laFuga

Marcelo Expósito

"Estamos en un momento histórico en disputa, es un momento en declive, de crisis epocal"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine ensayo | Documental político | Arte y política | España**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Marcelo Expósito (nacido en España, 1966) tiene una trayectoria singular. Inquieto como artista, escritor, activista o diputado, podría decirse que ha recorrido en más de 30 años de carrera profesional casi todo el arco que abarcaría arte, contracultura, institución y militancia política. Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales y retrospectivas recientes en lugares como el Parque de la Memoria en Buenos Aires, La Virreina Centre de la Imatge en Barcelona, el Festival Internacional de cine FICUNAM 11, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y el Centro Cultural de España (CCEMx) en Ciudad de México, y el Parco Arte Vivente (PAV) en Turín. Entre sus libros se cuentan Walter Benjamin, productivista (2013), Producción cultural y prácticas instituyentes (2008), Conversación con Manuel Borja-Villel (2015) y Discursos plebeyos (2019). Como militante o activista político participó en movimientos sociales durante tres décadas y ejerció los cargos de Secretario del Congreso y diputado en las Cortes Generales españolas (2016-2019).

Su relación con Chile es de larga data: a sus distintas visitas realizadas como intervenciones activistas y artísticas desde inicios de la década del 2000, se suma la producción de una película sobre Valparaíso como ciudad portuaria, titulada Sinfonía de la ciudad globalizada nº 1: Valparaíso (2010). El año 2024 lo tuvo nuevamente en Chile para lanzar el libro Interrupciones y movimientos. El arte politizado en la crisis del neoliberalismo, que ha editado Metales Pesados con prólogo de Nelly Richard. Este año 2025 estará de regreso durante una temporada, con el fin de llevar a cabo su exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes que se inaugurará el próximo 15 de mayo, y de paso impartir docencia en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

En esta conversación distendida hablamos de sus principales preocupaciones artísticas, de la serie de videos-documentales Entre sueños, su relación con Valparaíso y las motivaciones de su más reciente libro, sin perder de vista una reflexión constante sobre las relaciones entre arte, militancia y cambio social. Agradecemos a Marcelo por la instancia y a Paulina Varas de Crac Valparaíso por las fotografías. Más sobre el trabajo de Marcelo Expósito en https://marceloexposito.net/

De la contracultura a la militancia

Iván Pinto: Gracias, Marcelo, por acceder a esta entrevista. Eres un artista y activista con prácticamente cuarenta años de trayectoria, que ha atravesado diversos ciclos políticos, particularmente al interior de los movimientos sociales y de la izquierda en España, pero también interesado en los procesos políticos de América Latina y otras regiones. Me gustaría preguntarte por cómo te has inscrito a lo largo de tu trayectoria en esta relación entre arte, política y militancia.

Marcelo Expósito: Gracias a ti, Ivan, y a la revista laFuga por vuestra amable invitación. Mira, en realidad, de donde yo provengo inicialmente es de las contraculturas, más que de las culturas mainstream, de las altas culturas o del mundo académico, y tampoco tuve experiencia militante en la

adolescencia. Siempre comento medio en broma que, cuando tenía 15 años, para mí Andy Warhol era el señor que había diseñado la portada del disco de la Velvet Underground, siendo este disco lo importante. Es en este ámbito donde yo me formo muy joven: en la producción de fanzines o en la música como espacio de sociabilidad alternativa.

A partir del año 1982, empezamos poner en marcha varias experiencias de publicación independiente en Puertollano, mi ciudad de nacimiento, una pequeña localidad minera e industrial del centro-sur de España; entre ellas, un fanzine que se llamaba Necronomicón. Se trataba de un fanzine-cassette que editaba recopilaciones de música ruidista, electrónica o experimental, y que estaba muy ligado a los ambientes contraculturales emergentes desde los finales de los años setenta como eran el pospunk o lo que se llamó la industrial culture. Necronomicón tuvo una cierta presencia reconocida en las redes internacionales de la segunda generación de la cultura industrial, siendo uno de sus catalizadores en España; operábamos en redes preinternet que funcionaban intensivamente a través del correo ordinario, apoyándose en sistemas de comunicación internacionalistas anteriores como eran el arte correo u otras formas primerizas de globalización colaborativa de las prácticas artísticas como las que experimentó el movimiento Fluxus.

En el año 84 me fui a vivir a Madrid por motivos de estudios. Eran los primeros años de gobierno del Partido Socialista, el primer Gobierno de Felipe González. Y allí me encuentro con un clima caracterizado por las protestas contra la visita de Ronald Reagan en 1985, las movilizaciones contra el ingreso de España en la OTAN de 1986 y los movimientos estudiantiles de 1986-1987. Yo no había tenido anteriormente experiencia de militancia política propiamente dicha, y por lo tanto esos ambientes de movilización masivos supusieron para mí un punto de inflexión biográfico muy importante. Pero se trató de una formación de juventud que me resultó asimismo paradójica en dos sentidos. En primer lugar, porque viví esa época de efervescencia transitando espacios de la movilización política y espacios de experimentación cultural que tenían muy pocas instancias de contacto y ni mucho menos de colaboración entre sí, un problema que yo vivía un poco apesadumbrado. Y, en segundo lugar, porque esos años muy agitados políticamente en la calle, fueron también una especie de canto del cisne de las movilizaciones muy fuertes que en España se venían dando desde los últimos años del franquismo. Y esto fue así porque, a mediados de los años ochenta, el Partido Socialista decidió echar un pulso a la ciudadanía crítica, una apuesta por la hegemonía del Gobierno contra la sociedad civil que el Estado ganó abiertamente, para comenzar así a reformular el sistema político de una manera contraria a las expectativas de democratización popular o participativa, y, posteriormente, hacerlo también en términos cada vez más neoliberales. A lo cual no fue ajeno el desarrollo del mainstream cultural español.

Todo eso en conjunto hizo que a partir de esos años me sintiera formar parte de una generación disidente tanto cultural como políticamente en el interior de la propia democracia. Mi activismo más constante en movimientos sociales comenzó inmediatamente después en la década de 1990, que fueron los tiempos en los que los movimientos críticos con la neoliberalización de la democracia actualizaron con mucho esfuerzo una política autónoma, que en España discurrió fundamentalmente a través del movimiento antimilitarista, el movimiento de ocupación de viviendas por el derecho a la ciudad, el feminismo autónomo y la reorganización del ecologismo anticapitalista. Todos esos ejes experimentaron cada vez más realimentación según avanzaba la década, se fueron trenzando de maneras muy fecundas. Y, lo que resultó más interesante aún, se trató de procesos militantes que no solamente realizaban una crítica de la democracia sobredeterminada por el neoliberalismo, es decir, no se limitaban a ejercer una oposición de tipo intelectual o académico, sino que también asieron muy contundentemente las herramientas de la desobediencia civil y la acción directa. Para que te hagas una idea, el movimiento antimilitarista llegó a tener más de medio millar de encarcelados por insumisión al servicio militar e incontables afectados por lo que se denominaba popularmente “muerte civil”, un tipo penal muy grave de inhabilitación administrativa, que fue la condena que yo sufrí en particular en 1998. Y lo que me parece aún más interesante de resaltar, retomando el hilo de tu pregunta, es que desde antes incluso de la influencia del zapatismo estos movimientos desarrollaron en España formas muy ricas de experimentación comunicativa y expresiva que, con el tiempo, fuimos descubriendo cada vez más que también se estaban dando en otros lugares del mundo.

