

llegado viva hasta la obra actual de Giorgio Agamben³³, quien ha creído ver –idea políticamente perversa donde las haya– en el estado de excepción el paradigma privilegiado, aunque secreto (inconfesable), de la política moderna, aunque sólo en ocasiones excepcionales se muestre de manera explícita.

Los niños terribles, III (*El triunfo de la [mala] voluntad*)

*You say you got a real solution,
Well, you know
we'd all love to see the plan.*

El triunfo de la voluntad es el título de un documental filmado por Leni Riefenstahl para el aparato de propaganda del partido nacionalsocialista alemán tras su acceso al poder. La primera pregunta es casi obvia: el triunfo de la voluntad... ¿sobre qué? En un sentido muy extendido, voluntad podría equivaler a «libertad» (en cuanto «voluntad libre») y, por lo tanto, oponerse a «naturaleza» (aquello que no es espíritu justamente porque carece de voluntad libre). «El triunfo de la voluntad» se referiría, en este caso, al triunfo de la voluntad sobre la naturaleza, y sería casi sinónimo de la conquista de la naturaleza por parte del espíritu. La sabiduría antigua nos ha transmitido el recuerdo de la palabra de Apolo como palabra que «realiza», que *hace lo que dice y dice lo que hace*, que hace llover con sólo decir «Llueva» y que mata con sólo decir «Muera», así

ranía es esencialmente el rechazo a aceptar los límites que el miedo a la muerte aconseja respetar para asegurar generalmente, en la paz laboriosa, la vida de los individuos. El asesinato no es el único medio de recuperar la vida soberana, pero la soberanía va siempre unida a la negación de los sentimientos que la muerte impone. La soberanía exige la fuerza de violar [...] la prohibición que se opone al asesinato; requiere también aceptar el riesgo de morir» (Georges Bataille, «Ce que j'entends par souveraineté», *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1976, vol. VIII; trad. cast. de P. Sánchez y A. Campillo, *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 84-85).

33. *Homo sacer*, A. Gimeno (trad.), Valencia, Pre-textos, 1999.

como la Biblia nos presenta a un Dios capaz de crear de la nada sin otra fuerza que la de la voluntad, con un simple *Fiat*. En el principio era el Verbo, sí, pero un verbo eficaz, un verbo cuya fuerza creadora –poética– es ilimitada e inmediata. La palabra humana –mortal– es el resultado de la pérdida de esa fuerza «realizativa»: dice, pero no le basta el decir para hacer. Su decir es hueco, vacío, inoperante, ineficaz, un «mero decir» que manifiesta su dolorosa separación de las cosas, antes que en su falsedad posible (vergonzosa evidencia de su escisión con respecto a la realidad), en su inanidad: las palabras se las lleva el viento, *verba volant, flatus vocis*. Ese defecto es precisamente el que hace necesaria la técnica, que no es sino el medio gracias al cual se consigue (si es que se consigue) «realizar» algo, puesto que la palabra ha perdido la fuerza de la voluntad divina; sólo el poeta conserva un reflejo de esta fuerza cuando su palabra es «inspirada», pero es a costa de no saber lo que dice.

La obra de Leni Riefenstahl está preñada de fascinación por la naturaleza en su dimensión más «sublime»³⁴ (las cumbres inaccesibles y las grandes profundidades marinas siempre han estado entre sus motivos predilectos), de tal modo que el mero hecho de fotografiar o filmar esas realidades «inaccesibles» es ya en sí mismo un triunfo de la voluntad: la cámara, mediante enormes grúas y equipos de inmersión muy sofisticados, llega a apropiarse de –y a inmortalizar– esa naturaleza indómita, domesticándola por ese procedimiento (técnico) y convirtiéndola en «espíritu» (arte y cultura). El propio fotógrafo o el cameraman es ya aquí, en cuanto tal, una metáfora del poder de la voluntad (de la «fuerza de voluntad») sobre la naturaleza: el modo en que la voluntad convierte a la naturaleza (aquello que constituye presuntamente la exterioridad que supera y finalmente acaba venciendo a toda voluntad humana) en su creación, en su obra, como si el arte fuese –gracias a la técnica– una prueba de la

