



Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología

ISSN: 1900-5407

ISSN: 2011-4273

Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias
Sociales, Universidad de los Andes

Petit**, Julien

La estética de la dinamita*

Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología,
núm. 29, 2017, Septiembre-Diciembre, pp. 233-244

Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/antipoda29.2017.11>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81453582012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La estética de la dinamita*

Julien Petit**

Investigador independiente, Colombia

DOI: <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda29.2017.11>

Cómo citar este artículo: Petit, Jules. 2017. “La estética de la dinamita”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 29: 233-244. Doi: <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda29.2017.11>

El artista es uno con el anarquista; son términos intercambiables. El anarquista es un artista. Artista es el que lanza una bomba, porque todo lo sacrifica a un supremo instante; para él es más un relámpago deslumbrador, el estruendo de una detonación perfecta, que los vulgares cuerpos de unos cuantos policías sin contorno definido. El artista niega todo gobierno, acaba con toda convención. Sólo el desorden place al poeta. De otra suerte, la cosa más poética del mundo sería nuestro tranvía subterráneo.

Gilbert Keith Chesterton (2009 [1911], 22)

El terrorismo es un término volátil que suele escapar a todo intento de definición. A semejanza del amor, del arte o de la revolución, pertenece a esa categoría de palabras contenedoras de vacuidad y colmadas de poder, que los usos terminaron por volver omnipresentes, irresponsables, y alrededor de las cuales, sin embargo, todo el mundo parece ponerse de acuerdo. La diferencia radical que se puede oponer, por ejemplo, entre el origen político y la acepción del término hoy en día es característica de una noción incapaz de circunscribir de manera coherente su alcance en la historia y la sociedad. Desde la promulgación del Terror en el orden del día de la Asamblea de la Convención, a finales del año 1793 –es decir, de una política de Estado extraordinaria, orientada a la defensa de los derechos y la soberanía del pueblo–, hasta las lógicas mórbidas y espectaculares de los atentados de la época contemporánea es de constatar que el terrorismo ha padecido de cierta alteración de su sentido original, como si un imperceptible *clinamen* lo hubiera desviado de su trayectoria, para propulsarlo ahora hacia la máxima expresión de la barbarie.

* Este texto se basa en una investigación realizada en 2007, en el marco de mis estudios en Historia del Arte y de la Fotografía en la Université Paris I Panthéon Sorbonne, Institut National d'histoire de l'art, Francia.

** Magíster en Historia del Arte y de la Fotografía. Curador de la Unidad de Artes y Otras Colecciones del Banco de la República de Colombia. Profesor de Cátedra de la Universidad de los Andes y de la Universidad Nacional de Colombia. monieurjulienpetit@gmail.com

Figura 1. Izquierda. Portada del *Supplément Illustré du Petit Journal Illustré*, L'arrestation de Ravachol (El arresto de Ravachol). Sábado 16 de abril de 1892. Derecha. Portada del *Supplément Illustré du Petit Journal Illustré*, La dynamite à la chambre. L'explosion (La dinamita en el Parlamento. La explosión). Sábado 23 de diciembre de 1893.



Fuente: *Supplément Illustré du Petit Journal Illustré* 16 de abril de 1892 y 23 de diciembre de 1893, conservados en la Bibliothèque nationale de France, disponible en el portal Gallica.bnf.fr

234 ■ Dos razones pueden avanzarse para explicar semejante evolución de un concepto central de nuestro presente histórico. La primera es historiográfica, en el sentido de que tiende a concebir el terrorismo como una construcción discursiva que permite aponer una lectura perentoria y moralista a un manojito de acontecimientos históricos complejos. El terrorismo sirve, en este sentido, para referirse a un fenómeno de violencia subyugante, al unir indistintamente a los sicarios de Judea del primer siglo, los asesinos ismaelitas de Alamut, las utopías piratas de los siglos XVII y XVIII, los atentados nihilistas del siglo XIX o el *yihadismo* político de los años noventa del siglo XX. La segunda razón es de orden iconográfico y sigue la historia común del movimiento anarquista y del desarrollo técnico moderno en el siglo XIX. Con la propaganda por el hecho, bien sea de origen nihilista o anarquista, la violencia política se convierte progresivamente en un ejercicio retórico del asesinato, en el cual el rumor de la explosión –más que el atentado, sus muertos y mutilados– conforma el verdadero horizonte táctico de la estrategia insurreccional. Los atentados anarquistas de la última década del siglo XIX, ocurridos en Francia entre 1892 y 1894, van a encontrar en los progresos industriales y técnicos de la prensa ilustrada, de la fotografía y de la reproducción mecánica de las imágenes, los vehículos idóneos de la propagación del pavor¹.