Entonces, esos años noventa fueron para mí muy importantes de cara a experimentar formas de suturar las separaciones entre militancia política y radicalización cultural, algo que, como antes te

decía, yo he vivido en muchos momentos de mi vida como un desgarro. Porque ciertamente son dos campos que casi siempre han estado mutuamente en conflicto. Uno de los textos clave que plantea este problema con perspectiva histórica es "Las dos vanguardias" (1975) de Peter Wollen, en particular para hablar de cómo en los años sesenta y setenta del pasado siglo se vivió una contradicción muy tensa entre un cine militante y un cine estructural o de experimentación formalista. Sin duda, ambos estaban vinculados por lo general al ambiente revolucionario internacionalista de 1968; pero no fueron muchos los ejemplos en los que confluía la politización explícita de los contenidos y la radicalización experimental de las formas, como sí encontramos, por supuesto, en ciertos momentos de Godard. Yo leí ese texto siendo muy joven y rápidamente lo traduje a mi experiencia —después entendí que se trataba de una experiencia biográfica muy compartida históricamente— de separación entre la militancia política, que habitualmente piensa más bien en términos de conflictos o transformaciones macropolíticas, y la experimentación contracultural, que habitualmente se plantea más bien en términos de contraconductas, de modificación antinormativa de los comportamientos o de las formas de vida. Una buena amiga brasileña, que es también una intelectual muy admirada, Suely Rolnik, ha dedicado una parte importante de su trabajo a pensar precisamente en torno a esas tensiones entre las prácticas revolucionarias macropolíticas y micropolíticas que se han mirado con mucha suspicacia mutua en ciertos momentos históricos importantes. No me parece que exagere si digo que esto ha significado una continuada tragedia histórica para los proyectos revolucionarios o de cambio radical de nuestras sociedades.

Por todo esto, a tu pregunta de cómo me he situado yo al interior de todas esas tensiones, mi respuesta corta sería: intentando articular sus tensiones o incluso suturar algunas de sus escisiones. Pero de una manera particular: haciendo que la política activista se piense, se resignifique o incluso se vea extrañada a través de las artes radicales, y viceversa, intentando orientar las experimentaciones artísticas en el sentido de una crítica política que no solamente se ejerza en el plano intelectual o académico o manteniéndose en el campo de la representación. Dicho de otra manera, a mí no me ha interesado tanto sencillamente reconciliar o armonizar la política activista y las artes radicales, sino más bien reactivarlas recíprocamente, precisamente utilizando a favor algunas de las tiranteces que habitualmente caracterizan sus relaciones mutuas.

Creo que algo que cruza tus distintas líneas de acción cultural, ya sea como escritor, como curador, como artista visual o cineasta es la pregunta por una práctica situada que interviene en el presente, que busca hacer avanzar algunas preguntas en un contexto específico de acción.

Me parece bien caracterizado siempre y cuando tengamos en cuenta que llevamos años reconsiderando la constelación semántica que incluye las nociones de avanzar, avanzada o vanguardia, ¿no? Recuerda que Straub y Huillet decían que hacer la revolución consiste a veces en volver a actualizar cosas que existen desde muy atrás pero que llevan mucho tiempo olvidadas. Alexander Kluge pensaba que el cine no es tanto una invención científica de vanguardia, sino más bien la forma tecnológica que consiguió dar un soporte material al flujo de ideas, de imágenes, de pensamientos que discurre ilimitadamente desde el origen de los tiempos en la cabeza de los seres humanos. Esta evocación de Kluge quizá tenga que ver también con la manera en que Paolo Virno y otros militantes y teóricos de la autonomía obrera italiana recuperaron a partir de un cierto momento la noción marxiana de general intellect, para referirse a la capacidad humana de realizar un trabajo intelectual, es decir, que la importancia no reside en la sumatoria de lo que tú y yo pensamos por separado, ni siquiera en lo que tú y yo podemos pensar juntos, sino en cómo puede operar la capacidad de idear que tanto tú como yo compartimos con el resto de las personas que nos rodean ahora en este bar. Por eso las preguntas que de veras resultan útiles son en muchas ocasiones aquellas que, aunque sean formuladas por un solo individuo, este solo estaría expresando lo que en realidad se encuentra potencialmente en la cabeza de todes quienes coexisten en una época, un territorio o una situación concreta.

Por este motivo, de la manera que tú señalas, siempre me ha gustado pensar todo lo anterior en relación con la proposición foucaultiana de realizar una práctica intelectual situada —frente a la tradición idealista del intelectual universal— que después actualizó de una manera determinante Donna Haraway cuando empezó a hablar sobre lo que denominaba conocimientos situados.

Te diría que esta manera de plantearme la práctica artística comenzó muy pronto, con una serie de trabajos de gran envergadura que realicé entre 1988 y 1995, a los que entonces llamé genéricamente

proyectos específicos, y que se llevaban a cabo de acuerdo con la premisa muy rigurosa de trabajar estrictamente con las condiciones de los contextos sociales, políticos, históricos, económicos, donde estos proyectos tenían que ejecutarse. Por ejemplo, dos proyectos realizados en Francia, Les representants du peuple y Le prix du progrés, y mi primer vídeo sobre Bilbao, Octubre en el norte: temporal del noroeste, que trataban sobre las dinámicas ecológica y socialmente destructivas de la modernización sobre los territorios y la fuerza de trabajo que se han sometido históricamente a procesos masivos de extracción. O 50.000 víctimas, un proyecto utópico-distópico irrealizable en torno a la exhumación de los restos del dictador Francisco Franco del que entonces era su lugar de reposo, el mausoleo monumental franquista del Valle de los Caídos. O también Case Stories: A Research, el proyecto posdoctoral que realicé como final de residencia en la Rijksakademie de Amsterdam —en colaboración con una gran compañera de estudios, la artista feminista estadounidense Renée Turner— a propósito de la historia colonial holandesa y española. Esta manera de proceder contextualizadamente parece más habitual en las artes contemporáneas recientes, pero cuando yo me lo propuse muy tempranamente era una época en la que la hegemonía neoliberal que también sobredeterminaba el sistema del arte dificultaba que un artista muy joven se empecinara en llevar adelante una práctica artística fundamentada en estos términos.

