

el

ACOSO  
de las  
*fantasías*

SLAVOJ ŽIŽEK

XI  
siglo  
veintiuno  
edición



# INTRODUCCIÓN

Imaginémonos en la situación común de los celos: repentinamente me entero de que mi compañera ha tenido una relación con otro hombre. Bien, no hay problema, soy racional, tolerante, lo acepto...; pero entonces, irremediablemente, las imágenes empiezan a abrumarme, imágenes concretas de lo que hacían (¿por qué tuvo que lamerle precisamente *ahfí*, ¿por qué tuvo que abrir *tanto* las piernas?), y me pierdo, temblando y sudando, mi paz se ha ido para siempre. Este *acoso de las fantasías* del que habla Petrarca en *Mi secreto* y estas imágenes que nublan nuestro razonamiento son llevados hasta sus últimas consecuencias por los medios audiovisuales modernos. Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época (la globalización de los mercados contra la reafirmación de las particularidades étnicas, etc.), tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas (bajo el aspecto de la digitalización, de las relaciones especulativas del mercado, etc.), y la inundación de imágenes pseudoconcretas. En los buenos días de la *Ideologiekritik* tradicional, el proceso paradigmático crítico era regresar de las nociones "abstractas" (lo religioso, lo legal...) a la realidad social concreta en que estas abstracciones se basaban; hoy en día, al parecer, el procedimiento crítico se ve forzado a tomar, cada vez con mayor frecuencia, la dirección contraria, de las imágenes pseudoconcretas a lo abstracto (digital, mercado...), procesos que estructuran, en la práctica, nuestra experiencia vital.

En este libro se abordan sistemáticamente, desde una perspectiva lacaniana, las presuposiciones de este "acoso de las fantasías". Después del capítulo introductorio, que elabora los límites de la noción de fantasía, la primera parte de la obra se enfoca sobre la efectividad de la fantasía en los conflictos político-ideológicos contemporáneos (los nuevos fundamentalismos étnicos, la obscenidad inherente al poder).

La segunda parte trata acerca del apoyo fantasmático de los medios masivos, desde el cine hasta el ciberespacio.

Finalmente, en la sección "La mujer que insiste", se analiza la imagen

fantasmática de la mujer en el cine contemporáneo, desde Lynch hasta Kieslowski, la imagen cuya fascinante presencia oculta la imposibilidad inherente a la relación sexual.

## 1. LOS SIETE VELOS DE LA FANTASIA

Cuando, hace un par de años, el descubrimiento del comportamiento privado supuestamente "inmoral" de Michael Jackson (sus juegos sexuales con niños pequeños) asestó un golpe a su imagen inocente, la que lo elevaba a la categoría de un Peter Pan que trascendía las diferencias (o preocupaciones) sexuales o raciales, algunos comentaristas agudos hicieron la pregunta obvia: ¿a qué se debe el escándalo? ¿Acaso no estuvo el llamado "lado oscuro de Michael Jackson" siempre presente, a plena luz, en los videoclips que acompañaban sus lanzamientos musicales, que siempre estuvieron saturados de violencia ritualizada y gestos sexuales obscenos (como lo ejemplifican *Thrillery Bad*)? El inconsciente está expuesto, no oculto por una profundidad insondable; o, citando el lema de *Los expedientes secretos X*: "La verdad está afuera."

Tal enfoque de la exterioridad material resulta muy útil en el análisis de cómo se relaciona la fantasía con los antagonismos inherentes a la edificación ideológica. En los grandes proyectos de los edificios públicos de la Unión Soviética en los años treinta se erguía en lo alto un gigantesco monumento al Hombre Nuevo idealizado o a la nueva pareja; en el transcurso de un par de años, la tendencia a achatar el edificio de oficinas (el lugar de trabajo real de la gente viva) se hizo claramente evidente, convirtiéndolo, cada vez más, en un simple pedestal para la colosal estatua. ¿Esto no pone acaso en evidencia, mediante dicha característica externa y material del diseño arquitectónico, la "verdad" de la ideología stalinista, en la cual la gente real y viva se convierte en un mero instrumento, sacrificada como el pedestal ante el espectro de un futuro Hombre Nuevo, un monstruo ideológico cuyos pies aplastan a los hombres reales? La paradoja es, sin embargo, que si alguien hubiera dicho en la Unión Soviética de los treinta que el Hombre Nuevo socialista era un monstruo ideológico que aplastaba a los hombres, habría sido arrestado de inmediato -sin embargo estaba permitido, y de hecho incluso era apoyado, el hacerlo mediante el diseño

arquitectónico...; una vez más "la verdad está afuera". Por lo tanto, lo que aquí se discute no es simplemente que la ideología trasciende el nivel supuestamente no ideológico de la vida cotidiana, sino que esta materialización de la ideología en un objeto concreto exterior pone en evidencia los antagonismos inherentes que no pueden ser reconocidos por la formulación ideológica explícita: es como si la edificación ideológica, para poder funcionar "normalmente", debiera obedecer a un "diablillo perverso" y formular su antagonismo inherente en la exterioridad de su existencia material.

Esta exterioridad, que materializa la ideología en forma directa, se oculta también como "utilidad". Es decir, en la vida cotidiana, la ideología se manifiesta especialmente en la referencia, aparentemente inocente, a la utilidad pura -uno no debe olvidar jamás que, en el universo simbólico, "utilidad" funciona como un concepto reflexivo, es decir, siempre implica la afirmación de la utilidad como sentido (por ejemplo, alguien que vive en la gran ciudad y maneja un vehículo de doble tracción, no lleva simplemente una vida sensata y práctica; más bien tiene ese vehículo para *mostrar* que su vida se rige por una actitud práctica y sensata). El maestro indiscutible de este tipo de análisis fue, sin duda, Claude Lévi-Strauss, cuyo triángulo semiótico de la preparación de los alimentos (crudos, horneados, hervidos) demostró cómo la comida funciona también como "alimento para el pensamiento". Probablemente todos recordamos la escena de Buñuel en *El fantasma de la libertad*, en la que la relación entre la alimentación y la defecación se invierte: la gente se sienta en sus inodoros alrededor de una mesa, conversando plácidamente, y cuando quieren comer, preguntan en voz baja a la sirvienta: "¿Dónde está ese lugar, usted sabe?", y se escabullen hacia una pequeña habitación en la parte de atrás. Así, a fin de complementar a Lévi-Strauss, uno se siente tentado de proponer que la caca también puede servir como *matière-à-penser*. ¿acaso no forman los tres tipos básicos de inodoros una especie de contrapunto-correlativo excremental al triángulo culinario de Lévi-Strauss? En el inodoro tradicional alemán, el agujero por el que desaparece la caca al empujar la palanca se encuentra al frente, de modo que ésta se encuentra en un primer momento ante nosotros para ser olida e inspeccionada buscando algún signo de enfermedad; en el típico inodoro francés, por el contrario, el agujero se localiza en la parte posterior,

es decir, se busca que la caca desaparezca tan pronto como sea posible; por último el inodoro americano nos presenta una especie de combinación, un punto medio entre estos polos opuestos -la taza del inodoro está llena de agua, en la cual la caca flota, visible, pero no para ser inspeccionada... No es extraño que, en la famosa discusión sobre los distintos inodoros europeos al principio de su semiolvidado *Miedo de volar*. Erica Jong afirme irónicamente que "los inodoros alemanes son la verdadera clave de los horrores del Tercer Reich. Quienes son capaces de construir inodoros como éstos son capaces de cualquier cosa." Es evidente que ninguna de estas variantes puede ser justificada en términos puramente utilitarios: una cierta percepción ideológica de cómo debe relacionarse el sujeto con el desagradable excremento que sale de nuestro cuerpo es claramente discernible -una vez más, por tercera vez, "la verdad está afuera". Hegel fue uno de los primeros en interpretar la tríada geográfica de Alemania-Francia-Inglaterra como una expresión de tres actitudes existenciales diferentes: la alemana reflejando la profundidad; la francesa, la precipitación revolucionaria; la inglesa, un pragmatismo utilitario moderado; esta tríada - en términos de posición política- puede ser leída como conservadurismo alemán, radicalismo revolucionario francés y liberalismo moderado inglés; en lo relativo al predominio de una de las esferas de la vida social, tenemos la poesía y la metafísica alemanas contra la política francesa y la economía inglesa. La referencia a los inodoros no sólo nos permite reconocer esta misma tríada en el ámbito íntimo del cumplimiento de la función excremental, sino que manifiesta la mecánica básica de esta tríada con tres actitudes diferentes hacia este exceso excremental: la ambigua fascinación contemplativa; el apresurado intento por librarse del desagradable exceso lo antes posible; la visión pragmática del exceso como un objeto que debe ser desechado en forma apropiada. De este modo, es fácil para un catedrático clamar en una mesa redonda que vivimos en un universo postideológico -en el momento en que va al baño tras la acalorada discusión, está una vez más con la ideología hasta el cuello... La investidura ideológica de estas referencias a la utilidad se demuestra por su carácter *dialógico*: el inodoro americano recibe un sentido a través de su relación diferencial con el francés y el alemán. Tenemos tal multitud de tipos de inodoros tan sólo porque existe un exceso traumático que cada uno de ellos intenta acomodar -según

Lacan, una de las características que separa al hombre de los animales es precisamente ésa, la de que, con los humanos, el desecho de la caca se convierte en un problema... Y refiriéndonos a un dominio aún más íntimo, ¿acaso no encontramos el mismo triángulo semiótico en los tres estilos principales del vello púbico femenino? El vello salvaje y descuidado indica una actitud *hippie* que favorece la espontaneidad natural; los *yuppies* prefieren el disciplinado cuidado de un jardín francés (se rasura el vello junto a ambas piernas, de modo que quede tan sólo una delgada línea en el centro, con bordes bien definidos); en una actitud *punk*, la vagina es rapada totalmente y decorada con anillos (frecuentemente sujetos a un clítoris perforado). ¿No representa esto otra versión del triángulo semiótico de Lévi-Strauss de un "crudo" vello salvaje, un bien cuidado vello "horneado" y un vello rasurado "hervido"? Podemos ver que incluso las más íntimas actitudes referentes al cuerpo pueden convertirse en una declaración ideológica.<sup>1</sup> Pero, ¿cómo se relaciona esta existencia material de la ideología con nuestras convicciones conscientes? Con respecto a *Tartufo*, de Moliere, Henri Bergson señala cómo la obra no resulta graciosa a causa de su hipocresía, sino porque Tartufo queda atrapado en su propia máscara de hipocresía: Se enfrascó tan bien en el papel del hipócrita que lo actuó, puede decirse, sinceramente. Y de este modo y sólo de este modo, se tornó gracioso. Sin esta sinceridad puramente material, sin la actitud y el habla que, mediante la larga práctica de la hipocresía, se convirtieron en un modo natural de actuar para él, Tartufo sería simplemente repugnante.<sup>2</sup>

La expresión de Bergson respecto de la "sinceridad puramente material" encaja plenamente en la noción althusseriana de los aparatos ideológicos del estado, es decir, en el ritual externo que materializa a la ideología: el individuo que mantiene su distancia con relación al ritual no está consciente de que éste lo domina ya desde dentro -como dijo Pascal: si no crees arrodíllate, actúa *como si creyeras*, y la creencia llegará por sí sola. A esto también se refiere el "fetichismo de la mercancía" de Marx: en su autoconciencia explícita, un capitalista es un nominalista sensato, pero la "sinceridad puramente material" de sus actos muestra las "debilidades teológicas" del universo de las mercancías. Es esta "sinceridad puramente material" del ritual ideológico externo, y no la profundidad de las

convicciones y los deseos del individuo, lo que constituye el verdadero *locus* de la fantasía que sostiene la construcción ideológica.

1 El caso más obvio, que por lo mismo hemos ignorado, es, desde luego, el de las connotaciones ideológicas de las diferentes posiciones del acto sexual; es decir, las declaraciones ideológicas implícitas que formulamos al "hacerlo" en cierta posición.

'2Henri Bergson, *An Essay on Laughter*, Londres, Smith, 1937, p. 83.

La noción estándar con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario fantástico que opaca el verdadero horror de la situación: en lugar de una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación... Sin embargo, una vez más, resulta mucho más productivo buscar esta noción de fantasía donde uno no esperaría encontrarla, en las situaciones marginales y aparentemente utilitarias. Basta con recordar las instrucciones de seguridad previas al despegue de un avión -¿no se sostienen acaso por un escenario fantasmático de cómo se vería un accidente aéreo? Tras un suave aterrizaje en el agua (¡milagrosamente siempre se espera que ocurra en el agua!), cada uno de los pasajeros se pone un chaleco salvavidas y, sobre un tobogán de playa, se desliza hasta el agua y nada, como en unas gratas vacaciones colectivas en un lago, bajo la supervisión de un instructor de natación experimentado... ¿No es también esta "amabilización" de una catástrofe (un suave aterrizaje, las azafatas como bailarinas señalando graciosamente la salida...) la ideología en su máxima expresión? Pero la noción psicoanalítica de la fantasía no puede ser reducida a un escenario fantástico que opaca el horror real de la situación; desde luego, lo primero, y casi obvio, que se debe agregar es que la relación entre la fantasía y el horror de lo Real que oculta es mucho más ambigua de lo que pudiera parecer: la fantasía oculta este horror, pero al mismo tiempo crea aquello que pretende ocultar, el punto de referencia "reprimido" (¿no son las imágenes de esa Cosa horripilante, desde el calamar gigante al aterrador remolino, las creaciones fantasmáticas por excelencia?).<sup>3</sup> Más aún, es necesario especificar la noción de fantasía

mediante toda una serie de características.

<sup>1</sup> El ejemplo de la referencia del conservadurismo a los horribles orígenes del poder (su prohibición de hablar de estos horrores, que crea precisamente el horror del "crimen primordial" mediante el cual el poder fue instituido) explica perfectamente el funcionamiento radicalmente ambiguo de lo Horrible con respecto a la imagen de la fantasía: el Horror no es simple y llanamente lo Real intolerable encubierto por la pantalla de la fantasía -el modo en el que enfoca nuestra atención, imponiéndose como lo desconocido, y por ese mismo motivo aún más central para el punto de referencia. Lo Horrible puede, en sí mismo, funcionar como una pantalla, como aquello cuyos fascinantes efectos ocultan algo "más horrible que el horror mismo", el vacío primordial o el antagonismo. ¿No es, por ejemplo, la demoniaca imagen antisemita del judío, la trama judía, como una evocación del máximo Horror, el que es, precisamente, la pantalla fantasmática que nos permite evitar la confrontación con el antagonismo social?

### 1. *El lugar del sujeto en la fantasía*

Lo primero que hay que señalar es que la respuesta a la pregunta "¿quién, dónde, cómo participa el sujeto (que fantasea) en la narrativa fantasmática?" dista de ser obvia; aun cuando el sujeto participe en su propia narrativa esto no implica una identificación automática, o sea, no se identifica necesariamente consigo mismo. (En otro nivel, se puede decir lo mismo de la identidad simbólica del sujeto; la forma más evidente de hacer palpable la paradoja es parafraseando la advertencia común en los créditos cinematográficos "Cualquier parecido con hechos o personas reales es pura coincidencia": la distancia entre *fi* y S, entre el vacío del sujeto y la característica signifiante que lo representa, implica que "cualquier parecido del sujeto *consigo mismo* es pura coincidencia". No existe absolutamente ninguna relación entre lo real [fantasmático] del sujeto y su identidad simbólica: ambos son totalmente *inconmensurables*.) De este modo, la fantasía crea una gran cantidad de "posiciones de sujeto", entre las cuales (observando, fantaseando) el sujeto está en libertad de flotar, de pasar su



identificación de una a otra. Aquí se justifica hablar de "posiciones de sujeto múltiples y dispersas", en el entendimiento de que estas posiciones de sujeto deben distinguirse del vacío que es el sujeto. 2. *Esquematismo trascendental de la fantasía*

---

En segundo lugar, la fantasía no sólo realiza un deseo en forma alucinatoria: su función es más bien similar al "esquematismo trascendental" kantiano - una fantasía constituye nuestro deseo, provee sus coordenadas, es decir, literalmente "nos enseña cómo desear". Poniéndolo en términos más simples: la fantasía no significa que cuando quiero pastel de fresa y no puedo conseguirlo, en realidad fantaseo acerca de comerlo; el problema más bien es: *¿como sé en primer lugar que quiero pastel de fresa? Esto es lo que me indica la fantasía.* Este papel de la fantasía se basa en el hecho de que "no hay relación sexual", no hay una fórmula o matriz universal que garantice una relación sexual exitosa con el compañero: a causa de la ausencia de tal fórmula cada sujeto se ve obligado a inventar su propia fantasía, una fórmula "privada" para esta relación -para un hombre la relación con una mujer sólo es posible mientras ésta se adapte a su fórmula. Recientemente, las feministas eslovenas reaccionaron con furia ante el anuncio publicitario de una compañía de cosméticos que promovía una loción bronceadora y en el que se mostraba un cierto número de bien bronceados traseros femeninos, en ajustados trajes de baño, acompañados por la frase "Cada una tiene su propio factor". Desde luego, este anuncio se basa en un muy burdo doble sentido: el eslogan se refiere a la loción bronceadora, que se ofrece con diferentes factores de protección para adaptarse a los distintos tipos de piel; sin embargo, su efecto general se basa en la evidente perspectiva machista: "¡Se puede tener a cualquier mujer, basta con que el hombre conozca su factor, su catalizador específico, lo que la excita!" El punto de vista freudiano fundamental con respecto a la fantasía sería que cada sujeto, hombre o mujer, posee tal "factor" capaz de regular su deseo; "una mujer arrodillada vista desde atrás" era el factor del Hombre de los Lobos; una mujer que recuerda a una estatua, sin vello púbico, era el de Ruskin, etc., etc. No hay nada estimulante en nuestra conciencia de este "factor"; esta conciencia no puede ser subjetivizada, es extraño, incluso horripilante, puesto que de algún modo "elimina" al sujeto, reduciéndolo al nivel de un títere "mas allá de la

libertad y de la dignidad". ¿? *Intersubjetividad*

La tercera característica trata de la intersubjetividad radical del carácter de la fantasía. La depreciación crítica y el abandono del término "intersubjetividad" en la obra tardía de Lacan (en un claro contraste con su insistencia temprana en que el verdadero dominio de la experiencia psicoanalítica no es ni lo subjetivo ni lo objetivo, sino la intersubjetividad), de ningún modo implica abandonar la noción de que la relación del sujeto con su Otro y el deseo de este último es crucial para la identidad misma del sujeto -paradójicamente, uno debería decir que el abandono de la "intersubjetividad" por parte de Lacan es estrictamente correlativo al enfoque de la atención sobre el enigma impenetrable del deseo del Otro ("*Che vuoiT*"). Lo que hace Lacan en sus últimos años con la intersubjetividad debe contraponerse a las motivaciones hegelokojevianas de la lucha por el reconocimiento, en sus primeras obras, de la conexión dialéctica entre el reconocimiento del deseo y el deseo de reconocimiento, así como también a las de la etapa intermedia de la obra de Lacan, con el tema "estructuralista" del gran Otro como la estructura simbólica anónima. Tal vez la forma más fácil de distinguir estos cambios es enfocándonos en el cambiante estatus del *objeto*. En las primeras obras de Lacan el objeto es devaluado en lo referente a sus cualidades inherentes, cuenta sólo como lo que está en juego en las luchas intersubjetivas por el reconocimiento y el amor (la leche que el niño reclama a la madre es reducida a una "demostración de amor", es decir, la demanda de leche busca que la madre demuestre su amor por el niño; un sujeto celoso exige un cierto juguete, éste se convierte en el objeto de su demanda porque sabe que su hermano también lo desea, etc.). En la obra tardía de Lacan, por el contrario, el acento se desplaza a lo que "es" el objeto mismo, al *ágalma*, el tesoro secreto, que garantiza un mínimo de consistencia fantasmática al ser del sujeto; es decir, el *objeto a* como el objeto de la fantasía, que es "algo más que yo mismo", gracias al cual me percibo a mí mismo como "digno del deseo del Otro".

