

CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



Caja Quero



El origen de los ensayos que componen este volumen es el encuentro con Slavoj Žižek que tuvo lugar el 17 de octubre de 2007 en el Círculo de Bellas Artes, en colaboración con la Fundación Cristóbal Gabarrón, y en el que también intervinieron Jorge Alemán y César Rendueles.

Arte, ideología y capitalismo

SLAVOJ ŽIŽEK

JORGE ALEMÁN

CÉSAR RENDUELES

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Director

JUAN BARJA

Esta obra se publica bajo una licencia Reconocimiento-No Comercial-Sin obras derivadas 2.5 España de Creative Commons. Se permite la distribución, copia y exhibición por terceros de esta obra siempre que se mencione la autoría y la procedencia, se realice con fines no comerciales y se mantenga esta nota. No se autoriza la realización de obras derivadas.

Área de Edición del CBA

Diseño de colección

ESTUDIO JOAQUÍN CALLEGO

Impresión

DIN IMPRESORES S.L.

© CÍRCULO DE BELLAS ARTES, 2008

Alcalá, 42. 28014 Madrid

Teléfono 913 605 400

www.circulobellasartes.com

© de los textos: sus autores, 2008

© de la traducción: César Rendueles,
2008

ISBN: 978-84-87619-29-8

Dep. Legal:



FCP

Fundación Casa Pintada
Museo Cristóbal Gabarrón

ARTE E IDEOLOGÍA EN HOLLYWOOD.
UNA DEFENSA DEL PLATONISMO

Slavoj Žižek

Traducción de César Rendueles

La percepción de lo Real histórico en términos de una narración familiar es una operación ideológica básica, en virtud de la cual un conflicto que enfrenta a grandes fuerzas sociales se reelabora desde las coordenadas de un drama familiar. Por supuesto, esta ideología encuentra su expresión final en Hollywood, la máquina ideológica definitiva: en un producto típicamente hollywoodiense todo, absolutamente todo, desde el destino de los caballeros de la Mesa Redonda hasta la Revolución de Octubre pasando por los asteroides que colisionan contra la Tierra, se ve transpuesto en una narración edípica.

Comencemos por el mayor éxito cinematográfico de todos los tiempos, *Titanic*, de James Cameron. ¿Es *Titanic* realmente una película sobre el hundimiento de un barco que choca contra un iceberg? Es preciso tener en cuenta que la catástrofe se produce justo en el momento en que los dos jóvenes amantes

(Leonardo di Caprio y Kate Winslet) regresan a la cubierta del barco inmediatamente después de consumir sexualmente su relación amorosa. Pero eso no es todo. De otro modo, la catástrofe simplemente hubiera sido el castigo del Destino por la doble transgresión que supone el acto sexual ilegítimo y la contravención de las divisiones de clase. Lo realmente crucial es que, una vez en cubierta, Kate le dice apasionadamente a su amante que, cuando a la mañana siguiente el barco llegue a Nueva York, se marchará con él. Prefiere vivir en la pobreza junto a su auténtico amor a una vida de falsedad y corrupción entre los de su clase social. Precisamente en ese momento el barco choca contra el iceberg a fin de *prevenir* lo que sin ningún género de dudas hubiera sido la *auténtica* catástrofe, es decir, la vida de la pareja en Nueva York: cabe suponer sin sombra de duda que las miserias de la vida cotidiana no tardarían en acabar con su romance. El siniestro se produce con el objeto de salvar su amor, generando la ilusión de que, si no hubiera tenido lugar, habrían vivido «felices por siempre».

fig. 1-2

Pero ni siquiera esto es todo. Los momentos finales, en los que se ve cómo di Caprio muere de hipotermia en el agua gélida mientras Winslet flota a salvo sobre un gran trozo de madera, nos proporcionan una clave adicional. Consciente de que le está perdiendo, ella grita: «¡Nunca te dejaré marchar!», y al tiempo que lo dice, ella LE DEJA MARCHAR, incluso llega a empujarle con sus propias manos. ¿Por qué? Porque él ya ha cumplido su cometido. Tras el relato de amor, *Titanic* oculta otra historia bien distinta acerca de una niña

mimada de clase alta que vive una crisis de identidad: está confusa, no sabe qué hacer con su vida... Di Caprio no es tanto su pareja amorosa cuanto una especie de «mediador evanescente» cuya función es restaurar su identidad y el sentido de su vida, su imagen personal (bastante literalmente, por cierto: él dibuja su imagen). Una vez que ha terminado su trabajo, puede esfumarse. Por eso, las últimas palabras que pronuncia antes de desaparecer en el Atlántico Norte recuerdan más al mensaje final de un predicador que a la despedida de un amante: le dice a Winslet cómo debe llevar su vida, que sea honesta y fiel a sí misma, etcétera. El superficial marxismo hollywoodiense de Cameron —el modo en que privilegia a las clases bajas de un modo excesivamente obvio, así como su descripción caricaturesca del cruel egoísmo y oportunismo de los ricos— no debería llevarnos a engaño. Su simpatía por los pobres esconde otra narración: el mito profundamente reaccionario —planteado de forma cabal por primera vez en *Capitanes intrépidos*, de Kipling— de un joven acaudalado que experimenta una crisis personal y recupera su vigor tras un breve e íntimo contacto con la recia vida del pobre. La compasión por el menesteroso oculta su explotación vampírica.

fig. 3-4

Reds, de Warren Beatty, podría considerarse el cenit de este ridículo procedimiento hollywoodiense consistente en la escenificación de los grandes acontecimientos históricos como trasfondo de la formación de una pareja. Con *Reds* Hollywood logró la hazaña de dar con una fórmula para reha-

fig. 5-6

bilitar la propia Revolución de Octubre, posiblemente el acontecimiento histórico más traumático del siglo veinte. ¿Cómo se describe la Revolución en la película? La pareja que forman John Reed y Louise Bryant vive una profunda crisis emocional; pero su amor se reenardece cuando Louise observa a John en una tribuna pronunciando un apasionado discurso revolucionario. Lo que sigue es un encuentro sexual entreverado por escenas arquetípicas de la revolución, algunas de las cuales poseen resonancias eróticas excesivamente obvias. Por ejemplo, cuando John penetra a Louis se ve una calle donde una tupida multitud de manifestantes rodea y detiene un penetrante tranvía «fálico»... Todo ello con los cánticos de la Internacional como telón de fondo. Cuando, en pleno clímax orgásmico, aparece el mismísimo Lenin dirigiéndose a un salón atestado de delegados, parece más un sabio profesor supervisando el encuentro sexual de los amantes que un frío líder revolucionario. Hasta la Revolución de Octubre es aceptable si sirve para reconciliar a una pareja.

Sorprendentemente, encontramos la misma matriz en la producción cinematográfica de los sucesores de la propia Revolución de Octubre, concretamente en la tristemente célebre *La caída de Berlín* (1948), de Chiaureli, ejemplo conspicuo de la épica bélica estalinista que narra la victoria soviética sobre la Alemania de Hitler. La película comienza en 1941, justo antes del ataque alemán contra la URSS. El héroe, un trabajador del metal estajanovista enamorado de una profesora local, pero demasiado tímido para aproximarse

a ella directamente, es galardonado con el premio Stalin y el propio líder le recibe en su dacha. En una escena que se cortó después de 1953 y que más tarde se perdió, tras las felicitaciones oficiales, Stalin percibe cierto nerviosismo en el héroe y le pregunta si algo va mal. Éste le confiesa sus cuitas amorosas a Stalin, que le aconseja sobre la forma de ganarse el corazón de la mujer (recitarle poesías y cosas por el estilo). De vuelta a casa, el héroe logra seducir a la chica; sin embargo, justo en el momento en que la lleva en brazos hacia la hierba (con toda probabilidad, para mantener relaciones sexuales), las bombas de los aviones alemanes comienzan a explotar por doquier: es el 22 de junio de 1941. En la confusión subsiguiente, los alemanes hacen prisionera a la joven y la trasladan a un campo de trabajo cerca de Berlín, mientras que el héroe se alista en el Ejército Rojo y lucha en primera línea para rescatar a su amada. Al final de la película, cuando la jubilosa multitud de prisioneros del campo liberados por el Ejército Rojo se mezcla con los soldados rusos, un avión aterriza en una pradera cercana; el mismísimo Stalin desciende de él y avanza hacia la multitud que le aclama apasionadamente. En ese preciso momento se reúnen los dos amantes, como si de nuevo hubiera intervenido la ayuda providencial de Stalin: ella descubre al héroe entre la multitud pero, antes de abrazarle, se acerca a Stalin y le pregunta si puede darle un beso... ¡Realmente ya no se hacen películas así! *La caída de Berlín* es en rigor la historia del reencuentro de una pareja: la Segunda Guerra Mundial es el obstáculo que debe superar el héroe para recuperar a su amada, como

el dragón que el caballero tiene que matar para conseguir a la princesa prisionera en un castillo. Stalin desempeña el papel de mago y casamentero que sabiamente propicia la reunión de la pareja...

Hay, sin embargo, algunas excepciones inesperadas a esta regla, por ejemplo, *El código Da Vinci* (la película antes que el libro). (Me cuesta juzgar con imparcialidad a Da Vinci porque, como todo esloveno sincero, conozco el secreto de la sonrisa de la Mona Lisa. El esloveno carece de palabras obscenas y las ha tomado prestadas en su mayor parte del serbio, el croata y, en menor medida, el italiano. Así que todo el mundo sabe que «mona» es el nombre popular italiano para «vagina», mientras que «lisa» es la raíz del verbo esloveno «lamer»: la sonrisa de la Mona Lisa es el gesto de satisfacción tras un buen cunnilingus.) El interés de *El código Da Vinci* —tanto la novela como, aún más, la película— reside en una característica que, sorprendentemente, remite a *Expediente X*, donde la cantidad de cosas que suceden «ahí fuera», donde se supone que está la verdad (es decir, la invasión alienígena de la Tierra), llena el vacío que deja una verdad mucho más cercana: el hecho de que entre la pareja de agentes Mulder y Scully no sucede nada (ninguna relación sexual). En *El código Da Vinci*, la vida sexual de Cristo y María Magdalena es el exceso que invierte (oculta) el hecho de que la vida sexual de Sophie, la heroína y última descendiente de Cristo, no existe: ella es como la María contemporánea, virginal, pura, asexual, no hay rastro de sexo entre ella y Robert Langdom.

fig. 7

El trauma de Sophie se originó al asistir a la escena primordial fantasmática de la copulación parental; este exceso de *jouissance* «neutralizó» totalmente su sexualidad: es como si, en una especie de bucle temporal, asistiera al acto de su propia concepción, de forma que para ella TODO sexo fuera incestuoso y, así, estuviera prohibido. Aquí entra en juego Robert quien, lejos de ser su pareja amorosa, actúa como su «analista silvestre», cuya tarea es construir un marco narrativo, un mito, que le permita evadirse de esta seducción fantasmática, *no* por medio de una recuperación de la heterosexualidad «normal», sino a través de la aceptación de su asexualidad y de su «normalización» como parte de la nueva narrativa mítica. En este sentido, *El código Da Vinci* pertenece a la serie que estamos analizando: en realidad, la película no trata acerca de la religión y el secreto «reprimido» del Cristianismo, sino sobre una joven frígida y traumatizada que se redime y se libera de su trauma al proveerse de un marco mítico que le permite aceptar plenamente su asexualidad. El mito que la convierte en la descendiente de Cristo crea una nueva identidad simbólica para Sophie, quien, al final, emerge como líder de una comunidad. En este nivel terrenal, *El código Da Vinci* no se aparta del Cristianismo: el personaje de Sophie encarna el paso del amor sexual al *ágape* desexualizado como amor político que instaura el vínculo de una colectividad. Esta solución no tiene nada de «prefreudiana», sólo lo parece desde la perspectiva de una vulgar versión normativa heterosexual del psicoanálisis, en virtud de la cual para una mujer todo resulta patológico excepto el deseo heterosexual