la complejidad del presente a través de su reconstrucción genealógica, a su vez con un objetivo de agitación pero a través de las herramientas experimentales, de la vanguardia. Ahora yo estoy en otro momento, pero durante varios años, en lo que se refiere en particular a las películas, he trabajado con una hipótesis, con un principio, que yo me he formado en mi cabeza, que es la hipótesis del principio del realismo antinaturalista, que a mí me parece deducir de algunas experiencias liminares que se dan en las vanguardias en los años 20, fundamentalmente, hasta los años 20, que produce una serie de artefactos que he visto desde la lógica evolutiva, progresiva, del arte como el desarrollo de una serie de lenguajes autónomos, unas monstruosidades. Por ejemplo, Lissitzky, el vanguardista soviético, en su fase final de suprematista produce unos murales como respuesta a la llamada que el primer gobierno de Lenin a los trabajadores a volver a producir a las fábricas. En la guerra civil revolucionaria que se produce en Rusia, hay una deserción masiva de los puestos de trabajo, la habitual situación de caos de una guerra civil revolucionaria. El gobierno de Lenin pide a los trabajadores que vuelvan a las fábricas, porque ahora las fábricas no son un instrumento de explotación del patrón sino que ahora mismo si tu trabajas en una fábrica estás trabajando para la autoconstrucción del Estado, del proletario, etc. Entonces Lissitzky pinta estos murales para unas fábricas con los lemas leninistas: "trabajadores, vuelvan". Son artefactos rarísimos, desproporcionados con respecto al tamaño habitual de un cuadro de vanguardia y al mismo tiempo es obviamente una organización suprematista de los elementos geométricos del cuadro, con el lema escrito dentro. Esos artefactos, como otros muchos, son monstruosidades, incomprensibles para la historia del arte, o esta los ha interpretado de una manera negativa, como anomalías producidas por las desviaciones políticas, revolucionarias, activistas, con las que algunos artistas han contaminado la evolución pura de su lenguaje. Y a mí siempre me pareció que ahí estaba pasando otra cosa. Estaba pasando que el clima de los tiempos obliga a algunos artistas a reconsiderar la función social de su práctica. Pero lo que pasa con esos artistas es que tampoco quieren dar una vuelta atrás en la fase de laboratorio que los llevó muy lejos a la experimentación formal. Y lo que están intentando con estos artefactos es producir otro tipo de lógica en la que la obra asume radicalmente una función social, su funcionalidad, pero no volviendo, por ejemplo de una manera conservadora o romántica a los valores de la representación o a los principios de la representación naturalista. Entonces lo interesante es que de muchas maneras diferentes, y hay otros casos diferentes formalmente a estas monstruosidades de Lissitzky, donde uno ve que lo que está sucediendo es el intento de reincorporación de elementos realistas a dispositivos que siguen siendo antinaturalistas. Y lo que sucede es que esa tensión históricamente se ha volteado a los años 60-70, se ha volteado en el activismo artístico de los años 90 y 2000. ¿Y por qué se ha volteado una y otra vez? Porque es una tensión irresoluble, porque es la tensión la que motoriza la creación de esos artefactos. Uno lo ve en Godard, muchas veces. Hay un principio justamente de funcionalidad militante sin renunciar a también las exigencias de experimentación formal. Lo que quiere decir que eso está todo el tiempo en tensión. La experimentación formal se ve contaminada por la voluntad, obviamente, de funcionalidad política, pero la funcionalidad política se ve todo el tiempo autoboicoteada por la radicalidad de un lenguaje que no está naturalizado, que está desnaturalizado, mejor dicho. Y la clave para mí, fíjate si es diferente esto que te he contado en los murales o cuadros de Lissitzky, formalmente diferentes con respecto a ciertas películas de Godard. Pero el problema, por así decir, estructuralmente es el mismo. Y para mí la clave es que esa tensión es irresoluble. Es decir, la tensión que planteaba, por decirlo de

una manera muy rápida, Wollen en "Las dos vanguardias", es una tensión irresoluble. Es la tensión la que motoriza el experimento. Esa fue mi conclusión. Esa ha sido también mi manera de responder en términos prácticos a tu primera pregunta. Esos son mis vídeos sobre Valparaíso o esos son los vídeos de la serie "Entre sueños". Vídeos que son aparentemente documentales pero que están elaborados con las herramientas del cine vanguardia. Por eso son películas que yo decidí editar durante esos años con mi editor Oriol Sánchez que es un cineasta de vanguardia buenísimo, más joven que yo, y la idea era, para así decir entre comillas, filmar documentalmente y editar experimentalmente. Esa es la clave de la extrañeza de los artefactos que yo he producido biográficos.

La serie "Entre sueños". Documentales experimentales sobre la ciudad neoliberal

IP: Hablemos sobre eso. La serie "Entre sueños" es una serie de videos- unos cinco- producidos desde inicios de la década del 2000, que abordaron de forma documental y experimental diversos procesos sociales en el marco de una transformación del capitalismo. En esta serie podemos contar trabajos como Primero de Mayo (la ciudad- fábrica) (2004), La imaginación radical (carnavales de resistencia)" (2004), Frivolidad táctica + ritmos de resistencia (2007), No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede) (2009) y 143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados) (2010). Primero de Mayo. La ciudad fábrica que me parece que es bastante importante en esta serie de trabajos: toda la película gira en torno a la pregunta por esta suerte de fábrica extendida, que es la ciudad contemporánea. Ahí también hay otros elementos que son interesantes, que tienen que ver con el intento de conectar el registro con un plano más histórico, digamos del pasado, pensar esa historia, y el presente del pensamiento. Me parece que esas dos cosas están muy marcadas en ese vídeo [1].

La mayoría de las películas que realicé en la década de dos mil, aunque se trate, claro está, de trabajos que pueden circular para ser proyectados o expuestos en lugares diferentes, buscaban en realidad negociar entre el rigor de los trabajos situados, que surgen por lo tanto de contextos específicos, y la posibilidad de que, no obstante, intervengan potencialmente en otras circunstancias posteriores, pero sin pretender nunca universalizarse.

