia, de conocimiento, etc.).

Hannah Arendt es quien de forma más comprensiva ha desarrollado la figura del idiota y delimitado sus condiciones de (im)posibilidad como subjetividad política al equipararla con la desafección política o, mejor dicho, con una afección impolítica. Para Arendt, la condición humana se despliega a través de tres tipos de actividad asociados a sendas dimensiones de la realidad: en primer lugar, la *labor*, actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, que alude a aquellas funciones o necesidades más perentorias del ser humano. En segundo lugar el *trabajo*, actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre y proporciona un «artificial» mundo de cosas. Por último, la *acción*, única actividad intersubjetiva que se da entre los hombres sin que exista mediación de cosa o materia y apela a la condición humana de la pluralidad, siendo la dimensión específicamente política:

mientras que todos los aspectos de la condición humana están relacionados de algún modo con la política, esta pluralidad es específicamente la condición —no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam*— de toda vida política. (Arendt, 1993:21)

Para Arendt, el surgimiento de la ciudad-Estado (*polis*), en tanto que

gubernamentalidad (Foucault, 1991) superadora de la asociación natural de la casa o la familia, otorga al individuo una especie de segunda vida además de la vida privada: su *bios politikos*. Una vez ha sido inscrito en la ciudad, el individuo, ya ciudadano de pleno derecho, pasa a pertenecer a dos órdenes de existencia entre los que se produce una férrea distinción: lo que es suyo (*idion*) y lo que es comunal (*koinon*). Para ello es preciso que el individuo haya dominado las necesidades de la mera vida —«el innato apremio de todas las criaturas vivas por su propia supervivencia»—, porque, de lo contrario, la unión entre política y vida arruinaría lo específicamente político: la *bios* política sin acción quedaría reducida a una mera administración de las cosas. Balance provisional: idiota es el que se queda en casa.

Idiocia y renuncia al poder

Hay en la genealogía del término una acepción de idiocia que ha tenido menos predicamento, a causa probablemente de que surge en la edad oscura de la Historia, en el Medioevo. A diferencia de la Grecia Clásica, donde la idiocia es considerada una condición imputable sólo a quienes cuentan con una propiedad —algunos colectivos ni siquiera alcanzan el estatuto de idiotas porque al carecer de propiedad están exentos también de nombre, rostro y voz—, en el imaginario político medieval el idiota se corresponde con el estrato

inferior de una escala social que distingue entre los *amiores*, detentadores del poder público en sus diversas especies —autoridad, doctrina, ciencia— y los *minores*, la gente común, lo que es decir las personas privadas de prestigio y poder. El término idiota se asocia, pues, a la ausencia de autoridad social u oficialidad pública, o a la decisión de no hacerse valer de ellas. En suma, en el Medioevo, el término idiota es usado para expresar un estilo de vida apartada: la vida de los menores, de la gente que no cuenta en sociedad.

El franciscanismo, que es el movimiento que ha llevado esta declinación de la idiocia a sus más altas cotas, nace de un movimiento de revalorización general de la pobreza y la simplicidad apostólica provocado por el obscuro enriquecimiento y la extrema politización de la Iglesia. Francisco de Asís se definía a sí mismo como «idiota de Dios» y «súbdito de todos» (Mattioli, 1988). Según esta declinación, la idiocia es un tipo de subjetividad paradójica dado que parte de la renuncia al poder para ser potencia. De hecho, en sus textos es recurrente la autoacusación de no haber caminado con suficiente entusiasmo por la senda institucional, por la que terminó transitando incluso la fraternidad que fundó, y haber hecho una (idiota) apuesta a favor de

cierta indiferencia hacia la cultura y una fuerte predilección por la vida retirada. La figura de Francisco de Asís conecta aquí con el idiota de Dostoievski como encarnación del ideal cristiano de la bondad, una bondad tan bobalicona como disruptiva, que, dicho sea de paso, hace de puente con la edulcorada actualización hollywoodiense de la figura del idiota encarnada por Forrest Gump² (Andrade, 2014:132). Digo disruptiva, toda vez que en el idiota opera, permítaseme el oxímoron, un afilado candor:

¡Pero perdón príncipe!, por un lado muestra usted una simplicidad y una inocencia como no se han visto ni en el Siglo de Oro, y de repente, al mismo tiempo, atraviesa usted a un hombre de parte a parte como una flecha, con una penetración psicológica tan profunda. (Dostoievski, 1996:441)