«normal». Por el contrario, para un auténtico freudiano «no hay relación sexual», no existe ningún estándar de normalidad, sólo un punto muerto ineludible. La posición asexual que acepta la retirada del comercio entre los sexos es un *síntoma* —un «nudo» sintomático que mantiene unido al sujeto— tan bueno como cualquier otro a la hora de afrontar este punto muerto. Quizás por esa razón la película de *El código Da Vinci* defraudó a los seguidores del libro.

fig. 8

Sin embargo, esta subversión se mantiene dentro de los confines de la matriz ideológica hollywoodiense. Para escapar de ella no se necesita profundizar sino, más bien, aprender a mantenerse en la superficie. Hay un plano de Judy en *Vértigo*, de Hitchcock, en el que la mitad izquierda de su rostro está casi completamente a oscuras mientras la parte derecha aparece teñida de un extraño tono verde procedente de la luz de neón que ilumina el exterior de la habitación. En vez de leer esta toma como una representación del conflicto interior de Judy, uno debería reconocer su completa ambigüedad ontológica: como en algunas versiones del gnosticismo, Judy aparece descrita aquí como una protoentidad aún no completamente constituida ontológicamente (un agregado de plasma y oscuridad). Es como si, a fin de existir plenamente, su mitad oscura esperara ser completada por la imagen etérea de Madeleine. En el momento mismo en que Judy se ve reducida a un infraobjeto, a una mancha informe preontológica, queda *subjetivizada*: ese angustiado semi-rostro, totalmente inseguro de sí mismo, designa el nacimiento

del sujeto. Recuerda la proverbial solución imaginaria de la paradoja de la divisibilidad infinita de Zenón: si continuamos la división lo suficiente, finalmente tropezaremos con un punto en el que una parte ya no será divisible en partes menores, sino en una parte (menor) Y NADA: esta nada «es» el sujeto. ¿Y no es ésta, precisamente, la división de Judy en el plano antes mencionado? Vemos la mitad de su rostro, mientras la otra mitad es un vacío oscuro.

Los sujetos son literalmente agujeros, huecos en el orden positivo del ser, sólo moran en los intersticios del ser, en esos lugares donde la labor de creación no ha concluido: la mera existencia de un sujeto prueba que Dios era un idiota que arruinó el trabajo de la Creación. Lejos de ser la cúspide de la Creación, el sujeto pone de manifiesto que en el orden de las cosas hay máculas de realidad inacabada: el correlato objetivo de un sujeto es una mancha-objeto proto-real espectral que aún no está totalmente actualizada como parte de la realidad positiva. El problema es que, cuando nos enfrentamos a un ser humano y observamos sólo su mitad visible, automáticamente lo des-subjetivamos llenando el vacío, proyectando en la oscuridad una riqueza de la personalidad imaginaria: el otro des-subjetivado se convierte en una «persona» completa, el rostro se transforma en un fetiche levinasiano, el signo de la abismal profundidad de la vida interior de la persona, y las dos mitades (la cara exterior y la vida psíquica interior) se combinan en una totalidad cabal. Lo difícil no es percibir bajo el rostro la riqueza de la personalidad, sino evi-

tar esa trampa, ABSTRAERSE del espejismo de esa riqueza y ejercitar la habilidad para aceptar la realidad desfetichizada del sujeto: observar la oquedad, la oscuridad, sin completarla con el contenido fantasmático de la «vida interior» que se supone que brilla tras ella. En otras palabras, lo difícil es enfrentarse a la realidad en su estatus preontológico, como algo no totalmente constituido, ver la nada allí donde no hay nada que ver, sustraer de la realidad su engañosa riqueza.

Gilles Deleuze reflexiona a menudo en torno a la idea de que al convertirnos en posthumanos deberíamos aprender a practicar un tipo de percepción anterior o posterior a los hombres, una percepción liberada de sus coordenadas humanas: quienes asumen plenamente el «retorno de lo mismo» nietzscheano son lo suficientemente fuertes como para sostener la visión del «caos iridiscente de un mundo anterior al hombre». Aunque Deleuze recurre aquí abiertamente al lenguaje kantiano, en particular cuando habla del acceso directo a las «cosas (a su forma de ser) en sí», lo que él denomina «cosas en sí» es en cierto modo *aún más fenoménico* que nuestra realidad fenoménica compartida: es el fenómeno imposible, el fenómeno excluido de nuestra realidad simbólicamente constituida. Imagínese a alguien obligado a presenciar una tortura aterradora: en cierto modo, lo que ha contemplado es tan monstruoso que se convierte en una experiencia de lo imposible-real nouménico que haría añicos las coordenadas de nuestra realidad común. Del mismo modo, si descubriéramos películas filmadas en un campo de concentración que reco-

gieran escenas de la vida diaria de los *Musulmannen*, el maltrato sistemático que sufrían y la forma en que se les privaba de toda dignidad, habríamos «visto demasiado», habríamos accedido al territorio vedado de lo que debería haber permanecido oculto. Esto es también lo que hace que resulte tan difícil asistir a los últimos momentos de aquellas personas que saben que van a morir inminentemente y que son, en este sentido, como muertos vivientes. De nuevo, imagínese que se hubiera descubierto entre las ruinas de las Torres Gemelas una videocámara que milagrosamente hubiera sobrevivido intacta al impacto y que conservara imágenes de lo que sucedió entre el pasaje del avión minutos antes de que se estrellara contra una de las Torres. Lo que ocurriría en todos estos casos es que, efectivamente, habríamos visto las cosas como son «en sí mismas», al margen de las coordenadas humanas, al margen de nuestra realidad humana: habríamos visto el mundo con ojos inhumanos. (Quizás las autoridades estadounidenses han encontrado esas imágenes y, por razones comprensibles, las mantienen ocultas.) La lección que podemos extraer de esto es profundamente hegeliana: la diferencia entre lo fenoménico y lo nouménico tiene que ser reflejada/transpuesta de nuevo en lo fenoménico en términos del hiato entre el fenómeno normal «urbanizado» y el fenómeno «imposible».

¿Cómo podemos plasmar esta dimensión inhumana en una película? Sin duda, no tratando de captar la pura objetividad, sino representando una subjetividad imposible. Uno de los procedimientos convencionales de las películas de terror es

la «resignificación» del plano objetivo en el subjetivo (lo que el espectador inicialmente percibe como un plano objetivo —por ejemplo, una casa con una familia cenando—, de repente, por medio de marcadores codificados —como una ligera vibración de la cámara, una banda sonora «subjetivizada», etcétera—, se revela como el plano subjetivo de un asesino acechando a sus víctimas propiciatorias). Sin embargo, este procedimiento se complementa con su opuesto, la inesperada inversión del plano subjetivo en otro objetivo: en medio de un largo plano inequívocamente subjetivo, el espectador se ve de repente obligado a reconocer que *en el espacio de la realidad diegética no hay ningún sujeto que pueda ocupar el punto de vista de este plano*. En consecuencia, no se trata aquí de una mera inversión de un plano objetivo en otro subjetivo, sino de la construcción de un lugar de subjetividad *imposible*, una subjetividad que contamina la propia objetividad con el aroma del mal inefable, monstruoso. Algo que permite intuir toda una teología herética en la que se identifica secretamente al propio Creador con el Demonio (que era precisamente la tesis de la herejía cátara en la Francia del siglo XII). El ejemplo paradigmático de esta subjetividad imposible aparece en *Los pájaros*: se trata del plano que muestra Bodega Bay en llamas vista desde lo alto y que, con la entrada de los pájaros en el encuadre, adquiere un significado diferente, se subjetiviza al adoptar el punto de vista de los propios agresores malignos.

fig. 9

Irónicamente, un procedimiento similar se usa en *Franco: ese hombre*, un documental oficial español (franquista) realizado

en 1964 en conmemoración de los «veinticinco años de paz» transcurridos desde el inicio de la dictadura. Cuando acaba la película sucede algo extraño, una resubjetivación de la objetividad similar a la que se produce en la escena de *Los pájaros*: la cámara se retira, de modo que la imagen, en vez de cubrir toda la pantalla, disminuye y termina rodeada por un marco negro. Ya no vemos una imagen, sino una proyección de la imagen que alguien observa en una sala de cine. Entonces, la cámara gira y vemos al espectador de la película en honor de Franco: se trata, por supuesto, del propio Franco. La ironía reside en el hecho de que, aunque la intención manifiesta de la película es homenajear a Franco, este procedimiento lo convierte en una presencia maligna, como los pájaros de Hitchcock...

Si esta objetividad subjetivizada simboliza el mal, ¿hay otra forma de representar la superficie inhumana del Ser? En el mercado contemporáneo encontramos toda una serie de productos privados de su propiedad maligna: café sin cafeína, nata sin grasa, cerveza sin alcohol... Sin duda habría que añadir a esta serie el *olor*: quizás la diferencia clave entre las clases populares y las clases medias sea la relación que mantienen con el olor. Para la clase media, las clases bajas huelen, sus miembros no se lavan regularmente. Por citar la proverbial respuesta que dio un parisino de clase media cuando le preguntaron por qué prefería viajar en vagones de primera clase en el metro: «No me importaría ir en segunda con los obreros, ¡pero es que huelen!». Esto nos lleva a uno de los

posibles significados actuales de «prójimo»: prójimo es aquel que, por definición, *huele*. Por eso los desodorantes y jabones son tan importantes hoy en día, hacen que los demás resulten mínimamente tolerables: estoy dispuesto a amar a mi prójimo... si se demuestra que no huele demasiado mal. Según una noticia que ha aparecido recientemente en los medios de comunicación, los científicos de un laboratorio venezolano han añadido un elemento a esta serie: por medio de la manipulación genética han creado alubias que, tras ser consumidas, ¡no generan ventosidades malolientes y socialmente embarazosas! Así que, tras el café descafeinado, los pasteles bajos en calorías, la coca cola sin azúcar y la cerveza sin alcohol, ahora tenemos alubias sin flatulencias...

Lacan completó la lista de Freud de objetos parciales (pecho, heces, pene) con dos elementos adicionales: la voz y la mirada. Quizás deberíamos pensar en un objeto adicional: el olor. *El perfume*, de Patrick Süskind, parece señalar en esta dirección. Grenouille, el desventurado héroe de la novela, carece de cualquier tipo de olor, los demás no pueden olerle. Él, en cambio, posee un extraordinario sentido del olfato que le permite reconocer a las personas a gran distancia. Cuando su mujer ideal muere accidentalmente, Grenouille intenta recrear (no su existencia corporal —en este sentido, *El perfume* es un auténtico anti-Frankestein— sino) su aroma. Para ello asesina a veinticinco bellas jóvenes, cuya piel rasca a fin de extraer sus olores, que mezcla hasta obtener EL perfume ideal. Este aroma irresistible es el definitivo *odor di femina*, la

«esencia» extractada de la feminidad: cuando una persona normal lo huele, todas sus coerciones racionales se derrumban y se entrega a una orgía sexual desenfrenada. Al final de la novela, Grenouille es arrestado, acusado del asesinato de veinticinco vírgenes y condenado a la pena capital, pero le basta con agitar un pañuelo empapado en el perfume definitivo ante la multitud que clama por su muerte para que, inmediatamente, todos olviden su sed de venganza para desnudarse y abandonarse a una orgía pública. La feminidad extractada es lo que Lacan llamaba *objet petit a* [objeto a minúscula], el objeto- causa del deseo, que está «en ti más que tú mismo» y me hace desearte; por eso Grenouille tiene que matar a las vírgenes para extraer su «esencia». En palabras de Lacan: «Te amo, pero hay algo en ti más que tú mismo que amo, el *objet petit a*, así que te destruyo».