ME: Primero de Mayo (la ciudad fábrica) está hecha en un momento en el que yo ahora caigo que empieza a suceder algo que un amigo militante caracterizó de la siguiente forma: "Marce, estamos aterrados de haber tenido tanta razón". No podía el movimiento ecologista anticapitalista en los años 90 verdaderamente prever la magnitud que iba a adoptar, justamente el peligro que supone haber llevado por el modo de producción capitalista, el planeta a su límite. No podían los feminismos autónomos haber previsto de verdad la magnitud que podía haber alcanzado el retorno de las violencias patriarcales que estamos experimentando. No podían los movimientos antimilitaristas en los años 90 pensar que iba a alcanzar de nuevo tal centralidad la lógica belicista como método, como práctica estructuradora de la organización geopolítica del mundo. No podía, como decía mi amigo, prever como toda la denuncia de la creciente precarización estructural de las formas de trabajo y de vida en las sociedades neoliberales iba a alcanzar el grado verdaderamente de sufrimiento que se ha provocado en las últimas crisis globales, tanto la crisis financiera global como también la crisis de salud pública global, que también es un resultado del neoliberalismo. Entonces, Primero de Mayo está hecha en un momento en el que empieza a ser visible que estamos aterrados de no haber sido conscientes de hasta qué punto íbamos a tener razón los movimientos que señalábamos estas cosas. Porque verdaderamente es aterrador. En ese momento está hecho el Primero de Mayo (la ciudad fábrica) y se tiene que medir cómo la escala del impacto que la hegemonía del neoliberalismo está teniendo en la global, estaba ya teniendo a escala global, en particular en la conformación de las ciudades modernas, o de las ciudades que son la herencia de la idea de ciudad moderna, y al mismo tiempo en relación con cómo eso también afecta, está afectado, está relacionado con las transformaciones o la experiencia subjetiva. En esas escalas se mueve un video como Primero de Mayo (la ciudad fábrica). Para mí ese trabajo en particular tiene dos o tres características que fueron muy relevantes o significan cosas muy importantes.

Lo primero es un diálogo con los textos del filósofo italiano Paolo Virno, filósofo activista, podemos decir. Paolo Virno participó en los movimientos autónomos de la autonomía obrera en Italia, en "Potere Operaio", muy joven, era del entorno de Toni Negri y demás, sufrió varios años de prisión por la ola de represiva que se desencadenó en Italia contra el área de la autonomía. Después fue liberado

de prisión, sin cargos, como sucedió con tantísimos otros militantes que fueron carne de prisión, de exilio o de represión durísima. En los años 80, en los años 90, Virno funda una revista que se llama Luogo Comune, yo la menciono en la introducción de mi libro, hay un diálogo con esto, te lo contaré continuación. Virno empieza a pensar con el núcleo editor de Luogo Comune una idea aparentemente paradójica, que es que las revoluciones del 68 han sido derrotadas, pero mediante la práctica de la incorporación neocapitalista de sus reivindicaciones. Es decir, la idea, por ejemplo, autonomista de autovalorización de la fuerza de trabajo obrera, la idea de que la fuerza de trabajo tiene que buscar formas de su propia puesta en valor sin pasar por los mecanismos de valorización capitalista, en definitiva la idea propiamente de autonomía de la fuerza de trabajo, junto con la idea característica del 68 francés de liberar el tiempo de vida por fuera de la sujeción a la mecánica arreglada del ritmo de producción industrial, a la lógica temporal de la fábrica, por así decir. El capitalismo incorpora reivindicaciones como esas dos a través de la lógica neoliberal de la producción continua por fuera de una regulación temporal del trabajo, el trabajo autónomo. Convierte la autonomía, el principio de autonomía, la autovalorización de la fuerza de trabajo en los trabajadores autónomos. Pero claro que es un trabajador autónomo 24 horas al día, 7 días a la semana, conectado a un ritmo de producción que es permanente, porque incluso tu tiempo, entre comillas libre, es tiempo de trabajo, porque vas a ver exposiciones para formarte si eres profesor de universidad o artista, por ejemplo, algo tan tonto como eso. Porque tienes que viajar y supeditas un viaje de ocio a visitar tal ciudad donde hay tal cosa que te va a valer para un proyecto que estás haciendo. O tienes que formarte para ser competitivo, diseñador de páginas web en no sé dónde. Entonces la subsunción total del tiempo de vida en la lógica del trabajo productivo capitalista, representa la derrota de los movimientos del 68 a través de su incorporación a una revolución capitalista. Y en lo que se refiere al trabajo artístico, al trabajo cultural. Virno plantea en esos textos suyos, que se publicaron en una recopilación muy interesante en castellano, que se tituló Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto (Traficantes 2003) y que fueron muy influyentes en los círculos que estamos pensando justamente este tipo de conflictos en la era de la precariedad. Es decir, cómo volver a ejercer un tipo de desujeción del tiempo de vida de la fuerza de trabajo precaria por fuera de los mecanismos de valorización neoliberales. Y Virno planteaba la siguiente paradoja que es interesante: en la lógica marxiana, el trabajo artístico, o lo que llamaríamos de servicios, era una forma de trabajo residual. Más decía, la figura del trabajo más absurdamente improductiva es el virtuoso, el intérprete virtuoso, ¿qué hace ese señor?, no hace nada. Una partitura que otro ha escrito, la interpreta musicalmente y produce una cosa que se pierde en el momento. Eso es lo más absurdo ¿no? digamos, de todas las posibles figuras del trabajo. Virno dice, paradójicamente, eso hoy es la figura central del trabajo en el neoliberalismo.

I.P: Eso aparece en la película también

ME: Claro. Porque toda ejecución del trabajo hoy es una ejecución que está basada en un cierto tipo de virtuosismo. Él dice, no solamente porque alguien sea un intelectual o porque sea profesor de universidad, sino cuando eres teleoperadora o cuando trabajas atendiendo el mostrador de un McDonald's, tienes que poner en funcionamiento una serie de capacidades de una manera virtuosa. Si yo estoy encabronado porque no me funciona el wifi y llamo a protestar y tú eres el teleoperador, no haces un trabajo mecánico, estás poniendo en práctica un trabajo virtuoso en el que tienes que escucharme, calmarme, atender la petición, desviar mi enfado. Ahí hay una ejecución virtuosa que aparentemente se pierde en el momento, no produce nada concreto, pero la mayoría de la producción en el neoliberalismo no conlleva la circulación de objetos tangibles. La economía financiera, pero también el trabajo de teleoperador, el trabajo intelectual, por supuesto. Virno dice que pensemos a través de la figura del virtuoso como una figura central en un tipo de producción del trabajo que es una ejecución virtuosa que no conlleva la derivación de ningún objeto tangible. Él utiliza la figura de Glenn Gould, el histórico pianista, explicando la salida de Glenn Gould del circuito de producción de la música clásica para recluirse en el mundo privado. Él dice que hay que desandar la salida de Gould de la esfera pública, desandar el camino del virtuoso que se aísla para convertirse en un virtuoso que reconstruye una esfera pública autónoma. Discutiendo con Virno le dije, me parece que has interpretado mal el gesto de Glenn Gould, porque Gould sale del campo de la música clásica culta para explorar las posibilidades de proyección masiva de la ejecución musical a través de la utilización de los métodos de reproducción, de grabación, edición y reproducción técnica. Gould entendió bien e incorporó de una manera inédita al campo de la música clásica los principios de Benjamin. Hubo una época en la que Gould era odiado porque él se negaba a grabar naturalísticamente sus interpretaciones en el estudio, para que después el disco fuera una especie de transposición de la ejecución en tiempo real del gran virtuoso. Lo que yo intentaba discutir con Virno mediante el vídeo