Ante la vacuidad esquiva del término, sólo el recurso a la imagen, la representación o la huella, entabladas a partir de esta época, parece imponerse –incluso hoy en día– como la única manera de brindar una inteligibilidad a la violencia del atentado. Como lo recordaba Jean Baudrillard tras los atentados del 11 de septiembre de

1 Entre otros inventos notables, las placas secas de gelatino-bromuro de plata, la cuatricromía, el cincogrado y similigrado, la industrialización de la fotografía.

2001: “El papel de la imagen es altamente ambiguo. Exalta el evento, al mismo tiempo que lo secuestra. Actúa como multiplicación infinita y, simultáneamente, como diversión y neutralización [...]. La imagen consume el evento, en el sentido de que lo absorbe y lo da a consumir. Ciertamente, le da un impacto inédito, pero en cuanto evento-imagen” (Baudrillard 2002, 37)².

Figura 2. Izquierda. Émile Henry. *Auteur de l'attentat de l'Hotel St-Lazare* (autor del atentado al Hotel St-Lazare). Derecha. François Claudius Koë nigstein, alias Ravachol (1859-1892), *anarchiste français* por Alphonse Bertillon



Fuente: Izquierda. Gilman Collection, Museum Purchase, 2005. Metropolitan Museum of Art de Nueva York, disponible en Wikimedia Commons. Derecha. Service Régional d'Identité Judiciaire de Paris, disponible en Wikimedia Commons.

*

Figura 3. *Dégâts après l'explosion du restaurant Very au 24 boulevard de Magenta, le 25 avril 1892* (Atentado del Boulevard Magenta. Fachada del restaurante Very despues de la explosión).



Fuente: *L'illustration* del 30 de abril 1892. Disponible en Wikimedia Commons.

2 Traducción del autor. En adelante, todas las traducciones se deben al autor, salvo que se indique lo contrario.

Retóricas del terror

Los actos de revuelta brutal [...] son justos, puesto que despiertan la masa, la sacuden con un violento latigazo, y le muestran el lado vulnerable de la burguesía, toda temblorosa aun en el momento en el cual el rebelde camina hacia el patíbulo.

Émile Henry (*L'en Dehors*, 28 de agosto de 1892, citado en Badier 2010, 163)

Al principio de los años noventa del siglo XIX, en un contexto político y social marcado por la herida abierta dejada por la represión violenta de los días solares de la Comuna de París de 1871 y el silenciamiento brutal de las protestas de Fourmies o de las huelgas de Carmaux, el movimiento anarquista francés se encuentra en un momento determinante de su historia, al tener que reorientar el sentido de su acción práctica y teórica, descuartizada entre el individualismo, el sindicalismo y la propaganda por el hecho. La iniciativa tomada por el anarquista François Claudius Koënigstein, mejor conocido como Ravachol (ver figuras 1, 2 y 3), para vengar la opresión policiaca ejercida en contra del movimiento libertario de la época va a inspirar una oleada de atentados explosivos sin antecedentes en la historia política francesa moderna, que definirán duraderamente la expresión occidental del terrorismo. A diferencia de los nihilistas rusos que dirigían sus atentados en contra de la personificación del poder, los atentados parisinos van a apuntar contra la población civil. Si bien los atentados de Ravachol fueron cometidos en el domicilio de magistrados, los atentados en el restaurante Very o en la comisaría de la Rue des Bons-Enfants (ver figura 3), la bomba lanzada en el hemiciclo de la Asamblea Nacional por Auguste Vaillant (ver figura 1), las explosiones ocurridas en la iglesia de la Madeleine o en el restaurante Foyot, y el funesto atentado contra los clientes del Café Terminus en París, ilustran aquella resolución criminal de convertir a la sociedad civil en víctima.