Uno debe tener en cuenta siempre que el deseo "realizado" (escenificado) en la fantasía no es el del sujeto, sino el deseo del *otro*: la fantasía, la formación fantasmática es una respuesta al enigma del "*che vuoiT*", "¿estás diciendo esto, pero *qué es lo que realmente quieres al decirlo?*", que define

la posición constitutiva primordial del sujeto. La pregunta original del deseo no es directamente "¿qué quiero?", sino "¿qué quieren *los otros* de mí?, ¿qué ven en mí? ¿qué soy yo para los otros?". Un niño pequeño se encuentra sumido en una compleja red de relaciones, funciona como una especie de catalizador y campo de batalla para los deseos de quienes lo rodean; su padre, su madre, sus hermanos y hermanas, etc., libran batallas en torno a él, la madre enviándole mensajes al padre mediante su cuidado del hijo, etc. Si bien el niño se da cuenta de este papel, no puede imaginar qué objeto es él precisamente para los otros, cuál es la naturaleza exacta de los juegos que juegan con él, y la fantasía le proporciona una respuesta a este enigma -en su nivel más fundamental, la fantasía me dice qué soy yo para los otros. Es una vez más el antisemitismo, la paranoia antisemita la que pone de manifiesto de modo ejemplar este carácter *intersubjetivo* de la fantasía: la fantasía (la fantasía social del complot judío) es un intento por responder a la pregunta "¿qué desea la sociedad de mí?", es decir, descubrir el sentido de los turbios hechos en los que me veo forzado a participar. Por ese motivo, la teoría aceptada de la "proyección", según la cual el antisemita "proyecta" sobre la figura del judío la parte rechazada de sí mismo, es insuficiente: la figura del "judío conceptual" no puede ser reducida a la externalización de mi "conflicto interior" (antisemita); por el contrario, es testigo del (y trata de hacer frente al) hecho de que soy, por principio, parte descentrada de una opaca red cuyo sentido y lógica escapan a mi control.

Esta intersubjetividad radical de la fantasía es discernible incluso en los casos más elementales, como aquel (relatado por Freud) en el que su hijita fantaseaba con comer un pastel de fresa -lo que tenemos aquí no es en ninguna circunstancia simplemente un caso de satisfacción alucinatoria directa de un deseo (quería pastel, no lo obtuvo, de modo que fantaseó al respecto...); es decir, lo que uno debe introducir aquí es precisamente la dimensión de la intersubjetividad: la característica definitiva es que mientras comía vorazmente un pastel de fresa la niña notó cómo sus padres estaban profundamente satisfechos por la escena, esto es, al verla disfrutarlo plenamente. Así, el verdadero sentido de la fantasía de comer pastel de fresa es un intento de formar una identidad como ésta (la del que disfruta profundamente el comer un pastel dado por sus padres), que satisfaga a sus padres, lo que la convertiría en el objeto de su deseo... Se puede percibir

claramente la diferencia con las primeras obras de Lacan, en las cuales el objeto es reducido a una muestra que resulta absolutamente insignificante por sí sola, pues importa únicamente como el punto en el que mi deseo y el del Otro se intersecan: para el Lacan posterior, el objeto es precisamente eso que es "en el sujeto más que el sujeto mismo" y lo que fantaseo que el Otro (fascinado por mí) ve en mí. Así, ya no es el objeto el que funge como mediador entre mi deseo y el del Otro; es más bien el mismo deseo del Otro el que hace las veces de mediador entre el sujeto "tachado" (*fi*) y el objeto perdido que el sujeto "es", es decir, provee de una mínima identidad fantasmática al sujeto. Y también se puede ver en qué consiste *la traversée du fantasme*: en una aceptación del hecho de que *no existe un tesoro secreto en mí*, que mi soporte (el del sujeto) es puramente fantasmático.

#### 4. *La oclusión narrativa del antagonismo*

Cuarto punto: la fantasía es la forma primordial de *narrativa*, que sirve para ocultar algún estancamiento original. La fantasía sociopolítica por excelencia, desde luego, es el mito de la "acumulación originaria": la narración de los dos obreros, uno flojo y despilfarrador, el otro acumulando e invirtiendo con diligencia e iniciativa, que provee el mito de los "orígenes del capitalismo", ocultando la violencia de sus verdaderos orígenes. Sin importarle su propio énfasis en la simbología y/o la historificación de los años cincuenta, Lacan es radicalmente *antinarrativista*: el objetivo final del tratamiento psicoanalítico *no* es que el analizando organice sus confusas experiencias vitales en una (otra) narrativa coherente, con todos los traumas apropiadamente integrados, etc. No es sólo que algunas narraciones sean "falsas", basadas en la exclusión de hechos traumáticos y parchando los agujeros dejados por estas exclusiones; la hipótesis de Lacan es mucho más dura: la respuesta a la pregunta "¿por qué contamos historias?" es que la *narrativa como tal* surge para resolver un antagonismo fundamental mediante el reacomodo de sus partes en una sucesión temporal. Por esto, es la forma misma de la narrativa la que permanece como testigo de un antagonismo reprimido. El precio que se paga por la resolución narrativa es *la petitio principia* del circuito temporal, es decir, la narración presupone tácitamente que aquello que pretende reproducir ya está dado (la narración

de la "acumulación originaria" efectivamente no explica nada, pues supone la existencia de un trabajador que se comporta ya como un capitalista plenamente desarrollado). Elaboremos sobre este gesto de la resolución narrativa del antagonismo en relación con la crítica estándar *new age* a Descartes: a Descartes se le reprocha su "antropocentrismo". Sin embargo, ¿no involucra la subjetividad cartesiana (como correlativa del universo de la ciencia moderna) al "giro copernicano"? ¿No desplaza al hombre del centro y lo reduce a una criatura insignificante en un pequeño planeta? En otras palabras, lo que se debe tener en mente es cómo la desustancialización cartesiana del sujeto, su reducción a *fi*, al vacío puro de la negatividad relativa a sí mismo, es estrictamente correlativa a la reducción opuesta del hombre a un grano de polvo en la infinitud del universo, a uno entre los innumerables objetos que existen en éste: éstos son dos aspectos de un mismo proceso. En este sentido, Descartes es radicalmente antihumanista, es decir, disuelve la perspectiva renacentista del hombre como la criatura máxima en la cúspide de la creación, a un puro *cogito* y a su remanente corporal: la elevación del sujeto como agente trascendental de la síntesis constitutiva de la realidad es correlativa con la degradación de su portador a ser uno más entre los objetos mundanos. Pese a que a Descartes se le reclama su parcialidad patriarcal (las innegables características masculinas del *cogito*), ¿no representa su formulación del *cogito* como pensamiento puro, y que como tal "no tiene sexo", el primer rompimiento con la ontología sexualizada premoderna? A Descartes también se le reprocha el concebir al sujeto como poseedor de los objetos naturales, de modo que los animales y el ambiente en general son reducidos a simples objetos disponibles para ser explotados, sin ninguna protección. ¿No es verdad, sin embargo, que sólo al darles el título de propiedad, quedan los objetos naturales *protegidos* legalmente por primera vez (como sólo la propiedad lo puede ser)? etc., etc. En todos estos casos (como en otros), Descartes *estableció el estándar por el cual uno evalúa y rechaza su doctrina positiva en favor de un acercamiento "holístico" poscartesiano*. La narrativización constituye, por lo tanto, una falsa representación en sus dos versiones: bajo la apariencia de evolución de una forma primitiva a una superior, más cultivada (de la primitiva superstición fetichista a la religión espiritual monoteísta o, en el caso de Descartes, de una ontología primitiva sexualizada al pensamiento neutral

moderno), o bajo la apariencia de la historia de la evolución histórica como regresión o Caída (digamos, en el caso de Descartes, de una unidad orgánica con la naturaleza a la actitud explotativa hacia ella; de la complementariedad espiritual premoderna del hombre y la mujer a la identificación cartesiana de la mujer con lo "natural", etc.); ambas versiones ocultan la total sincronicidad del antagonismo en cuestión.

## 5. *Tras la Caída*

Esto nos lleva a la siguiente característica, la problemática de la Caída. Contrariamente a la sensata concepción del fantaseo como una indulgencia en la realización alucinatoria de los deseos prohibidos por la Ley, la narración fantasmática no escenifica la suspensión-transgresión de la Ley, sino *el acto mismo de su instauración*, de la intervención en el corte de la castración simbólica. Lo que la fantasía se esfuerza por representar es, a fin de cuentas, la escena "imposible" de la castración. Por este motivo, la fantasía como tal, como noción misma, se encuentra cercana a la perversión: el ritual perverso escenifica el acto de la castración, de la pérdida primordial que le permite al sujeto entrar en el orden simbólico. O, expresándolo en forma más precisa: en contraste con el sujeto "normal" para quien la Ley cumple el papel del agente de la prohibición que regula (el acceso al objeto de) su deseo, para el perverso *el objeto de su deseo es la Ley*, la Ley es el ideal que desea, quiere ser plenamente reconocido por la Ley, integrado a su funcionamiento... La ironía de esto no puede escapársenos: el "perverso", este "transgresor" por excelencia que pretende violar todas las reglas del comportamiento "normal" y decente, busca en realidad la imposición misma de la Ley.

En el ámbito político basta con recordar la interminable búsqueda del punto fantasmático en el que la historia alemana "dio un mal giro" que desembocó en el nazismo: la demorada unificación nacional, debido al desmembramiento del imperio alemán tras la guerra de los Treinta Años; la estetización de la política en la reacción romántica frente a Kant (la teoría de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe); la "crisis de investidura" y el socialismo estatal de Bismarck en la segunda mitad del siglo diecinueve, hasta las crónicas de la resistencia de la tribus germánicas ante los romanos

que, supuestamente, mostraban ya características del *Volksgemeinschaft*... Ejemplos de este tipo abundan: ¿cuándo, por ejemplo, coincidió exactamente la represión patriarcal con la represión y la explotación de la naturaleza? El ecofeminismo asume una cantidad de determinaciones "regresivas" de este particular momento fantasmático de la Caída; el predominio del capitalismo occidental en el siglo XIX; la ciencia cartesiana moderna con su actitud objetivizante ante la naturaleza; la ilustración racionalista socrática griega; el surgimiento de grandes imperios bárbaros, hasta el pasaje de las civilizaciones nómadas a las agrarias... Y, como lo señaló Jacques-Alain Miller, ¿no está incluso Foucault atrapado en el mismo círculo fantasmático en su búsqueda del momento en el que surge el orden occidental de la sexualidad? Retrocede alejándose cada vez más de la modernidad, hasta que finalmente establece el límite en el que la antigua ética de la "inquietud de sí" se desintegra en la ética cristiana de la confesión: el hecho de que el tono de Foucault en sus últimos dos libros sobre ética precristiana difiera radicalmente de sus primeras incursiones en el complejo del poder, el conocimiento y la sexualidad -en lugar de su análisis usual de las microprácticas materiales de la ideología, encontramos una versión casi estándar de la "historia de las ideas"- es un testimonio de que, para Foucault, la Grecia y la Roma de "antes de la Caída" (en la sexualidad-culpa-confesión) son entidades puramente fantasmáticas.

## 6. *La mirada imposible*

La quinta característica: dado el circuito temporal, la narración fantasmática involucra siempre una *mirada imposible*, la mirada mediante la cual el sujeto ya está presente en el acto de su propia concepción. Un caso ejemplar de este ciclo vital al servicio de la ideología es un cuento de hadas en contra del aborto escrito en la década de los ochenta por un poeta esloveno nacionalista de derecha. La historia transcurre en una paradisiaca isla de los mares del sur, donde los niños abortados viven juntos sin sus padres: si bien su vida es grata y apacible, extrañan el cariño de éstos y pasan su tiempo sumidos en tristes reflexiones acerca de cómo sus padres prefirieron sus carreras profesionales o unas vacaciones lujosas a sus propios hijos... El engaño, desde luego, radica en el hecho de que los niños *abortados* son

presentados *como si hubieran nacido*, sólo que en un universo alternativo (la solitaria isla del Pacífico), conservando la memoria de unos padres que los *traicionaron*. De esta manera, ellos pueden dirigir una mirada acusadora a sus padres, culpabilizándolos.<sup>4</sup>

Con respecto a la escena fantasmática, la pregunta que debe hacerse es, invariablemente: ¿para qué mirada se escenifica?, ¿cuál narración se pretende sustentar? Según algunos documentos publicados recientemente, el general británico Michael Rose, encargado de las fuerzas de la Unprofor en Bosnia, y su comando especial de operativos Sas, tienen innegablemente otra "agenda secreta": ocultos tras un supuesto mandato de mantener la tregua entre las supuestas "partes en conflicto", su misión secreta es también la de culpar a los croatas y especialmente a los musulmanes (poco tiempo después de la caída de Srebrenica, por ejemplo, los operativos de Rose "descubrieron" al norte de Bosnia los cadáveres de algunos serbios supuestamente masacrados por los musulmanes; sus esfuerzos por "hacer de mediadores" entre croatas y musulmanes en realidad aumentaron las tensiones entre ellos, etc.); estas distracciones pretendían crear la imagen del conflicto en Bosnia como la de una "guerra tribal", una guerra civil de todos contra todos en la que "todos los participantes son igualmente culpables". En lugar de una condena clara de la agresión serbia, esta perspectiva estaba destinada a preparar el terreno para un esfuerzo internacional de "pacificación" que "reconciliaría a las facciones en conflicto". De un estado soberano víctima de una agresión, Bosnia fue transformada repentinamente en un lugar caótico en el cual los jefes militares "enloquecidos por el poder" escenificaban sus traumas históricos a costa de mujeres y niños. Lo que yace en el trasfondo es, desde luego, la "perspectiva" pro serbia según la cual la paz en Bosnia sólo puede darse si no "satanizamos" a una de las partes en conflicto: la responsabilidad debe ser distribuida en forma equitativa, con el mundo occidental en el papel de un juez neutral que se eleva más allá de los conflictos tribales locales... Para nuestro análisis, el punto clave es que la "guerra secreta" del general Rose en pro de los serbios en el mismo campo de batalla no pretendía alterar la relación de las fuerzas militares, sino preparar el terreno para una diferente percepción narrativa de la situación: la "verdadera" actividad militar estaba aquí al servicio de la narrativización



ideológica. E, incidentalmente, el suceso clave que funcionó como una especie de *punto tope para*, poner de cabeza la perspectiva existente de la guerra en Bosnia, y que trajo consigo su (re) narrativización despolitizada, presentándola como una "catástrofe humanitaria", fue la visita de Francois Mitterrand a Sarajevo en el verano de 1992. Uno incluso está tentado a considerar que el general Rose fue enviado a Bosnia para concretar, sobre el terreno mismo, la visión de Mitterrand del conflicto. Es decir, hasta esta visita la perspectiva predominante del conflicto en Bosnia seguía siendo *política*: centrada en la agresión serbia, el problema era la agresión de la ex Yugoslavia contra un país independiente; tras la partida de Mitterrand, el acento se desplazó hacia el aspecto humanitario -allí se estaba desarrollando una guerra tribal salvaje, y lo único que quedaba por hacer a un Occidente civilizado era ejercer su influencia para calmar las pasiones exacerbadas y ayudar a las víctimas inocentes con alimentos y medicinas... Fue precisamente mediante sus gestos de compasión hacia la población de Sarajevo como la visita de Mitterrand asestó un golpe decisivo a los intereses bosnios, esto es, resultó un factor esencial de la *neutralización política* en la percepción internacional del conflicto. O, como lo dijo en una entrevista el vicepresidente de BosniaHerzegovina, Ejup Ganic, "al principio nos alegró recibir la visita de Mitterrand, confiando en que fuera un indicio de una verdadera preocupación por parte de Occidente. De repente, sin embargo, nos dimos cuenta de que estábamos perdidos". No obstante, el punto clave es que esta mirada del inocente observador externo para quien se escenificaba el espectáculo de la "guerra tribal de los Balcanes", tiene el mismo carácter "imposible" que la mirada de los niños abortados nacidos en un universo alternativo en el cuento esloveno contra el aborto: la mirada del observador inocente es también en cierto modo inexistente, pues se trata de la mirada neutral imposible de alguien que se *exenta* falsamente de su existencia histórica concreta, es decir de su participación real en el conflicto bosnio.

<sup>4</sup> Este cuento de hadas reaccionario se basa en la yuxtaposición de dos faltas en el encuentro con el enigma del deseo del Otro. Como lo expresa Lacan, el sujeto responde al enigma del deseo del Otro (¿qué quiere el Otro de mí? ¿Qué soy yo para el Otro?) con su propia falta, proponiendo

su propia desaparición: cuando un niño pequeño es confrontado con el enigma del deseo de sus padres, la fantasía fundamental en la que prueba su deseo es la de su propia desaparición (¿qué pasaría si yo muero o desaparezco?, ¿cómo reaccionarían mis padres ante ello?). En el cuento esloveno la estructura fantasmática se cumple: los niños se imaginan a sí mismos como no-existentes y, desde esta posición, cuestionan el deseo de los padres (¿por qué prefirió mi madre su profesión o un auto nuevo en lugar de mí?).