Sin embargo, el destino de Grenouille es trágico: al ser inodoro, es un *sujeto puro*, sin un objeto- causa de deseo en sí mismo y, así, ningún otro le desea. Esta cuita le proporciona acceso directo al objeto- causa de deseo: mientras la gente normal desea a otras personas a causa del reclamo del *objet a* en ellas, Grenouille tiene acceso directo a este objeto. Los individuos ordinarios sólo pueden desear en la medida en que se convierten en víctimas de una ilusión: creen que la causa de que deseen a otras personas está en esas personas, es decir, no son conscientes de que la causa de su deseo es una «esencia»/fragancia que no tiene nada que ver con la persona en sí. Como Grenouille puede soslayar a la persona y apuntar directamen-

te al objeto- causa de deseo, puede evitar esta ilusión: por eso para él el erotismo es un ridículo juego de señuelos. El precio que paga, sin embargo, es la absoluta incapacidad para aceptar la ilusión inversa, el espejismo de que alguien le ama: es consciente en todo momento de que no es él, sino su perfume, lo que hace que la gente lo adore. La única forma de escapar a esta situación, el único modo de afirmarse como objeto del deseo ajeno, es el suicidio: en la escena final de la novela se vierte el perfume por encima y una turbamulta de ladrones, mendigos y putas literalmente lo despedaza y devora.

Hay un pasaje en la *Recherche* de Proust que narra la primera vez que el protagonista de la novela usa el teléfono. Marcel habla con su abuela y al escuchar sólo su voz, al margen de su cuerpo, se sorprende: es la voz de una anciana frágil, no la de la abuela que él recordaba. El caso es que esta experiencia altera la percepción que tiene de ella: cuando, más adelante, la visita en persona, la ve de un modo distinto, como una extraña vieja loca que dormita sobre su libro abrumada por la edad y que nada tiene que ver con la encantadora y cariñosa abuela de su recuerdo. De este modo, un objeto autónomo parcial, como la voz, puede afectar a la totalidad de nuestra percepción del cuerpo al que pertenece. La moraleja es que la experiencia directa de la unicidad de un cuerpo, en la que la voz parece encajar en la totalidad orgánica, implica una mistificación necesaria. Para alcanzar la verdad es preciso destruir esa unidad, aislar uno de sus aspectos y centrarse en él para, así, permitir que ese elemento tiña toda nuestra percepción.

¿Y no es esta reducción violenta de la cosa a su *objet a* un ejemplo también de lo que Alain Badiou llama *sustracción*? Uno sustrae de la cosa su núcleo descentrado, dejando atrás su cuerpo muerto. El problema es, ¿cómo es posible esta sustracción cuando su objeto es en sí mismo irrepresentable? La famosa última tesis del *Tractatus* de Wittgenstein —«sobre lo que no se puede hablar, es preciso mantener silencio»— implica una obvia paradoja: contiene una prohibición superflua, pues proscribire algo de suyo imposible. Esta paradoja reproduce la actitud predominante hacia la representación estética del Holocausto: no se debería hacer porque no se puede hacer. El origen hispano-católico de Jorge Semprún desempeña un papel crucial en su revocación de esta prohibición. Propone una especie de inversión de la famosa sentencia de Adorno: no es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la *prosa*. La prosa realista fracasa allí donde podría tener éxito la evocación poética de la insostenible atmósfera de un campo de concentración. Es decir, cuando Adorno declara que la poesía después de Auschwitz es una tarea imposible (o, mejor dicho, bárbara), no se trata de una interdicción sino de una imposibilidad anuente: por definición, la poesía siempre «trata» sobre algo a lo que sólo se puede aludir y no abordar directamente.

Elie Wiesel dijo que no se podía escribir una novela acerca del Holocausto: un texto que se pretendiera tal, o bien no trataría sobre el Holocausto o bien no sería una novela. Frente a esta tesis de la inconmensurabilidad de literatura y Holocausto,

Semprún afirma que el Holocausto SÓLO se puede representar mediante el arte: lo falso no es la estetización del Holocausto sino su reducción a un objeto de reportaje documental. Cualquier intento de dar cuenta de los hechos del Holocausto en términos documentales neutraliza el impacto traumático de los acontecimientos descritos. En palabras de Lacan, otro católico ateo, la verdad tiene la estructura de una ficción. Casi ninguno de nosotros sería capaz de soportar, y menos aún de disfrutar, una película *snuff* que muestre torturas y asesinatos reales; en cambio, podemos disfrutarla —al menos hasta cierto punto— como ficción: cuando la verdad es demasiado traumática para afrontarla directamente sólo puede ser aceptada bajo la apariencia de una ficción. Un documental directo sobre el Holocausto sería obsceno, incluso ofensivo para las víctimas. Cuando se usa de este modo, el placer de la ficción estética no es una simple huida, sino un mecanismo de supervivencia, una forma de copiado con memoria traumática.

Basta una mínima sensibilidad estética para entender que habría algo falso en una novela épica sobre el Holocausto que siguiera las pautas del gran realismo psicológico decimonónico: el universo de estas novelas, la perspectiva desde la que están escritas pertenece a una época histórica anterior al Holocausto. Anna Ajmátova se enfrentó a un problema similar cuando, en la Unión Soviética de la década de 1930, intentó retratar la atmósfera del terror estalinista. En sus memorias describe algo que le sucedió cuando, en pleno apo-

geo de las purgas estalinistas, hacía cola delante de la cárcel de Leningrado para interesarse por su hijo Lev, al que habían detenido:

Un día alguien me reconoció entre la multitud. Detrás de mí había una mujer joven con los labios azules de frío a la que no conocía de nada. Por un momento pareció salir del torpor común a todos nosotros y me preguntó en un susurro (todos susurrábamos allí), «¿puede usted describir esto?». Y yo respondí, «sí que puedo». Entonces, algo similar a una sonrisa atravesó fugazmente lo que tiempo atrás había sido su rostro.

La pregunta clave es, por supuesto, ¿qué tipo de descripción se busca aquí? Sin duda, no se trata de un registro realista de la situación, sino más bien de lo que Wallace Stevens denominó la «descripción sin lugar» propia del arte. No es una descripción cuyo contenido se pueda ubicar en el espacio-tiempo histórico, sino otro tipo que crea, como telón de fondo de los fenómenos que describe, su propio espacio inexistente (virtual) y que así muestra, no tanto una apariencia fundamentada en la profundidad de la realidad de su trasfondo cuanto una apariencia descontextualizada, una apariencia que coincide plenamente con el ser real. Por citar a Stevens de nuevo: «Lo que parece es y en esta apariencia todas las cosas son». Esta descripción artística no es el signo de alguna otra cosa allende su forma; más bien consiste en la extracción de su forma interior a partir de la realidad confusa. Así, Schoen-

berg «extrajo» la forma interna del terror totalitario al evocar el modo en que dicho terror afecta a la subjetividad.

En este punto es preciso recordar la diferencia entre verdad (factual) y veracidad: lo que hace que el testimonio de una mujer violada (o cualquier otra narración de un trauma) resulte veraz es precisamente su poca fiabilidad, su confusión, su inconsistencia. Una víctima que pudiera dar testimonio de su dolorosa y humillante experiencia de un modo preciso, exponiendo los datos ordenada y consistentemente, resultaría sospechosa. Lo mismo ocurre con la fiabilidad de los testimonios verbales de los supervivientes del Holocausto: un testigo capaz de ofrecer una narración clara de su experiencia en el campo de concentración se desacreditaría a sí mismo. En términos hegelianos, el problema es aquí parte de la solución: las propias deficiencias factuales de la información que proporciona el sujeto traumatizado acerca de su experiencia dan fe de la veracidad de su testimonio, pues apuntan a que el contenido de lo que expone ha contaminado la propia forma de hablar acerca de ello.

La lección estética que cabe extraer de esta paradoja es clara. El horror del Holocausto no puede ser representado; pero este exceso del contenido representado sobre su representación estética infecta la propia forma estética. Lo que no se puede *describir* se debería *inscribir* en la forma artística como una misteriosa forma de distorsión. Tal vez una nueva referencia al *Tractatus* de Wittgenstein pueda resultar esclare-

cedora: «Lo que puede ser mostrado, no puede ser dicho». Aquello sobre lo que no podemos hablar podemos mostrarlo, esto es, presentarlo directamente en la propia forma de hablar. No podemos hablar directamente sobre un trauma, describirlo, pero se puede «mostrar» el exceso traumático en la distorsión de nuestro discurso sobre el trauma, en sus repeticiones elípticas y otras deformaciones. En *El largo viaje*, Semprún inventó una nueva forma, una «forma lógica» de narración, que se adecua al trauma del Holocausto «mostrando» lo que no se puede describir directamente.

La novela se desarrolla durante el viaje en un angosto y destartalado vagón de mercancías que traslada a ciento veinte miembros de la resistencia de Compiègne a Buchenwald. Gerard, el narrador en primera persona del libro, es uno de los prisioneros. La narración regresa al vagón de mercancías sólo esporádicamente: el relato de Gerard avanza y retrocede a través de bruscas torsiones temporales, desde antes de la guerra a la posguerra, desde el momento de la liberación en 1945 a dos, tres, dieciséis o un número no especificado de años después. Estos bandazos son momentos de la corriente de la conciencia fracturada de Gerard: mientras sufre el calvario del viaje en el presente recuerda y «pre-cuerda» (recapitula-imagina el futuro), pues la experiencia ha fragmentado y escindido su identidad personal. Los detalles de su vida pasada, presente y futura fluyen por su mente como corrientes múltiples de un caudaloso torrente: es simultáneamente un partisano francés en la clandesti-

nidad, un prisionero de los alemanes deportado y un superviviente de Buchenwald.

El auténtico argumento de *El largo viaje* no es lo que realmente sucedió de camino a Buchenwald, sino el modo en que un acontecimiento tan terrible como éste afecta a la propia identidad del sujeto. Sus contornos de realidad más básicos quedan hechos añicos, ya no se experimenta a sí mismo como parte de un flujo histórico continuo que evoluciona desde el pasado hacia el futuro. Más bien su experiencia se mueve en una especie de presente eterno en el que presente, pasado y futuro, realidad y fantasía, interactúan sin cortapisas. En su teoría de la relatividad, Einstein propone interpretar el tiempo como una cuarta dimensión del espacio en la que pasado y futuro son todos «ahora», están ya aquí, pero que nuestras limitaciones perceptivas nos impiden ver, sólo podemos acceder al presente. Es como si, tras padecer la pesadilla de la vida en el campo de concentración, nuestra percepción se ampliara y pudiéramos percibir simultáneamente las tres dimensiones temporales: el tiempo se convierte en espacio, obtenemos la misteriosa libertad de transitarlo del mismo modo que vagamos por un espacio abierto, el pasado y el futuro se transforman en diferentes caminos que podemos recorrer a voluntad.

El mismo giro desde el tiempo narrativo lineal a la sincronidad fragmentaria de diferentes temporalidades caracteriza el cine de vanguardia francés de finales de la década de

los cincuenta y principios de los sesenta del siglo veinte, en especial la obra de Alain Resnais, cuya primera película, el documental *Noche y niebla*, también trata acerca del Holocausto. La obra maestra de Resnais, *El año pasado en Marienbad*, gira en torno a una pareja cuya relación se muestra en fragmentos temporales que ni siquiera permiten adivinar cuál es su orden temporal, qué es el pasado, presente o futuro: la estructura temporal de la narración es una completa potencialidad, una masa sincrónica donde pasado, presente y futuro están igualmente disponibles y pueden ser presentes potenciales. Poco sorprendentemente, Semprún colaboró con Alain Resnais: hay algo más que un mero paralelismo formal entre estos procedimientos cinematográficos y literarios. *El largo viaje* es una novela que hubiera sido impensable antes del cine: proyecta en el medio literario la sensibilidad cinematográfica y las técnicas del montaje, los *flash-backs*, la anticipación del futuro, las alucinaciones visuales, etcétera.