El horror ocasionado por los atentados, más allá de la sorpresa resentida por la explosión o por la erupción repentina de la violencia anarquista, va a amplificarse en gran medida por la actividad periodística e industrial de la época. Por medio de una curiosa casualidad –que propicia el encuentro simultáneo del gelatino-bromuro de plata, del flash de magnesio, del obturador fotográfico y de la industrialización de la fotografía con el nacimiento de la prensa ilustrada, la rotativa, la cuatricromía, el similigrabado y el cincograbado, sin olvidar el desarrollo de los explosivos–, la violencia anarquista adquiere una resonancia inédita, que difundirá cotidianamente el eco del terror dentro del imaginario colectivo y de la opinión pública. Esa confluencia de lo mediático y lo científico puede ser apreciada, de hecho, como un fenómeno fundador del terrorismo, en el sentido de que cada época impactada por la noción es contemporánea de desarrollos determinantes³. La imagen se impone, en ese sentido,

3 Tesis defendida, entre otros, por Régis Debray. Según el filósofo, cada secuencia histórica del terrorismo se acompaña de progresos en telecomunicación, centrales en la conquista de la ubicuidad. Así, 1794 presencia la instauración del Terror Jacobino acompañada del invento del telégrafo óptico; la propaganda por el hecho, el invento de la transmisión fotográfica de la imagen y su reproducción a color. Pero, más

al final del siglo XIX, como el vector del terror, la materia que permite moldear una realidad y una consistencia del miedo.

Esta resonancia iconográfica del terror se sostiene principalmente por una economía visual de la huella. En su articulación con los medios y las tecnologías de (re) producción de las imágenes, el terrorismo tiene que definir la manera en la cual el relámpago de la explosión supere –a la manera de un fosfeno– el propio estallido del artefacto. Por obvias razones prácticas y técnicas, la propagación del terror tenía entonces que realizarse a través de la mediación de huellas y rastros del acontecimiento violento, y no por medio de su registro ubicuo⁴. Las ruinas, los escombros, los impactos, las heridas, los cadáveres, conforman desde entonces el repertorio idóneo para la constitución del imaginario del terrorismo, la senda que une la explosión lejana con la omnipresencia de su deflagración. Esa estética de lo inerte –a semejanza, por ejemplo, de las fotografías realizadas por Roger Fenton, Jean-Charles Langlois y Léon-Eugène Méhédin durante la Guerra de Crimea (1855-1856)– conforma un patrón, una unidad de medición de la verosimilitud y de la intensidad del evento, del crimen y del dolor. La imagen del estigma, ante la inefabilidad del fenómeno terrorista, culmina su labor proselitista al encaminar las consciencias hacia las vías de la furia y del pánico, al legitimar la amplitud de la represión.

*

La imagen de lo macabro

¡Sí, aumentemos el reportaje criminal en vez de disminuirlo! Ampliémolo también hasta la batida general, y entreguemos una prima a todo cazador que encuentre la pista del hombre-fiera. Hay que defenderse de manera práctica. No nos dejemos asesinar. ¡Los perros de todas las razas no pueden morderse entre ellos frente a los lobos, tanto en esa cuestión del crimen como en las otras cuestiones sociales!

Félix Platel (1890, 173, citado en Phéline 1985, 61)

Las ilustraciones de los atentados anarquistas publicadas por la prensa entre 1892 y 1894 rivalizan en realismo. La mayoría de ellas presentan una precisión analítica y un perfecto manejo de los efectos de luz que remiten a la factura fotográfica. Estos grabados –puesto que se trata de similgrabados o cincograbados de dibujos y fotografías– son a menudo acompañados de las menciones, “dibujos al natural” o “fotografías hechas al natural”, precisiones tautológicas que enfatizan en el aspecto documental de la imagen. Garantizan, en suma, la conformidad de la superposición de las huellas (la material y

recientemente, esta hipótesis puede aplicarse al terrorismo internacional de Abu Nidal con la difusión satelital en directo, o al terrorismo yihadista con la web 2.0. (Debray 2002).