El controvertido filme de Roberto Rossellini, *Francesco Giullare di Dio* (1950) adquiere, en este sentido, un valor inusitado al *mostrar* de forma descarnada un idiota como el Santo de Asís en un momento de plena efervescencia del neorealismo italiano. De hecho es un filme que produjo escozor a diestra y siniestra, en todo el espectro de las opiniones «políticamente concernidas». Al comienzo

² A la discapacidad de Forrest Gump, alegoría de la bondad del personaje, se le contraponen, en el film de Robert Zemeckis, de una manera un tanto grosera, el SIDA que contrae la protagonista femenina, la enfermedad «social» que representa la maldad de la sociedad.

del filme de Rossellini, se puede escuchar una locución que se abre con un extracto de la *Carta a los Corintios* de San Pablo: «Dios eligió la necedad del mundo para humillar a los sabios, la flaqueza para humillar a los fuertes, la vileza a los ruines, lo que no es nada para anular lo que es». Y continúa:

Y Francisco, para vencer al mundo, se hizo pobre y humilde. Se hizo niño para merecer el reino de los cielos, el mundo se burló de él y le llamó loco. Pero el Papa Inocencio tuvo fe en él y le permitió llevar a los hombres su fe en la mansedumbre y la pobreza.

Francisco de Asís es un personaje difícil de digerir desde una moral convencional. Como dice el crítico Ángel Fernández Santos, su actitud es refractaria a cualquier lectura ideológica:

Es, al mismo tiempo, perfectamente seria y perfectamente ridícula; sana y enfermiza; tierna y grotesca; sublime y extravagante; santa y disparatada; alegre y triste; exaltadora y descorazonadora; patética y graciosa; es una y su contraria indistintamente: es la pura y absoluta ambigüedad, es decir: la antiideología. (1970:33)

Francesco Giullare di Dio versa sobre la gente³ común, «hombres ingenuos,

iletrados, que no tienen precisamente el don de la palabra, [que] sólo pueden expresar su fe mediante gestos, acciones» (Guarner, 1985:72). Giorgio Agamben definiría la política franciscana, de existir algo semejante, como *medios sin fin* (Agamben, 2001), como una política de la gestualidad, de la pura performatividad. Aquello que, en tanto que expresión de la vitalidad espiritual, la absurdidad, incluso el delirio, causa espanto entre la sociedad biempensante, toda vez que esta conducta «testimonia hasta el absurdo, hasta el escándalo, una perfecta desafección del alma hacia los procesos mentales del adulto civilizado» (Fernández Santos, 1971:50).

Visto desde la subjetividad apolínea de la política clásica, el sujeto político idiota sería, como señala Sloterdijk, un don nadie —está privado de autoridad y poder—, sus manifestaciones se tendrían por naderías infantiles —está privado de *logos*— y su presencia constituiría un incidente no comprometedor para quienes —la mayoría— no simpatizan con su potencia. Ahí reside su poder, en su *in-significancia*. El idiota, en su paradójica declinación franciscana, persigue mostrar, a quien quiera escucharle de manera desprejuiciada, el arte de «mantenerse pequeño por el bien más alto» como racionalidad plenamente política, y trata, a un tiempo, de estigmatizar la

³ Veremos más adelante que *gente* es precisamente el significante al que acude Podemos, el partido heredero del 15M, para referirse al colectivo que la nueva política tiene que representar.

política mayor, con Mayúsculas, como afección megalopática en manos de atletas de la política que no son capaces de ver su propia insignificancia, y mucho menos de ejercerla.

El idiota es un ángel sin mensaje: un íntimo complementador, sin distancia, de todos los seres que casualmente encuentra... en medio de una sociedad de representantes de papeles y de estrategias del ego encarna una ingenuidad inesperada y una benevolencia que desarma (...). Se mueve entre los seres humanos de la alta y la baja sociedad como un niño grande que nunca ha aprendido a calcular en su propio beneficio. (Sloterdijk, 2003:426)

Es así que lo que en la esfera de la política convencional opera como vacío torna en factor desencadenante de todo, la potente luz que deslumbra y alumbra a quien esté dispuesto a observarla y dejarse atrapar por ella. En este sentido, diríase que el idiota es una subjetividad pensada para ser mostrada en una pantalla de cine. Ambos, el idiota y el cine, se activan a partir de la suspensión de la incredulidad.