El problema al que se enfrentan los supervivientes de los campos de concentración no es sólo que el testimonio resulta imposible, que siempre contiene un elemento prosopopéyico, pues el auténtico testigo siempre está muerto y no podemos más que hablar en su nombre. Se da un problema simétrico en el extremo opuesto: no existe público propiamente dicho, ningún espectador que pueda recibir adecuadamente su testimonio. El sueño más traumático que tuvo Primo Levi en Auschwitz tenía que ver con su propia supervivencia: la guerra ha terminado, él se ha reunido con su familia,

les habla de su vida en el campo de concentración, pero los miembros de su familia se van aburriendo gradualmente, comienzan a bostezar y, uno tras otro, abandonan la mesa, de forma que al final Levi se queda solo. Algo similar ocurrió tras la guerra de Bosnia, a principios de los años noventa del siglo veinte: muchas de las chicas que sobrevivieron a las brutales violaciones terminaron por suicidarse después de volver con los suyos y encontrarse con que no había nadie realmente preparado para escucharlas, para aceptar su testimonio. En términos de Lacan, lo que falta aquí no es sólo otro ser humano, un oyente atento, sino el propio «gran Otro», el espacio del registro o inscripción simbólica de mis palabras. Levi señaló el problema con su habitual sencillez y crudeza: «Lo que les estamos haciendo a los judíos es tan irrepresentable en su horror que, incluso si alguno sobrevive a los campos de exterminio, nadie que no haya pasado por ellos le creerá: ¡Simplemente le considerarán un mentiroso o un enfermo mental!»

Lo que nos lleva de vuelta a la cuestión del destino del arte moderno. Schoenberg aún esperaba encontrar en algún lugar al menos un oyente que realmente entendiera su música atonal. Fue su más importante discípulo, Anton Webern, quien por fin aceptó el hecho de que no había tal oyente, no existía ningún gran Otro dispuesto a recibir su obra y reconocer su auténtico valor. En el campo literario, James Joyce aún contaba con las futuras generaciones de críticos literarios como su público ideal: dijo que había escrito *Finnegan's Wake* para

mantenerlos ocupados durante los siguientes cuatrocientos años. En las postrimerías del Holocausto, tanto los escritores como los lectores tenemos que aceptar que estamos solos, debemos leer o escribir abandonados a nuestra propia suerte, sin la garantía del gran Otro.

Sin embargo, esta carencia del gran Otro no implica que estemos irrevocablemente atrapados en la miseria de nuestra finitud, privados de todo momento de redención. En *El largo viaje*, como sabemos, Jorge Semprún narra la llegada de un vagón de judíos polacos a Buchenwald. Ocurrió durante el invierno más frío de la guerra. Habían apiñado en un tren de mercancías a los prisioneros —casi doscientas personas en cada vagón— que viajaron durante varios días sin comida ni bebida. Al llegar se habían congelado todos excepto quince niños, a los que el resto había mantenido calientes con sus cuerpos en el centro del vagón. Cuando sacaron a los niños del tren, los nazis soltaron a sus perros para que les atacaran. Pronto sólo quedaron dos niños, que echaron a correr:

El más pequeño comenzaba ya a perder terreno, los SS aullaban detrás de ellos, y los perros comenzaron a aullar, pues el olor de la sangre les volvía locos, y entonces el mayor de los dos niños aminoró la marcha para coger de la mano al más pequeño, que ya iba tropezando, y recorrieron juntos unos cuantos metros más, la mano derecha del mayor apretando la mano izquierda del pequeño, recorrieron juntos unos cuantos metros más hasta que los porrazos los derri-

baron juntos, con la cara sobre la tierra y las manos unidas ya para siempre.

Resulta fácil imaginar cómo se debería filmar esta escena: mientras la banda sonora recoge lo que pasa en realidad (los dos niños apaleados hasta la muerte), la imagen de sus manos apretadas se congela, inmóvil para toda la eternidad: mientras el sonido muestra la realidad temporal, la imagen enseña lo Real eterno. Lo que permite momentos de redención en la luctuosa historia de la Shoah es la pura superficie de estas imágenes fijas de la eternidad, no un Significado más profundo. Habría que leer esta escena imaginada conjuntamente con dos posibles variaciones. En primer lugar, la escena final de *Thelma y Louise*, la imagen congelada del coche con las dos mujeres «volando» sobre el precipicio: ¿se trata de una utopía positiva (el triunfo de la subjetividad femenina sobre la muerte) o del ocultamiento del terrible choque del coche que tiene lugar en la realidad en ese momento? Por otro lado, recuerdo un antiguo corto vanguardista croata en el que se veía a un hombre persiguiendo a una mujer alrededor de una gran mesa, ambos riendo alocadamente, entregados a un juego disparatado. La persecución seguía hasta que la pareja desaparecía tras la mesa y sólo se veía al hombre levantando y bajando las manos, las risas cada vez más y más altas. En el plano final se veía el cadáver mutilado de la mujer (el juego se había vuelto amargo y criminalmente destructivo), mientras las risas continuaban... La debilidad de la escena final de *Thelma y Louise* consiste en que la imagen congelada no viene acompa-

ñada por una banda sonora que describa lo que «realmente» sucede a continuación (el choque del coche, los terribles gritos de las mujeres moribundas). Extrañamente, esta falta de realismo socava la dimensión utópica de la imagen congelada. La película croata invierte la relación: la banda sonora reproduce la fantasía de la interacción erótica continua, mientras la imagen congelada del cadáver golpeado nos enfrenta a la realidad. La imagen cambia radicalmente nuestra percepción de la banda sonora, los propios gritos y risas eróticas pierden su inocencia, se convierten en risas obscenas procedentes de siniestras voces fantasmales. La lección es clara: en la escena imaginaria de Semprún, la imagen congelada se impone sobre la realidad que recogen los sonidos, simboliza una utopía ética de eternidad; mientras que en la película croata la risa, que prosigue incluso cuando su dueña es golpeada hasta la muerte, representa una monstruosa y maligna obscenidad.

En una de las historias de Agatha Christie, Hercule Poirot descubre que una enfermera poco agraciada es, en realidad, la misma persona que una beldad que conoce en un viaje transatlántico: para ocultar su atractivo natural se limita a ponerse una peluca. Hastings, el acompañante watsoniano de Poirot, señala abatido que si una mujer hermosa puede lograr parecer fea, entonces lo mismo puede ocurrir a la inversa: ¿qué le deparan al hombre, entonces, la pasión y el ardor más que decepciones? ¿No augura el fin del amor esta percepción de la escasa fiabilidad de la mujer amada? Poirot contesta: «No, amigo mío, anuncia el inicio de la sabiduría». Ese escepticis-

mo, esa consciencia de la naturaleza engañosa de la hermosura femenina, no alcanza a captar que, a pesar de todo, la belleza femenina es absoluta, un absoluto que se manifiesta. No importa lo frágil y engañosa que sea esta belleza en el plano de la realidad sustancial, lo que aparece en (o a través de) el momento de la Belleza es un Absoluto. Hay más verdad en la apariencia que en lo que se oculta tras ella. La profunda intuición de Platón es que las ideas no son la realidad oculta tras las apariencias (Platón sabía que esta realidad oculta es la de la materia corrupta y corruptiva, siempre en devenir); las ideas no son otra cosa que la forma misma de la apariencia, su forma en cuanto tal. Por emplear la sucinta fórmula con la que Lacan recogió la idea de Platón, lo Suprasensible es apariencia en cuanto apariencia. Por esta razón, ni Platón ni el cristianismo son formas del saber, son ambos antisaber encarnado.

fig. 10

En la escena de *Vértigo* en la que asistimos a la primera cita de Scottie y Judy, la pareja está sentada a la mesa el uno frente al otro, obviamente incapaces de entablar una conversación interesante. De repente, la mirada de Scottie se fija en algún punto detrás de Judy y vemos a una mujer vagamente similar a Madeleine, vestida con el mismo traje gris. Por supuesto, Judy se siente profundamente herida cuando se da cuenta de lo que ha captado la atención de Scottie. El momento crucial tiene lugar cuando se ve a ambas en el mismo plano desde el punto de vista de Scottie: Judy en el lado derecho, cerca de él, la mujer de gris al fondo a la izquierda. Percibimos la realidad vulgar al mismo tiempo que la aparición etérea de lo ideal. En

los instantes en los que Scottie se imagina que está viendo a Madeleine *lo Absoluto aparece*: aparece «en cuanto tal» en el dominio de las apariencias, en esos momentos sublimes en los que una dimensión suprasensible «se manifiesta» en nuestra realidad ordinaria. En este sentido, la Idea es la apariencia EN CUANTO apariencia (como mantuvieron Hegel y Lacan): la Idea es algo que APARECE cuando la realidad (la copia/imitación de primer orden de la Idea) es copiada a su vez. Es eso que es en la copia más que el propio original. Este es el trasfondo sobre el que cobra sentido la «protokafkiana» (Robert Pippin) afirmación que aparece en la *Estética* de Hegel: el retrato de una persona puede parecerse más a un individuo que el propio individuo real. En otras palabras, la propia persona nunca es totalmente «ella misma», no coincide con su Idea.

Esto significa que al pensar el arte deberíamos regresar a Platón sin el menor sonrojo. La reputación de Platón se ha visto menoscabada a causa de su proyecto de expulsar de la ciudad a los poetas cuando, en realidad, se trata de una propuesta bastante sensata, al menos desde el punto de vista de mi experiencia en la ex Yugoslavia, donde los peligrosos sueños de los poetas (entre otros, el líder serbo-bosnio Radovan Karadžić) fueron los preliminares de la limpieza étnica. Si Occidente tiene el complejo industrial-militar, en la ex Yugoslavia contábamos con un complejo poético-militar: la guerra post-yugoslava se desencadenó a causa de una explosiva mezcla de componentes poéticos y militares. Así que, desde un punto

de vista platónico, ¿qué es lo que hace un poema acerca del Holocausto? Ofrece una «descripción sin lugar», proporciona la Idea de Holocausto.

Merece la pena recordar la vieja estrategia católica para alejar a los hombres de la tentación de la carne: cuando veas ante ti un voluptuoso cuerpo de mujer, imagina su aspecto dentro de un par de décadas –la piel reseca, los pechos flácidos...– o, todavía mejor, imagina lo que ya se esconde bajo la piel: la carne viva y los huesos, los fluidos internos, la comida a medio digerir y los excrementos... Este procedimiento no sólo no supone un regreso a lo Real que rompe el hechizo imaginario del cuerpo, sino que equivale a una *huida de lo Real*, lo Real que se anuncia en la apariencia seductora del cuerpo desnudo. Es decir, en la oposición entre la apariencia espectral del cuerpo sexualizado y el repulsivo cuerpo en decadencia, lo Real corresponde a la apariencia espectral, mientras que el cuerpo decadente pertenece a la realidad: recurrimos al cuerpo decadente a fin de evitar la mortífera fascinación por lo Real, que amenaza con arrastrarnos en su vorágine de *jouissance*.

Así que habría que invertir la concepción habitual que opone la profundidad del genuino arte a la superficialidad del kitsch comercial. En realidad, el problema del kitsch es que es demasiado «profundo», manipula arcanas fuerzas libidinales e ideológicas, mientras que el auténtico arte sabe permanecer en la superficie y sustraerse de su contexto «más profundo» de realidad histórica.

ILUSTRACIONES



3-4 *Titanic* (James Cameron, 1997): «Di Caprio no es tanto su pareja amorosa cuanto una especie de «mediador evanescente» cuya función es restaurar su identidad y el sentido de su vida, su imagen personal (bastante literalmente, por cierto: él dibuja su imagen)».





- 5-6 Warren Beatty y Diane Keaton en *Reds* (Warren Beatty, 1981): «Pero su amor se reencarna cuando Louise observa a John en una tribuna pronunciando un apasionado discurso revolucionario».