- 4 La iconografía de la prensa de la época no se conforma bajo el paradigma fotoperiodístico del evento, en el sentido de que la fotografía de reportaje no constituye una práctica profesional. A pesar del invento reciente de procesos de reproducción masiva de la imagen fotográfica y del obturador mecánico, la falibilidad de estos dispositivos no propicia aún el nacimiento de una industria fotoperiodística ni la captación del movimiento, del instante o del evento.

la visual) que condiciona la aprensión del evento terrorista, aquella correlación inalienable que mantiene la unidad del acontecimiento y de su imagen. Esa voluntad de probación proviene de un uso consciente de la fotografía y de una comprensión clara de la particularidad probatoria de su naturaleza analógica. Cada imagen publicada por la prensa de la época responde, en efecto, a dos regímenes distintos de representación: el primero, más literario, tiende a reproducir visualmente el relato del evento, como es el caso, por ejemplo, de la portada del *Supplément Illustré du Petit Journal* del 23 de diciembre de 1893⁵ (ver la figura 1); y el segundo, más literal o científico, realizado a partir de fotografías, supone la presencia previa de un operador fotográfico. Puesto que el quehacer periodístico en ese momento no podía contar con la presencia de un fotógrafo –la fotografía padecía en esta época, a pesar de avances significativos a nivel mecánico, óptico y químico, de procedimientos aún demandantes–, el registro fotográfico que reproduce gráficamente la prensa procedía de otra actividad profesional que recurría al valor probatorio de la imagen fotográfica: la administración judicial.

Figura 4. Estragos causados por la bomba puesta por Ravachol en la casa del procurador de la República M. Bulot. 1892.



Fuente: Autor desconocido. Disponible en Wikimedia Commons.

5 La lectura de ese tipo de imágenes, más alegóricas que documentales, revela un interés recurrente del dibujante por la representación del epicentro del evento, es decir, del momento técnicamente irreproducible para la época. Todo lo que no es huella –como la explosión, el disparo del artefacto explosivo, el arresto– conforma los temas predilectos de ese tipo de representación, destinado en la mayoría de los casos a ilustrar la portada del periódico.

Se destaca la figura de Alphonse Bertillon, antropólogo autodidacta, entregado en sus inicios al estudio de las *razas salvajes*⁶, quien entrará a la posteridad gracias a su trabajo en el Servicio Fotográfico de la Jefatura de Policía de París. Criminólogo influenciado por las teorías fisiognómicas de Cesare Lombroso, el funcionario francés va a desarrollar, en el transcurso de los años 1880, un método de identificación fotográfica del delincuente reincidente, cuyo éxito lo llevará a encabezar, en 1893, el Servicio de la Identidad Judicial. Su método, basado en la medición y la confrontación visual del cuerpo humano –otro repertorio visual de la huella–, se destinó inicialmente a combatir la reincidencia criminal y resultó históricamente obsoleto, en particular ante la irrefutabilidad de las investigaciones del inglés Francis Galton sobre la huella dactilar. Sin embargo, el *bertillonaje*, término usado para referirse al sistema de representación frente/perfil del criminal (acompañado de datos antropométricos), se beneficiará de un cierto reconocimiento práctico, al encarnar el régimen de identificación administrativa del individuo, que sigue vigente hoy en día en cédulas y otros documentos de identidad.

La imprevisibilidad del fenómeno terrorista despierta lógicamente la curiosidad del criminólogo. Los extensos estudios realizados en ese entonces por la criminología, al haber supuestamente identificado todas las formas del mal social, resultaron totalmente incapaces de prever la figura del terrorista, asesino en masa. *El Terror negro* conformará desde entonces un objeto predilecto de estudio, sujeto a todas las observaciones y manipulaciones para descubrir la naturaleza de su tendencia mortífera. Por medio de cuadernos, cuidadosamente llevados y documentados, Bertillon esboza una crónica de la violencia terrorista de los años 1890. Cada protagonista, cada atentado, es reportado precisamente y ordenado en la cronología de los hechos por medio de un conjunto de fotografías, dibujos científicos, gráficos y notas manuscritas. La presentación sigue siempre el mismo esquema: el capítulo empieza por un retrato del anarquista, para luego presentar fotografías del artefacto explosivo usado, de los destrozos y de las víctimas producidos por el atentado, es decir, la misma iconografía usada por la prensa de la época. La complicidad entre policía y prensa en la difusión del terror anarquista es, en ese sentido, evidente, pues la revisión de esos álbumes permite revelar el origen de los documentos *al natural* difundidos por la prensa⁷.