34. Nótese que fue Hitler, en alguna de sus *contribuciones estéticas*, quien identificó «sublime» con «natural» y –en una ecuación de la cual Leni Riefenstahl siempre se ha declarado partidaria– «bello» con «sano»: «*El arte, para alcanzar este objetivo [la elevación del nivel colectivo de autoconciencia], debe ser efectivamente transmisor de lo sublime y de lo bello y, por tanto, vehículo de lo natural y de lo sano*» («Discurso en la sesión sobre la cultura del Congreso del Partido del Reich en Nuremberg, 1935»; recogido en Berthold Hinz, *Die Malelei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München, Carl Hanser Verlag, 1974; trad. cast. de J. Dols Rusiñol, *Arte e ideología del nazismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978, p. 316 [cursiva en el original]).

potencia de la voluntad cuando se propone someter a la naturaleza. Pero la naturaleza, así sometida, ya no puede ser sublime (pues «sublime» significaría «indómita», «inaccesible», «salvaje», finalmente triunfante) sino únicamente «bella». Belleza se convierte, así, en sinónimo de «naturaleza sometida al poder de la voluntad». Y de nuevo el propio «artista» gráfico metaforiza sus pretensiones: la perfección técnica del trabajo de Leni Riefenstahl –verdaderamente asombrosa desde cualquier punto de vista– es la garantía de su belleza (es decir, de su «sumisión a la voluntad»). Y no hay duda de que la obra de Leni Riefenstahl plasma este principio –esta definición de la belleza como *dominio de la voluntad sobre la naturaleza mediante la perfección técnica*– de modos más ostensibles. En el documental sobre el partido nazi, las masas humanas ordenadas como paisajes o como máquinas, convertidas en algo superior y autónomo con respecto a los individuos que las componen, materializan el mismo ideal de belleza. La perfección de los movimientos –el hecho de que, en ellos, lo que se mueva realmente sean las masas «geométricas» o «geomecánicas», como formas (*Gestalten*) independientes e indecomponibles, dando lugar a una morfología infra o supra-humana, pero en cualquier caso inhumana– ilustra el modo en que la voluntad (esfuerzo, disciplina, pero sobre todo poder, potencia) puede llegar, con ayuda de la técnica, a moldear, ordenar y dominar, convirtiéndolo en belleza y en forma, a lo esencialmente amorfo, caótico, indomeñable, desordenado y feo: las multitudes, el vulgo, la muchedumbre grosera que desde principios del siglo xx había entrado en escena constituyendo un nuevo tipo de sublimidad. Como una fuerza eléctrica que las posee y las domina, que les confiere forma y orden, la voluntad hace de las masas algo bello (frente a la «fealdad natural» de las masas desorientadas, amorfas y sin voluntad, marchando por pura inercia). Se trata, pues, del triunfo de la voluntad –la voluntad de una naturaleza inhumana– sobre la naturaleza humana (esa naturaleza de la cual forman parte las bajas pasiones y los groseros apetitos del vulgo dócil y amedrentado). La masa (lo inerte) aparece entonces animada por una única voluntad (la del *Führer*, sin duda, pero el *Führer* no es más que el conductor del automóvil llamado «Alemania»: su voluntad es la voluntad de la nación). Y la nación es eso: la masa animada por una voluntad única, convertida –por la organización técnica– en forma bella, la naturaleza (=nación) sometida a la voluntad gracias al partido. Si Hegel había escrito que