- 7 *Expediente X*: «La cantidad de cosas que suceden 'ahí fuera', donde se supone que está la verdad (la invasión alienígena de la Tierra), llena el vacío que deja una verdad mucho más cercana: el hecho de que entre Mulder y Scully no sucede nada (ninguna relación sexual)».
- 8 *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958): «La mitad izquierda de su rostro está casi completamente a oscuras mientras la parte derecha aparece teñida de un extraño tono verde procedente de la luz de neón que ilumina el exterior de la habitación».





- 9 *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963): «Plano que muestra Bodega Bay en llamas vista desde lo alto y que, con la entrada de los pájaros en el encuadre se subjetiviza al adoptar el punto de vista de los propios agresores malignos.
- 10 *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958): «El momento crucial tiene lugar cuando se ve a ambas en el mismo plano desde el punto de vista de Scottie: Judy en el lado derecho, cerca de él, la mujer de gris al fondo a la izquierda».





11-12 *Warriors* (Walter Hill, 1979): «Buena parte de sus problemas se solucionarían si sencillamente pudieran subirse a un taxi en vez de tener que atravesar Nueva York en metro».





13-14 *El club de la lucha* (David Fincher, 1999): «La gloriosa escena final, ausente en la novela de Chuck Palahniuk, muestra la demolición de las sedes de las grandes compañías de tarjetas de crédito».



APROXIMACIÓN A UNA IZQUIERDA LACANIANA

Jorge Alemán

EN PRIMERA PERSONA...

Por el carácter extremadamente conjetural de la nota aquí propuesta, por su clara dimensión especulativa, se impone una exposición en primera persona. El carácter provisional de esta nota queda patente en la propia expresión «izquierda lacaniana», que, evidentemente, reúne términos que no han surgido en principio para estar juntos y que, por tanto, abren siempre una cuestión sobre la legitimidad de su vinculación. Salvando las distancias, como cuando en Europa decimos «izquierda peronista», y de inmediato se multiplican las suspicacias sobre el carácter fundado de la expresión. La nota-aproximación aquí presentada intentará entonces darle alguna verosimilitud a su título.

A su vez, mientras el término izquierda remite inevitablemente a una tradición crítica, el psicoanálisis de orientación lacaniana opera en su práctica a través de una modalidad de «desocultamiento» diferente del procedimiento crítico. Dicho de otro modo, el juego mutuo entre inconsciente e interpretación no debe confundirse con el procedimiento objetivante de la crítica. No existe un exterior a priori desde donde criticar al inconsciente. Por tanto, «izquierda lacaniana» es admitir que en este caso la palabra izquierda no se inscribe de inmediato en el ámbito tradicional de la crítica de la ideología o de la dominación. Aunque también debo admitir que las operaciones lacanianas van generando a través de su ejercicio un nuevo tipo de problematización de la realidad, que puede tener eventualmente un desenlace crítico, si aceptamos como hemos dicho antes que ya no entendemos por crítica la objetivación de la cosa analizada. En este aspecto, la fórmula izquierda lacaniana no continúa la tradición moderna que, desde Adorno hasta Habermas, intentó incorporar el discurso freudiano al aparato crítico del marxismo.

SER DE IZQUIERDA

En primer lugar se impone una pregunta: ¿Qué significa ser de izquierda en el siglo XXI? ¿Qué valor tiene la expresión y qué tipo de compromiso designa cuando el relato histórico que dio lugar a la misma se ha desvanecido tanto en su praxis teórico-política como en su eficacia simbólica para otorgar

un principio de legibilidad sobre lo que es la realidad? Sin embargo, creo que se puede entender por izquierda la posición que asume los siguientes puntos:

1. Ninguna realidad, por consistente y hegemónica que se presente, como por ejemplo el capitalismo actual, debe ser considerada como definitiva. Es cierto que, actualmente, para no considerar definitivo al capitalismo es necesario hacer un gran esfuerzo, ahora que, en su amalgama con la Técnica, ha logrado poner a todo el «ser de lo ente» a disposición para emplazarlo como mercancía.

Por inconcebible que sea postular el corte o la ruptura en el «rizoma» capitalista, por indeterminada que sea la expresión «lucha anticapitalista» (pues es difícil establecer con respecto a la misma cuál es su verdadero lugar), por irrerepresentable, en suma, que sea su salida histórica, y aunque una y otra vez incluso se pueda establecer entre el capitalismo y la existencia humana una relación ontológica, ser de izquierda implica insistir en el carácter contingente de la realidad histórica del capitalismo.

No hay una historia de la humanidad que necesariamente fuera a desembocar en el capitalismo. En este aspecto, entendemos por capitalismo algo diferente a una evolución progresiva de los «modos de producción»; más bien se trata de una serie de bifurcaciones históricas contingentes que han entrelazado de modo inestable la Técnica, la mercancía, el saber,

en aquello que denominamos el relato moderno. A su vez, el relato moderno es una categoría narrativa más que un orden histórico perfectamente delimitado. Ahora bien, como es ya sabido, es propio de cierta tendencia historicista transformar un acontecimiento, por el solo hecho de haber sido «posible», en «necesario». Esta tendencia la reconocemos cuando, frente al hecho acontecido, se explican los antecedentes que inevitablemente conducían al mismo. Sin embargo, el punto de vista lacaniano que aquí se considera es siempre dilucidar en la modalización posible-necesario el encubrimiento del par «imposible-contingente». Son precisamente las interrupciones contingentes de lo imposible las que le dan fuerza al hecho histórico que deviene acontecimiento.

De cualquier modo, aun cuando la salida del capitalismo o pasaje a otra realidad haya quedado diferida, aun cuando ese tránsito nunca esté garantizado y pueda no cumplirse, aun cuando esa otra realidad distinta a la del capitalismo ya no pueda ser nombrada como Socialismo, en cualquier caso, ser de izquierda es no dar por eterno el principio de dominación capitalista. Este principio de dominación, desde una perspectiva lacaniana, es primero de orden político, aunque en el caso del capitalismo es evidente que la economía juega un papel determinante. En ese sentido, la dominación como tal no pertenece exclusivamente a la época del capitalismo. Hay dominación porque el sujeto, en su propia constitución, de un modo estructural u ontológico, no puede darse a sí mismo su propia representación. La barrera simbólica que lo consti-

tuye lo separa de la pulsión pero a la vez establece una donación de un plus de satisfacción pulsional que se asocia a una serie de «mandatos», «dichos oraculares y primeros» e «imperativos» que, sin representar al sujeto exhaustivamente, determinan su lugar. La subversión de dichos «significantes amos» nunca se realiza en una toma de conciencia o en una destrucción crítica de los mismos.

Actualmente se percibe con claridad que no sólo el totalitarismo ha intentado producir un sujeto nuevo, sino que también el llamado «neoliberalismo» es el intento de construir sobre la aniquilación del sujeto moderno (el crítico, el freudiano y el marxista) un individuo autista y consumidor indiferente a la dimensión constitutivamente política de la existencia, un individuo referido sólo al goce solipsista del objeto técnico que se realiza como mercancía subjetiva en la cultura de masas. Sin embargo, no se trata de criticar o rechazar a este individuo en cuestión, ni de despreciar su masividad mediática desde una nostalgia pseudoaristocrática; más bien, al modo freudiano, se trata de hacer comparecer la sentencia «allí donde el individuo neoliberal del goce autista es, el sujeto excéntrico del inconciente debe advenir». El individuo neoliberal es el punto de partida para pensar cuál es la práctica operativa que se corresponde con su tiempo. Si decimos punto de partida es porque el individualismo liberal, por consistente que aparezca en su autismo consumidor, no puede clausurarse sobre sí mismo. El tiempo de su existencia establece las condiciones para que ese individuo pueda ser

desestabilizado en sus propios fundamentos, y allí, en esos resquicios y puntos de fuga, es donde la práctica política que incluya al psicoanálisis debe intervenir.

2. A su vez, ser de izquierda es pensar que la explotación de la fuerza de trabajo y la ausencia de justicia no sólo siguen siendo un insulto de primer orden hacia la propia construcción de la subjetividad, sino que la brecha ontológica en la que el sujeto se constituye, la división incurable que marca su existencia con una singularidad irreductible, sólo puede ser captada en su «diferencia absoluta» por fuera y más allá de las jerarquías y divisiones instauradas por el poder del mercado. Por ello, el impensable fin del capitalismo, si tuviera lugar, sería paradójicamente el comienzo del viaje, el inicio de la afirmación trágica de la existencia, el «tú eres eso» de un sujeto por fin cuestionado, sin las coartadas burguesas que desde hace tiempo lo llevan inexorablemente a estar disponible para todo.

EL DUELO Y LA IZQUIERDA MARXISTA

La izquierda marxista puede elaborar su Final en el único ámbito en el que ese Final puede adquirir un valor distinto al de cierre o cancelación, un Final que no es tiempo cumplido sino oportunidad eventual para otro comienzo. Ese ámbito tal vez pueda ser el pensamiento de Jacques Lacan, única teoría materialista sobre el Malestar de la Civilización propio del siglo XXI. Lacan planteará la elaboración de su discurso como

una «praxis sobre lo real-imposible», sobre un real al que no puede acceder el discurso pero al que, al mismo tiempo, se puede acceder a través del discurso (incluyendo la escritura). La cuestión primordial de lo Real es lo que distingue su intento teórico de la Hermenéutica, la Deconstrucción y las «otras Éticas». Considero que Lacan constituye el único intento serio de poner a prueba hasta dónde lo simbólico puede y no puede transformar a través de una praxis lo Real. Sólo admitiendo cuáles son las condiciones de constitución del sujeto y cómo experimenta el límite de sus transformaciones, podemos aprender sobre las condiciones soportables o no de una mutación subjetiva que no sea mero estupor o perplejidad y que pueda ser transmitida en su condición de experiencia. Dicho de otra manera, lo simbólico es la condición de posibilidad e imposibilidad al mismo tiempo para transformar lo Real. Por ello, tal vez no haya otro discurso como el lacaniano para reconocer con la mayor honestidad lo que enseña una praxis en su impotencia por modificar lo Real. Y por esto mismo, el pensamiento de Lacan puede ser la oportunidad para iluminar con cierto coraje intelectual lo que aún permanece impensado en el Final: la derrota a escala mundial, a partir de los setenta, del proyecto revolucionario de izquierdas. Derrota que el Saber posmoderno escamoteó para el pensamiento. En este aspecto, Lacan desde el comienzo ha preparado a través de lecturas y puntuaciones diversas las condiciones para que el pensamiento marxista pueda elaborar su propio final en el único lugar donde dicha elaboración es posible, en el trabajo de Duelo que se hace fuera del Hogar.

Lacan comenzó «deshegelianizando» el materialismo de Marx, planteando un hiato irreducible entre la Verdad y el Saber. Pero este hiato constituirá la ocasión de un homenaje definitivo a Marx; para Lacan, el inventor del Síntoma como Verdad imprevisible e incalculable que no puede ser domesticada por el ejercicio de un Saber es Marx y no Freud. Desde esta primera perspectiva general se puede encontrar en Lacan, a partir de 1938, un desmontaje meticuloso de todos los motivos marxistas: el análisis de la mercancía incorporando la temática del goce pulsional, las distintas objeciones a la teleología histórica y a la metafísica de su sujeto, la presentación de una temporalidad problematizada con las distintas modalidades del retorno y liberada de todo fantasma utópico, etcétera.

FINAL MARXISTA: IZQUIERDA LACANIANA

Podemos reconocer las marcas de la elaboración lacaniana del Final marxista en las distintas operaciones que, de diferentes modos y en diversas secuencias, se realizan en el llamado pensamiento «posmarxista contemporáneo». Evoquemos al menos las cuestiones que aquí consideramos más determinantes.