Este mismo operativo es también fácilmente discernible en la cobertura noticiosa de las "santas" actividades de la Madre Teresa en Calcuta, que se apoya claramente en la imagen fantasmática del Tercer Mundo. Calcuta suele ser presentada como el infierno en la tierra, el más claro ejemplo de la megalópolis decadente tercermundista, dominada por la desintegración social, la violencia, la miseria y la corrupción, con sus residentes en las garras de una apatía terminal (los hechos son, desde luego, muy diferentes: Calcuta es una ciudad de actividad efervescente, culturalmente mucho más floreciente que Bombay, con un exitoso gobierno local comunista que mantiene toda una red de servicios sociales). En esta imagen de desolación total, la Madre Teresa trae la luz de la esperanza a los desposeídos con el mensaje de que la pobreza debe ser aceptada como camino a la redención, pues al enfrentar su triste destino con silenciosa fe y dignidad, los pobres repiten el camino de Cristo en la cruz... La ganancia ideológica de esta operación es doble: puesto que se propone a los pobres y a los desahuciados que busquen la salvación en su propio sufrimiento, la Madre Teresa los desanima de indagar sobre las causas de éste, es decir, de *politizar su* situación; al mismo tiempo, ofrece a los más ricos del mundo occidental la posibilidad de una especie de redención sustituta al contribuir económicamente a las actividades caritativas de la Madre Teresa. Y una vez más, esto choca con la imagen fantasmática del Tercer Mundo como el infierno en la tierra, como un lugar tan desolado en el que solamente la caridad y la compasión -y no una actividad política- pueden aliviar el sufrimiento.<sup>5</sup>

## 7. La transgresión inherente

Para poder funcionar, la fantasía debe permanecer "implícita", debe mantener cierta distancia con respecto a la textura explícita simbólica que sostiene, y debe funcionar como su transgresión inherente. Esta brecha constitutiva entre la textura explícita simbólica y el trasfondo fantasmático es evidente en cualquier obra de arte. Debido a la preeminencia del lugar sobre el elemento que lo llena, incluso la más armoniosa de las obras de arte es fragmentaria *apriori*, carente con relación a su lugar: el "truco" de un éxito artístico radica en la habilidad del artista para utilizar esta carencia en su favor, es decir, manipular hábilmente el vacío central y su resonancia en los elementos que lo rodean. De este modo se puede explicar la "paradoja de la Venus de Milo": la mutilación de la estatua no es vista hoy en día como un defecto, sino, por el contrario, como un constituyente positivo de su impacto estético. Un simple experimento mental confirma esta conjetura: si imaginamos la estatua completa (durante el siglo XIX los historiadores de arte estaban ocupados tratando de "complementarla"; en diversas "reconstrucciones" las manos perdidas se muestran sosteniendo una lanza, una antorcha e incluso un espejo...), el efecto es invariablemente *kitsch*, el verdadero impacto estético se pierde. Lo que es significativo en estas "reconstrucciones", es precisamente su multiplicidad: el objeto destinado a llenar el vacío es, *a priori*, secundario y, como tal, es intercambiable. Una típica contraparte "posmoderna" al mal gusto del siglo XIX la proporcionan los intentos recientes de llenar el vacío en torno al cual se estructura una obra canónica; una vez más, el efecto es invariablemente el de una vulgaridad obscena. Basta con mencionar *Heathcliff*, una novela reciente que trata de llenar el vacío central de *Cumbres borrascosas*: ¿que hizo Heathcliff desde su desaparición de *Wuthering Heights* hasta su reaparición como un hombre rico varios años después? Un ejemplo anterior más exitoso de esto es el clásico del cine negro *Los asesinos*, basado en el cuento de Hemingway del mismo nombre: durante los primeros diez minutos la película se apega fielmente al original; lo que sigue es, sin embargo, una precuela de la historia, es decir un intento de reconstruir el misterioso pasado traumático que llevó a Swede, el protagonista, a vegetar como un muerto en vida y a esperar tranquilamente su muerte.

---

<sup>5</sup> Véase Christopher Hitchens, *The Missionary Position*, Londres,

El arte es, por lo tanto, fragmentario, incluso cuando es un todo orgánico, pues siempre se apoya en su *distancia de la fantasía*. En el "fragmento impublicable" de su obra inconclusa "Beatrice Palmato",<sup>6</sup> Edith Wharton proporciona una pornográfica descripción de un incesto padre-hija, con masturbación recíproca, sexo oral, así como, desde luego, el acto mismo. Es fácil permitirse una rápida explicación psicoanalítica, según la cual, este fragmento proporciona la "clave" de la totalidad de la obra literaria de Wharton, mejor condensada en el sintagma "el 'no' de la madre" (título de un subcapítulo en el libro de Erlich sobre Wharton). En la familia de Wharton era la madre la que actuaba como agente de la prohibición, mientras que su padre personificaba una especie de saber prohibido infiltrado por el goce. Aún más, es fácil jugar aquí con el tema del abuso sexual contra la niña y señalar que existe suficiente "evidencia circunstancial" para sugerir que la experiencia traumática que marcó la vida de Wharton y su carrera literaria fue el abuso sexual a manos de su padre. También es fácil señalar la ambigüedad entre "la realidad" y la fantasía: resulta casi imposible distinguir claramente sus partes respectivas (¿fue el incesto paterno sólo una fantasía, o sus fantaseos fueron desencadenados por un acoso sexual "real"?). En todo caso, este círculo vicioso confirma el hecho de que Edith no es "inocente": participó en el incesto en el nivel de la fantasía. Sin embargo, este acercamiento no reconoce que hay más verdad en el distanciamiento del artista respecto de la fantasía que en su reproducción directa: el melodrama popular y la cursilería *kitsch* son mucho más cercanos a la fantasía que el "arte verdadero". En otras palabras, para poder explicar la distorsión de la "fantasía original", no basta con hacer referencia a las prohibiciones sociales, lo que interviene tras la apariencia de estas prohibiciones es el hecho de que la fantasía misma es una "mentira primordial", una pantalla que oculta una *imposibilidad* fundamental (en el caso de Edith Wharton, por supuesto, nos enfrentamos con la noción fantasmática de que hacerlo con nuestro padre sería "lo máximo", la relación sexual completa que la mujer busca en vano en su marido o en otros compañeros). La estratagema del "verdadero arte" es, por lo tanto, la de manipular la censura de la fantasía subyacente de tal modo que la falsedad radical de esta fantasía se torne

visible.

<sup>6</sup> El resumen de la trama y el fragmento que sobrevive de "Beatrice Palmato" fueron publicados en Gloria Erlich, *The Sexual Education of Edith Wharton*, Los Ángeles, uc Press, 1992.

2

Según un popular mito racista y sexista, los italianos quieren, durante el acto sexual, que la mujer les murmure al oído obscenidades sobre lo que hacía con otro(s) hombre(s) -sólo con la ayuda de este mítico apoyo pueden cumplir en la realidad como los maravillosos amantes proverbiales. Aquí encontramos el "il n'y a pas de rapport sexuel" de Lacan en su más pura expresión: el punto teóricamente correcto de este mito es que, incluso en el momento del más intenso contacto físico, los amantes no están solos, necesitan un mínimo de narración fantasmática como apoyo simbólico, es decir, nunca pueden simplemente "dejarse ir" y sumergirse en "eso"...

*Mutatis mutandis*, lo mismo sucede con la violencia étnica o religiosa: la pregunta que debe responderse es siempre "¿qué voces escucha el racista cuando se permite golpear a judíos, árabes, mexicanos, bosnios...? ¿Qué le dicen estas voces?" Para los animales, la forma más elemental, la "forma cero" de la sexualidad es la copulación, mientras que para los humanos la "forma cero" es la *masturbación con fantaseos* (en este sentido la *jouissance* fálica de Lacan es masturbatoria e idiota); cualquier contacto con un otro real, de carne y hueso, cualquier placer que se obtenga de tocar a *otro* ser humano, no es algo evidente, sino algo inherentemente traumático y sólo puede ser tolerado si el otro entra en el marco de la fantasía del sujeto. Cuando la masturbación se convirtió en un problema moral con giros claramente modernos en el siglo XVIII," lo que molestó a los sexólogos moralistas no fue principalmente el improductivo desperdicio de semen, sino la forma "contra natura" en que se estimulaba el deseo en la masturbación no por un objeto real, sino por un objeto fantaseado, creado por el sujeto mismo. Cuando, por ejemplo, Kant condena este vicio como tan antinatural que "consideramos indecente incluso el llamarlo por su nombre", su razonamiento es el siguiente:

La lujuria es contra natura si el hombre se excita no por el objeto real, sino por cómo imagina a ese objeto, contrariando así el propósito del deseo, pues es él mismo el que crea ese objeto.<sup>8</sup>

El problema es, desde luego, la necesidad de un mínimo de "síntesis imaginativa" (por usar el término de Kant) la cual (re)crea su objeto para que la sexualidad funcione normalmente. Esta "parte imaginada" se torna visible en una desagradable situación conocida por la mayoría de nosotros: en mitad del más intenso acto sexual es posible que nos "desconectemos", repentinamente puede surgir una pregunta: "¿Qué estoy haciendo aquí, sudando y repitiendo estos gestos estúpidos?", el placer puede convertirse en repulsión o en una extraña sensación de lejanía. El punto clave es que en este violento trastorno *en realidad nada cambió*: la causa de todo esto es un simple *cambio de la posición del otro en relación con nuestro propio marco fantasmático de referencia*. Esto es precisamente lo que falla en *Breve película sobre el amor*, de Kieslowski, una obra maestra sobre la (im)posibilidad del amor cortés hoy en día: el héroe, el joven Tomek, practica la masturbación voyeurística (masturbándose mientras observa a la mujer que ama a través de su "ventana de lectura"); en el momento en que traspasa el umbral fantasmático de la ventana y es seducido por la mujer, cruzando al otro lado del espejo cuando ella se le ofrece, todo se desintegra y es llevado al suicidio...

'Nos apoyamos aquí en Thomas VV. Laqueur, "Masturbation, Credit and the Novel During the Long Eighteenth Century", *Qui Parle*, vol. 8, 2, 1995.

8 Immanuel Kant, *The Metaphysics of Morals*, Parte II: La doctrina de la virtud, II, 7, parág. 424.

La misma experiencia de "desublimación" era ya bien conocida en la tradición del amor cortés, bajo el disfraz de *die Frau-Welt* (la mujer que representa al mundo, a la existencia terrenal): se muestra hermosa a una distancia prudente, pero en el momento en que el poeta o el caballero que la sirve se aproxima demasiado (o cuando lo invita a acercarse para que pueda retribuirle sus leales servicios), se revela como algo diferente, opuesto, y lo que antes era una belleza fascinante se muestra como carne putrefacta,

serpientes y gusanos que se arrastran, la repulsiva materia de la vida, como en las películas de David Lynch, en las cuales un objeto se convierte en la repugnante materia de la Vida cuando la cámara se aproxima demasiado. La brecha que separa la belleza de la fealdad es por lo tanto aquella que separa a la realidad de lo Real: lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real. Encontramos la misma descomposición en *Hamlet*, cuando Ofelia pierde su estatus como el objeto de su deseo, y comienza a representar para Hamlet el repugnante movimiento inmortal de la vida primigenia, el ciclo de generación y corrupción en el que coinciden Eros y Tánatos y en el que cada nacimiento significa el principio de la descomposición, como *Frau-Welt* cuando nos acercamos demasiado a ella. En el transcurso de este proceso la fantasía de Hamlet se desmorona, de modo que cuando Ofelia se torna, por así decirlo, aproximable en un modo directo, sin la pantalla de la fantasía, Hamlet ya no está seguro de dónde encaja, observándola con un extraño desprendimiento, como si le resultara ajena. Esta "parte imaginada" se manifiesta cuando en pleno acto sexual en lo más álgido, nos "desconectamos" -situación bastante común que ya hemos mencionado-; repentinamente puede surgirnos preguntas como: "¿Qué hago aquí, tanto esfuerzo, sudor y repetición de gestos absurdos?", el placer puede convertirse en repulsión o en una extraña sensación de lejanía. El punto clave es que, en este violento trastorno, *en realidad nada cambió*: la causa de todo esto es un simple *cambio de la posición del otro en relación a nuestro propio marco de referencia fantasmático* (en la escena del cementerio, en el quinto acto, Hamlet reconstruye su fantasía y por lo tanto se reconstituye a sí mismo como un sujeto deseante). Podemos ver claramente cómo la fantasía está del lado de la realidad, cómo soporta el "sentido de realidad" del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra el sujeto sufre una "pérdida de realidad" y comienza a percibir la realidad como un universo "irreal" pesadillesco, sin una base ontológica firme; este universo pesadillesco no es "una mera fantasía" sino, por el contrario, *es lo que queda de la realidad cuando ésta pierde su apoyo en la fantasía*. Así, cuando el *Carnaval*, de Schumann, con su regresión a un universo de ensueño en el que la relación entre "personas reales" es remplazada por una especie de baile de máscaras en el cual uno nunca sabe qué o quién se oculta

tras la máscara que se ríe locamente de nosotros, una máquina, una viscosa sustancia de la vida, o (sin duda el caso más horripilante) el doble "real" de la máscara misma, acompañado de la música del *Unheimliche*, de Hoffman, lo que obtenemos no es un "universo de fantasía pura", sino una representación artística única de la *descomposición* del marco de la fantasía. Los personajes musicalmente representados en *Carnaval* son como las fantasmales apariciones que se deslizan por la calle principal de Oslo en la famosa pintura de Munch, pálidos y con débiles, aunque extrañamente poderosas fuentes de luz en sus ojos (señalizando la *mirada* como el objeto que remplaza al ojo que ve): muertos vivientes des-sujetizados, frágiles espectros privados de su sustento material.

No es de extrañarse entonces que, en relación con su amada Clara, Schumann fuera literalmente un "sujeto dividido": deseando y a la vez temiendo su cercanía. No es sorprendente que la referencia a *An die ferne Geliebte* ("a la amada distante") de Beethoven, fuera crucial para él: el problema de Schumann era que, en forma oscura, deseaba desesperadamente que su amada Clara se mantuviera a una distancia prudente que le permitiera conservar su estatus sublime, evitando así que se convirtiera en una verdadera *vecina* que se nos impone con su repugnante arrastrar de la Vida... En la carta a Clara, su futura esposa, del 10 de mayo de 1838 (en el momento mismo en el que, tras largos años, habían superado los obstáculos que impedían su unión y estaban planeando su matrimonio inminente), Schumann descubre el secreto abiertamente: "Me parece que tu presencia aquí paralizaría todos mis proyectos y mi trabajo, lo cual me haría realmente desdichado." <sup>1</sup> Aún más sorprendente es el sueño que le cuenta a Clara en su carta del 14 de abril de 1838:

Debo contarte uno de mis sueños de la noche pasada. Me despené y me fue imposible volver a dormirme; luego me identifiqué cada vez más profundamente contigo, con tus sueños, con tu alma, de modo que de repente grité con todas mis fuerzas, desde lo más profundo de mi ser "¡Clara, te llamo!", y entonces oí una cruel voz que venía de algún sitio cercano a mí: "¡Pero Robert, estoy junto a ti!" Me hundí en una especie de horror, como si enfrentara fantasmas en medio de una gran extensión desierta. No volví a llamarte de este modo, me afectó demasiado." <sup>1</sup>



¿No encontramos aquí, en esa voz cruel y áspera, que nos embosca a causa de su muy intrusivo *exceso de proximidad*, el horripilante peso del encuentro con el vecino en lo real de su presencia? Ama a tu vecino...; ¡no, gracias! Y esto dividía a Schumann, esta oscilación radical entre la atracción y la repulsión, entre el deseo de la amada distante y el sentimiento de aislamiento y la repulsión de su cercanía, esto no representa en lo más mínimo un desequilibrio "patológico" de su psique: tal oscilación es constitutiva del deseo humano, de modo que el verdadero enigma es más bien cómo logra un sujeto "normal" el ocultarlo y negociar un frágil equilibrio entre la imagen sublime de la amada y su presencia real, de modo que la persona de carne y hueso pueda seguir ocupando esta posición sublime y evitar el cruel destino de convertirse en repugnante excremento...

<sup>9</sup> Citando a Berthold Itzmann, *Clara Schumann, fin Künstlerleben*. vol. I, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1903, p. 211.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 206.

*La bella latosa*, de Jacques Rivette, trata sobre la tensa relación entre el pintor (Michel Piccoli) y su modelo (Emmanuelle Béart); la modelo se resiste al artista, lo provoca, discute su perspectiva, lo instiga, y participa así activamente en la creación del objeto artístico. En pocas palabras, la modelo es literalmente "la bella latosa", el objeto traumático que irrita y enfurece, rechazando su introducción en el conjunto de los objetos ordinarios -(*a bouge*, como lo expresan en francés. Y qué es el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, "establecer" en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte. Sin embargo, en *La bella latosa*, esta pacificación falla: al final de la película el artista empareda su obra en una grieta entre dos muros, donde permanecerá por siempre, desconocida para los futuros habitantes de la casa ¿por qué? El motivo no es que haya fallado en su intento de penetrar el secreto de su modelo: *tuvo demasiado éxito*, es decir, la obra terminada divulga *demasiado* acerca de su modelo, atraviesa el velo de su belleza y expone lo que es como un ser real, la Cosa que es una fría abominación. No es sorprendente, pues, que cuando la modelo ve finalmente la obra terminada huya horrorizada y presa de la repulsión -lo que ve ahí es la esencia de su ser, su *ágalma*, convertida en

excremento. Así, la verdadera víctima de la operación no es el pintor sino la modelo misma: ella presionó en forma activa, mediante su actitud intransigente, provocando al artista para que extrajera de ella y plasmara en el lienzo la esencia de su ser, y obtuvo lo que buscaba, que es precisamente *más* de lo que buscaba -se obtuvo a sí misma, *más* el exceso excremental constitutivo de esa esencia. Por este preciso motivo era necesario que la pintura fuera ocultada para siempre tras la pared y no simplemente destruida: toda destrucción física directa sería inútil, uno sólo puede enterrarla y así mantenerla bajo control, pues lo que se muestra en el cuadro es, *stricto sensu*, indestructible -posee el estatus de lo que Lacan llama laminilla (*lamelle*) en *Los cuatro conceptos fundamentales*, la mítica sustancia vital presubjetiva "no-muerta", la libido como un órgano.

Orson Welles era extremadamente sensible a la extraña lógica de este "tesoro secreto", la esencia oculta del ser del sujeto: una vez que el sujeto nos la muestra se torna en un regalo venenoso. Basta con citar el epígrafe de *Mr. Arkadin*: "Un cierto rey, magnífico y poderoso, le preguntó una vez a un poeta, '¿Qué puedo darte, de todo cuanto poseo?' Le respondió sabiamente: 'Cualquier cosa señor... excepto su secreto.'" ¿Por qué? Porque, como lo expresó Lacan: "*Me entrego a ti..., pero este regalo de mi persona... -¡oh misterio!- se torna inexplicablemente en un regalo de caca*"; la apertura excesiva (revelando un secreto, una alianza, obediencia...) de una persona a otra se convierte fácilmente en una repugnante intrusión excremental. Ahí reside el sentido del famoso cartel de "¡Prohibido el paso!" al principio y al final de *El ciudadano Kane*. es muy peligroso entrar en este dominio de la máxima intimidad, donde uno encuentra más de lo que busca y, repentinamente, cuando ya es demasiado tarde para retirarse, uno se encuentra a sí mismo en un reino viscoso y obscuro. La mayoría de nosotros sabe por experiencia personal lo desagradable que es que una persona cuya autoridad admiramos profundamente y de quien quisiéramos saber más nos conceda nuestro deseo y nos guíe hasta su intimidad, compartiendo con nosotros su trauma personal más profundo -el carisma se evapora y sentimos el impulso de salir huyendo. Tal vez el aspecto que caracteriza a la verdadera amistad es precisamente el saber tácitamente cuándo detenernos, sin traspasar un cierto punto y "confiarle todo" a un

amigo. Le decimos todo a un psicoanalista, pero, precisamente por eso, nunca puede ser nuestro amigo...