es justamente esa idea de que el ejecutor virtuoso, el artista en nuestro caso particular, lo que hace es operaciones de montaje que produce artefactos que después tienen la potencialidad de tener una distribución de masas. Pero, además, el vídeo, siendo entonces de una manera extraña quería insertarse en una tradición de películas que no estaban basados en tradiciones literarias si no en textos teóricos, en ensayos. El intento de hacer una película basada en El Capital de Marx por Eisenstein, que después reconstruyó a su manera Kluge muchas décadas después. Algunas de las películas de la época Mao, del grupo Dziga Vertov de Godard y Jean-Pierre Gorin, que están basadas, de una manera no declarada, en el borrador al que ellos tuvieron acceso del texto sobre los Aparatos del Estado de Althusser. Hay una tradición nunca formada como tal, historiográficamente, que son las películas basadas en textos teóricos, textos de ensayos teóricos, textos de análisis político, etc. Por lo tanto, Primero de Mayo (la ciudad fábrica) es una película basada en los textos teóricos de Virno, pero con otra algo más. La Ciudad fábrica es un remake de La Huelga (1925) de Eisenstein. Eisenstein, antes de pasar al cine y hacer La huelga, tiene una experiencia muy poco conocida historiográficamente, que es su colaboración con el dramaturgo Tretiakov, que es un gigante de las discusiones estético-políticas revolucionarias en la época de la vanguardia soviética, muy poco conocido, que fue tremendamente radical, pero fue muy pronto purgado por el estalinismo. Tretiakov es probablemente quien le explicó a Brecht el concepto de extrañamiento en discusión con la Escuela de los Lingüistas Formalistas Rusos. Amigo de Brecht, traductor de Brecht al ruso. Tretiakov colabora con Eisenstein y pone una obra de teatro de agitación, escrita por Tretiakov, en una fábrica real. El experimento es un desastre. Eisenstein escribe autocríticamente sobre ese experimento y deduce que la clave es pasarse al cine y hacer películas que son de propaganda a través de unos efectos de extrañamiento, diferentes del intento de naturalización que supone llevar una obra de agitación obrera a una fábrica obrera. Dice que hay que ejercer una dinámica, una dialéctica en la que tú produzcas una identificación del sujeto espectador y un extrañamiento al mismo tiempo, una dialéctica brechtiana. Entonces La huelga es la primera experiencia, por parte de Eisenstein, de poner en cine algo que era una cuestión de debate interno en ciertos sectores del campo de la vanguardia soviética, que es la utilización del modelo de las atracciones. Es decir, utilizar estructuras de construcción de la obra que no respondan a la lógica aristotélica, ni a la novela burguesa, etc., sino que tú unes módulos que se articulan entre sí, donde hay una narrativa agarrada con pinzas, mínima, para no provocar la total desidentificación del espectador, pero al mismo tiempo esa narrativa no es lo fundamental, lo que opera por debajo es una modulación de intensidades, de impactos emocionales, intelectuales, de diversos tipos en el espectador. La idea es observar La huelga, yo pensaba, como un artefacto que refuta la idea de que cuando tú al arte experimental le das una orientación política se empobrece. Es falso, no es demostrable históricamente eso, al contrario. La huelga es un artefacto en términos de tanto artísticos como políticos, descomunal; porque La huelga no es solamente una experimentación con la forma de las atracciones, La huelga es una experimentación con cómo hacer una película de propaganda que te enseña cómo se hace una huelga, porque es un manual para hacer una huelga, eso es La huelga. Al mismo tiempo con una moraleja política, si haces una huelga aislada de un movimiento revolucionario, te aplastan. Pero es una explicación de cómo se hace una huelga, de cómo se para, qué significa el paro de las máquinas, cómo se organiza la vida cotidiana que libera tiempo de vida por fuera de la fábrica, qué sucede cuando hay problemas de mantenimiento material de la vida de las familias trabajadoras por la falta de ingresos salariales.

Y Primero de Mayo (la ciudad fábrica) es una explicación de cómo se organiza políticamente el precariado en la ciudad en transformación. La idea era hacer La huelga de la época del precariado, pero haciéndose responsable de la moraleja de Eisenstein, explicando cómo en ese momento, en 2004, se están organizando núcleos de trabajadores, trabajadoras precarias, generando un nuevo tipo de sindicalismo y de ocupación del espacio público en la ciudad fabril, industrial, moderna, en transformación. Entonces Primero de Mayo es un ejercicio de adaptación cinematográfica de un texto teórico, en este caso el diálogo con Virno, enfocado sobre el debate de la centralidad de la figura del trabajador virtuoso, de tal manera que el trabajo virtuosístico es central en el operativo de producción neoliberal y no residual como originariamente pensaba, le parecía más. Y al mismo tiempo actualizando La huelga de Eisenstein como un artefacto de propaganda que explica cómo se organiza la fuerza de trabajo en un momento histórico determinado, a través de, no solamente de no renunciar, sino de poner en forma, de una manera muy radical, también, un tipo de experimentación formal. Eso es Primero de Mayo en mi cabeza.

Valparaíso, ciudades puerto y resistencias sociales

IP: Podríamos hablar del documental que hiciste sobre Valparaíso: Sinfonia de la ciudad globalizada 1: Valparaíso (2010) que se ha visto muy poco en Chile. Ahí también desde un criterio interesante, porque en la otra era la ciudad fábrica y acá es la ciudad puerto, pero también cruzando una óptica que cruza pasado y presente. Por un lado, la historia, el archivo, el diálogo con Joris Ivens, por otro, el encuentro con una serie de agentes, intelectuales, etc. ¿por qué te interesó Valparaíso como caso? [2]

ME: El vídeo de Valparaíso es el primero de una serie que en mi cabeza comprende tanto los trabajos que se hicieron como los que no se pudieron hacer también, con esa idea muy de Godard, de que la historia del cine son las películas que se hicieron, las películas que no se hicieron, las películas que quedaron incompletas; es decir, él dice que la historia del cine es una cosa y que la historia de la industria o de la producción cinematográfica es otra cosa. Entonces en mi cabeza había eso. En primer lugar, en el intento de producir un artefacto que funcione de manera pedagógica, explicando cosas que los movimientos, los sujetos políticos, los activistas o lo que sea, me parecía que les podía resultar útil como manual, ¿no? Primero de mayo es eso. Circuló ampliamente en las redes que en ese momento estaban en crecimiento, de organización del Primero de Mayo de los sujetos precarios, que fue una red muy amplia que operó en toda Europa durante unos pocos años, circuló fuertemente ahí el video Primero de Mayo se utilizaba en asambleas, en encuentros, se discutía mucho. Como tiene la estructura de organización de montaje de atracciones, si te fijas, el video se puede ver completo en una hora o se pueden utilizar bloques.