1. Como ya hemos afirmado anteriormente, una de las primeras posiciones de Lacan es no admitir el «telos» histórico del materialismo marxista ni los movimientos dialécticos del en

sí-para sí, pero sí dar todo su valor de verdad a la «plusvalía», proponiendo una compleja homología con lo designado por Lacan como «plus de gozar». Homología que permitirá establecer que el verdadero secreto del capitalismo reside en una economía política del Goce. La operación fantasmática a través de la cual el sujeto conquista su realidad y su consistencia toma su punto de partida en ese «plus de gozar» que funciona incluso en condiciones de miseria extrema. De lo que se despoja a las multitudes es de los recursos simbólicos que permiten establecer e inventar en cada uno el recorrido simbólico propicio para el circuito pulsional del «plus de gozar». La miseria es, en este sentido, el estar a solas con el goce de la pulsión de muerte en el eclipse absoluto de lo simbólico. La no «satisfacción de las necesidades materiales» no sólo no apaga el circuito pulsional sino que lo acentúa de modo mortífero. En este aspecto, el capitalismo, al igual que la pulsión, es un movimiento circular que se autopropulsa alrededor de un vacío que lo obliga siempre a recomenzar, sin que ninguna satisfacción lo colme de un modo definitivo, aunque siempre realice un «plus de goce» parcial y excedente a toda utilidad. Para una izquierda lacaniana, pensar las consecuencias de esa «parte maldita» en los procesos de subjetivación es una exigencia política de nuevo cuño. Por ello, si es cierto que actualmente el poder ha devenido «biopolítico», tomando para sí como asunto esencial la «vida» biológica, en una perspectiva lacaniana agregaríamos que tratándose de la vida de los cuerpos parlantes, sexuados y mortales es la vida del «plus de gozar». El cuerpo del parlan-

te no es otra cosa que la sede del plus del goce. Series televisivas de médicos, forenses, operaciones televisadas, programas de salud, en todos los casos se intenta capturar, en la época en que la ciencia quiere borrar la frontera entre el ser parlante y el animal, el plus de gozar que anima a la biología del cuerpo. ¿Podrá la Técnica convertir el plus de goce en una unidad discernible, cuantificable, localizable? No es una paradoja menor que el goce pulsional sea la única «autonomía» (no conciente ni reflexiva) que le queda a la existencia parlante frente a la exigencia técnica de que el mundo devenga imagen.

2. Para Lacan lo Real no es la «realidad construida simbólicamente». Más bien, lo real es lo que impide otorgarle a la realidad una estructura universal que pueda totalizarse reflexivamente y concebirse a sí misma a través de un cierre categorial. Cualquier construcción discursiva, por Universal que se presente en sus pretensiones formales, siempre estará lo suficientemente «agujereada» para que lo real irrumpa como un exceso traumático, una pesadilla que retorna, una angustia sin sentido, una presencia invasora que pone en juego al universo simbólico en sus amarras hasta el punto de su zozobra, abriendo también así la posibilidad de su renovación radical a través de la invención de una escritura. A partir de este modo de concebir lo real, lo Universal debe ser reformulado. No se trata para Lacan de postular un real inalcanzable y por tanto establecer que los discursos son todos equivalentes en su relativismo. Por el contrario, es necesario asumir que el Lenguaje siempre «paratodea» y va hacia lo Universal. A su

vez, este Universal radicalmente descompletado y tachado, pues lo real impide la equivalencia Uno-Todo, debe ser mantenido como exigencia lógica frente al relativismo multicultural de las identidades. Desde la perspectiva de lo real, el Universal debe siempre presentarse en situación, mostrando el tiempo y lugar histórico que lo sostiene y ampara. ¿Necesita la izquierda de este semblante de universalidad, aun donde tenga que asumir proyectos políticos enteramente ligados a la historia de su nación? Sí, en la medida en que una experiencia con lo real nunca puede reducirse exclusivamente a una idiosincrasia o una tradición. Experiencia con lo real implica transmisión de lo imposible que estuvo en juego y del intento por franquear el *impasse*. Por ello, así como a una obra de arte siempre se la concibe como potencialmente al alcance de todos, la experiencia política debe aspirar a ese rango universal de transmisión, de transmisión hacia un «todos» a la vez imposible. Más allá del respeto que exista por el legado histórico y por la herencia política que en cada caso nos concierne, es necesario siempre sostener un «suplemento» de universalidad que impida una identidad cerrada sobre nosotros, un significante vacío que vuelva imposible la apropiación de lo natal bajo cualquiera de las utopías fantasmáticas de reconciliación. En este caso, ser de izquierda es que la voluntad política, la invención política cifrada en esa voluntad, sólo es posible cuando se admite que no hay universal que apague la contingencia de lo real. Sólo surgirá en las fallas de lo universal una nueva subjetividad política si ésta no se halla de antemano secuestrada por una identidad reconocida

y ya sabida. Lo que advenga en este país o en cualquier otro adviene para nosotros en el Otro universal, en la tensión que en toda experiencia histórica auténtica se guarda con lo incommunicable, pero es esa tensión la que no puede ser rechazada. De hecho, lo que ha provocado esta nota que aquí presento no es sólo, como se puede suponer, la velada significación que aún tiene la presencia del pensamiento lacaniano, sino lo que un célebre posmarxista me dijo en cierta ocasión en voz baja, al modo de un chiste cómplice, casi por descuido, mientras entrábamos a una sala repleta y ansiosa por escucharlo: «Lacan. Perón, un solo corazón...». Esta nota, probablemente, sea una suerte de homenaje a la resonancia enigmática de ese chiste en mi memoria.

3. No obstante, los pensadores que implícita o explícitamente elaboran el final marxista a partir de Lacan; pensadores de la Verdad, del Acontecimiento, del Estado de Excepción, la Contingencia, la Justicia, la Parte excluida que hace la vez del Universal, etcétera, tienen en general (hay una excepción) un gusto especial por oponer la política de la Representación (léase de Estado) a sus propias teorías. Para estos autores sólo hay política cuando no hay representación, pues la política «sólo debe autorizarse de sí misma». Tal vez la supuesta fortaleza institucional europea y su Universidad hagan posible que la mayoría de estos pensadores posmarxistas de impronta lacaniana reserven la energía política para un tiempo por venir del que no se dispone representación alguna. Desde la vertiente axiomática o performativa de estos pensadores, el

espacio socialdemócrata es exactamente el mismo que el de la derecha conservadora, y todo su entusiasmo está en aquello que aún no tiene forma. En este sentido, el prestigio epistemológico del corte y la ruptura tal vez aún esté muy presente en sus respectivas consideraciones. Es cierto que vivimos en la consumación técnica de la metafísica y que ésta se presenta con la misma fuerza organizadora tanto para la izquierda de tradición socialdemócrata como para la derecha conservadora. En este punto, los pensadores posmarxistas tienen muchas indicaciones ontológicas que efectuar, especialmente si aún se quiere construir una teoría materialista de la praxis que no excluya al sujeto. Pero se equivocan en su desprecio por la construcción política. En Latinoamérica, por ejemplo, una transformación parcial, aunque no sea corte o ruptura desde la perspectiva de la Totalidad, es a veces la desviación que nos devuelve al camino de la política, entendiendo por política la simultánea experiencia de la posibilidad e imposibilidad de la emancipación.

En nuestro caso, si hubiera algo así como una izquierda lacaniana, se trataría de una escritura del nudo «borromeo» propuesto por Lacan, ese que reúne tres elementos de tal modo que si se quita uno se separan los tres a la vez. Para el caso, se trataría de un nudo entre el Estado, los movimientos sociales y la Construcción Política. Es precisamente necesario un nudo porque los tres elementos citados en la reunión aún permanecen sin resolución histórica. Sólo en el nudo y en la mutua reciprocidad del anudamiento (que no es lo mis-

mo que síntesis o unificación) se recrearán los tres ámbitos. Pero estos tres ámbitos tienden a dispersarse inevitablemente si no existe un cuarto nudo suplementario que al modo de una escritura mantenga a los tres en su anudamiento borromeo. En este caso sería una escritura de izquierda que asuma en su ámbito de indagación alguno de los siguientes puntos:

a) La división inaugural del sujeto, su carácter incurable y las posibilidades emergentes que lo incurable ofrece como apertura.

b) El carácter acéfalo de la gramática pulsional y su irreductibilidad a las construcciones históricas referidas a la temática del deseo.

c) El antagonismo lógico y constitutivo de toda sociedad: hay sujeto porque hay primero fractura, hay sociedad porque primero hay de modo instituyente una brecha, un antagonismo entre ella y ella misma en su acción institucional.

d) La intervención de la Mirada y la Voz como objetos fantasmáticos que congelan y petrifican al sujeto en una inercia que se articula en su propia ideología; tanto en sus obediencias retardadas como en sus servidumbres voluntarias. Como se puede apreciar, este cuarto nudo, esta elaboración de una escritura nueva de la praxis, implica admitir una serie de temáticas que hasta ahora han sido consideradas irrelevantes o de segundo orden para la izquierda. Sin embargo, asumién-

dolas, tal vez la izquierda pueda abrirse a una temporalidad distinta a la del Progreso, a saber, la del Futuro anterior: «lo que habré sido para lo que estoy llegando a ser...»

BIBLIOGRAFÍA

Jorge Alemán, *Lacan en la Razón posmoderna*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2000.

_____, *Derivas del discurso capitalista: notas sobre psicoanálisis y política*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2003.

_____, *El porvenir del inconsciente: filosofía: política: época del psicoanálisis*, Buenos Aires, Grama, 2006.

**EN LA LUCHA FINAL.
CAPITALISMO, VIOLENCIA RITUAL E IDEOLOGÍA**

César Rendueles

La violencia no redimida por la astucia de la razón está mucho menos presente en la cultura popular contemporánea de lo que sugieren tanto la agresividad del higienismo pedagógico postmoderno como su correlato, la omnipresente casquería hollywoodiense. Ambos guardan una relación remota con un tipo de violencia antropológica que constituye un elemento esencial de nuestro acervo cultural al menos hasta Rabelais, por no hablar de su perseverancia en cuarteles militares, estadios de fútbol, autopistas y mercados financieros. Aquiles quemando en la pira funeraria de Patroclo a doce prisioneros troyanos y Eneas cubierto por la sangre de sus enemigos no son más que casos ilustres de la guerra entendida como asesinato ritual. No es casual que una de las pocas obras modernas que recogen la imbricación positiva del salvajismo más brutal en la vida social sea *Vámonos con Pancho Villa* —la nove-

la de Rafael F. Muñoz, no la película—, una oda al culto a la personalidad en las comunidades campesinas mexicanas en la que la ultraviolencia irracional que Villa dirige contra sus propios seguidores es un componente crucial de la lealtad familiar que despierta en ellos. Esta forma de violencia pegajosa constituye también el ingrediente esencial de la nueva pesadilla ideológica de Occidente: un magma holístico arabi-zante supuestamente incapaz de diferenciar entre cultura, religión y política —por citar la caracterización a la que recurren obsesivamente los analistas del mundo islámico—, cuya cara benigna nos muestra National Geographic mientras la CNN explota su vertiente fanática. En el mejor de los casos, su sevicia se debe a un problema de inconmensurabilidad cultural, como ocurre con los alienígenas inconsciente y disparatadamente crueles de *La voz de los muertos*, la novela de Orson Scott Card. En el peor y más habitual, se atribuye a alguna clase de defecto cultural congénito.

Hoy, como siempre, casi nadie ve nada de malo en una buena carnicería humana mientras se dé alguna de las siguientes condiciones. En primer lugar, muy hegelianamente aún, la mediación tecnológica. La decapitación de un rehén a manos de Al-Qaeda es una *snuff movie* en YouTube, el degollamiento de un enemigo por un miembro de las fuerzas especiales dotado de gafas de visión nocturna —ese infalible detergente moral—, una superproducción apta para todos los públicos. En segundo lugar, la violencia puede formar parte de un paisaje íntimo, de algún conflicto interior con tufillo vienés.