El estudio de las fotografías de Alphonse Bertillon revela una iconografía inédita que tiende a infirmar, sin embargo, el rigor científico del funcionario y, por extensión, los procedimientos de la identificación policiaca. Más allá de las imágenes de ruinas que dan cuenta de una cierta estetización (encuadre de la imagen, primer plano prominente, desenfoques, abstracción del espacio, etcétera, ver la figura 4), las de los cadáveres, heridas y artefactos explosivos sorprenden a primera vista por

6 Ver Bertillon (1883), especialmente la representación de “chibchas modernos”, página 172.

7 Entre otros ejemplos, los dibujos al natural de Louis Bombled, publicados en el *Supplément Illustré du Petit Journal* del 16 de abril de 1892, tras el atentado de Ravachol en el Boulevard Saint-Germain, son reproducciones gráficas exactas de las fotografías que Bertillon toma del mismo acontecimiento.

la distancia que introducen entre la realidad material de los hechos y su representación. El cuidado observado en el registro de las bombas –ya sea en la difusión estilizada de la luz sobre su superficie, su presentación delicada ante un fondo neutro, la sutil proyección de la sombra, pero sobre todo en esa reconstrucción meticulosa de un objeto que, por su naturaleza explosiva, ya no existe– conforma seguramente la muestra más dicente de ese distanciamiento de los procedimientos científicos. El tratamiento de los artefactos participa en cierto modo de una lógica estetizante, al presentar un objeto descontextualizado, fetichizado, y cuyo valor de uso ha sido subvertido por el recurso a la reproducción material y visual del objeto.

Esa reificación del terror se prolonga en las imágenes de heridas y cadáveres. La representación de las víctimas del atentado perpetrado por Émile Henry en la comisaría de la Rue des Bons-Enfants es característica. Los muertos, inicialmente ubicados dentro de los escombros del atentado (como lo comprueban, de hecho, algunas fotografías de las ruinas), han sido desplazados hacia el taller del fotógrafo, donde sus cuerpos fueron recostados sobre una tela blanca e iluminados gracias a una luz artificial rasante, agregando una dimensión trágica a lo macabro de la escena. Los restos corporales, esparcidos por el soplo de la explosión, son recolectados y reubicados siguiendo una distribución antropomórfica manifiesta, o los miembros arrancados y preservados en frascos de formol son extraídos de su recipiente y librados a la impudencia de la cámara. En un gesto pasmoso, el cadáver rígido del anarquista belga Pauwels ha sido erguido, equilibrado y recostado contra una puerta, cuando una fotografía, ampliamente difundida en la época, lo mostraba apaciblemente acostado, llevado por la violencia de la bomba que cargaba y que estalló accidentalmente.

Todas esas manipulaciones son todavía difícilmente explicables. Más allá de la posible desinformación que pueda conllevar al ser usadas directamente por la prensa, estas imágenes de Alphonse Bertillon parecen conformar una especie de confesión sobre la poca fiabilidad de su método, como si la lucha contra la delincuencia respondiera más a un ejercicio de identificación de tipos criminógenos –es decir, del grado de conformidad entre un modelo y un sujeto–, que de definición de la identidad del criminal. Es en ese sentido que la iconografía policiaca del anarquismo de finales del siglo XIX puede anunciar el fracaso del *bertillonaje*, al representar el margen que separa a la imagen de su realidad, aquel espacio interpretativo donde la imagen mental del crimen y de su autor parece coincidir con la fotografía del convicto; cuando el registro documental se sustituye a la convicción íntima de la administración de la represión.

Figura 5. Tabla sinóptica *Revolution Surrealiste*, Germaine Berton



Fuente: *La révolution surréaliste* n°1, diciembre 1924, p.17, conservado en la Bibliothèque Nationale de France, disponible en el portal Gallica.bnf.fr

La poética del rayo

Desde Bakunin, Europa no disponía de una idea radical de la libertad.

Los surrealistas la tienen.

Walter Benjamin (2000 [1929], 129)

En el primer número de la *Revolución surrealista* de diciembre de 1924 (ver la figura 5), un extraño cuadro sinóptico aparece entre los textos de Louis Aragon y Francis Gérard. Al lado de miembros históricos o imaginarios del movimiento, como André Breton, Antonin Artaud, Yves Tanguy, Max Morise y Max Ernst, pero también Sigmund Freud, Picasso o Giorgio de Chirico, se destaca en el documento una fotografía de mayor tamaño que representa a una enigmática mujer (la única en esa taxonomía). A la manera de un astro solar, la imagen ubica la figura femenina en el centro de la cosmogonía surrealista, presencia además reafirmada por una citación de Charles Baudelaire en el pie de página: “La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños”. Este epicentro del movimiento es Germaine Berton, militante sindicalista y anarquista, acusada de dispararle mortalmente a Marius Plateau, secretario de la Ligue d’Action Française, movimiento nacionalista y realista de extrema derecha. En aras de presentar por primera vez a sus lectores los miembros del movimiento, el surrealismo reivindica su filiación