la naturaleza nunca puede ser bella, porque sólo el espíritu (es decir, la libertad, es decir, la voluntad) produce belleza, si Schelling había sostenido que las representaciones de la naturaleza sólo son bellas cuando el artista presta su espíritu a lo que carece de él, y si Kant había dicho que una obra de arte es bella (genial) cuando presenta como si fuera naturaleza lo que en realidad es espíritu, las imágenes de Leni Riefenstahl muestran que el triunfo de la voluntad sobre la naturaleza (el encauzamiento técnico de las fuerzas naturales), no conforme con otorgar *voluntad a la naturaleza*, que carece de ella, confiere a la voluntad una *naturaleza* (para que no sea simplemente Espíritu o Idea), la realiza consiguiendo que la naturaleza se haga voluntad y la voluntad naturaleza. La voluntad del *Führer* no sería nada –nada más que una inmensa *potencia* no actualizada, como el conductor nada sería sin su vehículo– si no se «naturalizase» en la belleza de las masas organizadas, así como la naturaleza de las masas no sería nada –nada más que un comportamiento desordenado e informe– si no estuviese animada por la voluntad que le concede forma y alma. Cuando la voluntad del artista presta su espíritu a la naturaleza, ésta ya no es simple naturaleza, sino que deviene arte y monumento. Las masas que aparecen en el documental de Leni Riefenstahl sobre el partido nazi son *un monumento a la voluntad*. Mediante la técnica (disciplina), el querer se torna poder y el poder se hace querer. Ahora bien: un querer que se convierte inmediatamente en poder, una potencia que se actualiza íntegramente y sin dejar residuo, una voluntad que puede (realiza) todo lo que quiere y al instante, tal es la definición de la omni-potencia de la voluntad divina. El *Führer* no es Dios, sin embargo. Por eso, su voluntad necesita, para realizarse, la perfección técnica encarnada en la maquinaria del partido. El partido es el *órganon* que posibilita que la potencia (de la voluntad) pase al acto y se convierta en naturaleza, es lo que naturaliza la voluntad y «voluntariza» la naturaleza. Curioso efecto por el cual las masas-naturaleza, para dotarse de voluntad, tienen que ser sometidas (por la maquinaria técnica del partido que ejerce la mediación que lleva a cabo el movimiento, según el Aristóteles vulgarizado por la escolástica: *transitus de potentia ad actum*) hasta extirpar de cada uno de los individuos que las componen el último aliento de voluntad «individual», para que la voluntad única –la de la naturaleza, la de la nación– las posea por completo.

En las fotos de los nuba (realizadas después de la Segunda Guerra Mundial) y en el documental sobre las Olimpiadas de 1936 (*Olympia*), Leni Riefenstahl emplea otra táctica: allí no es la masa, sino el «cuerpo» (frente al «alma») quien desempeña el papel de esa naturaleza que la voluntad debe someter. La disciplina y el entrenamiento deportivo, el empeño por alcanzar tales marcas o superar ciertos *records*, ¿no sería completamente absurdo si no tuviera una finalidad oculta? La verdadera competición que las naciones escenifican en los Juegos Olímpicos –parece sugerir Riefenstahl–, la competición que resulta obnubilada por las metas inmediatas (ganar una carrera, saltar determinada longitud o determinada altura, lanzar más lejos o resistir más tiempo) es la que tiene lugar para determinar cuál es la nación en donde la voluntad (la voluntad de la nación misma, el «espíritu del equipo») ha conseguido un mayor triunfo sobre la naturaleza (las inclinaciones naturales del cuerpo a la relajación y a la molicie, frente al deporte que «fortalece la voluntad» casi tanto como la guerra). La perfección técnica del gimnasta es el medio a través del cual la voluntad de la nación triunfa sobre la naturaleza individual de ese cuerpo, sobre su animalidad. El cuerpo deja entonces de ser *mi* cuerpo para convertirse en el cuerpo de *la* voluntad, el lugar en donde la voluntad toma cuerpo. No, ciertamente, *mi* voluntad. Cada cual debe renunciar a su voluntad (individual, que no puede nada o puede muy poco) para que su cuerpo encarne *la* voluntad (nacional, que lo puede todo o casi todo: hoy Alemania, mañana el mundo). Lo que constituye la belleza de los cuerpos atléticos para Leni Riefenstahl no es solamente (como en el caso de las masas) su sumisión a la voluntad, sino el hecho de que, en este caso, se hace patente el carácter *voluntario* del sacrificio de la voluntad individual a la voluntad nacional. La sumisión de las masas a la voluntad del *Führer* es bella, pero 1) no excluye el hecho de que puede haber sido conseguida mediante la violencia, usando la fuerza para persuadir a cada individuo de su deber de renunciar a su voluntad propia, y 2) sólo nos deja ver el triunfo de la voluntad inhumana sobre las voluntades humanas (las masas organizadas no pertenecen a la escala humana, sólo son accesibles desde perspectivas aéreas) a *distancia* y en *grandes bloques*. La belleza de los cuerpos de los atletas moldeados por el esfuerzo consiste en que, en esa ocasión, la cámara nos aproxima el individuo hasta el primer plano para que podamos ver de cerca en