DE WARRIORS A EL CLUB DE LA LUCHA

Resulta llamativo que, no hace mucho, elementos similares daban lugar a condiciones de aceptabilidad de la violencia bien distintas. En *Historia de los bombardeos*, Sven Lindqvist ha recopilado una amplia muestra de la intensa expresión en la literatura popular de las justificaciones ideológicas de los genocidios coloniales que marcaron los albores del siglo veinte. La invención del bombardeo aéreo, que al fin permitió exterminar a miles de personas con toda comodidad, alimentó morbosas fantasías acerca de invasiones asiáticas y africanas de proporciones sísmicas que contaminarían la civilización occidental con repugnantes miasmas antropológicos. En la lucha de la sociedad civil de trabajadores de cuello blanco contra la turbamulta primitiva, incluso escritores de izquierdas como Jack London tomaron partido con entusiasmo por el exterminio masivo. El acto postrero de esta tragicomedia fue el ataque de pánico de Bertrand Russell quien, al término de la Segunda Mundial y justo antes de convertirse en un pacifista militante, abogó históricamente por el bombardeo nuclear unilateral de Moscú.

Del mismo modo, prácticamente ha desaparecido una fuente moderna marginal de ultraviolencia: el héroe *a là* Michael Kohlhaas, que se caracteriza por la total desmesura entre la ofensa que sufre y la ciclópea senda de destrucción en la que se adentra para restañarla. La razón de su ocaso es doble. De un lado, Michael Kohlhaas es rigurosamente ajeno a cual-

quier sentimentalismo, es la encarnación perversa de la ley moral kantiana, una caricatura de la ética categórica. De otro lado, el corazón no entiende de medidas, en la postmodernidad la respuesta siempre es proporcional a la ofensa o, si no, es reinterpretada en clave de trastorno psicológico (sociópatas, asesinos en serie y un extenuante repertorio de traumas...). Un caso paradigmático de este desplazamiento es la película *Rambo*, que convierte en un episodio de estrés post-traumático lo que en *Primera sangre*, la gran novela de David Morrell, es un enfrentamiento típicamente kohlhaasiano.

En cambio, un contraejemplo de este patrón es *Warriors*, una reconstrucción de la *Anábasis* en la Nueva York de los años setenta del siglo veinte. La película transcurre en una única noche en la que los *warriors*, una banda juvenil, realizan un peligroso viaje de regreso a su barrio —Connie Island— perseguidos por el resto de bandas de la ciudad. Hay que señalar, en primer lugar, que se trata de una interpretación de gran exactitud del relato de Jenofonte. Tendemos a leer la *Anábasis* como una honorable historia de reyes y batallas, cuando se trata de la crónica de un grupo de *hooligans* griegos que saquean erráticamente Asia menor durante varios años. *Warriors* posee varias características interesantes adicionales. Los miembros de la banda no tienen nada en contra de pelear. Les preocupa salvar el pellejo, claro, pero el combate es un ingrediente crucial de su pertenencia al grupo. Los *warriors* carecen completamente de tecnología y son muy pobres. De hecho, buena parte de sus problemas se solucionarían si sencillamente

fig. 11-12

podrían subirse a un taxi en vez de tener que atravesar Nueva York en metro. En cambio, la mayor parte de los héroes de las películas de acción contemporáneas o son ricos o tienen una habilidad desconcertante para no encontrarse nunca en estado de menesterosidad, por no hablar de su facilidad para acceder a un inagotable *deus ex machina* tecnológico.

El club de la lucha aspira a ser un contraejemplo similar a *Warriors*. Se trata de un film rotundamente postmoderno y, sin embargo, explícitamente anticonsumista y crítico con las formas lábiles de compromiso social contemporáneo. Como ha señalado Slavoj Žižek, la gracia de la película reside en

la dimensión emancipatoria del auto-golpearse. En cierto modo, necesitamos arriesgarnos a asumir este tipo de violencia. Cuando vivimos en un espacio virtual aislado, toda reconexión con lo Real es, por supuesto, una experiencia demoledora; es violenta. (...) Si, siguiendo a [Frantz] Fanon, definimos la violencia política no como opuesta al trabajo sino, precisamente, como la versión política última del «trabajo de lo negativo», del proceso hegeliano de la *Bildung*, de la auto-transformación educativa, entonces la violencia debe ser en primer lugar concebida como auto-violencia, como una reforma violenta de la sustancia misma del ser del sujeto: ésta es la lección de *El club de la lucha*¹.

1 Slavoj Žižek, *Arriesgar lo imposible*, Madrid, Trotta, 2006, pp. 115 y 117.

Sin embargo, *El club de la lucha* también parece incurrir garrafalmente en una especie de fetichismo materialista. La gloriosa escena final, ausente en la novela de Chuck Palahniuk, muestra la demolición de las sedes de las grandes compañías de tarjetas de crédito mientras suena «Where Is My Mind?», de los Pixies. Es la culminación de la fisicidad de toda la película, de esa autoagresión que menciona Žižek (¿hay algo más intensamente personal que la VISA?). Y, por eso mismo, también un indicador definitivo del modo en que olvida que el consumismo es un epifenómeno material de un sistema social monstruosamente espiritual. Es muy significativo, en este sentido, el modo en que los economistas utilizan constantemente términos pseudopsicológicos, como «crisis de confianza» o incluso «histeria colectiva», para explicar las turbulencias financieras. Una parte sustancial del capitalismo contemporáneo —muy en particular los mercados de derivados— carece de conexión con las actividades productivas, y esa es la clave de su irracionalidad. Poco sorprendentemente, el único político contemporáneo que supo sacar partido de esto fue un ex comunista alcohólico. En 1998, en el contexto de una gravísima serie de crisis financieras globales, el gobierno de Boris Yeltsin

fig. 13-14

sencillamente repudió las deudas en bonos que había emitido para los especuladores financieros. El gobierno ruso no buscaba negociaciones, no imploraba más ayuda. Afirmaba simplemente que, aunque los inversores occidentales pensarán que tenían bonos públicos a corto plazo a un cierto

tipo de interés, estaban equivocados: ahora tenían unos bonos a largo vencimiento a un tipo de interés mucho más reducido².

La base antropológica de nuestra civilización, el culto desesperado al intercambio mercantil de equivalentes, es una genuina abstracción teológica. De Dubai a Berlín, de las guerras del opio al Tratado de Niza, el mercado es la única instancia estrictamente propia de nuestra época en la que los actos individuales concluyen en esa copertenencia no deliberada a la que llamamos sociedad. El capitalismo sobrevive a través de una desgarradora doble paradoja: por un lado, el mercado es estructuralmente incapaz de generar el tipo de relaciones sociales universales —familia, matrimonio, educación...— que precisa para reproducirse, relaciones sociales que, por otro lado, obstaculizan su naturaleza expansiva. De ahí que las políticas gubernamentales occidentales del último siglo hayan estado marcadas por sucesivos movimientos pendulares entre la protección social frente a la ruleta rusa económica y la demolición de los diques antropológicos que limitan la expansión del capital. De ahí también la ambivalencia entre *El manifiesto comunista* —donde se denuncia la destructividad social del capitalismo, que muestra al «desnudo» la base social idiosincrásica de la sociedad moderna (esto es, las relaciones mercantiles)— y el capítulo de *El capital* dedicado al fetichismo de la mercancía, donde Marx da a entender

2 Peter Gowan, *La apuesta por la globalización*, Madrid, Akal, 2000, p. 157.

que nuestra sociedad posee su propia dimensión simbólica no meramente destructiva, si bien tiende a expresarse como una retorcida forma de falsa conciencia.

De algún modo, *El club de la lucha* carece de una herramienta metacrítica para identificar esta estructura etnológica profunda sin confundirla con sus declinaciones ideológicas coyunturales. La ruptura violenta y tribal con el consumismo —la lucha denodada contra la sobreabundancia de cosas y no contra las relaciones sociales que la propician— se convierte en un episodio más, tal vez el definitivo, del fetichismo de la mercancía. Supone un salto importante desde aquel melancólico dominio por parte de los objetos que anunciaba George Perec en *Las cosas*, en la medida en que ahora la ideología consumista parece incluir sus propias formas de antagonismo. La búsqueda violenta de un fondo de autenticidad material frente a la metástasis consumista pone de manifiesto la potencia normativa del fetichismo de la mercancía: somos capaces de reconocer la mistificación que, sin embargo, continúa moviendo nuestros músculos a través de construcciones ideológicas abiertamente hostiles a ella. En nuestras sociedades parece haberse automatizado un proceso que en otros contextos requiere de una considerable violencia administrativa:

En la etapa «madura» del comunismo (...) todo el mundo sabía que nadie creía en los principios de la ideología oficial, y sin embargo todo el mundo se veía obligado a hablar y

comportarse como si lo hiciera (...). El motivo de los líderes para obligar a la gente a hacer absurdas declaraciones en público no era hacerles creer en lo que estaban diciendo, sino inducir un estado de complicidad y de culpa que socavara su moralidad y su capacidad de resistencia. En efecto, se encontraban tan vaciados de individualidad que, como dijo una mujer de la antigua Alemania Oriental, «no podía de repente "hablar abiertamente" o "decir lo que pensaba". Ni siquiera sabía demasiado bien lo que pensaba»³.

En el fondo, *El club de la lucha* propone una vampirización de la tradición emancipadora similar a la que el propio Žižek ha señalado en relación a *Titanic*⁴, donde una joven burguesa que vive una profunda crisis personal recupera su vitalidad tras el contacto sexual con un miembro del proletariado colmado de fuerza (¿de trabajo?). Esta especie de vampirización erótica es la versión simbólica de la acumulación de capital por desposesión. A pesar de sus errores formales, el gran mérito de las teorías del imperialismo de principios de siglo veinte fue subrayar la importancia que las periferias tenían para Occidente como exterioridades económicas. Luxemburgo, Hobgson o Hilferding demostraron que el capitalismo no sólo necesita un contexto social en el que incrustarse parasitaria y destructivamente, sino también una «exterioridad» de la que nutrirse para superar su naturaleza carcinógena:

3 Jon Elster, *Rendición de cuentas*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 133.

4 *Vide supra*, p. 11.

desde los *enclosures* de las tierras comunales a la expansión colonial pasando, más recientemente, por la expropiación del procomún cognoscitivo por medio de leyes relativas a la propiedad intelectual. Del mismo modo, el anticonsumismo de *El club de la lucha* se incauta de una práctica antagonista y la convierte en una forma espuria de autenticidad tribal (algo que, por cierto, no necesitan hacer los *warriors*, de suyo inmersos en ella).

REGLAS, INTENCIONALIDAD E IDEOLOGÍA

La relación de *El club de la lucha* con la estructura simbólica profunda del capitalismo —el fetichismo de la mercancía— y su forma ideológica contemporánea —el ultraconsumismo— ilustran una especie de inversión de la noción de ideología althusseriana. La ideología no sería así una representación de la relación imaginaria con las condiciones reales de existencia, sino una especie de emanación simbólica de la realidad que contaminaría sistemáticamente nuestra imaginación. Un planteamiento algo más claro de esta cuestión ha ocupado un lugar fundamental en la filosofía de la acción del siglo veinte.

A menudo se suele distinguir de modo abiertamente autopa-ródico entre dos paradigmas enfrentados en ciencias sociales: el modelo del *homo economicus* y el del *homo sociologicus*. En esencia, el primero concibe la acción humana como el

resultado de una combinación de deseos y creencias acerca de los medios para satisfacer esos deseos. Una versión extrema de esta posición es la noción de «preferencia revelada», que identifica retrospectivamente los deseos a partir de las elecciones efectivas en el mercado. Tal vez la peculiaridad más relevante de este modelo sea la proscripción de la reflexión acerca de la racionalidad de los deseos. Según una perspectiva muy extendida, la racionalidad práctica guarda relación exclusivamente con los medios, no con los fines, cuya discusión pertenecería al ámbito de la teoría. Desde este punto de vista, nadie puede tener una razón suficiente para hacer nada a menos que exista un deseo de hacer esa cosa. Por eso, en cierto sentido, el paradigma del *homo economicus* es el adicto, en el que se da una conexión automática entre deseo, creencia y acción.