Actualizaciones del idiota

En 1998, el director de cine danés Lars Von Trier estrena *Idioterne (Los idiotas)*. El filme cuenta la historia de un grupo de jóvenes daneses socialmente bien posicionados que deciden convivir en una comunidad para hacer literalmente el idiota (actuar como «discapacitados» mentales) con el fin de poner en solfa las convenciones de la sociedad que les ha visto nacer. Es un filme poliédrico porque funciona a tres niveles: a) desafía la representación científico-médica del idiota como estulto (corto mental), otorgándole el protagonismo de la acción; b) hace lo propio con su declinación (im)política porque aquí el idiota atenta contra los fundamentos del Estado de Bienestar, en uno de los países, Dinamarca, donde mejor ha funcionado; c) y desafía, finalmente, el cine como representación mediante un manifiesto, llamado, no por casualidad, *Dogma*, que pone patas arriba las convenciones del séptimo arte. *Dogma* es, si se me permite la analogía franciscana, una suerte de voto de castidad cinematográfico, el pistoletazo inicial de un cine *povera*, despojado de excesos.⁴

⁴ Éstos son algunos de los puntos del decálogo que toda película ha de cumplir si quiere tener el sello *Dogma*: las localizaciones de las películas serán reales, contendrán sólo los objetos necesarios y no se podrá decorar; el sonido es siempre diegético, no se puede mezclar aparte; se rodrá cámara en mano; no está permitida la luz artificial ni los efectos y los filtros; las películas no pueden tener acciones o desarrollos superficiales; se prohíbe la alienación temporal o espacial; no se aceptarán películas de género; el formato de las películas debe ser el académico (35 mm); finalmente, el director no podrá aparecer en los créditos.



Ilustración 1: fotograma de *Francesco Giullare di Dio* (Rossellini, 1950).



Ilustración 2: fotograma de *Idioterne* (Von Trier, 1998).

Cabría preguntarse si con el Manifiesto *Dogma* el cine, en tanto que práctica artística, sufre, como decíamos antes para la política, una *crisis de representación*; si de algún modo debiera resonar con el «no nos representan» que se coreaba en el 15M, como si la toma de la plaza también fuera una toma de la pantalla.

Si en el caso de Rossellini quedaba algún resquicio de duda, la figura del idiota de Lars Von Trier es, manifiesta y deliberadamente, una toma de posición política. La incapacidad de presentarse en la esfera pública es una de las definiciones del idiotismo, del mismo modo que lo es actuar conscientemente, en esa misma esfera, como un idiota con el fin de subvertir nuestra identidad social y política.

Escoger ser un idiota es un grito contra el paternalismo y la condescendencia, así como contra la banalización y la mercantilización de nuestra vida íntima⁵: no compete al *bios politikos*, que refracta lo íntimo, sino a la politización de la *bios*. En la última secuencia de *Idioterne*, el personaje de Karen, una mujer de mediana edad que acaba de perder a su bebé recién nacido y es acogida por el grupo de idiotas, ante el fracaso del resto de sus compañeros, socialmente mejor situados que ella, a la hora de llevar la *performance* idiota a su vida real, decide que será ella la que se comporte como una idiota ante su propia familia, que nada sabe de ella desde que renunció a ir al funeral de su bebé. La película termina con la imagen

⁵ Un ejemplo más radical aún es el montaje *Disable Theater* que el coreógrafo francés Jérôme Bel presentó en la Documenta de Kassel en 2012, en el que un grupo de afectados por el síndrome de down actuaban frente a una estupefacta audiencia. Uno de los momentos de mayor tensión se producía cuando los artistas bailaban al son de «They don't care about us» de Michael Jackson, acción muy en la línea de la denuncia de Von Trier contra la incapacidad del Estado de Bienestar de cuidar de «los idiotas».



Ilustración 3: fotograma de *Attenberg*.

de Karen haciendo gestos espásticos, babeando mientras toma el té, en la sala de estar de su casa, frente a su familia, a consecuencia de lo cual es brutalmente agredida por su marido.

Una propuesta cinematográfica más reciente que presenta un gran parecido de familia con la obra de Von Trier, tanto en lo formal como en los temas que aborda, es el llamado *Greek Weird Cinema* o *Greek New Wave* (Nicolaidou, 2014). Coincide con el cine de Von Trier y Rossellini en que plantea una revolución tanto en la representación cinematográfica como en la política (cabría cuestionar a estas alturas la diferencia entre ambas, pues, como solía decir Jean-Luc Godard, detrás de un travelling siempre hay una toma de postura política). No creo que sea casual que este desafío proceda de Grecia, cuna

de la racionalidad política moderna—republicana. La *Greek New Wave* plantea un radical (no) retorno al Ágora. En otras palabras, trae consigo la demolición de los fundamentos de la comunicación política: el regreso a lo primigenio, la *phone*, como desafío extremo al *logos*. Destacaré una secuencia para ilustrar qué tiene de *weird*, de extraño, esta propuesta.