qué consiste un ser humano completamente desposeído de humanidad, convertido en máquina o en animal divino³⁵, pero transformado de ese modo voluntariamente (porque es poco verosímil, aunque no imposible, que alguien pudiera ser literalmente obligado a tal perfeccionamiento sin su anuencia).

El triunfo de la voluntad y *Olympia* son, idealmente, dos perspectivas sobre una misma realidad; porque el ideal nacional consistía en que, si desde la perspectiva aérea que nos muestra a las masas disciplinadas y ordenadas, la cámara pudiera acercarse a cada uno de los individuos que las componen, pudiésemos observar en primer plano, en cada uno de esos miembros de la masa, a un artista que ha dominado completamente su cuerpo, que ha convertido la platónica cárcel del alma en una creación de la voluntad, en una *obra* de arte. Ésta es la razón de que estas filmaciones sean inseparables –como en general el poder absoluto es inseparable de la absoluta impotencia– de aquellos otros documentales realizados en los campos de exterminio, antes y después de la liberación. Son, por así decirlo, películas complementarias. *Ganarás el pan con el sudor de tu frente*: el trabajo es la condena de aquellos cuya palabra ha perdido la fuerza de realizar, de actualizar la potencia, la marca de quienes han sido expulsados del paraíso. La *téchne* realiza la potencia, pero no lo hace de manera inmediata (requiere tiempo, un «espacio de tiempo» que pone de relieve el hiato entre la potencia y el acto, entre la voluntad y la naturaleza) ni exhaustiva: deja siempre un residuo de potencia sin actualizar, un depósito de posibilidades no realizadas a modo de escombros o de desechos que dan cuenta de la *imperfección* del procedimiento en comparación con la omnipotencia divina. Los *desechos humanos* –los desiguales–por–inferioridad– son una encarnación de ese resto que el trabajo produce como emblema de su carácter inacabado, de medio insuficiente para alcanzar el *fin* (a saber: la realización completa de la potencia, su actualización total), como lo es en general la *fuerza* de

35. En la selección fotográfica del material de *Olympia*, Riefenstahl muestra a un corredor a punto de emprender la marcha, con todos sus sentidos invertidos en sus músculos y concentrados en el sonido del disparo que se espera, agazapado y estilizado como una pantera o como un tigre, desprovisto de pensamiento y de duda como una *máquina de correr*. En las fotos de los gimnastas, la rigidez de las piernas del deportista en posiciones que exigen gran esfuerzo hacen pensar igualmente en una suerte de estética de la inhumanidad.

trabajo potencial que habita el planeta a modo de material humano acumulado (Marx hablaba de una «gelatina de trabajo humano indiferenciado») que no ha llegado aún a adquirir forma (humana) o que la ha perdido³⁶. Esa inmensa masa de *potencia que no llega a realizarse*, de materia sin actualización, todos esos posibles que nunca fueron reales nos miran a través de los ojos del esclavo de Eutifrón no menos que desde los de los prisioneros de Auschwitz en los documentales de la Segunda Guerra Mundial, y desde los de todos los demás «prisioneros de Auschwitz» que habitan los continentes agonizando en espera de una «realización» que no llega. Las palabras corren a menudo en su ayuda, pero las palabras no «realizan», son sólo palabras que, como en el caso del esclavo de Eutifrón, siempre llegan demasiado tarde.