La idea era profundizar con la serie de la ciudad globalizada en ese principio, a la vez proyectando a otra escala un largo ciclo de trabajos sobre algo que era el tema de Primero de Mayo (la ciudad fábrica), la transformación de la ciudad moderna, la transformación de la ciudad industrial. Y la idea es en lugar de hacerlo con un vídeo de una hora como Primero de Mayo desarrollar un ciclo con perspectiva a mayor escala, varios trabajos realizados en varias partes del mundo, y además trabajos que no fueran un solo vídeo, sino que se planificará trabajos en su completitud de muy larga duración. Valparaíso son dos horas y mucho, el que hice sobre Bilbao Sinfonía de la ciudad globalizada 2: Bilbao (2012) son cuatro o cinco horas, pero que a su vez estuvieran compuestos de bloques más cortos. Valparaíso me parece que son siete secciones de 20 minutos cada uno, que a su vez contienen bloques, están también organizados con el principio del montaje de atracciones, bloques que se van articulando de diversas maneras. La cuestión es que está también inspirada la serie en los análisis del devenir global de las ciudades de las grandes metrópolis, de la socióloga Saskia Sassen en particular. Ella tiene un libro que fue muy influyente en la sociología urbana hace ya muchos años que se titulaba La ciudad global (1991), pero ese tipo de libros, como en particular Saskia Sassen, se referían a la explosión globalizante, por así decir, de ciudades como Tokio, Nueva York., y yo pensaba que quizás sería más interesante mirar el impacto que estaba teniendo la globalización en la decadencia de ciudades modernas, industriales, históricas. Porque una de la clave de los tensionamientos que esas ciudades estaban experimentando en ese momento era que al declinar su modo de producción histórico, el modo de producción que históricamente las había vertebrado y las había convertido en metrópolis, tenían que buscar su rehabilitación, su reconstrucción, su reactivación entrando en competición en el mercado global de las ciudades que entre sí compiten, a veces por algo tan sencillo como atraer los flujos de inversión financiera, o de captar la atención de los circuitos internacionales o globales del turismo.

IP: El asunto del patrimonio...

ME: Ahí es donde entra, efectivamente, en juego elementos claves como la idea de patrimonio. Esas ciudades tienen que competir de la siguiente manera: normalizándose en esa especie como de homogeneidad, esa anómica que adoptan las ciudades globalizadas, pero mediante la puesta en valor, vendiendo características singulares. Ese es el ejercicio virtuoso que tienen que hacer las ciudades que están en declive, ¿no? Adaptarse a una homogeneización que hace que los flujos inversores o que la industria del turismo no se asuste, porque lo ve como una ciudad normalizada desde la lógica de lo que es una ciudad normal bajo la lógica neoliberal, bajo el prisma neoliberal, pero al mismo tiempo no puede ser solo igual que otras. Tienes que vender una singularidad que puede ser la comida, la arquitectura, las iglesias, el carácter de la gente, el folclore, el arte contemporáneo, el artista de vanguardia. Ahí vemos claramente como el neoliberalismo subsume el conjunto de la vida en el ciclo de producción capitalista, porque, aunque tú no trabajes en tu ciudad, aunque no “trabajes”, la

manera en que vas vestido, la forma en que cocinas, tu acento, tu capacidad de relacionarte o no con los visitantes, es una forma de trabajar. En este caso particular que estamos discutiendo, para que la ciudad pueda entrar en competición con otras en el mercado global de ciudades que compiten por reflotarse. Pero al mismo tiempo es una singularidad que no puede ser solamente extrañan, porque si no los inversores no vienen, los turistas tampoco, esas son las tensiones que se viven. Por eso son insuficientes los análisis, me parecía a mí en ese momento, de acuerdo con los cuales se decía que las ciudades quedan todos homogenizadas con la globalización, eso es sólo una parte de la dinámica, la otra parte de la dinámica es que se homogenizan pero no pueden solamente homogenizarse, porque entonces no van a venir los turistas. Al mismo tiempo tampoco puede ser solo singular porque los turistas ven un extrañamiento que les produce rechazo. Esa es la dinámica que a mí me parece que era importante reflejar en un ciclo de análisis concreto de ciudades, que no son las ciudades de Nueva York o Tokio, sino que son, en este caso ciudades portuarias: Bilbao, Valparaíso.

Y vamos a hacer otro proyecto en Riga y otro en Río de Janeiro en la época de las Olimpiadas o el Mundial de Futbol, donde eso generó un periodo muy intensivo de transformación de la ciudad, por ejemplo, tensionamiento militar y policial en las favelas de Río, proyectos de transformación urbanística a gran escala. La idea de haber hecho uno en Río, otro en Riga, otro en Valparaíso y otro en Bilbao, es decir, cuatro puntos del mundo alejados entre sí con sus declinaciones particulares del mismo problema. Por eso digo que en mi cabeza están los dos proyectos grandes que se hicieron y los dos que no se pudieron hacer. Esa es la idea de esas películas. Y en el caso de Valparaíso, el proyecto se financió porque teniendo eso en la cabeza, Paulina Varas y José Llano, que en ese momento llevaban una organización que fue importante en Valparaíso, que se llamaba CRAC, el Centro de Residencias y de Arte Contemporáneo, me propusieron que yo hiciera una intervención en Valparaíso para contrarrestar, para ayudar a los activistas que en ese momento estaban movilizándose contra el intento que la municipalidad estaba haciendo de traer a Valparaíso una experiencia que tuvo lugar en Barcelona que se llamó el Fórum de las Culturas. Yo participé en los movimientos contra el Fórum de la Cultura, que lo hicimos descarrilar. Fue como una gran derivación de la fuerza que en Barcelona tuvo el movimiento antiglobalización, fue de hecho uno de los últimos coletazos del ciclo antiglobalización en Barcelona. El Fórum de la Cultura era un intento de reconvertir bajo forma de un dispositivo cultural, la forma histórica de las exposiciones universales, es decir, artefactos que intervienen en un momento en el que se están operando…

IP: ¿Esto en qué año fue?

ME: 2003 o 2004

I.P: Dale, es que ahí voy, hay un cierre de ciclo ahí.