¿Cómo vamos a minar entonces el control que ejerce la *jouissance* fantasmática sobre nosotros? Acerquémonos a este tema mediante un problema específico: cuando una obra de arte se encuentra bajo el yugo de un universo protofascista, ¿es esto suficiente para denunciarla como protofascista? *Dunas* (la novela de Herbert, pero principalmente la película de Lynch) cuenta la historia de cómo un régimen imperial corrupto es remplazado por un nuevo régimen autoritario, obviamente basado en el fundamentalismo islámico, ¿es ya por ello Lynch (y Herbert antes que él) un misógino protofascista? Esta fascinación suele ser percibida como la "erotización" del poder, de modo que la pregunta debe ser replanteada del siguiente modo: ¿cómo se erotiza, o mejor dicho se sexualiza, el edificio del poder? Cuando la interpelación ideológica falla en su intento por capturar al sujeto (cuando el ritual simbólico del edificio del poder no se desarrolla ya suavemente, cuando el sujeto se torna incapaz de asumir el mandato simbólico que le ha sido confiado), éste queda atrapado en un "círculo vicioso" repetitivo, y es este repetitivo movimiento, vacío y "disfuncional", el que sexualiza el poder, embadurnándolo con una mancha de placer obsceno. La idea es que, desde luego, nunca existió un Poder puramente simbólico sin un suplemento obsceno: la estructura del edificio del poder presenta siempre inconsistencias mínimas, de modo que necesita un mínimo de sexualización, de esa mancha de obscenidad, para reproducirse a sí misma. Otro aspecto de este fracaso es que la relación de poder es sexualizada cuando se introduce furtivamente en ella una ambigüedad intrínseca, de modo que, en la práctica, deja de ser evidente quién es el amo y quién el sirviente. Lo que distingue un espectáculo masoquista de una mera escena de tortura no es simplemente que en el espectáculo masoquista, en la mayoría de los casos, la violencia está solamente sugerida; el hecho de que el ejecutor cumpla el papel de un sirviente del sirviente resulta mucho más significativo. Cuando en una de las escenas más memorables del *cine negro* (tomada de *En suelo peligroso*, de Nicholas Ray), en un solitario cuarto de hotel, Robert Ryan se acerca a un ladronzuelo para golpearlo, gritando desesperadamente "¿Por qué me obligas a hacerlo?", con el rostro

contorsionado en una expresión de placer doloroso, mientras el pobre ladronzuelo se ríe de él y lo incita "¡Vamos! ¡Golpéame!" "¡Golpéame!" - como si el mismo Ryan fuera un instrumento de placer para su víctima- esta ambigüedad radical confiere a la escena el carácter de una sexualidad perversa. Este nexo entre la sexualización y el fracaso es de la misma naturaleza que el que existe entre la materia y el espacio en la curvatura de Einstein: la materia no es una sustancia positiva cuya densidad curva el espacio, no es nada sino la curvatura misma. Del mismo modo, uno debería también "desustancializar" a la sexualidad: la sexualidad no es una especie de Cosa traumática y sustancial, que el sujeto no puede obtener directamente; no es *nada más que* la estructura formal del fracaso que, en principio, puede "contaminar" toda actividad. Cuando nos enfrascamos en una actividad que fracasa en su intento por obtener directamente su objetivo, y que queda atrapada en un círculo vicioso repetitivo, ésta es sexualizada de forma automática -un ejemplo común cotidiano: si en lugar de sólo dar la mano a un amigo se la apretujara repetidamente sin una razón evidente, este gesto repetitivo sería, indudablemente, percibido por él o por ella como algo sexualizado en una forma obscena.

El polo opuesto es la inherente sexualización del poder debido a la ambigüedad (reversibilidad) de la relación entre quien ejerce el poder y quien se somete a él, es decir, al fracaso del ejercicio simbólico directo del poder, es el hecho de que la sexualidad como tal (una relación sexual intersubjetiva) involucra siempre una relación de poder: no existe una relación-intercambio sexual simétrica, que no esté distorsionada por el poder. La más palpable evidencia de esto es el fracaso total de los esfuerzos "políticamente correctos" por liberar a la sexualidad del poder, es decir, los intentos de definir las reglas de una relación sexual "apropiada", en la que la pareja se entregue al sexo únicamente por una mutua atracción, puramente sexual, excluyendo todo factor "patológico" (poder, economía, coerción, etc.): si sustraemos del intercambio sexual los elementos de coerción "asexuales" (físicos, financieros...), que distorsionan la atracción sexual "pura", corremos el riesgo de perder precisamente esta atracción. En otras palabras, el problema es que el elemento mismo que parece parcializar y corromper el intercambio sexual (un integrante trata al otro violentamente; se impone a su pareja, obligándola a aceptarlo y tener relaciones con él, pues

está en una posición subordinada, es económicamente dependiente, etc.) puede funcionar, precisamente, como el apoyo fantasmático de la atracción sexual -en cierto sentido, el sexo como tal *es* patológico...

Pero una vez más: ¿No *sostiene* el uso abierto de gestos obscenos repetitivos ritualizados el edificio del poder aun (y particularmente) con la falsa pretensión de subvertirlo?, ¿en qué condiciones es la manifestación del suplemento obscuro realmente "subversiva"? En el proceso de desintegración del socialismo en Eslovenia, el grupo post-punk Laibach escenificó una mezcla inconsistente de stalinismo, nazismo e ideología *Blut und Boden*; muchos críticos liberales y "progresistas" los acusaron de ser una banda neonazi -¿acaso no apoyaban, en efecto, aquello que pretendían socavar mediante su imitación burlesca, puesto que obviamente estaban fascinados por los rituales que escenificaban? Esta percepción erraba totalmente su objetivo. Una diferencia apenas perceptible, pero no por ello menos crucial, separaba a Laibach del totalitarismo "real": escenificaban (exhibían públicamente) el apoyo fantasmático del poder CON TODA SU INCONSISTENCIA. Lo mismo puede decirse de *Dunas*: *Dunas* no es totalitaria, puesto que exhibe públicamente el apoyo fantasmático obscuro subyacente del "totalitarismo" con todas sus inconsistencias.

El último ejemplo de esta extraña lógica de la subversión es el que nos proporcionan las "Memorias" de Daniel Paul Schreber, un juez alemán de principios de siglo que describió detalladamente sus alucinaciones psicóticas respecto de ser perseguido sexualmente por un Dios obscuro. Encontramos en Schreber una verdadera enciclopedia de motivos paranoicos: la persecución trasladada del médico que trata al psicótico al mismísimo Dios; el tema del catastrófico fin del mundo y su renacimiento subsecuente; el contacto privilegiado del sujeto con Dios, que le manda sus mensajes codificados en rayos del sol... una infinidad de lecturas cubren la totalidad del espectro, desde el percibir la obra como un texto protofascista (el motivo hitleriano universal de la catástrofe y el renacimiento de una nueva humanidad racialmente pura) hasta el percibirlo como un texto profeminista (el rechazo de la identificación fálica, el deseo del hombre de ocupar el lugar de la mujer en el acto sexual). Esta oscilación entre extremos opuestos es, en sí misma, un síntoma digno de ser interpretado. En su

brillante lectura de las "Memorias" de Schreber, Eric Santner" se enfoca en el hecho de que la crisis paranoica de Schreber tuvo lugar cuando estaba a punto de asumir un cargo de cierto poder político-judicial. El caso de Schreber es por lo tanto ubicado dentro de lo que Santner llama la "crisis de investidura" de fines del siglo xix: el fracaso al asumir y ejercer un mandato de autoridad simbólica. Entonces ¿por qué cayó Schreber en el delirio psicótico en el momento mismo en el que debía asumir la posición de juez, es decir, la función simbólica de la autoridad pública? Fue incapaz de aceptar la mancha de obscenidad que constituía una parte integral del funcionamiento de la autoridad simbólica: la "crisis de investidura" se manifiesta cuando el disfrute de la parte oculta de la autoridad paterna (bajo el disfraz de *Luder*, el doble paterno obscenoridículo) afecta al sujeto en forma traumática. Esta dimensión

"Véase Eric Santner, *My Own Private Germany*, Princeton, Princeton UP, 1996.

obscena no sólo limita el funcionamiento "normal" del Poder; funciona además como una especie de suplemento derrideano, como un obstáculo que es al mismo tiempo la "condición de posibilidad" del ejercicio del Poder.

Así, el Poder se basa en un suplemento obsceno, es decir, la obscena Ley "nocturna (superyó) acompaña necesariamente, como un doble sombrío, a la Ley "pública". En lo referente al estatus de este suplemento obsceno, uno debe evitar ambas trampas, tanto el glorificarlo como subversivo, como el descartarlo como una falsa transgresión que estabiliza el edificio del Poder (como los carnavales ritualizados que suspenden temporalmente las relaciones de poder), insistiendo en cambio en su carácter *indecidible*. Las reglas obscenas no escritas sostienen el Poder mientras se mantengan en la sombras; en el momento en que son públicamente reconocidas, el edificio del Poder cae en el desorden. Por esta razón, Schreber no es "totalitario", pese a que su fantasía paranoica contenga todos los elementos del mito fascista: lo que lo torna realmente subversivo es el modo en el que se *identifica públicamente* con el obsceno soporte fantasmático del edificio del Poder. Para expresarlo en términos psicoanalíticos, Schreber se identifica con el síntoma del Poder, lo muestra, lo representa públicamente, *con todas sus inconsistencias* (por ejemplo, exhibe su trasfondo sexual fantasmático,

que es el opuesto total de la masculinidad aria pura: un sujeto feminizado cogido por Dios...). ¿Y acaso no se puede decir lo mismo de la tradición antifeminista weiningeriana, que incluye la figura de la *femme/atale* del cine negro? Esta figura exhibe el soporte fantasmático obscuro subyacente de la femineidad "normal" burguesa; no hay nada directamente "feminista" en ella, todos los intentos desesperados, de quienes obviamente aman este tipo de cine, por encontrarle algunas cualidades redentoras a esta figura (una negativa a permanecer como un objeto pasivo de la manipulación masculina: *la femme fatale busca establecer su dominio sobre los hombres, etc.*) de algún modo parecen ignorar el punto clave, es decir, que el cine negro mina la autoridad patriarcal simplemente porque pone en evidencia todos sus tiliches fantasmáticos subyacentes con todas sus inconsistencias.

El reciente anuncio inglés de una marca de cerveza nos permite clarificar esta distinción crucial. En la primera parte se representa la bien conocida anécdota de cuento de hadas: una joven camina junto a un arroyo, ve un sapo, lo coloca amorosamente en su regazo, lo besa y, desde luego, el feo sapo se transforma milagrosamente en un hermoso joven. Sin embargo la historia no ha acabado: el joven hombre lanza una mirada de deseo a la joven, la acerca a él, la besa, y ella se convierte en una botella de cerveza que él sostiene triunfante en su mano... Para la mujer el objetivo es que su amor y su afecto (representados por el beso) pueden convertir a un sapo en un hombre hermoso, una presencia fálica completa (el gran Phi, en los matemas de Lacan); para el hombre se trata de reducir a la mujer a un objeto parcial, la causa de su deseo (el pequeño objeto *a* de los matemas de Lacan). A causa de esta asimetría, "no hay relación sexual": tenemos ya sea a una mujer con un sapo o a un hombre con una botella de cerveza, lo que no podemos obtener jamás es la pareja "natural" de un hombre y una mujer hermosos... ¿Por qué no? Porque el apoyo fantasmático de esta "pareja ideal" sería la figura inconsistente de *un sapo abrazando una botella de cerveza*.<sup>TM</sup> Esto abre entonces la posibilidad de socavar el control que ejerce una fantasía sobre nosotros mediante nuestra sobreidentificación con ella, esto es, mediante el *aceptar simultáneamente, en un mismo espacio, la infinidad de elementos fantasmáticos inconsistentes*. Esto implica que cada uno de los dos sujetos está involucrado en su propio fantaseo subjetivo; la muchacha fantasea respecto del sapo, que es en realidad un joven, el hombre

lo hace acerca de la mujer, que es en realidad una botella de cerveza. Lo que Schreber (y Laibach, y *Dunas* de Lynch) opone a esto no es la realidad objetiva sino la fantasía subyacente "objetivamente subjetiva" que les resulta imposible de asumir a los sujetos, algo similar a una pintura magrittesca de un sapo abrazando a una botella de cerveza, con el título "Un hombre y una mujer" o "La pareja ideal".<sup>13</sup> ¿Y no es acaso el deber ético del artista contemporáneo el confrontarnos con el sapo abrazando la botella cuando fantaseamos acerca de abrazar a nuestra amada?

<sup>12</sup> Desde luego, la observación feminista evidente sería que lo que las mujeres presencian en su experiencia amorosa cotidiana es lo opuesto: una besa a un apuesto joven y, cuando se acerca a él, es decir, cuando ya es demasiado tarde, descubre que, en efecto, se trata de un sapo...

<sup>13</sup> La asociación con el famoso "burro muerto sobre un piano" surrealista está aquí plenamente justificada, puesto que los surrealistas también practicaban una versión de atravesamiento de la fantasía. Incidentalmente, en anuncios recientes de Budweiser se ve cómo sale una lengua de sapo de una botella de cerveza.

PRIMERA PARTE

LA OBSCENIDAD DEL PODER



## 2. ¡DISFRUTA A TU PAIS COMO A TI MISMO!

¿Por qué fascinó tanto a Occidente la desintegración del comunismo en Europa del Este hace diez años? La respuesta parece obvia: lo que fascinó la mirada occidental fue la *reinención de la democracia*. Es como si la democracia -que en Occidente muestra señales cada vez más evidentes de crisis y de decadencia, que está perdida en la rutina burocrática y las campañas electorales de tipo publicitario-, estuviera siendo redescubierta en Europa del Este con toda su frescura, como una novedad. La función de esta fascinación es por lo tanto puramente ideológica: lo que Occidente busca en Europa del Este son sus propios orígenes perdidos, su experiencia original perdida de la "invención democrática". En otras palabras, Europa del Este cumple, en relación con Occidente, el papel de Yo ideal [*Ich-Ideal*]: el punto a partir del cual Occidente se ve a sí mismo en una agradable forma idealizada, como digno de ser amado. El verdadero objeto de la fascinación de Occidente es por lo tanto la *mirada*, específicamente la mirada supuestamente inocente que Europa del Este dirige a Occidente, fascinada por su democracia. Es como si la mirada del Este aún fuera capaz de percibir en las sociedades occidentales su propio *ágalma*, el tesoro que da pie a su fervor democrático, el cual se perdió en Occidente hace mucho tiempo...

La realidad que surge ahora en Europa del Este es, sin embargo, una perturbadora distorsión de esta imagen idílica de las dos miradas mutuamente fascinadas: el abandono gradual de la tendencia liberal-democrática ante el crecimiento de un populismo nacional corporativo que incluye todos los elementos usuales: desde la xenofobia al antisemitismo. Para explicar este giro inesperado debemos repensar las nociones más elementales respecto de la identificación nacional, y aquí el psicoanálisis puede ser útil.

1

El elemento que mantiene unida a una comunidad determinada no puede ser reducido al punto de la identificación simbólica: el lazo que une a sus miembros implica siempre una relación común respecto de una Cosa, hacia la encarnación del Goce.<sup>1</sup> Esta relación con la Cosa, estructurada mediante

las fantasías, es la que está en peligro cuando hacemos referencia a una amenaza a "nuestro estilo de vida" representada por el Otro: es lo que se ve amenazado cuando, por ejemplo, un inglés blanco entra en pánico por la creciente presencia de los "extranjeros". Lo que quiere defender a cualquier precio no puede ser reducido a los así llamados valores fundamentales que sostienen la identidad nacional. La identificación nacional se sostiene, por definición, mediante una relación hacia la Nación *qua* Cosa. Esta Cosa-Nación está determinada por una serie de propiedades contradictorias. Para nosotros parece ser "nuestra Cosa" (tal vez se pueda decir *cosa nostra*), como algo a lo que sólo nosotros tenemos acceso, como algo que "ellos", los otros, no pueden comprender; sin embargo es algo que "ellos" amenazan constantemente. Parece ser aquello que llena y aviva nuestras vidas, y, sin embargo, el único modo que tenemos de definirlo es recurriendo a diversas versiones de la misma tautología vacía, a fin de cuentas todo lo que podemos decir con respecto a ella es que la Cosa es "ella misma", "la Cosa real", "el meollo del asunto", etc. Si se nos pregunta cómo podemos reconocer su presencia, la única respuesta consistente es que la Cosa está presente en esa elusiva entidad que llamamos "nuestro estilo de vida". Todo lo que podemos hacer es enumerar fragmentos inconexos del modo en que nuestra comunidad organiza sus celebraciones, sus rituales de apareamiento, sus ceremonias de iniciación... en pocas palabras, todos los detalles que evidencian el modo único en que una comunidad *organiza su goce*. Pese a que la primera asociación automática, por así decirlo, que viene a la mente es desde luego la del sentimiento reaccionario *Blut und Boden*, no debemos olvidar que esta referencia al "estilo de vida" puede tener también connotaciones claramente izquierdistas. Nótese los ensayos de George Orwell de los años de la guerra, en los cuales intenta definir los contornos del patriotismo inglés, a diferencia de la versión oficial, rígida e imperialista del mismo; sus puntos de referencia eran precisamente aquellos detalles que caracterizan el "estilo de vida" de la clase trabajadora (el encuentro en una cantina por la tarde, etcétera).

1 Para una descripción detallada de la noción de la Cosa, véase *La ética del psicoanálisis*, 1959-1960, *Seminario de Jacques Lacan, libro VII*, Jacques-Alain Miller, Londres, Routledge-Tavistock, 1992. Lo que debe

señalarse aquí es que el goce (*jouissance, Genuss*) no es equivalente al placer (*Lust*): el goce es precisamente "*Lust im Unlust*", describe la paradójica satisfacción producida por un encuentro doloroso con una Cosa que altera el equilibrio del "principio de placer". En otras palabras, el goce se localiza "más allá del principio de placer". Para el concepto de goce, véase, de Néstor Braunstein, *Goce, México, Siglo XXI, 1990*.

Sin embargo, sería un error reducir simplemente la Cosa nacional a las características que componen un "estilo de vida" específico. La Cosa no es una colección directa de estas características, hay "algo más", algo que *está presente* en estas características, que se *manifiesta* a través de ellas. Los miembros de una comunidad que participan de un "estilo de vida" determinado *creen en su Cosa*, donde esta creencia tiene una estructura apropiada al espacio intersubjetivo: "Creo en la Cosa (nacional)" equivale a "Creo que los otros (miembros de mi comunidad) creen en la Cosa". El carácter tautológico de la Cosa -el vacío semántico que limita lo que podemos decir respecto de la Cosa a "es la Cosa verdadera", etc.- se basa precisamente en esta estructura paradójica reflexiva. La Cosa nacional existe en tanto que los miembros de la comunidad crean en ella, es literalmente un producto de la creencia en ella misma. La estructura es aquí la misma que la del Espíritu Santo en la cristiandad. El Espíritu Santo *es* la comunidad de creyentes en la que Cristo vive después de su muerte: *creer en El equivale a creer en la creencia misma*, es decir, creer que no estoy solo, que soy parte de una comunidad de creyentes. No necesito de una prueba o de una confirmación externa de la verdad de mis creencias: por el simple acto de mi creencia en la creencia de los otros el Espíritu Santo está aquí. En otras palabras, todo el sentido de la Cosa gira en torno al hecho de que "significa algo" para la gente.