con la práctica anarquista de la propaganda por el hecho y de la acción directa, al centrar su panteón alrededor del *bertillonaje* de la anarquista. Esta supervivencia de la ideología libertaria o de la iconografía judicial en el surrealismo no es fortuita y reconoce en la gesta terrorista de Ravachol, Henry o Vaillant un modelo para su proyecto poético y político.

Los conceptos *automatismo psíquico* y *escritura automática* propuestos por André Breton en el primer manifiesto del surrealismo encuentran en el romanticismo anarquista de la propaganda por el hecho una noción dúctil aplicable a sus prácticas poéticas (Breton 1992, 14). Al llamar a una expresión inmediata emancipada de toda acción reguladora de la razón, es decir, de la liberación de una imagen pura, eco de las inclinaciones estéticas y éticas íntimas del individuo, Breton funda las bases de una poética del fulgor. El campo lexical y visual del surrealismo abunda en referencias a la explosión, al rayo, al trueno y al relámpago, o a la violencia del surgimiento de la imagen poética. La belleza surrealista, para parafrasear al poeta, tiene que ser convulsiva, explosiva-fija, mágica-circunstancial, etcétera, es decir que tiene que llevar el mismo poder de *sideración* que el estruendo de la explosión. El título de la imagen que ilustra en 1934 el artículo de André Breton, “La Beauté sera convulsive” (La belleza será convulsiva), publicado en la revista *Minotaure*, diez años después del Primer manifiesto del surrealismo y después de numerosas peripecias ideológicas, da cuenta perfectamente de esa condición explosiva de la poética surrealista (Breton 1934, citado en Poivert 2006, 69). Al mostrar un rayo a la manera de un deslumbramiento celeste, *L'image telle quelle se produit dans l'écriture automatique* (La imagen tal como se produce en la escritura automática), abre una dimensión casi mística, al presentar el instante primario de la poesía surrealista como una chispa inmaculada, esa *iluminación profana* a la que se refería Walter Benjamin al analizar la relación del surrealismo con el mundo (Benjamin 2000 [1929], 116). La imagen poética automática se aproxima entonces a la idea de revelación, que por su lado se asemeja, por su violencia fulgurante y su carácter heurístico, a esa misma luz supuestamente anunciadora de los atentados que habían aterrorizado a París treinta años antes.

El recurso a la violencia, a la intimidación o a prácticas próximas al terrorismo, si bien es ajeno al surrealismo, pertenece a la historia de las vanguardias históricas. La estela que trazan los movimientos de vanguardia, en particular la secuencia que inicia Dada para disolverse con la Internacional Situacionista (IS), prosigue un cuestionamiento continuo sobre los usos y prácticas de la violencia, y su papel táctico en el establecimiento de un proyecto revolucionario. Desde las conferencias de Arthur Cravan hasta el intento fallido de Ivan Chtcheglov y Henry de Béarn de dinamitar la Torre Eiffel, pasando por la famosa imprecación de André Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo*⁸, el paso de lo poético a lo político se produce con distintos grados de

8 “Y como del grado de resistencia que esta idea de elección encuentra depende el vuelo más o menos seguro del espíritu hacia un mundo por fin habitable, se concibe que el surrealismo no tema hacer un dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje sistematizado, y que no espere ya nada que no provenga de la violencia. El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle empuñando revólveres

compromiso. El recuerdo del terrorismo anarquista persigue sin embargo el imaginario vanguardista, referente inherente del *ethos* de cada movimiento, hasta finalmente terminar por agotarse y constituir, no tanto un modelo de inspiración poética y política, sino el concepto que permite desnudar la estructura de la opresión y del poder.