M.E: Hay un cierre de un ciclo. Entra en declive por muchos motivos, por desgaste propio, por contradicciones internas propias, pero también por la fuerte represión policial en casi cualquier evento o contraevento que se organizaba del movimiento antiglobalización. El movimiento antiglobalización era una especie de batería y tuvo que buscar rápidamente las conexiones donde descargarse en prácticas situadas, territorializadas, concretas, para no perder esa energía, porque no tenía dónde ir o que alimentar. La construcción de las redes de trabajadores, trabajadoras precarias, en ese momento fue una, el primero de mayo, y otra eran también los movimientos, por así decir, que territorializados en las ciudades empezaban a trabajar muy fuertemente contra las políticas que estaban implementando para el reflotamiento de ciudades en declive. Y por eso me pareció que la serie tenía que ayudar ahí.

En Barcelona, el Fórum de las Culturas era una especie de reconversión al discurso, a las prácticas de la cultura, de eso lo que habían sido tradicionalmente las exposiciones universales, que son artefactos que en un momento de cambios sistémicos cataclísmicos, se producen muchos desajustes en el imaginario colectivo de comunidades específicas. Las exposiciones universales son una forma de celebrar la apoteosis de la lógica del progreso y de la lógica civilizatoria, pero al mismo tiempo acostumbrando la percepción, la imaginación, la sensibilidad de las sociedades europeas a también el choque que provoca el medirse con la otredad, ¿no?

Mi respuesta fue, más que ir a organizar a la gente o a explicarles cosas podemos hacer un trabajo que le dé cuerpo a eso, un trabajo de investigación que además produzca un artefacto que luego circule en mano, que fue el vídeo Sinfonía de la Ciudad globalizada, número uno, Valparaíso. Más allá de que, si quieres comentamos también después, así como Primero de mayo (la ciudad fábrica) era como un remake, en mi cabeza, de La huelga de Eisenstein, las Sinfonías de la ciudad globalizada son como un remake del modelo de las Sinfonías urbanas, clasificadas históricamente en películas de Ruttman, Ivens, etc. En mi cabeza también entraba en esa lógica Berlin Alexanderplatz, de Döblin, Manhattan Transfer, Dos Passos. Produjimos también el trabajo sobre Valparaíso de acuerdo con la siguiente hipótesis. En ese momento, en muchos países de América Latina se estaban experimentando la construcción de escenarios postneoliberales alrededor de la existencia de gobiernos izquierdistas, progresistas, populares o nacional-populares, como lo quieras denominar a cada uno de ellos, cosa que en Chile ni se avizoraba. Y había una especie de menosprecio latinoamericano hacia Chile como un país tan neoliberalizado, con una subjetividad tan atenazada, que no iba a poder producir una propia experimentación con la construcción de escenarios postneoliberales. A mí eso siempre me pareció falso y menospreciativo como hipótesis, porque desde que yo empecé a venir a Chile a principios de 2000, siempre vi conflictos, quiere decir que ahí están pasando cosas. Yo viví las diferentes oleadas de los movimientos pingüinos. No me pareció que aquello era signo de un país completamente atenazado por lo lógica neoliberal y con una subjetividad imposibilitada para rebelarse. Y en Valparaíso en particular, una ciudad no tan grande, durante las semanas, en mucho tiempo que tuvimos de investigación, conocí a un montón de sujetos autoorganizados, grupos de arquitectos críticos con el intento de transformación de las instalaciones de Puerto Barón en un gigantesco mall, que finalmente se detuvo, lo que quedaba en algunos momentos de la experiencia inmediatamente anterior del movimiento pingüino, grupos de feminismo autónomo, espacios independientes de artistas, escuelas autoorganizadas de educación popular enraizadas en la forma de educación popular características del allendismo o lo que fuera. Entonces me parecía sorprendente que se pudiera decir que en Chile no estaban pasando cosas.

¿Cuál era la clave del problema para mí? Que eran subjetividades insurgentes o críticas desarticuladas entre sí. La clave era que no estaba sucediendo, como en otros lugares había sucedido, un encadenamiento de subjetividades en revuelta, ese era el problema. Una fragmentación que también es típicamente neoliberal, pero que las subjetividades inquietas existían para mí era clarísimo. Y la idea del video era hacer siete capítulos que cada uno de ellos se enfocara sobre una práctica crítica desacomodante para que en el conjunto del trabajo dialogaran articuladamente en términos virtuales, pero que cada uno de esos bloques la enfocara por separado. Tampoco era realista mostrarlas todas juntas porque eso no hubiera sido una presentación justa de lo que de verdad estaba pasando ¿Qué pasó? El vídeo lo hicimos en concreto, más allá de mis años anteriores de venir a Chile y a Valparaíso entre 2008 2010. Edito el vídeo, dedicamos parte de la producción a una edición muy linda que hicimos en CD con un diseño precioso que nos hizo el colectivo argentino Iconoclasistas. Editamos el video en DVD, vengo a Valparaíso, programamos venir a Valparaíso para presentarlo y distribuirlo como habíamos experimentado con la forma de distribución de Primero de mayo, entre espacios de personas politizadas y espacios artísticos o culturales o cinematográficos para generar esa lógica de en cada uno de sus lugares remar a favor de su sentido común, pero también producir extrañamiento, suscitar debate político en espacios, digamos, de la cultura, suscitar espacio sobre las formas expresivas en lugares ya con elaboración crítica o política; y estalla el movimiento estudiantil. Vino la historia a verificar exageradamente lo que el vídeo planteaba como hipótesis. Y fue muy lindo porque nos dedicamos a poner fragmentos, capítulos del vídeo en espacios distintos. En universidades en activo, pero cuyo contenido docente se estaba transformando casi exclusivamente en debates sobre el movimiento estudiantil, en espacios universitarios propiamente ocupados, en centros sociales, en liceos, en secundarios ocupados por los pibes y las pibas. Fue hermoso, realmente. Y esa fue la distribución, y lo distribuimos en mano en todas partes.