En cambio, la escuela del *homo sociologicus* ha hecho énfasis en el carácter reglado y coercitivo de la realidad social. La característica fundamental de las normas sociales es su autonomía, la imposibilidad de reducirlas a conducta estratégica. Un ejemplo de Jon Elster puede resultar esclarecedor. Imaginemos que Juan está dispuesto a pagar un máximo de diez euros a un chico para que le limpie el coche. No está dispuesto a pagar ni un céntimo más. Si el limpiador le exigiera once euros preferiría dedicar media hora a limpiar su coche él mismo. Imaginemos ahora que un vecino le ofrece a Juan veinte euros a cambio de que limpie su coche. No es difícil imaginar que Juan se negara indignado a hacer tal cosa. Ese

impulso misterioso que hace que Juan reniegue de su valoración de media hora de su tiempo en once euros es una norma social. La presentación más conocida de las normas es la noción wittgensteiniana de «seguir una regla». El nervio del planteamiento de Wittgenstein es la idea de que la aplicación de cualquier regla implica una cantidad potencialmente infinita de equívocos, de modo que su cumplimiento no puede ser reducido al comportamiento consciente. Por eso una interpretación muy extendida de la noción de seguir una regla se aproxima al conductismo. Desde este punto de vista, las normas deberían ser entendidas como una forma irreflexiva de actuar del mismo modo que los demás –como ocurre con la adaptación a las reglas regionales de pronunciación– y no como creencias compartidas o intenciones.

Una parte importante de la teoría de la acción se ha dedicado a intentar suturar el hiato entre la conducta normativa que analiza el modelo del *homo sociologicus* y la acción intencional característica del *homo economicus*. Un ejemplo recurrente en este contexto es la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu. El *habitus* es una especie de «intención encarnada» que pretende expresar el modo en el que las reglas están integradas en la práctica por medio de un tipo de comprensión que no precisa de lo que normalmente consideramos mediación intencional, pero que tampoco es un mero reflejo. Se trata de una disposición a comportarse corporalmente según ciertas reglas, como en el caso de los movimientos estratégicos en el transcurso de un combate de boxeo:

La acción que guía el «sentido del juego» tiene todas las apariencias de la acción racional que diseñaría un observador imparcial, dotado de toda la información útil y capaz de dominarla racionalmente. Y sin embargo no tiene la razón por principio. Basta pensar en la decisión instantánea del jugador de tenis que pasa la red a destiempo para comprender que no tiene nada en común con la construcción sabia que el entrenador, después de un análisis, elabora para dar cuenta de ella y extraer lecciones comunicables⁵.

Otra forma de abordar esto mismo es plantear que, en realidad, no hay un claro límite entre nuestras creencias y deseos y nuestros comportamientos no intencionales que, de hecho, posiblemente sería más razonable entender como extremos de un continuo. Así, en palabras de Alasdair MacIntyre, muchas de nuestras creencias

son tan indeterminadas como las que puedan tener los perros, los monos o los delfines. El ser humano expresa precisamente este tipo de creencias mediante las diversas formas en que se mueve irreflexiva o prerreflexivamente en el mundo natural y social, con un comportamiento corporal que hace que su interacción con las cosas y los animales resulte de una manera y no de otra, y que dé expresión a una serie de creencias derivadas de la percepción⁶.

5 Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 23.

6 Alasdair MacIntyre, *Animales racionales y dependientes*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 57.

Existe también una versión diacrónica de este argumento. Básicamente afirma que, a través del proceso de aprendizaje, nuestras habilidades se desarrollan de tal modo que pueden reproducir funcionalmente un sistema de reglas sin necesidad de albergar representaciones de dichas reglas. De esta manera, la interacción entre reglas e intencionalidad sólo se podría entender teniendo en cuenta la forma en que a lo largo de nuestra vida desarrollamos habilidades que reaccionan a una estructura de reglas particular⁷. En cualquiera de sus manifestaciones, lo característico de esta especie de racionalidad material, de intencionalidad encarnada, es que funciona como las normas (es decir, no es necesariamente un proceso deliberado e incluso puede ser un subproducto), pero se puede influir deliberadamente sobre ella de un modo imposible en el caso de las reglas wittgenstenianas, que expresan la fuerza ciega de la sociabilidad.

Hay una importante conexión entre la noción de ideología y las distintas versiones de la racionalidad encarnada. La ideología es esa tensión muscular que nos habla en un lenguaje extranjero y con la que no podemos mantener un diálogo sino, a lo sumo, intercambiar alguna que otra onomatopeya. El fetichismo de la mercancía, en cambio, pertenece al extremo normativo, a un sustrato profundamente incrustado en nuestra piel que a su vez es capaz de generar estructu-

7 Cf. John Searle, *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 155 y ss.

ras ideológicas de gran potencia. Si el mercado es el rasgo antropológico que identifica nuestra época, el fetichismo es su declinación simbólica, la estructura mitológica de las costumbres que perseveran en cualquier fase del capitalismo. Las distintas vivencias ideológicas de este fundamento –del fordismo al anarcoliberalismo pasando por el ultraconsumismo– se ubican en la zona media del continuo normas-intencionalidad: no son movimientos volitivos conscientes, están lo suficientemente encarnadas como para posibilitar un doble vínculo que permite formas de rebelión sinceras y abnegadas al tiempo que mantiene férreamente el sistema contra el que se alzan.

ETNOLOGÍA Y TERROR

La pureza simbólica mercantil es peligrosa. La violencia etnológica nos repugna porque nos acerca amenazadoramente al abismo de la ritualidad, y así convencionalidad, de nuestra propia civilización. Rompe el hechizo de la tranquilizadora «distancia prometeica», por emplear la expresión de Günther Anders, entre nuestra cotidianidad capitalista y sus condiciones de posibilidad materiales. Muestra la cercanía entre las madres tupinambas –que untaban sus pezones con la sangre tibia de las víctimas litúrgicas para que también los bebés pudieran participar de los ritos caníbales– y nuestros hijos, que juegan con balones cosidos por niños esclavos.

En el despiadado altar del intercambio mercantil, millones de personas han sido inmoladas a fin de conjurar la transformación de unos números por otros en saldos contables literalmente imposibles de convertir en efectivo. En este mundo postideológico, posthistórico y multicultural, ya no disponemos de los frondosos entramados simbólicos modernos que daban un aire de pragmatismo y *realpolitik* a los holocaustos propiciatorios de teologías monetarias y misterios comerciales. La tecnificación y personalización de la violencia es el último medio para ocultar la naturaleza de unas costumbres de una destructividad tan brutal que ni siquiera podemos ritualizar. El tribalismo mercantil se reifica mediante la tecnología o se psicologiza a través de un sentimentalismo reaccionario. El antagonismo que propone *El club de la lucha* es su correlato: primitivismo frente a tecnología, fisicidad contra psicología. En cambio, las alternativas emancipadoras modernas buscaron un aprovechamiento intensivo de la tecnología —las «condiciones objetivas»— que propiciara estructuras políticas —la «dictadura del proletariado»— cuyo subproducto fuera un profundo cambio psicológico —el «hombre nuevo»—.

La posibilidad de que el capitalismo comience a generar estructuras antropológicas extramercantiles y no sólo ideología, esto es, que el capitalismo acepte su propia base ritual, es tan aterradora que prácticamente sólo se ha atrevido a desarrollarla un escritor como James G. Ballard, dedicado en cuerpo y alma a explorar sus propios infiernos interiores. Se trata de una temática que se intuye en *Crash*, donde se indaga

en el único lugar donde las sociedades occidentales ceden masivamente y en primera persona a la fascinación por el peligro físico extremo: la carretera. Pero es en *Rascacielos* donde esta perspectiva agónica se traslada al terreno de la lucha social: la novela consiste en el relato homérico de la pelea a muerte entre los acaudalados ejecutivos que viven en los pisos superiores de un gran edificio y los trabajadores de clase media que ocupan las plantas inferiores, una lucha que libera los vínculos antropológicos reprimidos por el mercado y que culmina con la instauración de un sanguinario régimen matriarcal. Esta versión etnificada de la lucha de clases madura teóricamente en *Noches de cocaína* y *Super-Cannes*, en las que Ballard se adentra en las *gate communities* y los *resorts* de alto standing que han surgido a orillas del Mediterráneo y fantasea con tribus de ejecutivos de élite que superan sus problemas psicosomáticos por medio de ciclos de violencia tribal dirigida contra inmigrantes y prostitutas. En palabras de Wilder Penrose, el psiquiatra de *Super-Cannes* que organiza entre los ejecutivos de una urbanización de lujo grupos de autoayuda terapéutica basados en la agresión sádica al nuevo proletariado:

Estamos creando una nueva raza de desarraigados, de exiliados internos sin vínculos humanos pero con inmenso poder. Es esta nueva clase la que controla el planeta. Me da cuenta de que estos profesionales de alto nivel tenían unos sueños de lo más extraños, fantasías repletas de unos secretos anhelos de violencia. (...). Ahora nos damos cuenta de lo

sofocante que se ha hecho nuestra existencia, dedicada a la moderación y a la vía del medio. La suburbanización del alma ha invadido el planeta como una peste⁸.

Se trata de una posibilidad que, en parte, ya exploró Bret Easton Ellis en *American Psycho*, esa parodia fallida de las *reaganomics*. ¿Qué ocurriría si desapareciera la división del trabajo de dominación? ¿Qué pasaría si los sacerdotes de Wall Street, que cada día condenan a países a la hambruna mediante la transformación taumatúrgica de cifras en sus pantallas de plasma, completaran su jornada laboral participando en razias nocturnas por Main Street? La genial intuición de Ballard es que no habría nada de sociopático en ello. No se trataría de una degeneración psicológica colectiva, sino de una reelaboración, en términos comprensibles para el común de las culturas, de la cotidianidad de una civilización basada en la competencia despiadada y rendida a sus propias tradiciones oblatorias. Una posibilidad completamente imaginaria, claro:

Apenas unas pocas semanas después del sangriento golpe militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile, la junta militar encabezada por el general Augusto Pinochet ordenó un alza del precio del pan de 11 a 40 escudos, un abrumador aumento del 264% de la noche a la mañana. Este «tratamiento de choque económico» había sido planeado por un grupo de economistas llamado los *Chicago Boys*. (...) Cuan-

8 James G. Ballard, *Super-Cannes*, Barcelona, Minotauro, 2006, pp. 252-254

do la Universidad se reabrió unos días después del golpe de estado, los *Chicago Boys* estaban exultantes. Apenas una semana después, varios de mis colegas del Instituto de Economía fueron designados para ocupar cargos claves en el gobierno militar. A la vez que los precios se disparaban, los salarios fueron congelados para asegurar «la estabilidad económica y detener las presiones inflacionarias». De la noche a la mañana el país entero se vio arrojado a la extrema pobreza; en menos de un año el precio del pan había aumentado treinta y seis veces; el 85% de la población chilena había sido empujada a cruzar la línea de la pobreza⁹.

Si los economistas neoliberales chilenos hubieran poseído al menos la discutible virtud de la coherencia, tras impartir Teoría de Juegos III y jugar su partido de tenis, habrían reservado un hueco en sus agendas para acudir a Villa Grimaldi a torturar personalmente a algún prisionero político adolescente, en vez de delegar esa tarea en la soldadesca. La tribalización ficticia del capitalismo saca a la luz una violencia ritual que siempre ha estado ahí, oculta bajo incontables brinzas legitimadoras que se han ido amustiando una tras otra y cuyo último recurso simbólico es la condena de las propias relaciones antropológicas a través del psicologismo tecnófilo.

9 Michel Chossudovsky, *Globalización de la pobreza y nuevo orden mundial*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 1.

ÍNDICE

Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo. SLAVOJ ŽIŽEK	9
ILUSTRACIONES	41
Aproximación a una izquierda lacaniana JORGE ALEMÁN	49
En la lucha final. Capitalismo, violencia ritual e ideología. CÉSAR RENDUELES	67