Attenberg (2010), filme dirigido por Athina Rachel Tsangari, se abre con una desopilante secuencia en la que dos mujeres se enfrentan cara a cara a base de un juego de intercambio de muecas e interjecciones, en la prolongación sin fin de una suerte de estadio evolutivo presimbólico. Estamos ante recursos escénicos que derivan de una tradición teatral posdramática, caracterizada por una reflexividad corporal radical, que

está más allá (o más acá) del discurso, en manos de actores que se expresan a través de la improvisación, la pantomima y la danza (Poupou, 2014). En suma, un cine más *presentacional* que representacional y menos logocéntrico que encarnado, toda vez que está centrado en el cuerpo y sus movimientos. No es otra la *techné* del idiota.

El 15M en el objetivo

El 15M es también un fenómeno político *extraño* centrado en el cuerpo y en lo presentacional. La lectura «oficial» de los acontecimientos de la Plaza del Sol en mayo de 2011 es que supuso una suerte de primavera política, que hizo que la gente se despertase de la apatía, del «chato día a día»⁶ en el que estaba sumida, y dio paso al vuelco político que, al decir de muchos, vive España desde la emergencia de *Podemos* como partido político heredero de aquel despertar. En este sentido, el 15M significaría la superación de la desafección política que aquejaba a la sociedad española, especialmente a la juventud.

Considero, no obstante, que el acontecimiento político más relevante de las tres o cuatro últimas décadas en España —hay quien habla de una segunda (y verdadera) transición—, y las controversias y tensiones en torno a lo político que

ha suscitado, se pueden leer mejor desde una mirada metodológicamente idiota (Michael, 2012). Diríase que el 15M es, aún a riesgo de que pueda sonar contradictorio, un ejemplo de *movimiento político idiota*, pero no porque recupera una presunta conciencia republicana o propicia un reencantamiento de la política, sino por lo que produce *ex novo*. El 15M expresa que la solución de la política pasa necesariamente por su disolución.

Destaca entre la ingente producción cinematográfica a que dio lugar el 15M el documental *Libre te quiero* de Basilio Martín Patino (2012), veterano director conocido por el cine de cariz reivindicativo que realizó durante la dictadura de Franco.

La mirada de Martín Patino sobre el 15M tiene algo de delirante y lúcida. Contrariamente a lo que hicieron sus colegas más jóvenes, preguntándose qué resultaría de todo aquel desparrame, qué había de relevante en lo que estaba aconteciendo, el viejo cineasta mete la cámara en el acontecimiento, como si ésta fuera un actor político más, y lo muestra en toda su crudeza, casi sin editar las imágenes. Siguiendo el precepto de Emma Goldman: «*If I can't Dance I don't want to be part of your revolution*»,⁷ *Libre te quiero* presta atención tanto a lo que se habla (*logos*) como a lo que se canta o

⁶ Es la expresión que utilizó en su video-blog el más influyente creador de opinión español, el periodista Iñaki Gabilongo.

⁷ Podemos traducirlo como: «Si no puedo bailar no quiero ser parte de tu revolución».



Ilustración 4: la Plaza del Sol de Madrid durante el 15M.

se grita (*phone*). Y muestra las distintas «inflexiones» del acontecimiento, no únicamente aquellas que son codificables desde la «ciencia de la política». El 15M convierte, así, la plaza en una pista de baile, en una calle, en un laboratorio, en una asamblea, en un comedero, en una sala de estar, donde la movilización política más al uso está atravesada por la frivolidad táctica.⁸

Los indignados del 15M, que así se hacían llamar, hacen de la *polis* su casa, su *oikos*, su «chato» día a día, el lugar en el que se entreveran, sin orden ni concierto labor, trabajo y acción. De hecho, lo que condujo la concentración al fracaso fue, sorpresivamente, la presión de los comerciantes, su reacción frente a esta atípica revolución

de la formas de vida. ¿No es, en sentido lacaniano, precisamente eso lo que tenía la democracia de *real* en la consigna que aglutinó a los allí congregados, «Democracia real ya»? En aquella plaza se hizo literal el poema de García Calvo en el que se inspiró Martín Patino para titular su documental. El 15M era «un arroyo que brincaba de peña en peña»: inasible, incontenente. Irrepresentable. ¿Qué iba a mostrar, pues, una mirada perspicaz y lúcida sino gente cantando y bailando? La suspensión de la incredulidad y la captura de la potencia de un instante que no se cuestiona sus futuros. Dice Patino que en ningún rodaje fue tan feliz ni sintió tanta camaradería.⁹

Hay quien ha tasado el 15M como una gran *flashmob*, como el destilado de una así llamada democracia *sentimental*:

Incluso las reivindicaciones más extravertidas, del 15M a Beppo Grillo, parecen inclinarse hacia un sutil irracionalismo (...) Y el resultado es un paisaje en llamas, una amalgama de pasiones e hipérbolos que se parece bien poco a la esfera pública sosegada que soñaron los ilustrados como fundamento para nuestras democracias representativas. (Arias Maldonado, 2014:28)

⁸ Ver Evans, K.: *It's Got To Be Silver and Pink: on the road with Tactical Frivolity*, consultado el 12 de abril de 2016 en: <http://artactivism.gn.apc.org/allpdfs/290-Tactical%20Frivolity.pdf>

⁹ «Es un fenómeno social nuevo que yo no he conocido. Dicen que en la II República sí se vivieron situaciones parecidas, pero a mí me sorprendió esa fiesta y esa alegría en las calles. Yo nunca he visto una manifestación tan gozosa. Era otra España, algo nuevo estaba sucediendo. Este país necesitaba esas dosis de alegría». Declaraciones de Basilio Martín Patino en el diario *El País* (28/05/2012).

Otros comentaristas lo ven desde el prisma de cierta «melancolía de la novedad», como si el «no nos representan» del 15M provocara en los políticos profesionales, y los que aún se resisten a mostrarse como tales, una toma de conciencia por la cual en lo sucesivo quisieran representar más en el sentido dramático que en el político del término, de suerte que buscaban mediante su *mise en scene* que la sociedad se viese representada *en* ellos y no tanto *por* ellos.

«Éstos sí que nos representan», habrá de juzgar el público. ¿Acaso no hablan, visten y se peinan como cualquiera? Nos imitan en todo con tanta maestría que parece que estuviésemos nosotros mismos en la escena, no como ocurría con los actores de la vieja política, aquel auto sacramental inverosímil y casoso. (Valdecantos, 2016:13)

Lo digo en el sentido que Plutarco (en Andrade Boué, 2014:133) diera al *idios* como individual o privado, o en el de Dostoievski, que veía en el idiota a un hombre extraordinario o *fuera de lo común*. De ahí la contradicción de que lo que se esgrime desde la política no sea el mundo común, compartido, entre el político y el electorado (el *koinos kosmos*, la *res publica*), sino el *oikos kosmos*, lo que es irreductiblemente original, singular, luego anormal, en el sentido de imposible de socializar y representar políticamente. Si hacemos un repaso de cómo los polí-

ticos que han concurrido a las elecciones —escribo este texto durante la campaña de las Elecciones Generales del 26 de junio de 2016— han «actuado» delante de las cámaras de televisión, pareciera que estuviésemos en una comedia para adolescentes de Hollywood. En suma, en los tiempos video-políticos que corren (Sartori, 1998), los políticos, profesionales o no, se ven obligados a aparecer en la esfera pública como idiotas virtuosos porque sólo así serán capaces de concitar el apoyo de un electorado que hace mucho que no presta atención a lo que dicen.

Recientemente, se filtró a la prensa un interesante documento interno de *Podemos*, partido-franquicia de la nueva política, titulado «Estrategia de Comunicación del Secretario General», que reflexiona sobre cómo tendría que presentarse en público el líder de esta formación, Pablo Iglesias, para captar/concitar el beneplácito del electorado. El documento insiste en que la diferencia del candidato respecto de los demás contendientes pasa por que «sea él mismo», «quién es Pablo como persona». Sus asesores de imagen recomiendan al candidato que sea «lo más parecido que pueda a sí mismo». En esta línea no sé si solipsista o tautológica, pero claramente idiota en el sentido de Plutarco, se insiste en que el partido ha de centrarse en «comparar a Pablo consigo mismo, con lo que ha sido y con lo que puede ser». Así, dentro de la organización —se constata una evidente resistencia a

autodenominarse partido político—, el candidato desempeñaría la función de «significante vacío aglutinador». Es por ello que el candidato no ha de aparecer crispado, sino feliz, entusiasmado con su misión. «Para parecer contento hay que estar contento», concluye el documento. La estrategia de *Podemos* remitiría aquí a la «alegría de ser comunistas» de la que hablaran Toni Negri y Michael Hardt, aludiendo a Francisco de Asís, en la sorprendente página de cierre de *Imperio*:

Una vez más, en la posmodernidad nos hallamos en la situación de Francisco, levantando contra la miseria del poder la alegría del ser. Esta es la revolución que ningún poder logrará controlar —porque biopoder y comunismo, cooperación y revolución, permanecen juntos en amor, simplicidad y también inocencia. Esta es la irreprimible alegría y el gozo de ser comunista. (2002: 357)

Si el 15M es un movimiento político idiota, que interpela a todo el mundo, para bien o para mal, *Podemos*, su herencia en forma de partido político, es una operación metapolítica: un intento

de domesticar, a base de combinar un mucho de perspicacia politológica y algo de astucia comunicacional, el idiota que muchos sacamos a pasear durante aquellos gloriosos días de 2011. Si el idiota, por su propia condición onerosa, se despliega mediante una comunicación proxémica, expansiva, con vocación viral, sólo la desactivación de esa carga libidinal y su sustitución por la corrección política, bien que con acentos radicales, convierte la potencia en poder.