Los Situacionistas, a partir de finales de 1960, apartados definitivamente del tropismo del romanticismo de la vanguardia, para participar concretamente en el ejercicio de la subversión política, van a protagonizar esa lectura crítica del terrorismo. El término reintegra en cierto sentido la definición que la historiografía de la Revolución francesa había podido darle –a saber, la instauración de un estado de excepción–, al considerar el ejercicio del terror como un corolario de la dominación del espectáculo. El terrorismo, más que una práctica, es considerado como un régimen, un modo de gobierno organizado alrededor del miedo presente en las imágenes. Oficia como repulsivo y revelador de un método muy elaborado de servidumbre. El opúsculo publicado sobre el tema en 1980 por el antiguo miembro de la IS Gianfranco Sanguinetti da cuenta de esa evolución del pensamiento situacionista durante la década de los años 1970. Confrontado por el recrudecimiento de los atentados terroristas propiciados por diferentes organizaciones revolucionarias –ya sea a través de las exigencias de Carlos, de las Brigadas Rojas o de la R.A.F. (Rote Armee Fraktion-Fracción del Ejército Rojo)–, el terrorismo es presentado por el autor como una operación cuyo objetivo es la afirmación de la legitimidad y de la necesidad del Estado: “Puesto que la lucha contra el terrorismo coincide con el *interés colectivo*, ella encarna ya el *bien general*, y el Estado que la dirige generosamente encarna el bien en sí y por sí. Sin la maldad del diablo, la infinita bondad de Dios no podría ser apreciada como se debe” (Sanguinetti 1980, 72).

*

El terrorismo de los años noventa del siglo XIX genera reacciones confusas. Esa irrupción imprevisible de la violencia terrorista en la sociedad francesa y la dura asimilación de las motivaciones de los anarquistas van a estimular el reflejo de colmar la incomprensión colectiva de los hechos y del fenómeno, por medio de un conjunto de representaciones. Las fotografías de Alphonse Bertillon, su circulación en la prensa, las portadas de las revistas que plasman los instantes del terror, o las ilustraciones fotogénicas, presuponen, todas, una relación viciada con la realidad y el valor documental e informativo de las imágenes. Ese alud de resonancias diversas del terror va a marcar particularmente al surrealismo, cuya primera generación comparte una cierta proximidad cronológica con los atentados anarquistas y el trágico episodio de la Banda de Bonnot. Esa persistencia del romanticismo de la propaganda por el hecho en el movimiento marca también el inicio de una cierta tradición en las vanguardias históricas, que articula una acepción sesgada del terrorismo con la elaboración de su proyecto revolucionario. Es realmente con la lectura crítica que la Internacional Situa-

y tirar sobre la multitud al azar cuantas veces sea posible. Quien no ha tenido, siquiera una vez, deseos de acabar de ese modo con el pequeño sistema de envejecimiento y cretinización en vigor tiene su lugar señalado en esa multitud, con su vientre a la altura del tiro” (Breton 1992, 85).

cionista realiza del terrorismo –en el umbral de la disolución de las vanguardias del siglo XX–, que el fenómeno adquiere una sustancia crítica, al articular histórica y políticamente el fenómeno a partir de la noción de *espectáculo*, que permite aprehender el alcance de esa manifestación moderna del poder y denunciar el escollo que representa toda interpretación idealizada de la estética de la dinamita.

Referencias

1. Badier, Walter. 2010. “Emile Henry, le ‘Saint-Just’ de l’Anarchie”. *Parlement(s), Revue d’histoire politique* 14: 159-171.
2. Baudrillard, Jean. 2002. *L’esprit du terrorisme*. París: Galilée.
3. Benjamin, Walter. 2000 [1929]. “Le surréalisme, le dernier instantané de l’intelligence Européenne”. En *Œuvres complètes*, II, 129. París: Gallimard.
4. Bertillon, Alphonse. 1883. *Ethnographie moderne. Les Races Sauvages*. París: Masson.
5. Breton, André. 1992. *Manifestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
6. Chesterton, Gilbert Keith. 2009 [1911]. *Le nommé Jeudi*. París: Gallimard.
7. Debray, Régis. 2002. “Le passage à l’infini”. *Les Cahiers de médiologie* 13 (1): 3-13. Doi:<http://dx.doi.org/10.3917/cdm.013.0003>
8. Phéline, Christian. 1985. *L’image accusatrice*. París: Les cahiers de la photographie.
9. Poivert, Michel. 2006. *L’Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*. Cherbourg: Le Point Du Jour.
10. Sanguinetti, Gianfranco. 1980. *Du terrorisme et de l’État: La théorie et la pratique du terrorisme divulguées pour la première fois*. París: Le Fin Mot de l’Histoire.