'El modo en que estos fragmentos persisten a través de las barreras étnicas puede, en ocasiones, ser bastante perturbador, como, por ejemplo, con Robert Mugabe, quien, cuando un periodista le preguntó cuál era el máspreciado legado británico en Zimbabwe, respondió sin dudar: "el criquet", un juego insensatamente ritualizado, casi fuera de la comprensión de un continental, en el cual los gestos predeterminados (o para ser más precisos, gestos establecidos por una tradición no escrita), el

modo de lanzar una bola, por ejemplo, parecen grotescamente "disfuncionales".

Esta paradójica existencia de una entidad que "es" sólo mientras el sujeto crea (en la creencia de otros) en ella, es el modo de ser propio de las Causas ideológicas: el orden "normal" de la causalidad se encuentra así invertido, puesto que la Causa misma surge a partir de sus efectos (las prácticas ideológicas que le dan vida). Es significativo que sea éste precisamente el punto en el que la diferencia entre Lacan y el "idealismo discursivo" surja con más fuerza: Lacan no reduce la Causa (nacional, etc.) a un efecto interpretativo de las prácticas discursivas a las que hace referencia. El efecto puramente discursivo no tiene la suficiente "sustancia" para generar la atracción propia de una Causa, y el término lacaniano para la extraña "sustancia" que debe agregarse a fin de que la Causa obtenga su consistencia ontológica positiva, la única sustancia reconocida por el psicoanálisis, es, desde luego, el goce (como lo señala Lacan explícitamente en *Encore*). \* Una nación *existe* sólo mientras su *goce* específico se siga materializando en un conjunto de prácticas sociales y se trasmite mediante los mitos nacionales que las estructuran. Enfatizar en forma "deconstructivista" que la Nación no es un hecho biológico o transhistórico sino una construcción contingente discursiva, un resultado hiperdeterminado de las prácticas textuales, es, por lo tanto, engañoso: tal énfasis pasa por alto el resto de algo *real*, un núcleo no discursivo de goce que debe estar presente para que se logre el efecto de la consistencia ontológica de la Nación *qua* entidad discursiva.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Véase el capítulo Iv de Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX: Encore*, París, Éditions du Seuil, 1966.

<sup>4</sup> El hecho de que el sujeto sólo "existe" plenamente a través del goce, es decir, la máxima concordancia de "existencia" y "goce", se encontraba ya indicado en los primeros seminarios de Lacan por el estatus ambiguamente traumático de la existencia: "Por definición, hay algo tan improbable respecto de toda existencia, que uno se cuestiona, efectivamente, a perpetuidad, sobre su realidad." (*The Seminar of Jacques Lacan, Book II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 226) Esta proposición se hace mucho más clara si simplemente reemplazamos

"existencia" por "goce": "Por definición, hay algo tan improbable respecto de todo goce, que uno se cuestiona, efectivamente, a perpetuidad sobre su realidad." La posición de sujeto fundamental de una *histórica* involucra precisamente el plantearse esta pregunta respecto de su propia existencia *qua* goce, mientras que el sádico *perverso* evita esta pregunta al traspasar el "dolor de la existencia" al otro (su víctima).

Así, el nacionalismo representa un dominio privilegiado de la irrupción del goce en el campo social. A fin de cuentas, la Causa nacional no es nada más que el modo en que los sujetos de una determinada comunidad étnica organizan su goce mediante mitos nacionales. Por lo tanto, lo que está en juego en la tensión étnica es siempre la posesión de la Cosa nacional. Siempre le achacamos al "otro" un goce excesivo, quiere robarse nuestro goce (arruinando nuestro estilo de vida) y/o tiene acceso a algún goce perverso y secreto. En pocas palabras, lo que realmente nos molesta del "otro" es el modo peculiar en el que organiza su goce, precisamente lo extra, el "exceso" que acompaña ese estilo: el olor de "su" comida, "sus" ruidosos cantos y bailes, "sus" extrañas costumbres, "su" actitud hacia el trabajo... Para el racista el "otro" es un adicto al trabajo que se roba nuestros empleos o un flojo que vive de nuestros esfuerzos, y resulta gracioso el constatar con qué facilidad se pasa de acusar al otro por su negativa a trabajar a acusarlo de robarse nuestros empleos. La paradoja elemental es que nuestra Cosa se concibe como algo inaccesible al otro y al mismo tiempo amenazada por él. Según Freud, la misma paradoja define la experiencia de la castración, la cual, dentro de la economía psíquica del sujeto, se manifiesta como algo que "realmente no puede ocurrir", pero que nos horroriza igualmente... La base de la incompatibilidad entre las posiciones diferentes del sujeto étnico no es, por lo tanto, exclusivamente la de las diferentes estructuras de sus identificaciones simbólicas. Lo que rechaza categóricamente toda universalización es más bien la estructura particular de su relación con el goce:

¿por qué permanece el Otro como Otro? ¿cuál es el motivo de nuestro odio hacia él, de nuestro odio hacia su mismo ser? Es el odio del goce del Otro. Esta sería la fórmula más general del racismo moderno que presenciamos hoy en día: un odio del modo particular en que el otro goza. [...] La pregunta

de la tolerancia o la intolerancia no trata en lo más mínimo con el sujeto de ciencia y sus derechos humanos. Se ubica en el nivel de la tolerancia o la intolerancia hacia el goce del Otro, el Otro como aquel que esencialmente se roba mi propio goce. [...] Sabemos, desde luego, que el estatus fundamental del objeto es que invariablemente ha sido siempre ya reclamado por el Otro. Es precisamente de este robo del goce del que escribimos en taquigrafía como minus Phi, el matema de la castración. [...] El problema, aparentemente, no tiene solución, puesto que el Otro es el Otro en mi interior. Así, la raíz del racismo es el odio de mi propio goce. No existe otro goce más que el mío propio. Si el Otro está dentro de mí, ocupando el papel de extimación, entonces el odio es también el mío propio.<sup>5</sup>

Lo que ocultamos, al culpar al Otro del robo de nuestro goce es el hecho traumático de que *nunca poseímos lo que supuestamente nos ha sido robado*: la falta ("castración") es originaria, el goce se constituye a sí mismo como "robado", o, citando la formulación precisa de Hegel en su *Ciencia de la lógica*, "sólo llega a ser mediante el ser dejado atrás".<sup>6</sup> La antigua Yugoslavia ofrece un caso para el estudio de tal paradoja, en la cual observamos una detallada red de "decantaciones" y "robos" del goce. Cada nacionalidad ha construido su propia mitología narrando cómo otras naciones la privan de esa parte vital del goce, cuya posesión les permitiría vivir plenamente. Si leemos todas estas mitologías juntas, obtenemos la conocida paradoja visual de Escher de la red de estanques donde, si seguimos el principio de *perpetuum mobile*, el agua se vierte de un estanque a otro hasta que el círculo se cierra, de modo que dirigiéndonos siempre río abajo acabamos nuevamente en el punto de partida. Los eslovenos están siendo privados de su goce por los "sureños" (serbios, bosnios...), por su proverbial pereza, su corrupción balcánica, su sucio y ruidoso goce, y porque exigen un inagotable apoyo económico, robándoles así a los eslovenos su preciada acumulación de capital mediante la cual Eslovenia ya debería haber alcanzado a Europa occidental. Los eslovenos mismos, por otro lado, supuestamente han robado a los serbios mediante su diligencia artificial, su rigidez y sus cálculos egoístas. En lugar de ceder ante los simples placeres de la vida, los eslovenos disfrutaban perversamente el tramar constantemente nuevos medios para privar a los serbios del producto de su ardua labor

mediante la especulación comercial, revendiendo lo que compraron barato en Serbia... Los eslovenos temen que los serbios los "inunden", y que pierdan de este modo su identidad nacional. Al mismo tiempo, los serbios reprochan a los eslovenos su "separatismo", que implica únicamente el que los eslovenos se niegan a reconocerse como una subespecie de los serbios. Para señalar la diferencia de los eslovenos en relación con los "sureños", la historiografía eslovena moderna insiste en demostrar que los eslovenos no son eslavos sino que su origen es etrusco; por otro lado, los serbios sobresalen en su habilidad para demostrar que Serbia fue víctima de la conspiración "Vaticano-Komintern": su *idée fixe* es que un plan secreto entre católicos y comunistas intenta destruir el estado serbio... La premisa básica, tanto de serbios como de eslovenos, es desde luego "¡No queremos nada ajeno a nosotros, sólo queremos lo que es legítimamente nuestro!", un signo confiable del racismo, pues intenta trazar una línea divisora clara donde no existe ninguna. En ambos casos estas fantasías están claramente basadas en el odio del goce propio. Los eslovenos, por ejemplo, reprimen su propio goce mediante una actividad obsesiva, y es este goce el que regresa en un plano real en la figura del "sureño" sucio y despreocupado." Esta lógica, sin embargo, dista mucho de verse limitada a las "retrógradas" condiciones balcánicas. De qué manera funciona el "robo del goce" (o, usando el término técnico lacaniano, la castración imaginaria) como una herramienta extremadamente útil para analizar los procesos ideológicos contemporáneos, puede ejemplificarse por medio de una característica de la ideología americana de los ochenta: la idea obsesiva de que aún puede haber prisioneros de guerra con vida en Vietnam, llevando existencias miserables, olvidados por su propio país. Esta obsesión se ve articulada en una serie de aventuras machistas en las que un héroe emprende una solitaria misión de rescate (*Rambo u, Perdidos en acción*). El escenario fantástico subyacente es mucho más interesante. Es como si allá lejos, en las selvas de Vietnam, Estados Unidos hubiera perdido una preciosa parte de sí mismo, como si se les hubiera privado de una parte fundamental de la sustancia misma de la vida, la esencia de su poder; y puesto que esta pérdida se convirtió en la causa decisiva de la decadencia e impotencia estadounidenses en los años de la administración de Carter posteriores a Vietnam, la recuperación de esta parte robada, olvidada, se convirtió en un elemento de la reafirmación

reaganeana de unos Estados Unidos poderosos.<sup>8</sup>

'Jacques-Alain Miller, "Extimité", París, 27 de noviembre de 1985 (conferencia inédita). La misma lógica del "robo del goce" determina también la relación de la gente con el líder del estado: ¿cuándo es experimentada la concentración y el consumo de riqueza en manos del líder como "robo"? Mientras el líder sea percibido como "lo que es en nosotros más que nosotros mismos", es decir, mientras sigamos en una relación transferencial con él, su riqueza y su esplendor "son los nuestros"; la transferencia se termina cuando el líder pierde su carisma y se transforma de la encarnación de la sustancia de la nación a un parásito en el cuerpo de ésta. En la Yugoslavia de la posguerra, por ejemplo, Tito justificaba su esplendor por el hecho de que "la gente lo esperaba de él", que les "producía orgullo"; con la pérdida de su carisma en sus últimos años de vida, este mismo esplendor era percibido como un desperdicio inútil de los recursos de la nación.

<sup>6</sup>G.W.F. Hegel, *Science of Logic*, Londres, G.Allen and L'nwin, 1969, p. 402 [*Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Edicial].

<sup>7</sup> El mecanismo que posibilita esto es, desde luego, el de la *paranoia*: en su forma más elemental, la paranoia consiste en esta externalización misma de la función r1e la castración en una agencia positiva que aparece como "el robo del goce". Mediante la generalización relativamente riesgosa de la lorclusión del Nombre del Padre (la estructura elemental de la paranoia según Lacan), tal vez podamos sustentar la tesis de que la paranoia nacional en Europa del Este deriva precisamente del hecho de que las naciones de esta región aún no están totalmente constituidas como "verdaderos estados": es como si la fallida lorclusión de la autoridad simbólica del estado "regresara a lo real" en la forma del Otro, "robo del goce".

Desde luego, lo que desencadena esta lógica del "robo del goce" no es la realidad social inmediata de diversas comunidades étnicas conviviendo cercanamente, sino *el antagonismo inherente a estas comunidades*. Es



posible tener innumerables comunidades étnicas viviendo unas con otras sin tensiones raciales (como los amish y las comunidades que los rodean en Pennsylvania); por otro lado, no hace falta un judío "real" para imputarles algún goce misterioso que nos amenaza (es un hecho bien conocido que en la Alemania nazi, el antisemitismo era más feroz en las regiones en las cuales casi no había población judía; en la actual ex Alemania del Este el número de los cabeza-rapadas antisemitas supera al de los judíos por diez a uno). En nuestra percepción del judío "real" siempre media una estructura simbólico-ideológica que intenta contrarrestar el antagonismo social. En Estados Unidos, en la década de los ochenta, por ejemplo, los *japoneses* desempeñaban un papel similar al de los judíos. Prueba de ello es la obsesión de los medios estadounidenses con la idea de que los japoneses no saben disfrutar. Las causas de la creciente superioridad de la economía japonesa sobre la estadounidense se basaban en el hecho misterioso de que los japoneses no consumen lo suficiente, que acumulan demasiada riqueza. Si examinamos de cerca la lógica de esta acusación, se hace evidente rápidamente que lo que reprocha esta ideología estadounidense "espontánea" a los japoneses no es simplemente su incapacidad de buscar el placer, sino más bien el hecho mismo de que su relación goce-trabajo está extrañamente distorsionada. *Es como si gozaran con su misma renuncia al placer*, en su celo, en su incapacidad de "tomarlo con calma", de relajarse y disfrutar, y es esta actitud la que es percibida como una amenaza a la supremacía estadounidense. Así, los medios noticiosos estadounidenses informan con un evidente alivio que los japoneses están finalmente aprendiendo a consumir, y ¿por qué la televisión estadounidense muestra con tanta autosatisfacción cómo los turistas japoneses observan las maravillas de la industria del placer estadounidense?: finalmente están aprendiendo a "ser como nosotros", aprendiendo nuestros modos de gozar...

8Esta idea se la debo al trabajo de William Warner "Spectacular Action: Rumbo, Reaganism, and the Cultural Articulation of the Hero". presentado en el coloquio Psychoanalysis, Politics and the Image, New York State University. Buffalo, 8 de noviembre de 1989. Incidentalmente, en este sentido. *Rumbo II* es muy inferior a *Rambo I*, la cual logra una rearticulación ideológica extremadamente interesante: condensa en una

misma persona la imagen "izquierdista" del *hipJiie* vagabundo y solitario amenazado por la atmósfera de pueblo chico, encarnada por un cruel comisario, y la imagen "derechista" del vengador solitario que toma la ley en sus propias manos y se deshace de la corrupta maquinaria burocrática. Esta condensación implica, desde luego, la hegemonía de la *segunda* figura, de modo que *Kambn l* logró incluir en la articulación "derechista" uno de los elementos cruciales de la imaginería política "izquierdista" estadounidense.

Es demasiado fácil deshacerse de este problema señalando que lo que tenemos aquí es simplemente la trasposición, el desplazamiento ideológico, de los antagonismos efectivos del capitalismo contemporáneo, el problema es que, si bien esto es indudablemente cierto, *es precisamente mediante este desplazamiento que se constituye el deseo*. Lo que obtenemos al trasponer la percepción de los antagonismos sociales inherentes a la fascinación por el Otro (judío, japonés...) es la organización de la fantasía del deseo. La tesis lacaniana del goce es, a fin de cuentas, siempre el goce del Otro, es decir, el goce supuesto, imputado al Otro, y que contrariamente, el odio del goce del Otro es siempre un odio de nuestro propio goce, lo cual queda perfectamente ejemplificado mediante esta lógica del "robo del goce".<sup>9</sup> ¿Qué son las fantasías respecto del goce especial y excesivo del Otro -acerca de la superioridad negra en la potencia y el apetito sexual, sobre la relación especial del judío o el japonés con el dinero y el trabajo- sino precisamente *tantos modos de organizar, para nosotros, nuestro propio goce?* ¿No gozamos acaso al fantasear respecto del goce del Otro, en esta ambivalente actitud hacia él? ¿No obtenemos satisfacción de la suposición misma de que el Otro goza en un modo que nos resulta inaccesible? ¿No ejerce el goce del Otro tal fascinación, pues en él nos representamos a nosotros mismos con nuestra más íntima relación con el goce? Y por el contrario ¿no es el odio capitalista antisemita del judío el odio del exceso mismo que constituye el capitalismo, es decir, del exceso producido por su propia naturaleza antagónica inherente? ¿No es el odio capitalista hacia el judío el odio de su misma característica interna más esencial? Por esta razón, no basta con señalar cómo el Otro racista representa una amenaza para nuestra identidad nacional. Debemos revertir esta proposición: la imagen fascinante del Otro

encarna nuestra más profunda división, lo que "es en nosotros más que nosotros mismos" y nos impide alcanzar nuestra identidad total. *El odio del Otro es el odio del exceso de nuestro propio goce.*

'1Aquí se encuentra también la crítica de Lacan a Hegel, de la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo: contrariamente a la teoría de Hegel, al someterse al amo, el esclavo renuncia al goce, el cual permanece entonces reservado al amo, Lacan insiste en que es precisamente el goce (y no el miedo a la muerte) lo que mantiene al esclavo como servil -el goce producido por la relación hacia el goce del amo (presupuesto e hipotético), ante la expectativa del goce que nos espera al momento de la muerte del amo, etc. Así, el goce no es nunca inmediato, siempre está mediado por el goce presupuesto atribuido al Otro; siempre es el goce producido por la expectativa del goce, por la renuncia al goce.

La Cosa nacional funciona, entonces, como una especie de "*Absoluto particular*" que se resiste a la universalización, dando su "tonalidad" a toda noción neutral y universal. Es por esta razón por la cual la irrupción de la Cosa nacional con toda su violencia siempre ha tomado por sorpresa a los partidarios de la solidaridad internacional. Tal vez el caso más traumático fue la debacle de la solidaridad del movimiento obrero internacional a la luz de la euforia "patriótica" que acompañó al estallido de la primera guerra mundial. Hoy en día resulta difícil imaginar la sorpresa que fue esto para los líderes de todas las corrientes de la democracia social, desde Edouard Bernstein a Lenin, cuando los partidos socialdemócratas de todos los países (con excepción de los bolcheviques en Rusia y Serbia) cedieron a estallidos chauvinistas y se solidarizaron "patrióticamente" con "sus" respectivos gobiernos, ciegos a la proclamada solidaridad de una clase trabajadora "sin fronteras". Esta sorpresa, la *fascinación impotente* sentida por sus participantes, queda como testigo de un encuentro con lo Real del goce. Es decir, la paradoja básica fue que estos estallidos chauvinistas de "sentimiento nacionalista" estaban lejos de ser inesperados. Años antes del estallido concreto de la guerra, la democracia social alertaba a los trabajadores sobre cómo las fuerzas imperialistas se estaban preparando para una nueva guerra mundial, y les advertía para que no cedieran al

chauvinismo "nacionalista". Incluso en el momento del estallido mismo de la guerra, es decir, en los días que siguieron al asesinato en Sarajevo, los socialdemócratas alemanes advertían a los trabajadores que la clase gobernante usaría el asesinato como una excusa para declarar la guerra. Aún más, la Internacional Socialista adoptó una resolución formal que comprometía a sus miembros a rechazar los créditos de guerra en caso de que ésta estallara...; con el estallido de la guerra, la solidaridad internacional se desvaneció en el aire. Una anécdota sobre cómo Lenin fue sorprendido por este cambio repentino es significativa: ¡Cuando vio el periódico de la socialdemocracia alemana, que anunciaba que sus diputados habían votado en favor de los créditos de guerra, al principio estaba convencido de que el periódico era un invento de la policía alemana para confundir a los obreros!