Este giro conservador que imprime *Podemos* al 15M implica, precisamente, un (auto)control extremo sobre la construcción del discurso, Ernesto Laclau mediante,¹⁰ y la monitorización constante de los procesos de comunicación política que se ponen en danza —es un decir— en una plaza que ha mutado ya en opinión pública (y publicada), materia ésta, la de la comunicación política, en la que no por casualidad son expertos sus cabezas más visibles. Sólo así se explica el tan previsible como eficaz recurso a significantes como la sonrisa —el lema de campaña a las elecciones del 26 de junio de 2016 fue «La sonrisa de un país»— o el corazón, forma que adoptaba en su

10 *Política. Manual de Instrucciones* (2016), documental dirigido por Fernando León de Aranoa es el perfecto contrapunto de *Libre te quiero*. Lo que en este es pura expresividad, es en aquel discurso prolijo sobre cómo los fundadores de *Podemos* leyeron el 15M y cómo supieron transformar el movimiento en partido, valiéndose, sobre todo, de la hipótesis populista de Ernesto Laclau, que conocieron de primera mano en Latinoamérica (Ecuador, Bolivia, etc.) gracias a su labor como asesores y sus estancias de investigación.

merchandising electoral la primera “o” de *Unidos Podemos*, el nombre de la coalición que forma Podemos con Izquierda Unida.

La (di)solución idiota de la política

Son muchas las voces que sostienen que el 15M fue un destello que se perdió en su propia luz. Pero, ¿desde qué inteligibilidad política se ha leído este acontecimiento? ¿En qué muta el Ágora cuando, como muestra el documental de Martín Patino, es producto del ensamblaje (Lattour, 2008) de escobas, megáfonos, ideologías, asambleas, emparedados, policías, perros, instrumentos de música, canutos, ordenadores, consignas, besos, *jaimas*, etc.? Si somos sensibles a aquellos aspectos que desde cierta concepción apolínea de la política se consideran marginales, despreciables incluso, el 15M se despliega ante nuestros ojos como prototipo:¹¹ un laboratorio donde testar las nuevas inflexiones de la política.

Otra manera, colateral, pero no por ello desdeñable, de leer el 15M consiste en co-tejar las instantáneas de lo que allí sucedió con algunas manifestaciones cinematográficas idiotas que exceden los límites de lo que espontáneamente se entiende por político. Voy a referirme aquí brevemente a dos modalidades de cine idiota, de raíz norteamericana ambas, que radicalizan más si cabe lo comentado para el cine idiota europeo que hemos abordado en

los casos de Lars Von Trier y el *Greek Weird Cinema*: su carácter no representacional, sino *presentacional* o performativo, y la centralidad de lo corporal.

Si partimos de la base de que el cine idiota es el protagonizado por una subjetividad idiota en sus múltiples declinaciones (la moderna acepción *medicalizada* del corto de entendederas, la medieval de quien renuncia a ejercer el poder y la de tradición clásica, esto es, el que renuncia a su dimensión pública-política para quedarse «en casa»), se pueden distinguir dos modalidades. La primera de las modalidades del cine idiota norteamericano, que se agita inquieta en los rescoldos de un humanismo en vías de extinción, trabaja en el marco de las tecnologías del yo, y encuentra su expresión en la figura freudiana del polimorfo perverso (Kovacsics, 2012), entendida como el estado de inmadurez psicológica que impide captar el mal subyacente al ser humano; la segunda, menos conocida, pero más interesante, que tiene una vocación claramente poshumanista, anticipa la imposibilidad de lo que podríamos llamar una *ergonomía de lo social*. Ambas, cada una a su manera, están fuertemente emparentadas con la tradición del *slapstick*.

A modo de ilustración de la vertiente «humanista» del cine idiota, que gira en torno a dos aspectos a los que ya me he referido anteriormente, por un lado, la

11 Ver Corsin, A. y Estalella, A.: *Prototyping*, consultado el 12 de abril de 2016 en: <http://www.prototyping.es/>



Ilustración 5: fotograma de *Dumb and Dumber* (Farrelly Brothers, 1994).

bondad radical y un tanto bobalicona, de raigambre franciscana, y, por otro, el virtuosismo gestual, son dignas de mención *Dumb and Dumber*¹² (Peter y Bobby Farrelly, 1994) y *Zoolander* (Ben Stiller, 2001).