IP: Para ir cerrando con una pregunta que tiene que ver con el libro y este posible ciclo de crisis que en Chile está muy marcado por ese movimiento del 2011 y lo que vino hasta el año 2019. El 2011 es un año interesante, coincide con lo que ocurre en España, Estados Unidos. ¿Cómo ves este último ciclo? Quizás la última década, década y media, en la cual podríamos estar, no sé si pensando una crisis, pero también una reafirmación y por supuesto una reconfiguración de fuerzas políticas relevante me parece…

ME: El libro compila textos que están elaborados entre, como tú sabes, simplificando mucho, la crisis financiera del 2008 y la pandemia de COVID de 2020. Y la hipótesis del libro es que esos dos estallidos de crisis globales no son crisis diferentes, no son tampoco crisis sucesivas, son los fenómenos más visibles, más cataclísmicos de una sola crisis continuada, que es la crisis general del neoliberalismo. Yo creo que en este momento se está dando algo, que es bastante claro para todo el mundo, y es cómo se está intentando, en muchos aspectos, gobernar la crisis del neoliberalismo con una exacerbación de los principios del neoliberalismo pero hay algo que es menos visible para mí que es que también el capitalismo está produciendo ya su propio escenario postneoliberal. Hay cosas que están pasando que no son el neoliberalismo, pero que son capitalismo. Habrá que ver, porque tampoco creo que ahora mismo el capitalismo, por decirlo de una manera muy rápida, tenga claro cuál es su futuro. Así como en los momentos de acumulación originaria había un proyecto de desarrollo, de evolución, de lanzamiento de proyección capitalista, la acumulación originaria, yo qué sé, que se produce durante la primera gran colonización de América, hay una cierta perspectiva de cómo ese ciclo de acumulación empieza a producir la construcción de algo que viene siendo la estructuración financiera del capitalismo, el centro Europa. Ahora no está claro qué está pasando en esto, que yo creo que es un nuevo ciclo de acumulación económica global. No está claro para qué se está acumulando. Acumulación significa entonces aplicar políticas de extractivismo fuertemente violentas. Extractivismo y de desposesión, sobre todo de desposesión. Esos son todos los ciclos de acumulación que es lo que estamos viendo ahora.

Pero eso no es solamente una exacerbación del neoliberalismo, es la construcción de un escenario posterior a un neoliberalismo que está en crisis por dos motivos fundamentales. Primero, por su propia imposibilidad. El capitalismo es la exacerbación de uno de los aspectos históricos del capitalismo, que es su lógica extractiva y destructiva. El neoliberalismo es prácticamente solo extracción y destrucción. El neoliberalismo es quilma, no produce nada. ¿Qué produce para el sostenimiento de la vida el capitalismo? Nada. Nada, propiamente hablando. Por tanto, es insostenible por sí mismo, más allá de que al neoliberalismo le ha tocado el momento histórico extremo de cómo el capitalismo pone en crisis los límites del planeta, algo tan evidente como eso. ¿Qué es el capitalismo financiero? Nada, poner en marcha unas dimensiones gigantescas, la máquina del endeudamiento. ¿Y eso qué es, para sostener la vida? Destruye desde la capacidad del planeta hasta nuestra propia capacidad de supervivencia, de aguante. Es insoportable la expansión del endeudamiento en las vidas privadas de la gente en todo el mundo. Genera una insostenibilidad absoluta, sencillamente, de la capacidad mental de sostener un cuerpo. Está en crisis por eso es insostenible, no da más como método extractivo, destructivo. Pero también está en crisis por la pujanza que han tenido históricamente y también en el último ciclo las subjetividades contrarias justamente a esa forma, no ya a ese modo no ya de producción, porque el mismo, propiamente hablando, no es un modo de producción capitalista, es un modo de extracción y de destrucción capitalista. Y la subjetividad está, históricamente, pero sobre todo los últimos 40 años, en rebeldía contra ese modo de destrucción y de extracción, también lo han puesto en crisis. Eso explica que los movimientos que no solamente son los vertebradores de la confrontación política, emocional, creativa, expresiva, hoy son protagonizadas por las subjetividades históricamente marginalizados, invisibilizadas fundamentalmente, incluso aniquiladas por el capitalismo y en particular por el neoliberalismo. Los movimientos feministas, los movimientos antirracistas, anticoloniales, los movimientos ecosociales, los movimientos de justicia climática y las formas de autoorganización, a veces demasiado difusas, de la fuerza de trabajo en términos generales, que tiene expresiones diversas, las ocupaciones de viviendas en las ciudades.

Esa es la hipótesis del libro, que estamos en ese momento terminal, y que estamos siendo capaces de ver la exacerbación de las lógicas neoliberales a la hora de gobernar, de privar, de controlar las crisis del neoliberalismo, de gestionarla; pero también están pasando cosas ahí que no son propiamente neoliberales, que son los síntomas de un escenario postneoliberal del propio capitalismo. ¿Por qué es importante eso? Bueno porque los estallidos sociales como el 2018, la revuelta acá, hemos querido ver de una manera muy entusiasta las posibilidades de que esos estallidos dieran lugar a escenarios postneoliberales que implicarán una radicalización de la democracia, una ampliación de los derechos sociales, un mayor reconocimiento de figuras, de subjetividades históricamente invisibilizadas o marginalizadas o reprimidas; pero en los estallidos hemos sido menos capaces de ver la posibilidad de que los escenarios postneoliberales fueran todavía peores que los escenarios de crisis que ahora estamos viendo, o de los escenarios anteriores a la crisis. Bueno son escenarios postneoliberales que yo creo que estamos ya viviendo, están en disputa. Y la hipótesis del libro, por así decirlo, es que ni

hay que ser tan optimista en los estallidos, ni hay que ser tan pesimista cuando parece que no sucede nada, porque estamos en un momento histórico en disputa, es un momento en declive, de crisis epocal. Y sobre todo la idea de que no estamos en un ciclo de crisis sucesivas, sino que estamos en un momento de crisis que va teniendo diferentes expresiones, es lo que es importante a la hora tener en cuenta, que cuando aparentemente no pasa nada, hemos sido derrotados, estamos sufriendo derrotas políticas ¿por qué no decirlo?. Las victorias políticas no conllevan los efectos que esperamos. No obstante, hay que ver también que en los momentos que parece hay restauración, vuelta al orden, están igualmente sucediendo también cosas muy fuertemente contradictorias. Uno lo ve muy sencillamente en la rápida consecución de vaivenes electorales, pueden pasar en cualquier país una cosa y la contraria, en un mismo año a veces. Y lo ve uno en el orden la inconstancia de la subjetividad social. En un mismo país, una ciudadanía te puede votar romper con el régimen constitucional anterior, que ya está, que ya no aguantamos más, y te pueden votar al instante en contra de la cultura radical de ese régimen constitucional. El mismo sujeto te pide que canalices políticamente la desafección, antagonismo, crítica; y orden, por favor, un poco de estabilidad y tranquilidad. Y la subjetividad colectiva se zozobra hoy entre esas dos tensiones que son irresolubles. De esa idea parte el libro y de cómo tenemos que manejarnos ahí, en los estallidos que aparentemente reman en las direcciones que nosotros creemos, pero también como hay que manejarse en los momentos de aparente retroceso o de calma o de vuelta al orden donde también tenemos que operar.

Notas

1

La película puede verse aquí: https://www.hamacaonline.net/titles/primero-de-mayo-la-ciudad-fabrica/

2

La película puede verse aquí https://youtube.com/playlist?list=PLSRsrOmK_sl_EuwiYkDWm4plLeZnSzZlQ&si=LJX1QXmCrjWsTJl-

Como citar: Pinto Veas, I. (2024). Marcelo Expósito, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/marcelo-exposito/1222