---

Y lo mismo ocurre hoy en día en Europa del Este. La presuposición "espontánea" es que lo que estuvo "reprimido" allí, y lo que estallaría en el momento en que la tapa del "totalitarismo" fuera removida, sería el *deseo democrático* en todas sus formas, desde el pluralismo político hasta una floreciente economía de mercado. En lugar de esto, lo que encontramos, ahora que esa tapa *ha* desaparecido, son cada vez más conflictos étnicos, basados en construcciones de diversos "robos del goce" -como si, tras la superficie del comunismo, existieran una infinidad de fantasías "patológicas" esperando su momento para manifestarse... un ejemplo perfecto de la noción lacaniana de la comunicación, donde el hablante recibe del escucha su propio mensaje en su forma real, invertida. El surgimiento de las Causas étnicas rompe el hechizo Narcisista del complaciente descubrimiento occidental de sus propios valores en el Este: Europa del Este está devolviendo a Occidente la verdad "reprimida" de su deseo democrático. Y lo que debemos señalar, una vez más, es la fascinación impotente de (lo que queda de) los intelectuales críticos de izquierda cuando se enfrentan con este estallido de goce nacional. Se muestran, desde luego, reticentes a acoger en forma total la causa nacional; intentan desesperadamente mantener una cierta distancia de ésta -sin embargo, esta distancia es falsa, pues ignora el hecho de que su deseo ya está *implícito*, atrapado en la Causa.

Lejos de ser un producto del rompimiento radical que se ve actualmente

en Europa del Este, el apego obsesivo a la Causa nacional es precisamente lo que *permanece inmutable* a lo largo de este proceso -lo que tienen en común, por ejemplo, Ceaucescu y los movimientos nacionalistas radicales de derecha que están cobrando fuerza en Rumania hoy en día. Aquí encontramos lo Real, eso que "regresa siempre a su lugar" (Lacan), la esencia que permanece inmutable a lo largo de los alzamientos radicales de la identidad simbólica de la sociedad. Es, por lo tanto, un error el concebir este auge del nacionalismo como una especie de "reacción" a la supuesta traición de las raíces nacionales a manos del comunismo -basados en la idea de que como el poder comunista desgarró totalmente la estructura tradicional de la sociedad, el único llamado al que aún se puede acudir es al de la identidad nacional. Fue precisamente el poder comunista el que *produjo* este apego obsesivo a la Causa nacional -este apego fue mayor en los casos en los que la estructura del poder era más "totalitaria"; encontramos estos casos extremos en la Rumania de Ceaucescu, el Khmer Rojo de Camboya, en Corea del Norte y en Albania. La Causa étnica es, por lo tanto, lo que queda una vez que se desintegra la estructura ideológica comunista. Podemos detectar esta Causa en cómo se construye la figura del enemigo en Rumania hoy en día; por ejemplo: el comunismo es tratado como un organismo extraño, como el intruso que envenenó y corrompió el sano cuerpo de la nación, como algo que realmente no pudo haberse originado a partir de la tradición étnica de la nación, y que por lo tanto debe ser extirpado para que el cuerpo de la nación pueda recuperar la salud. La connotación antisemita es aquí innegable: en la Unión Soviética, la organización nacionalista rusa Pamyat se dedica a contar el número de judíos en el Politbureau de Lenin a fin de demostrar su origen "no-ruso". Un pasatiempo popular en Europa del Este es ya no sólo culpar a los comunistas, sino también jugar al juego de "¿quién estaba detrás de los comunistas?" (los judíos para los rusos y rumanos, los croatas y los eslovenos para los serbios, etc.). Esta construcción del enemigo reproduce en su forma pura, o por así decirlo, destilada, el modo en que el enemigo fue creado en los antiguos regímenes comunistas, nacionalistas y totalitarios: tras la caída de la forma simbólica del comunismo, lo que quedó fue esta relación subyacente con la Causa étnica, privada de esta forma.

Entonces ¿por qué esta inesperada decepción? ¿por qué opaca el

nacionalismo totalitario al pluralismo democrático? ¿por qué esta obsesión chauvinista con el "robo del goce" en lugar de una apertura a la diversidad étnica? Porque, en este punto, el análisis estándar de las causas de la tensión étnica en los países donde el "socialismo real", propuesto por la izquierda, ha demostrado ser erróneo. La tesis izquierdista fue que las tensiones étnicas eran instigadas y manipuladas por la burocracia del partido en el poder como un medio para legitimar su dominio del mismo. En Rumania, por ejemplo, la obsesión nacionalista, el sueño de la Gran Rumania, la asimilación por la fuerza de los húngaros y de otras minorías creó una tensión constante que legitimó la permanencia de Ceaucescu en el poder; en Yugoslavia, las tensiones entre serbios y albanos, croatas y serbios, eslovenos y serbios, etc., parecerían ser un ejemplo de cómo las burocracias locales corruptas pueden prolongar su permanencia en el poder al presentarse como las únicas defensoras de los intereses nacionales...; sin embargo, esta hipótesis fue refutada en forma espectacular por los acontecimientos recientes: una vez que se rompió el dominio de las burocracias comunistas, las tensiones étnicas emergieron con más fuerza. Entonces ¿por qué *persiste* este apego a las causas étnicas una vez que se han colapsado las estructuras de poder que lo generó? Aquí puede resultar útil una referencia que combina la teoría clásica del marxismo con el psicoanálisis de Lacan.

La característica elemental del capitalismo consiste en su *desequilibrio estructural inherente*, su carácter antagónico más íntimo: la crisis constante, la revolución continua de las condiciones de su existencia. El capitalismo no tiene un estado "normal" equilibrado: su estado "normal" es la producción permanente del exceso -el único medio de sobrevivencia del capitalismo es la expansión. Así, el capitalismo se encuentra atrapado en un circuito, en una especie de círculo vicioso, que ya fue claramente señalado por Marx: aun produciendo más para las necesidades humanas que cualquier otra formación socioeconómica, el capitalismo sigue creando más necesidades para ser satisfechas; mientras mayor sea la riqueza mayor será la necesidad de producir aún más riqueza. Debe ser evidente, por lo tanto, por qué Lacan designó al capitalismo como el dominio del *discurso de la histeria*:<sup>10</sup> este círculo vicioso de un deseo cuya satisfacción aparente sólo amplía la brecha de la insatisfacción es lo que define a la histeria. Existe una especie de

homología estructural entre el capitalismo y la noción freudiana del superyó. La paradoja básica del superyó también se trata de un cierto desequilibrio estructural: mientras más obedecemos su mandato, más culpables nos sentiremos; así, la renuncia exige una mayor renuncia, el arrepentimiento exige más culpa..., igual que en el capitalismo, donde una mayor producción para satisfacer la falta, sólo la magnifica.

Es contra este trasfondo que debemos comprender la lógica de lo que Lacan llama el (discurso del) *Amo*: su papel es precisamente el de introducir un *equilibrio, regular el exceso*. Las sociedades precapitalistas aún eran capaces de dominar el desequilibrio estructural propio del superyó mientras su discurso dominante fuera el del *Amo*. En sus últimas obras, Michel Foucault mostró cómo el antiguo *Amo* encarnaba la ética del autodomínio y de la "justa medida": toda la ética precapitalista estaba dirigida a evitar que el exceso inherente a la libidinosa economía humana explotara. Con el capitalismo, sin embargo, esta función del *Amo* es suspendida, y el círculo vicioso del superyó gira libremente.

Ahora también debería ser evidente de dónde viene la tentación corporativista, es decir, por qué esta tentación es el opuesto necesario del capitalismo. Tomemos el edificio ideológico del corporativismo fascista: el sueño fascista es simplemente *tener el capitalismo sin sus "excesos", sin el antagonismo que causa su desequilibrio estructural*. Éste es el motivo por el cual tenemos en el fascismo, por un lado, el regreso a la figura del *Amo* -el líder que garantiza la estabilidad y el equilibrio de la estructura social, es decir, quien nos protege del desequilibrio estructural de la sociedad; mientras que por el otro lado, la causa de este desequilibrio se le atribuye a la figura del judío, cuya codicia y acumulación excesivas causan el antagonismo social. Así, el sueño es que, puesto que el exceso fue introducido desde fuera, es decir, es la obra de un invasor extraño, su eliminación nos permitiría recuperar un organismo social estable, cuyas partes formen un cuerpo corporativo armonioso, donde, a diferencia del *desplazamiento* social constante del capitalismo, cada uno ocuparía nuevamente *su lugar*. El papel del *Amo* es dominar el exceso, localizando sus causas mediante una clara delimitación social: "Son *ellos* quienes se roban nuestro goce, quienes, mediante su actitud excesiva, introducen el

desequilibrio y el antagonismo..." Con la figura del Amo, el antagonismo *inherente* a la estructura social es transformado en una relación de *poder*, una lucha por el *dominio* entre *nosotros* y *ellos*, que son los que causan el desequilibrio antagónico.

<sup>10</sup>Véase Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XVII: L'envers de la psychanalyse*, París, Édition du Seuil, 1991.

Tal vez esta matriz nos permita también explicar el resurgimiento del chauvinismo nacionalista en Europa del Este como una especie de "medida de protección" contra la repentina exposición a la apertura y el desequilibrio capitalistas. Es como si en el momento mismo en que el nexo, la cadena que evita el libre desarrollo del capitalismo, es decir, una producción no regulada de exceso, se rompe, ésta fuera compensada por *una demanda de un nuevo Amo* que la contenga. Lo que se pide es que se establezca un cuerpo social estable y claramente definido que limite el potencial destructivo del capitalismo al cortar el elemento "excesivo"; y puesto que este cuerpo social fue experimentado como el de una nación, la causa del desequilibrio asume "espontáneamente" la forma de un "enemigo nacional".

Cuando la oposición democrática aún estaba luchando contra el poder comunista, se unió bajo el manto de la "sociedad civil", incluyendo a todos los elementos "antitotalitarios", desde la Iglesia hasta los intelectuales izquierdistas. Dentro de la experiencia "espontánea" de la unión en esta lucha, el hecho crucial pasó inadvertido: las mismas palabras que eran usadas por todos los participantes se referían fundamentalmente a dos idiomas diferentes, a dos mundos diferentes. Ahora que la oposición ha triunfado, esta victoria asume necesariamente la forma de una división: la solidaridad entusiasta de la lucha contra el poder comunista ha perdido su potencial movilizador, la fisura que separa a ambos universos políticos ya no puede ocultarse. Esta fisura es, desde luego, la bien conocida *Gemeinschaft/Gesellschaft*: la comunidad tradicional, orgánicamente unida, contra la sociedad "alienada" que disuelve todo nexo orgánico. El problema del populismo nacionalista de Europa del Este es que percibe la "amenaza" del comunismo desde la perspectiva de *Gemeinschaft*, como un cuerpo externo que corroe la textura orgánica de la comunidad nacional; de este



modo, el populismo nacionalista le imputa al comunismo la característica clave del capitalismo mismo. En su oposición moralista a la "perversidad" comunista, en el nacionalismo populista la mayoría moral *prolonga* sin saberlo el impulso del régimen comunista previo hacia el estado *qua* comunidad orgánica. El deseo que produce esta sustitución sintomática del comunismo por el capitalismo es un deseo de capitalismo *cum* *Gemeinschaft*, el deseo de un capitalismo sin la sociedad civil "alienada", sin las relaciones formales externas entre los individuos. Las fantasías respecto del "robo del goce", el resurgimiento del antisemitismo, etc., son el precio que se paga por este deseo imposible.

Paradójicamente, podemos decir que lo que Europa del Este necesita ahora es una *mayor alienación*: el establecimiento de un estado "alienado" que mantenga su distancia de la sociedad civil, el cual sería "formal", "vacío", es decir, que no representara el sueño de una comunidad étnica particular (de modo de dejar un espacio abierto para todas ellas). ¿Es, entonces, la solución para los problemas actuales de Europa del Este simplemente una mayor dosis de democracia liberal? Lo que resulta profundamente sospechoso respecto de la actitud antinacionalista de los intelectuales liberales de Europa del Este, es la evidente fascinación que ejerce el nacionalismo sobre ellos: los intelectuales liberales lo rechazan, se burlan de él, se ríen de él, pero al mismo tiempo lo contemplan con una fascinación impotente. El placer intelectual que se produce al denunciar el nacionalismo es extrañamente cercano a la satisfacción que se obtiene al explicar exitosamente la impotencia y el fracaso propios (lo cual fue siempre una característica de cierto tipo de marxismo). En otro nivel, los intelectuales liberales occidentales se encuentran atrapados frecuentemente en una trampa similar: la afirmación de sus tradiciones autóctonas representa algo horripilante, un lugar para el profascismo populista (por ejemplo, en Estados Unidos, el "atraso" de las comunidades polaca, italiana, etc., la supuesta nidada de "personalidades autoritarias" y otros espantapájaros liberales), mientras que esos mismos intelectuales están dispuestos a aplaudir las comunidades étnicas autóctonas *del otro* (negros, puertorriqueños...); el goce es bueno, siempre y cuando no sea demasiado cercano a nosotros, con la condición de que siga siendo el goce *del otro*.

Lo que realmente inquieta a los liberales es por lo tanto el *goce* organizado en forma de comunidades étnicas autosuficientes. Es sobre este trasfondo que debemos considerar las ambiguas consecuencias de la política del transporte escolar en Estados Unidos. Por ejemplo, su principal objetivo era, desde luego, el superar las barreras raciales: los niños de las comunidades negras ampliarían sus horizontes al participar del estilo de vida del blanco, los niños de las comunidades blancas experimentarían el sinsentido del racismo mediante su contacto con los negros, etc. Pero, inextricablemente, otra lógica se entremezcló con este proyecto, especialmente en los lugares donde el transporte escolar fue impuesto desde fuera por una burocracia estatal "iluminada": la destrucción del goce de la comunidad étnica cerrada al revocar sus fronteras. Por este motivo, el transporte escolar -como fue sentido por las comunidades involucradas a las que les fue impuesto- reforzó o en algunos casos generó incluso el racismo donde antes había una comunidad étnica deseosa de mantener el cierre de su modo de vida, un deseo que *no* es en sí mismo "racista" (como lo admiten los mismos liberales mediante su fascinación con los exóticos "estilos de vida" de los *otros*).<sup>11</sup> Lo que se debe hacer aquí es cuestionar la totalidad del aparato teórico que sostiene esta actitud liberal, hasta su *piece de résistance*, de la Escuela Psiconalítica de Frankfurt, la teoría de la llamada "personalidad autoritaria": la "personalidad autoritaria" designa a fin de cuentas la forma de la subjetividad que insiste

"Véase el éxito del *thriller* de Peter Weir, *Testigo en peligro*, el cual transcurre principalmente en la comunidad menonita: ¿No son acaso los menonitas un caso ejemplar de una comunidad que insiste en su propio modo de vida, pero no cae en la lógica paranoica del "robo del goce"? En otras palabras, la paradoja de lo menonita es que, mientras viven según los más altos estándares de la mayoría moral, *no tienen absolutamente nada que ver con la mayoría moral* qua *movimiento político-ideológico*, es decir, están tan lejos como resulta posible de la lógica paranoica de la envidia y de la imposición agresiva de sus estándares a los otros, de la mayoría moral. E incidentalmente, el hecho de que la escena más patética y efectiva de la película sea la colectividad construyendo un nuevo granero testimonia una vez más lo que Fredric Jameson llama el potencial "utópico" de la cultura de

masas contemporánea.

"irracionalmente" en su estilo de vida específico y en el nombre de su autogoce, resiste las evidencias liberales de sus supuestos "verdaderos intereses". La teoría de la "personalidad autoritaria" no es nada más que la expresión del *resentimiento* de la intelectualidad izquierdista liberal por el hecho de que las clases trabajadoras "no iluminadas" no estaban dispuestas a aceptar el ser guiadas por ellos: una expresión de la incapacidad de la intelectualidad para ofrecer una teoría positiva de esta resistencia.<sup>12</sup>

Los problemas del transporte escolar en Estados Unidos nos permiten también delinear las limitaciones inherentes a la política étnica liberal como se articula en la teoría de John Rawls sobre la justicia distributiva.<sup>13</sup> Es decir, el transporte escolar cumple todas las condiciones de la justicia distributiva (supera la prueba de lo que Rawls llama "el velo de la ignorancia"): crea una distribución más justa de los bienes sociales, iguala las oportunidades de éxito de los individuos procedentes de diferente extracción social, etc. Aun así, la paradoja es que todos, incluso aquellos que se considera que obtienen el mayor provecho de esta política, se sienten en cierto modo engañados -¿por qué? La dimensión en la que se infringió fue precisamente a aquella de la *fantasía*. La idea liberal-democrática rawlsiana de la justicia distributiva se apoya, a fin de cuentas, en individuos "racionales" que se pueden abstraer de su posición de enunciación particular, que pueden verse a sí mismos como un sitio neutral de "metalenguaje" puro y que perciben así sus "verdaderos intereses" -tales individuos son los supuestos sujetos del contrato social que establece las coordenadas de la justicia. Lo que se deja fuera de la consideración *a priori* es por lo tanto el espacio-fantasia dentro del cual una comunidad organiza su "estilo de vida" (el modo de su goce): dentro de este espacio, lo que "nosotros" deseamos está inexorablemente ligado a (lo que nosotros percibimos como) el deseo del otro, de modo que lo que "nosotros" deseamos, bien puede resultar ser la destrucción misma del objeto de nuestro deseo (si de este modo golpeamos el deseo del otro). En otras palabras, el deseo humano, puesto que ya está siempre mediado por la fantasía, no puede ser fundamentado (o retraducido a) nuestros "verdaderos intereses": la aserción final de nuestro deseo, en ocasiones el único modo de afirmar su autonomía ante el otro "benevolente"

que ve por nuestro Bien, es actuar en *contra* de nuestro Bien.<sup>11</sup>

<sup>12</sup> Como ya habían señalado numerosos críticos, la teoría de la "personalidad autoritaria" es en realidad un cuerpo extraño en relación con el edificio teórico de la Escuela de Frankfurt: se basa en presuposiciones minadas por la teoría relativa a la subjetividad del capitalismo tardío, de Adorno-Horkheimer.

<sup>13</sup> Véase John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1971.

Toda acción política "ilustrada", legitimada por la referencia a los "verdaderos intereses", enfrenta tarde o temprano la resistencia de un determinado espacio-fantasía: bajo la apariencia de la "envidia" lógica, del "robo del goce"... Incluso el caso tan claro de la mayoría moral en el movimiento pro-vida, es en este sentido, más ambiguo de lo que puede parecer: también un aspecto de éste es una reacción para que la ideología "iluminada" de la clase media alta penetre la vida comunitaria de las clases bajas. Y, en otro nivel, ¿no se manifestó la misma actitud en la intranquilidad del amplio círculo de liberales izquierdistas en Inglaterra respecto de la gran huelga de los mineros en 1988? Uno se apresuraba a rechazar la huelga como "irracional", una "obsoleta expresión de fundamentalismo de la clase obrera", etc.; si bien todo esto era indudablemente cierto, permanece el hecho de que esta huelga fue también una forma de resistencia desesperada de un estilo de vida tradicional de la clase obrera -en este sentido, era tal vez más "posmoderna" por las mismas características que sus críticos percibían como "regresivas", que la "ilustración" izquierdista liberal usual que la criticaba.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Así, la noción de fantasía designa la limitación inherente de la justicia distributiva: aunque los intereses del otro son tomados en cuenta, *su fantasía es estafada*. En otras palabras, cuando el juicio por "el velo de la ignorancia" me dice que, aun si ocupara el peldaño más bajo en la comunidad, todavía aceptaría mi elección ética, me muevo dentro del marco de mi propia fantasía. ¿Qué ocurre si el otro me juzga desde el marco de *Mhĭ fantasía totalmente iricomf>filibte*? Para una crítica lacaniana más detallada de la teoría de la justicia de Rawls, véase el

capítulo III de Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, Nueva York, Routledge, 1992.