La película de los hermanos Farrelly concluye con una agónica secuencia en la que los dos protagonistas, que se lamentan de su mala suerte con las mujeres, ven cómo se detiene frente a ellos un autobús de chicas en bikini que dicen estar de gira internacional y necesitan un par de chicos que puedan untarles aceite antes de cada concurso. Los *coitados*, con cara de no creérselo, contestan ante las no menos sorprendida chicas: «tenéis suerte, hay un pueblo a cinco kilómetros en esa dirección. Allí encontraréis a todos los tíos que queráis».

¹² Traducida en España como *Dos tontos muy tontos* y en algunos países de Latinoamérica como *Una pareja de idiotas*.

¹³ Arendt llama «administración de las cosas» al gobierno de las cosas. La política, en tanto que actividad virtuosa o *vita activa*, está siempre un paso más allá.

Zoolander, por su parte, es una parodia del mundo de la moda en la que los personajes combinan un paupérrimo rendimiento cognitivo con un extraordinario control de la gestualidad. Dereck Zoolander, el protagonista, ha desarrollado, entre su amplio muestrario de miradas (*looks*), una denominada *Acero Azul*, por la que es internacionalmente admirado; pero como en él late el espíritu de la «mejora continua», no descansará hasta encontrar la mirada definitiva, *Magnum*, de la que sus incrédulos adversarios y críticos (y con ellos el atónito espectador), que carecen de su sensibilidad y destreza, piensan que en nada difiere de la anterior. Obviamente, el desenlace de la película es la aparición, el *nacimiento*, que diría Hannah Arendt, de *Magnum* a la esfera pública, y la rendición de todo el mundo ante la evidencia de su sublimidad. Juzgue el lector (ver Ilustración 6).

La vertiente poshumanista del cine idiota norteamericano encuentra acomodo en una deriva inspirada en la cultura *skater*. Practicar *skate* no deja de ser otra forma de aparecer en la esfera pública. Pero estamos ante una actividad muda, una *performance*, podría decirse, más centrada en la por Hannah Arendt denostada «administración de las cosas»¹³ —no es



Ilustración 6: de izquierda a derecha, mirada *Acero Azul* y mirada *Magnum*.



Ilustración 7: de izquierda a derecha, mirada *Acero Azul* y mirada *Magnum*.

otra cosa saber llevar bien el patín—, que, pongamos, en el uso virtuoso del lenguaje en una esfera pública habermasiana abierta a un debate entre iguales.

Destaca, dentro de este subgénero idiota, la trilogía *Jackass* [Burros]¹⁴, que es la secuela de un programa de la MTV. Los personajes de *Jackass* se autoinfligen daño mediante una exposición extrema

del cuerpo a su entorno físico o material, y usan para ello un amplio surtido de *gadgets*. Se ha dicho que lo hacen para su propio divertimento y el de los espectadores (Karimova, 2010); pero resulta más estimulante pensar que tal y como el *Greek New Cinema* trae consigo la demolición de los fundamentos de la comunicación política, *Jackass* pone en cuestión la idea

¹⁴ *Jackass, The Movie* (Jeff Tremaine, 2002); *Jackass Number Two* (Jeff Tremaine, 2006); *7. Jackass 3D* (Jeff Tremaine, 2010).

misma de ergonomía entre los humanos y su entorno físico-material, esgrimiendo, tal como lo hace el *slapstick*, el humor como recurso agonístico, es decir, como «representación sintética de la dinámica del fracaso» (Costa, 2010:9).

Breve conclusión (abierta)

A modo de conclusión, podría afirmarse que corren tiempos en cierto modo tautológicos, en los que estar conectado, decir «estoy aquí», en una palabra, comunicar la comunicación, es más importante que comunicar algo. Es en este contexto donde el idiota optimiza sus destrezas, donde la idiocia se vuelve «noble artesanía de las formas de vida» (Karimova, 2010), desencadenante, no necesariamente voluntario, de todo lo que sucede a su alrededor. Si comparamos el virtuoso desempeño del idiota con los patéticos intentos de los políticos, procedan de la nueva o la vieja política, tanto da, de mostrarse *tal como son* frente a sus votantes, sobre todo con la torpeza que demuestran a la hora de «administrar las cosas» que les rodean, el modo anergonómico en que se relacionan con ellas, incluso con los objetos más cotidianos, por no decir con su propio cuerpo, habría que concluir que la política profesional no es aún lo suficientemente idiota para salir triunfante.