Olympia y *El triunfo de la voluntad* nos muestran el resultado (ideal), el acto plenamente realizado; las películas de los *Lager* nos enseñan el procedimiento (material), la potencia que se resiste a su actualización. La formación de lo bello (=sano) a partir de lo sublime (=natural) requiere un método selectivo: la eliminación de lo feo (=insano) y de lo antinatural (=abyecto). Mientras que las películas de Leni Riefenstahl –las de su período propagandístico tanto como los reportajes sobre los nuba o los del mundo submarino, estos últimos realizados en la década de los ochenta del siglo xx– nos permiten ver esa belleza que resulta de la reducción de lo humano a lo inhumano (natural o mecánico) en los perfectos movimientos de las masas organizadas desfilando de uniforme o en la estilizada elegancia de los atletas olímpicos y de los guerreros premodernos, las del universo concentracionario, con sus rostros demacrados y sus cuerpos hacinados, nos revelan el vergonzoso aspecto de los residuos humanos, de la humanidad sobrante como resto de aquel proceso de selección. *La solución final* consistiría en que no hubiese restos (de ahí el formidable proceso de reciclaje y reaprovechamiento que funcionaba en los campos de trabajo y exterminio), pero el mismo hecho de que esta operación de eliminación de residuos tuvo-

36. El sueño de la utopía tecnológica («Seréis como dioses») es, por tanto, el sueño de una técnica que –sin dejar residuo alguno– supla por completo la *debilidad* de la palabra mortal y realice toda la potencia; por lo que hoy sabemos, cada paso dado en el sentido de esta consigna –que todo lo potencial sea real, que allí donde había potencia haya acto– contribuye, contra su intención, a aumentar los residuos y los desechos, unos desechos de los que ya no sabemos cómo deshacernos.

se lugar de modo reservado o secreto prueba su carácter inconfesable: una vez vistas las imágenes de los campos, las que aparecen en los documentales de Riefenstahl quedan denunciadas como operación de maquillaje. Las imágenes de Leni Riefenstahl son una mentira cuya verdad delatan las de Auschwitz o Buchenwald, pues *ellas son la verdad de aquella mentira*, la cruda exposición de todos aquellos a quienes se ha dejado morir de hambre y sed, encadenados en el fondo de una caverna. En rigor, no deberían proyectarse las películas de Leni Riefenstahl ni exponerse sus colecciones fotográficas sin proyectar y exponer en los mismos actos y salas los documentos gráficos del Holocausto, porque unos y otros forman un todo indisonante. La voluntad que triunfa sobre la naturaleza opera por selección natural: sólo sobreviven los más aptos, los mejor adaptados, los más fuertes, los más naturales y los más bellos. Desde su brutal experiencia, Primo Levi certificaba la sospecha que Nietzsche había adivinado en el «darwinismo», y decía el nombre propio de ese procedimiento de criba: *la selección de lo peor*. Así pues, esta exposición de imágenes dobles –en positivo y en negativo, por así decirlo– del mismo fenómeno debería estar presidida por un gran lema, aquel que según Walter Benjamin resumía las pretensiones del fascismo: *Fiat ars, pereat mundus*. Sobre las fotografías de Leni Riefenstahl debería estar escrita esta frase de Adolf Hitler: «Ningún pueblo sobrevive a los documentos de su cultura»; y sobre las de los supervivientes de Auschwitz esta otra, también de Benjamin: «Hemos de prepararnos para sobrevivir a la cultura».

Los niños terribles, IV (*La voluntad de poder*)

Father McKenzie

*writing the words of a sermon that no one will hear
No one comes near...*

De acuerdo con sus conocidas declaraciones sobre «el mundo verdadero» en *El crepúsculo de los ídolos*, la «muerte de Dios» anun-