<sup>15</sup> El reverso de esta resistencia es un deseo del "otro" en la forma, limitada y específica (que nuestra mirada percibe como), "auténtica". Mencionemos el caso reciente de Peter Handke, quien expresó sus dudas respecto de la independencia eslovena, argumentando que la noción de Eslovenia como un estado independiente era algo que había sido impuesto a los eslovenos desde fuera; no parte de la lógica inherente a su desarrollo nacional. La madre de Handke era eslovena y, dentro de su universo artístico, Eslovenia funciona como un mítico punto de referencia, una especie de paraíso materno, un país donde las palabras aún se refieren directamente a los objetos, eludiendo milagrosamente la mercantilización, donde la gente aún está orgánicamente ligada a su paisaje, etc. (Véase su

El miedo a la identificación "excesiva" es, por lo tanto, una característica fundamental de la ideología capitalista tardía: el Enemigo es lo "fanático" que se "sobreidentifica", en lugar de guardar una prudente distancia respecto de la dispersa pluralidad de posiciones-sujeto... En pocas palabras: la alborozada logomaquia "deconstruccionista" enfocada en el "esencialismo" y en las "identidades fijas" lucha a fin de cuentas contra un hombre de paja - lejos de contener algún tipo de potencial subversivo, el disperso y plural sujeto construido es aplaudido por la teoría posmoderna (el sujeto propenso a particulares modos de goce inconsistente, etc.), tan sólo designa *la forma de subjetividad que corresponde al capitalismo tardío*. Tal vez ha llegado el momento de resucitar la percepción marxista de que el capitalismo es el máximo poder de "desterritorialización" que mina toda identidad social fija, y la concepción del "capitalismo tardío" como el periodo en el cual la tradicional estabilidad de las posiciones ideológicas (la autoridad patriarcal, los papeles sexuales establecidos, etc.) se convierte en un obstáculo a la libre mercantilización de la vida cotidiana.

Sobra aclarar que estamos lejos de sostener que la sobreidentificación fundamentalista es "anticapitalista": la clave es precisamente que las formas paranoicas contemporáneas de sobreidentificación son el reverso inherente

del universalismo del capital, una reacción inherente a él. *A medida que la lógica del Capital se torne universal, su opuesto asumirá cada vez más las características de un "fundamentalismo irracional"*. Es decir, no hay salida en tanto la dimensión universal de nuestra formación social siga siendo definida en términos de capital. El modo de romper este círculo vicioso no es luchar contra las particularidades nacionalistas "irracionales", sino inventar formas de práctica política que contengan una dimensión de universalidad más allá del capital; el caso ejemplar hoy en día es, desde luego, el movimiento ecologista.

*Repetition [Widerhoitng].)* A fin de cuentas le que lo molesta es el hecho de que la actual Eslovenia no se quiere comportar acorde con su mito privado y, por lo tanto, afecta el equilibrio de su universo artístico...

El problema con la democracia liberal es que *a priori*, debido a razones estructurales, no puede ser universalizada. Hegel dijo que el momento de la victoria de un movimiento político es el momento en que se divide: el "nuevo orden mundial" liberal democrático está cada vez más marcado por la frontera que separa "lo de adentro" de "lo de afuera" -una frontera entre quienes logran permanecer "adentro" (los "desarrollados", aquellos para quienes se aplican las reglas de los derechos humanos, la seguridad social, etc.), y los otros, los excluidos (la principal preocupación de los desarrollados con respecto a éstos es contener su potencial explosivo, aun si el precio que se debe pagar por esta contención es el descuido de los principios democráticos fundamentales).<sup>16</sup> Esta oposición, no la que existe entre los bloques capitalista y socialista, es la que define la constelación contemporánea: el bloque socialista era la verdadera "tercera opción", un intento desesperado de modernización fuera de las restricciones capitalistas. Lo que efectivamente está en juego en la presente crisis de los países postsocialistas es precisamente la lucha por el lugar propio, ahora que la ilusión de la tercera opción se ha evaporado: ¿quién será admitido "adentro", integrado al mundo capitalista desarrollado, y quién será excluido? La ex Yugoslavia es quizá un caso ejemplar: cada actor en la sangrienta representación de la desintegración se esfuerza por legitimar su posición "adentro" como el último bastión de la civilización europea (la definición

ideológica moderna del capitalismo para "adentro") ante la barbarie oriental. Para los austríacos nacionalistas de derecha, esta frontera imaginaria es Karavanke, la cadena de montañas que separa a Austria de Eslovenia: más allá, comienza el dominio de las hordas eslavas. Para los nacionalistas eslovenos, esta frontera es el río Kolpa, que separa a Eslovenia de Croacia: somos *Mittleeuropa*, mientras que los croatas ya son balcánicos, involucrados en las luchas étnicas que en realidad no nos conciernen - estamos de su lado, simpatizamos con ellos, pero del mismo modo en que uno simpatiza con una víctima tercermundista de la agresión... Para los croatas la frontera crucial es, desde luego, la que los separa de los serbios, es decir, entre la civilización católica occidental y el espíritu colectivo oriental ortodoxo, incapaz de comprender los valores del individualismo occidental. Finalmente, los serbios se ven a sí mismos como la última línea de defensa de la Europa cristiana ante el peligro fundamentalista encarnado por los musulmanes albaneses y bosnios. (Debe ser claro a estas alturas que quienes, dentro del espacio de la ex Yugoslavia, se conducen de un modo "europeo" civilizado son los que están en la parte más baja de la escalera, excluidos de todo -los musulmanes albaneses y bosnios.) La oposición tradicional liberal entre las sociedades "abiertas" pluralistas y las "cerradas" sociedades corporativistas nacionalistas basadas en la exclusión del Otro debe ser así llevada a su punto de autorreferencia: la mirada liberal misma funciona según esta misma lógica, puesto que se fundamenta en la exclusión del Otro, a quien se le atribuye el nacionalismo fundamentalista, etc. Por esto, los sucesos en la ex Yugoslavia ejemplifican perfectamente la reversión dialéctica apropiada: algo que en un principio parecía estar dentro de una serie de circunstancias determinadas como el elemento más retrógrado, como un remanente del pasado; repentinamente, ante el cambio de la estructura general, emerge como el elemento del futuro en el contexto presente, como una premonición de lo que nos espera. Los estallidos de nacionalismo en los Balcanes fueron originalmente ignorados, como las últimas convulsiones del totalitarismo comunista disfrazadas de un nuevo nacionalismo, como un ridículo anacronismo perteneciente en realidad a la época de los estados nacionales del siglo XIX, no a nuestra era moderna de transnacionales e integración global; sin embargo, pronto se hizo evidente que los conflictos étnicos de la ex Yugoslavia ofrecen una primera muestra

del siglo xxi, el prototipo de los conflictos armados de la posguerra fría. Esta división antagónica deja el campo abierto para el Khmer Rojo, Sendero Luminoso y movimientos similares que parecen personificar el "mal radical" en la política contemporánea: si el "fundamentalismo" funciona como una especie de "juicio negativo" del capitalismo liberal, como una negación inherente de las proclamas de universalidad del capitalismo liberal, entonces los movimientos tales como Sendero Luminoso escenifican un "juicio infinito" sobre él. En su *Filosofía del derecho*, Hegel concibe al "populacho" (*Pöbel*) como un producto necesario de la sociedad moderna: un segmento no integrado al orden legal, excluido de la participación de sus beneficios, y por este mismo motivo liberado de toda responsabilidad hacia él -un excedente estructural necesario excluido del cerrado circuito del edificio social. Parece ser que sólo ahora, con la llegada del capitalismo tardío, se ha concretado esta noción de "populacho" de forma adecuada en la realidad social, mediante fuerzas que paradójicamente unen al más radical indigenismo antimodernista (el rechazo a todo aquello que define a la modernidad: el mercado, el dinero, el individualismo...) con el proyecto eminentemente moderno de borrar la totalidad de la tradición simbólica y empezar de cero (en el caso del Khmer Rojo, esto implica la abolición total del sistema educativo y el asesinato de los intelectuales). ¿Qué constituye exactamente el "sendero luminoso" de los senderistas sino la idea de reinscribir la construcción del socialismo dentro del contexto del regreso al antiguo Imperio inca? (El Khmer Rojo también concibe su régimen como un regreso al esplendor perdido del antiguo Reino khmer.) El resultado de este esfuerzo desesperado por sobrepasar el antagonismo entre la tradición y la modernidad es una doble negación: un movimiento radicalmente anticapitalista (la negativa a integrarse a un mercado global) aunada a la disolución sistemática de todos los nexos sociales jerárquico-tradicionales, empezando por la familia (en el nivel de "micropoder", el Khmer Rojo funcionaba como un régimen "antiedípico" en su forma más pura; es decir, como una "dictadura de los adolescentes", instigándolos a denunciar a sus padres). La verdad articulada en la paradoja de esta doble negación es que el capitalismo no puede reproducirse a sí mismo sin el apoyo de las formas precapitalistas de los lazos sociales. En otras palabras, lejos de representar una barbarie exótica, el "mal radical" del Khmer Rojo y de los senderistas es



concebible sólo contra el trasfondo del antagonismo constitutivo del capitalismo contemporáneo. Hay más que una idiosincrasia contingente en el hecho de que, en ambos casos, el líder del movimiento es un intelectual bien versado en las sutilezas de la cultura occidental (antes de convertirse en revolucionario Pol Pot era maestro en un liceo francés en Phnom Penh, conocido por sus sutiles lecturas de Rimbaud y Mallarmé; Abimael Guzmán, "presidente Gonzalo", el líder de los senderistas, es un profesor de filosofía cuya tesis doctoral trató sobre la teoría espacial de Kant...). Por este motivo, es demasiado simple concebir estos movimientos como la última encarnación del radicalismo milenarista que estructura el espacio social como el antagonismo exclusivo entre "nosotros" y "ellos", sin permitir ninguna forma de mediación; en cambio, estos movimientos representan un intento desesperado por evitar el desequilibrio constitutivo del capitalismo sin buscar el apoyo de una tradición previa que supuestamente nos permitiría conquistar este desequilibrio (el fundamentalismo islámico, que permanece dentro de esta lógica es, por esta razón, a fin de cuentas, un instrumento perverso de la modernización). En otras palabras, detrás de los esfuerzos de Sendero Luminoso por borrar totalmente la tradición y comenzar de cero en un acto de sublimación creativa, existe una percepción correcta de la relación complementaria de la modernidad y la tradición: hoy en día todo verdadero regreso a la tradición es, *a priori*, imposible, su papel es simplemente absorber el impacto del proceso de modernización.

<sup>16</sup> Esta división es, por lo tanto. *Informa misma de la universalidad de la democracia liberal*: "el nuevo orden mundial" liberal democrático afirma su espectro universal por el modo en que impone esta división como un antagonismo determinante, el principio estructurante de las relaciones ínter e intranacionales. Lo que tenemos aquí es un caso elemental de la dialéctica de la identidad y la diferencia: *la identidad misma* del orden democrático-liberal consiste en la *scissure* que separa su "adentro" de su "afuera".

El Khmer Rojo y los senderistas funcionan, por lo tanto, como un "juicio infinito" del capitalismo tardío, en el sentido preciso del término kantiano: deben ser ubicados en un tercer dominio, más allá del antagonismo inherente que define la dinámica del capitalismo tardío (el antagonismo entre el

impulso modernista y la resistencia fundamentalista) puesto que rechazan radicalmente ambos polos de la oposición. Como tales, son -para expresarlo en hegeliano- una parte integral de la noción del capitalismo tardío: si uno quiere comprender al capitalismo como un sistema mundial, debe tomar en cuenta su negación inherente, el "fundamentalismo", así como su negación absoluta, el juicio infinito en su contra.

Es sobre este trasfondo como se debe juzgar el significado de la renovada violencia (real y simbólica) contra los "extranjeros" en los países occidentales desarrollados. Con respecto a la Revolución francesa, Kant escribió que su significado histórico en el nivel mundial no debe buscarse en lo ocurrido en las calles de París, sino en el entusiasmo que despertó este esfuerzo por alcanzar la libertad entre el público educado e ilustrado: probablemente sea cierto que lo que ocurrió en las calles de París fue horrible, que las más repugnantes pasiones fueron liberadas, pero aun así las repercusiones de estos hechos sobre el público ilustrado a lo largo de toda Europa quedan como testigo no sólo de la posibilidad de la libertad, sino también de la actualidad misma de la tendencia hacia la libertad *qua* hecho antropológico.<sup>17</sup> Este mismo paso -la transición de la realidad inmediata del hecho a la modalidad de su inscripción al gran Otro epitomizado por los observadores pasivos- se repite a propósito de los violentos estallidos antiinmigrantes en Alemania en el verano de 1992 (en Rostock y en otras ciudades de la ex Alemania del Este): el verdadero sentido de estos acontecimientos debe buscarse en el hecho de que los pogromos neonazis encontraron la aprobación, o por lo menos "comprensión", en la silenciosa mayoría de los observadores- incluso algunos altos políticos socialdemócratas los usaron como un argumento para reconsiderar las políticas liberales de inmigración alemanas. En este cambio en el *Zeitgeist* es donde se encuentra el verdadero peligro: prepara el terreno para la posible hegemonía de una ideología que percibe la presencia de "extraños" como una amenaza a la identidad nacional, como la principal causa de los antagonismos que dividen el cuerpo político.

A lo que debemos prestar particular atención es a la diferencia entre este racismo "posmoderno", que arrasa actualmente a Europa, y la forma tradicional de racismo. El viejo racismo era directo y burdo -"ellos" (los

judíos, los negros, los árabes, los europeos del Este...) son flojos, violentos, maquinadores, desgastantes de nuestra sustancia nacional-, mientras que el nuevo racismo es "reflejado" como si fuera racismo al cuadrado, motivo por el cual puede asumir el aspecto de su opuesto, de la lucha *contra* el racismo. Etienne Balibar dio en el blanco al bautizarlo como "metarracismo".<sup>18</sup> Es decir ¿cómo reacciona el racista "posmoderno" a Rostock? Empieza, desde luego, expresando su horror y su repulsión ante la violencia neonazi, pero añade rápidamente que estos hechos, deplorables como son, deben ser vistos en su contexto: son en realidad el efecto y la expresión pervertida y distorsionada de un problema real, básicamente del hecho de que en la Babilonia contemporánea la experiencia de pertenecer a una comunidad étnica bien definida que da sentido a la vida del individuo está perdiendo terreno..., en pocas palabras, los verdaderos culpables son los universalistas cosmopolitas, quienes, en nombre del "multiculturalismo", mezclan las razas y por lo tanto ponen en movimiento los mecanismos naturales de autodefensa.<sup>19</sup> Así, el *apartheid* es legitimado como la máxima forma antirracista, como un esfuerzo por prevenir las tensiones y los conflictos raciales... lo que tenemos aquí es un ejemplo palpable de lo que Lacan tenía en mente al insistir en que "no hay metalenguaje": la distancia del metarracismo al racismo es nula, el metarracismo es racismo puro y simple, que se torna más peligroso al encubrirse como su opuesto y promover medidas racistas como la forma de enfrentar al racismo.

<sup>17</sup> Immanuel Kant, *The Conflict of the Faculties*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1992, p. 153.

<sup>18</sup> Véase Etienne Balibar. "Is There a 'Neo-Racism'?", en Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class*, Londres. Verso Books, 1991.

Esta crítica de la actitud liberal occidental usual abre el camino para un modo diferente, suplementario, de explicar la fascinante fuerza que ejerce el nacionalismo en Europa Oriental: la peculiaridad de la "transición" del socialismo real al capitalismo. Tomemos el caso de Eslovenia. Si en la reciente desintegración del "socialismo real" esloveno hubo agentes cuyo

papel merece plenamente la designación de "trágico", éstos fueron los comunistas eslovenos, que cumplieron su promesa de hacer posible una transición pacífica, no-violenta, a una democracia pluralista. Desde el principio se vieron atrapados en la paradoja freudiana del superyó: mientras más cedían a las demandas de la (entonces) oposición y aceptaban las reglas del juego democrático, las acusaciones de la oposición respecto de su "totalitarismo" se tornaban más violentas, más se sospechaba de que aceptaban la democracia "sólo de palabra", mientras tramaban en realidad demoniacos planes contra ella. La paradoja de tales acusaciones emergió en su forma más pura cuando, finalmente, tras numerosas declaraciones de que los compromisos democráticos de los comunistas no debían ser tomados en serio, se hizo evidente que "eran sinceros": lejos de encontrarse perpleja, la oposición simplemente cambió sus tácticas y acusó a los comunistas de "carencia de principios" -¿cómo se puede confiar en alguien que traiciona abiertamente su viejo pasado revolucionario al aceptar principios democráticos? La demanda de la oposición, discernible en esta paradoja, es una irónica repetición de la vieja demanda stalinista que se utilizaba en los juicios monstruosos donde el acusado era obligado a admitir su culpa y pedir un castigo supremo para sí: para la oposición anticomunista el único comunista bueno es aquel que primero organiza elecciones multipartidistas y luego asume voluntariamente el papel de chivo expiatorio, de representante de los horrores totalitarios que debe ser vencido. Brevemente: se esperaba que los comunistas asumieran la posición imposible del metalenguaje puro y que dijeran "¡Lo confesamos, somos totalitarios y merecemos perder las elecciones!", como las víctimas de los juicios stalinistas que confiesan su culpa y demandan el mayor castigo posible. Este cambio en la percepción del público de los comunistas democráticos eslovenos fue realmente enigmático: hasta el "punto sin retorno" en el camino hacia la democracia, el público los alentaba, contando con ellos para soportar las presiones de las verdaderas fuerzas antidemocráticas (el ejército yugoslavo, el populismo serbio, la vieja línea dura, etc.) y para que organizaran elecciones libres - pero una vez que se hizo evidente que las elecciones libres se llevarían a cabo, estos mismos comunistas se convirtieron repentinamente en el Enemigo...

<sup>19</sup> O, para citar un carta reciente a la revista *Newsweek*: "Tal vez es fundamentalmente antinatural para las diversas razas o grupos étnicos el vivir juntos... Mientras nadie puede perdonar los ataques contra los extranjeros en Alemania, los alemanes tienen todo el derecho de insistir en que su país siga siendo étnicamente alemán."