Me ronda la sospecha de que esto sucederá cuando los políticos y, de paso, los expertos que los observan, caigan en la cuenta de que la política es ya *cosmopolítica* (Stengers, 2005): la pericia de construir mundos sin excluir nada ni a los nadie, y de saber hacerlos públicos y democráticos (Latour y Weibel, 2005) de manera atractiva y vinculante. El 15M, en tanto que *mise en scene* de estas nuevas potencialidades cosmopolíticas, supuso, en este sentido, no sólo una disolución de lo político *as we know it*, sino una nueva manera de articularlo, una nueva inflexión de la política a partir del ensamblaje de múltiples elementos, muchos de los cuales eran considerados impolíticos con anterioridad. El rol que juega en esta operación de (di)solución el cine idiota, tanto el de vocación humanista, como el de aliento poshumanista, es doble. En primer lugar, es un dispositivo que, en tanto que propicia la suspensión de la incredulidad, resulta idóneo para mostrar algo que es difícil de pasar a papel, sea en forma de discurso o de ley. En segundo lugar, el cine idiota se asemeja mucho a una prueba de esfuerzo para una política que se quiera verdaderamente nueva, toda vez que en él se despliegan las inflexiones más extremas, pero también las más prometedoras, de los procesos de subjetivación y los ensamblajes políticos por venir.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1970). *Rossellini: un realizador a debate*. Valladolid: Sever-Cuesta.
- AGAMBEN, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- ANDRADE BOUÉ, P. (2014). La figura del idiota en Dostoyevski y sus reescrituras literarias y cinematográficas. *Anuario de literatura Comparada*, (4), 129–151.
- ARENDT, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARIAS MALDONADO, M. (2013). La redención de las masas: *flashmob* y multitud 2.0. *Revista de Occidente*, (383), 24–35.
- ARIAS MALDONADO, M. (2014). La democracia sentimental. *Letras libres*, junio, 28–30.
- BENJAMIN, W. (2007). *Obra completa*. Libro 2 Vol. I. Madrid: Abada.
- CASTORIADIS, C. (1995). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- COSTA, J. (Ed.) (2010). *La nueva risa: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura: nausícaä.
- DOSTOIEVSKI, F.M. (1996). *El idiota*. Madrid: Alianza.
- Estrategia de Comunicación del secretario General, Documentación interna *PODEMOS*. Consultado 13/06/2016 en: <http://www.ecestaticos.com/file/f7db49cf8d6832b250ab384e9c4e-d71e/1457478507.pdf>
- FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1970). Francesco, Giullare di Dio. *Nuestro Cine*, (95), 32–33.
- FOUCAULT, M. (1991). La Gubernamentalidad. En AA. VV. *Espacios de Poder* (pp. 9–26). Madrid: La Piqueta.
- GUARNER, J.L. (1985). *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos.
- HARDT, M. y NEGRI, T. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- KARIMOVA, G. (2010). Interpretive Methodology from Literary Criticism: Carnavalesque Analysis of Popular Culture: Jackass, South Park, and 'Everyday' Culture. *Studies in Popular Culture*, 33, (1), 37–51.
- KOVACSICS, V. (2012). *Very funny things. Nueva comedia Americana*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia.

- LACLAU, E. y MOUFFE, C. (1989). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- LATOUR, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: Manantial.
- LATOUR, B. y WEIBEL, P. (Eds.) (2005). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Cambridge Mass: MIT Press.
- MATTIOLI, A. (1988). Ausencia de cultura u opción por la privacidad. *Cuadernos Franciscanos*, (82), 3–14.
- MICHAEL, M. (2012). De–signing the object of sociology: toward an ‘idiotic’ methodology. *The Sociological Review*, 60S1, 166–183.
- NIKOLAIDOU, A. (2014). The Performative Aesthetics of the ‘Greek New Wave’. *FILMICON. Journal of Greek Film Studies*, (2), 20–44.
- POUPOU, A. (2014). Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari. *FILMICON. Journal of Greek Film Studies*, (2), 45–70.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- SLOTERDIJK, P. (2003). *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- STENGERS, I. (2005). The cosmopolitical proposal. En Latour, B. y Weibel, P. (Eds.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (pp. 994–1003). Cambridge Mass: MIT Press.
- VALDECANTOS, A. (27/05/2016). La melancolía de la novedad. *El País*, 13.
- ZIZEK, S. (2001). *El sujeto espinoso*. Barcelona: Gedisa.