

EL RETORNO de lo real

## El realismo traumático

La mayoría de las explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía se dividen a uno u otro lado de esta línea: la imagen como referencial o como simulacral.

En este seminario Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido.

a repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real, y en este punto la repetición *rota* la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen. En alusión a Aristóteles sobre la causalidad accidental, Lacan llama a este punto traumático el *tuché*; en *Camera Lucida* (1980), Barthes lo llama el *punctum*, Barthes. «Es lo que yo añado a la fotografía y lo que, sin embargo, está ya en ella.» «Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante»:"

En *Camera Lucida* Barthes se ocupa de fotografías sin aditivos, de modo que localiza el *punctum* en detalles del contenido.

«La pantalla-tamiz es aquí *el locus* de la mediación» (p. 107). De este modo, la pantalla-tamiz permite al sujeto, en el punto de la imagen, contemplar al objeto, en el punto de la luz. De otro modo sería imposible, pues ver sin esta pantalla-tamiz sería ser cegado por la mirada o tocado por lo real.

Así es la contemplación estética según Lacan: cierto arte puede intentar un *trompe-l'oeil*, engañar al ojo, pero todo el arte aspira a un *dompte-regard*, a domar la mirada.

ciertas obras contemporáneas rechazan este antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. *Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición.*

Esto es así porque lo real no puede representarse; de hecho, se define como tal, como lo negativo de lo simbólico, un encuentro fallido, un objeto perdido (lo poco del objeto perdido para el sujeto, el *objet a*). «Esta otra cosa [detrás de la imagen (*pictwre*) y

más allá del principio del placer] es el *petit a*, en torno al cual se produce un

combate cuya alma es el *trompe-l'oeil*» (p. 112).

Este giro a lo grotesco es pronunciado en las imágenes de cuento de ludas y de desastres, algunas de las cuales muestran horribles deformaciones congénitas y fenómenos de la naturaleza (una joven con boca de cerdo, una muñeca con la cabeza de un anciano sucio). Aquí, como en tantas películas de terror y cuentos para dormir, el horror significa, primero y ante todo, el horror de la maternidad, del cuerpo materno hecho extraño e incluso repulsivo en la represión. Con este cuerpo se da también por primera vez lo *abyecto*, una categoría del (no)ser definida por Julia Kristeva como ni sujeto ni objeto, sino que antes uno aún no es (antes de la total separación de la madre) y después uno ya no es (cerno cadáver entregado a la objetualidad)". Estas condiciones extremas son sugeridas por algunas escenas de desastre, llenas como están de significantes de sangre menstrual y descarga sexual, vómitos y mierda, decadencia y muerte. Tales imágenes evocan el cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Pero también evocan lo contrario, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto (por ejemplo, *Sin título #153*). En este punto algunas imágenes van más allá de lo abyecto, que está con frecuencia ligado a las sustancias y los significados, no sólo hacia lo *informe*, un estado descrito por Bataille en el que la forma significativa se disuelve debido a que se ha perdido la fundamental distinción entre figura y fundamento, yo y otro, sino también hacia lo *obsceno*, donde la mirada del objeto se presenta *como si no hubiera escena que montar, marco de la representación para contenerla, pantalla*":

obras evocan lo real de diferentes maneras: empezaré por dos enfoques que tienen que ver con el ilusionismo. Sin embargo, aunque provocador, este enfoque ilusionista de lo real puede incurrir en un surrealismo codificado.

El segundo enfoque es lo opuesto al primero pero persigue el mismo fin: rechaza el ilusionismo e incluso cualquier sublimación de la mirada del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo. Éste es el ámbito primordial del arte abyecto, que es llevado a las fronteras rotas del cuerpo violado.

¿Podría ser esta una de las diferencias entre lo *obsceno*, donde el objeto, sin escena, está demasiado cerca del espectador, y lo pornográfico donde el objeto es puesto sobre la escena para el espectador, el cual queda de este modo lo bastante distanciado para ser su *voyeur*?<4)

para Fredric Jameson el síntoma primordial de la posmodernidad es un derrumbamiento esquizofrénico en el lenguaje y la temporalidad que provoca una inversión compensatoria en la imagen y el instante. Y no fueron pocos los artistas que sí exploraron las intensidades simulacrales y los pastiches ahistóricos en los ochenta. En recientes insinuaciones de posmodernidad, sin embargo, domina la estructura *melancólica* del sentimiento, y a veces, como en Kristeva, también se lo asocia con un orden simbólico en crisis.

¿Por qué esta fascinación por el trauma, este deseo de abyección, hoy en día? Sin duda, hay motivos en el arte y en la teoría. Como se ha sugerido, existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión

convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la posmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático. También, pues, hay desilusión con la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, como si lo real, despreciado por una posmodernidad *peJjonnativa*, fuera dirigido contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección.

Uno de los resultados es el siguiente: para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestigüaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder. Pero esta ubicación de la verdad ofrece peligros tales como la restricción de nuestro ingniano político a dos campos, la abyección y lo abyecto, y la asunción de que a fin de no ser contado ni entre los sexistas ni entre los racistas uno debe convertirse en el objeto fóbico de tales sujetos. Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Tra-bajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver. Esto es únicamente una política de la diferencia llevada a la indiferencia; es una política de la alteridad llevada a la nihilidad". «Todo se muere», dice el osito de Kelley. «Como nosotros», responde el conejito". Sin embargo, ¿es este punto de nihilidad el epítome del empobrecimiento, **donde** el poder no puede penetrar, o un lugar del que el poder emana en una forma nueva? ¿Es la abyección un rechazo del poder, su treta o su rcinvencción" Finalmente, ¿es la abyección un espacio-tiempo más allá de la redención, o la vía más rápida de los santos-pillos contemporáneos a la gracia?

En diversas culturas artísticas, teóricas y populares (en el SoHo, en Yale, en *Oprah*) hay una tendencia a redefinir la experiencia, individual e histórica, en términos de trauma. Por un lado, en el arte y la teoría el discurso del trauma continúa la crítica posresrructuralista de! sujeto por otros medios, pues de nuevo, en un registro psicoanalítico, no hay sujeto del trauma; la posición es evacuada, y en este sentido aquí es donde más radical resulta la crítica del sujeto. Por otro lado, en la cultura popular, el trauma se trata como un acontecimiento que garantiza al sujeto, y en este registro psicologista el sujeto, por más que perturbado, retorna a toda prisa como testigo, como superviviente. Aquí es incluso un sujeto traumático, y tiene autoridad absoluta, pues uno no puede poner en duda el trauma de otro: uno únicamente puede creérselo, incluso identificarse con él, o no. *En el discurso del trauma, pues, el sujeto es evacuado y elevado a la vez.* Y de este modo e! discurso del trauma resuelve mágicamente dos impe-rativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad. Este extraño renacimiento de! autor, esta paradójica condición de autoridad ausente, constituye un significativo giro en e! arte, la crítica y la política cultural contemporáneos. Aquí el retorno de lo real converge con el retorno de

lo referencial, y a esta cuestión paso a continuación".