La lógica de este cambio, de la condición "abierta" antes de las elecciones a su "cerrazón" posterior a éstas, puede ser concebida mediante el término "eliminación del mediador", elaborado por Fredric Jameson.<sup>20</sup> Un sistema alcanza su equilibrio, es decir, se establece a sí mismo como una totalidad sincrónica, cuando -en hegeliano- "posiciona" sus presuposiciones externas como sus momentos inherentes, y borra así los rastros de su origen traumático. Lo que tenemos aquí es la tensión entre la situación "abierta", cuando un nuevo pacto social es generado, y su subsecuente "cerrazón" -para referirnos a los términos de Kierkegaard, la tensión entre la posibilidad y la necesidad: el círculo se cierra cuando el nuevo pacto social se establece a sí mismo en su necesidad y torna invisible su "posibilidad", el proceso abierto e irresoluto que lo engendró. En el intermedio, cuando el régimen socialista se estaba ya desintegrando, pero antes de que el nuevo régimen se estabilizara, presenciamos una especie de apertura, se hicieron visibles por un momento cosas que luego se tornaron rápidamente invisibles. Para expresarlo burdamente, quienes desencadenaron el proceso de democratización y pelearon sus más feroces batallas no son aquellos que hoy gozan de sus beneficios -no debido a una usurpación o a un engaño por parte de los ganadores actuales, sino por una lógica histórica más profunda. Una vez que el proceso de democratización alcanzó su cúspide, enterró sus detonantes. Es decir ¿quién detonó efectivamente este proceso? Los nuevos movimientos sociales, el punk, la nueva izquierda -después de la victoria de la democracia, todos estos impulsos repentina v enigmáticamente perdieron su punto de apoyo y básicamente desaparecieron de la escena. La cultura misma, el conjunto de las preferencias culturales, cambió radicalmente: del punk y Hollywood a los poemas nacionales y a una música comercial cuasi folclórica (en contraste con la idea dominante de que la cultura universal americano-occidental opaca las verdaderas raíces nacionales). Lo que tuvimos fue una verdadera "acumulación original" de democracia, una

caótica formación de punks, de estudiantes con sus plantones, comités por los derechos humanos, etc., que literalmente *se tornaron invisibles* en el momento en que el nuevo sistema se estableció a sí mismo, y junto con él el mito de sus orígenes. Las mismas personas que un par de años antes atacaban a los nuevos movimientos sociales desde su posición de línea dura del partido, ahora, como miembros de la coalición anticomunista gobernante, acusan a sus representantes de "protocomunismo".

<sup>20</sup> Véase Fredric Jameson, "The Vanishing Mediator; or Max Weher as Storyteller", en *The Ideologies of Theory*, vol. 2, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

Esta dialéctica es especialmente interesante en su aspecto teórico. Burdamente, podemos decir que en las últimas dos décadas, dos corrientes filosóficas dominaron la vida intelectual de Eslovenia: el heideggerianismo entre la oposición y el marxismo de la escuela de Frankfurt entre los círculos "oficiales" del partido. De modo que uno hubiera esperado que la lucha teórica principal se desarrollara entre estas dos corrientes, con el tercer bloque -los lacanianos y los althusserianos- en el papel de observadores inocentes. Aun así, en cuanto las polémicas estallaron, ambas corrientes principales atacaron ferozmente al mismo *tercer* autor en particular, Althusser. (Y para hacer que la sorpresa fuera aún mayor, los defensores principales de esta polémica, un heideggeriano y un (entonces) marxista de Frankfurt, fueron luego miembros de la misma coalición anticomunista gobernante...) En los setenta, Althusser funcionó de hecho como una especie de punto sintomático, un nombre mediante el cual todos los adversarios "oficiales", heideggerianos y marxistas de Frankfurt, filósofos prácticos e ideólogos del comité central en Zagreb y en Belgrado, *repentinamente comenzaron a hablar el mismo idioma*, pronunciando las mismas acusaciones. Desde el principio, el punto de partida de los lacanianos eslovenos fue esta observación de cómo el nombre de "Althusser" detonaba una extraña intranquilidad en todos los bandos. Uno está incluso tentado a sugerir que el desafortunado hecho en la vida privada de Althusser (el haber estrangulado a su esposa) desempeñó el papel de un bienvenido pretexto, de un "pequeño fragmento de realidad" que les permitía a sus adversarios suprimir el trauma real representado por su teoría ("¿cómo puede ser tomada

en serio la teoría de alguien que estranguló a su propia esposa?"). Es quizá más que una mera curiosidad que, en Yugoslavia, los althusserianos (y en términos más generales quienes adoptan una postura "estructuralista" o "postestructuralista") fueran los únicos que se mantuvieron "puros" en la lucha por la democracia: todas las demás escuelas filosóficas en un momento u otro se vendieron al régimen. Los filósofos analíticos le enviaban al régimen el mensaje: "Es verdad que no somos marxistas, pero tampoco somos peligrosos; nuestro pensamiento es un puro aparato profesional apolítico, por lo que no sólo no tienen nada que temer de nosotros, sino que al dejarnos en paz pueden incluso ganar en reputación al permitir el no-marxismo sin arriesgar su control del poder." El mensaje fue recibido; fueron dejados en paz. En la República de Bosnia, la escuela de Frankfurt gozó de una condición semioficial en la década de los setenta, mientras que en Croacia y parcialmente en Serbia los heideggerianos "oficiales" florecieron, especialmente en los círculos de la armada, de modo que se dieron casos donde, en las limpiezas de las universidades, alguien perdió su empleo por no comprender las sutilezas de la dialéctica negativa (como fue expresado en la justificación posterior a los hechos), o las fuerzas armadas socialistas presentaron disculpas escritas en el más puro estilo heideggeriano ("la esencia de la autodefensa de nuestra sociedad es la autodefensa de la esencia de nuestra sociedad", etc.). La resistencia a Althusser confirmó precisamente en qué forma la teoría althusseriana - frecuentemente difamada como protostalinista- fue la que sirvió como una especie de herramienta teórica "espontánea" para minar efectivamente a los regímenes comunistas totalitarios: su teoría de los aparatos ideológicos del estado asignó el papel crucial en la reproducción de la ideología a rituales "externos" y prácticas en relación con las cuales las creencias y convicciones "internas" son estrictamente secundarias. Y ¿es necesario llamar la atención sobre el lugar central de tales rituales en el "socialismo real"? Lo que contaba en él era la obediencia externa, no la "convicción interna": *la obediencia coincidía con el semblante de obediencia*, que es por lo que el único modo de ser realmente "subversivo" era actuar "inocentemente", hacer que el sistema "se tragara sus palabras", es decir, minar la *apariencia* de su consistencia ideológica.

Esta desaparición del "mediador que se esfuma", desde luego, no es una

particularidad de Eslovenia. ¿No es acaso el papel del *Nenes Forum* en Alemania del Este el ejemplo más espectacular? Su destino tiene una trágica dimensión ética inherente: representa un punto en el cual la ideología "se toma a sí misma literalmente" y deja de funcionar como una legitimación "objetivamente cínica" (Marx) de las relaciones existentes de poder. El *Nenes Forum* consistía en un grupo de apasionados intelectuales que se "tomaron el socialismo en serio" y estaban dispuestos a arriesgarlo todo para destruir el sistema corrupto y remplazarlo por el utópico "tercer camino", más allá del capitalismo y del socialismo "realmente existente". Su sincera convicción y su insistencia en que no estaban trabajando para la restauración del capitalismo occidental, desde luego, no resultaron ser nada más que una ilusión insustancial; sin embargo, podemos decir que precisamente como tal (como una ilusión total carente de sustancia) era *no-ideológica, stricto sensu*: no se "reflejaba" en una forma ideológicamente inversa en las relaciones reales de poder. En este punto, debemos corregir el texto marxista comúnmente aceptado: contrariamente a la creencia según la cual una ideología se torna "cínica" (acepta la brecha entre "las palabras" y "los hechos", deja de "creer en sí misma", no se la experimenta como verdad sino que se trata a sí misma como un modo puramente instrumental de legitimar el poder) en el periodo de "Decadencia" de una formación social, se puede decir que es precisamente este periodo el que abre la posibilidad de que la ideología gobernante "se tome a sí misma en serio" y que se oponga efectivamente a su propia base social. (Con el protestantismo, la religión cristiana se opuso al feudalismo como su base social, lo mismo que el *Neues Forum*, que se oponía al socialismo existente en nombre del "verdadero socialismo".) De este modo, sin saberlo, los "mediadores que se esfuman" desencadenaron las fuerzas de su propia destrucción final: una vez que su misión fue cumplida, fueron "sobrepasados por la historia" (*Neues Forum* obtuvo un 3% en las elecciones) y una nueva "era de los bribones" se establece, con el poder en manos de gente que permaneció en silencio durante la represión comunista y que sin embargo ahora señalan a los integrantes de *Neues Forum* como "criptocomunistas".

La lección teórica general que debe extraerse de estos ejemplos es que el concepto de ideología debe separarse de la problemática



"representacionalista": *la ideología no tiene nada que ver con la "ilusión"*, con una representación distorsionada y errónea de su contenido social. Para expresarlo brevemente: un punto de vista político puede ser bastante acertado ("verdadero") respecto de su contenido objetivo y aun así totalmente ideológico, y *viceversa*, la idea que da un punto de vista político puede ser errónea, sin que haya por ello nada "ideológico" con respecto a esto. Respecto de la "verdad de los hechos", la posición del *Neues Forum* -el tomar la desintegración del comunismo como la apertura para inventar una nueva forma de espacio social que iría más allá de los confines del capitalismo- era sin duda ilusoria. Oponiéndose al *Neues Forum* había fuerzas que dedicaban todos sus esfuerzos a una anexión a Alemania Occidental lo más rápida posible, es decir, a la inclusión de su país en el sistema capitalista mundial; para ellos los integrantes de *Neues Forum* no eran más que un grupo de heroicos soñadores. Esta posición demostró ser correcta, pero aun así *era totalmente ideológica*. ¿Por qué? La adopción conformista del modelo de Alemania Occidental implicaba la creencia ideológica en un funcionamiento no antagónico y sin problemas del "estado social" del capitalismo tardío, mientras que la primera postura, aunque ilusoria respecto de su verdadero contenido (su "enunciado"), mediante su posición de enunciación "escandalosa" y exorbitante, demostraba su conciencia del antagonismo perteneciente al capitalismo tardío. Este es uno de los conceptos de la tesis lacaniana según la cual la verdad posee la estructura de la ficción: en esos confusos meses de la transición del "socialismo realmente existente" al capitalismo, *la ficción del "tercer camino" fue el único punto en el cual el antagonismo social no fue obliterado*. Aquí descansa una de las tareas de la crítica ideológica "posmoderna": designar los elementos en un orden social existente que -encubiertos como "ficciones", es decir de las narraciones "utópicas" de historias alternativas posibles pero fallidas- señalan el carácter antagónico del sistema y así nos "distancian" de la autoevidencia de su identidad establecida.

### 3. SUPERYO POR *DEFAULT*

1

El modo correcto de enfrentar el tema "el psicoanálisis y la Ley" es planteando la pregunta: ¿qué tipo de Ley es el objeto del psicoanálisis? La respuesta es, desde luego: el *superyó*. El superyó emerge donde la ley -la ley pública, articulada en el discurso público- falla; en este punto del fracaso, la ley pública se ve forzada a buscar apoyo en un goce *ilegal*.

El superyó es la ley "nocturna", obscena, que dobla y acompaña necesariamente, como una sombra, a la ley "pública". Esta división inherente y constitutiva de la ley es el tema de la película de Rob Reiner *Cuestión de honor*, el drama de la corte marcial en la que dos marines son acusados del asesinato de uno de sus compañeros. El fiscal militar denuncia que sus actos fueron un homicidio deliberado, mientras que la defensa tiene éxito al demostrar que los acusados sólo seguían el llamado "Código Rojo", el cual autoriza las golpizas nocturnas clandestinas de un compañero que, según la opinión de sus colegas o del oficial superior, ha roto el código ético de los marines. La función de este "Código Rojo" es sumamente interesante: perdona un acto de transgresión -el castigo ilegal de otro soldado-, pero al mismo tiempo afirma la cohesión del grupo, es decir demanda un acto de identificación suprema con los valores del grupo. Tal código debe permanecer oculto en la protección de la noche, irreconocido, innombrable - en público todos fingen no saber nada al respecto, o incluso niegan activamente su existencia. Representa el "espíritu de la comunidad" en su forma más pura, ejerciendo la máxima presión para que el individuo siga el mandato de la identificación con el grupo. Aun así, viola abiertamente las normas explícitas de la vida comunitaria (el problema de los dos acusados es que son incapaces de comprender esta exclusión del "Código Rojo" del "gran Otro", el dominio de la ley pública: se preguntan desesperadamente "¿En qué fallamos?", puesto que sólo siguieron las órdenes de un oficial superior.) ¿De dónde viene esta división de la ley en ley pública escrita y este código secreto obscuro, este lado oscuro, no escrito? Proviene del carácter incompleto, "no todo", de la ley pública: la leyes públicas explícitas son insuficientes, de modo que deben ser suplementarias por un código

clandestino "no escrito", dirigido a todos aquellos que, si bien no violan las normas públicas, mantienen una especie de distancia interior y no se identifican plenamente con el "espíritu de la comunidad".

El sadismo se apoya así en la división del campo de la ley en *Ley qua* "yo ideal", es decir un orden simbólico que regula la vida social y mantiene la paz social, y en su inverso obscuro del superyó. Como se ha demostrado en numerosos análisis, de Bajtín en adelante, las transgresiones periódicas a la ley pública son inherentes al orden social, funcionan como una condición para la estabilidad de la primera. (El error de Bajtín -o mejor dicho de algunos de sus seguidores- fue el presentar una imagen idealizada de estas "transgresiones", mientras se guardaba silencio respecto de las partidas de linchamiento, etc., como la forma crucial de la "suspensión carnavalesca de la jerarquía social".) Lo que "mantiene unida" a una comunidad en su nivel más profundo no es tanto la identificación con la ley que regula el circuito "normal" cotidiano de la comunidad, sino más bien *la identificación con una forma específica de transgresión de la ley, de la suspensión de la ley* (en términos psicoanalíticos, con una forma de *goce* específica). Volvamos a esas pequeñas comunidades del sur de Estados Unidos en los años veinte, donde el dominio de la ley pública era acompañado por su doble sombrero, el terror nocturno del Ku Klux Klan, con sus linchamientos de negros indefensos: un hombre (blanco) puede ser fácilmente perdonado por infracciones menores a la ley, especialmente cuando pueden ser justificadas mediante un "código de honor"; la comunidad lo sigue reconociendo como "uno de nosotros". Aun así, sería efectivamente excomulgado, percibido como "no uno de nosotros", en el momento en que abandone la forma específica de *transgresión* que caracteriza a esta comunidad -digamos, en el momento en que se niegue a participar en los linchamientos rituales del Klan, o incluso que los denuncie ante la ley (la cual, desde luego, no quiere saber sobre ellos, pues ejemplifican su propio lado oscuro). La comunidad nazi se apoyaba en la misma solidaridad-por-laculpa aducida por la participación en una transgresión común: aislaba a quienes no estaban listos para asumir el lado oscuro del idílico *Volksgemeinschaft*, los pogromos nocturnos, las golpizas de

los opositores políticos -en resumen, todo eso sobre lo que "todos sabían

pero nadie se atrevía a mencionar".

Cuando, como consecuencia del ascenso al poder de la ideología burguesa igualitaria, el espacio público pierde su carácter directamente patriarcal, la relación entre la ley pública y el lado oscuro de su superyó obsceno también sufre un cambio radical. En la sociedad patriarcal tradicional, la transgresión inherente de la ley asume la forma de una inversión carnavalesca de la autoridad: el rey se convierte en mendigo, la locura pasa por sabiduría, etc. Un caso ejemplar de esta inversión es una costumbre que se practicaba en los poblados del norte de Grecia hasta mediados de siglo: por un día las mujeres se hacían cargo -los hombres debían permanecer en la casa y cuidar de los niños, mientras las mujeres se reunían en la hostería, bebían en exceso y organizaban juicios burlescos a los hombres... Lo que resalta de esta transgresión suspensión de la ley patriarcal gobernante es, por lo tanto, la fantasía del poder femenino. Cuando Lacan llama la atención sobre el hecho de que, en francés cotidiano, una de las designaciones de la esposa es *la bourgeoise*, es decir, la que tras la semblanza del dominio masculino lleva realmente el control, esto no puede ser aducido a una versión del común chiste machista de cómo la dominación patriarcal no es en realidad tan mala para las mujeres, puesto que, al menos en el círculo íntimo de la familia, ellas están a cargo. El problema es mucho más profundo: una de las consecuencias del hecho de que el Amo sea siempre un impostor es la duplicación de Amo -el papel del Amo siempre es visto como una semblanza que oculta a otro Amo "verdadero". Basta con recordar la anécdota de *Mínima moralia*, de Adorno, sobre una mujer que aparentemente se subordina a su marido y, cuando están a punto de abandonar la fiesta, sostiene obedientemente su abrigo, pero, mientras hace esto, intercambia irónicas miradas condescendientes con los demás huéspedes, que envían el mensaje "¡Pobre debilucho, déjenlo creer que es el amo!" Así, la oposición del poder masculino y femenino es percibida como el opuesto de la apariencia y del poder real: un hombre es un impostor, condenado a realizar gestos simbólicos vacíos, mientras que la verdadera responsabilidad recae en la mujer. Sin embargo, no se debe olvidar aquí el hecho de que este espectro de poder femenino depende estructuralmente de la dominación masculina: permanece como su doble sombrío, su efecto retroactivo y, como tal, como

su momento

inherente. Por ese motivo la idea de sacar el sombrío poder femenino a la luz y reconocer públicamente su papel central es la forma más refinada de sucumbir a la trampa patriarcal. Sin embargo, una vez que la ley pública se quite sus vestiduras patriarcales directas y se presente a sí misma como neutra e igualitaria, el carácter de su doble obsceno sufrirá también un cambio radical: lo que estallará entonces en la suspensión carnavalesca de la ley pública "igualitaria" es precisamente la lógica autoritaria y patriarcal que sigue determinando nuestras actitudes, aunque su expresión pública directa ya no sea permitida. El "carnaval" se convierte así en una salida para la *jouissance* social reprimida: golpizas a judíos, violaciones tumultuarias...

Contrariamente a su engañosa apariencia, *MASH*, de Robert Altman, es una película perfectamente conformista -pese a todas sus burlas a la autoridad, bromas pesadas y escapadas sexuales, los miembros del equipo *MASH* desempeñan su labor en forma ejemplar, y, por lo tanto, no representan ninguna amenaza al eficaz funcionamiento de la maquinaria militar. En otras palabras, el cliché que identifica a *Mash* como una película antibélica, mostrando los horrores de la insignificante carnicería militar, que sólo puede ser tolerada mediante una saludable dosis de cinismo, bromas pesadas, burla de los pomposos rituales militares, etc., no alcanza su objetivo -esta distancia misma es ideología. Esta dimensión de *MASH* se torna aún más tangible en el momento en que la comparamos con otras dos películas conocidas sobre la vida militar, *Oficial y caballero* y *Cara de guerra*. *Mash* y *Oficial y caballero* presentan dos versiones del sujeto militar que funciona perfectamente: la identificación con la maquinaria militar se sostiene ya sea por la irónica desconfianza, por el ceder a las bromas pesadas y por las escapadas sexuales (*mash*), o por la conciencia de que detrás del cruel sargento de entrenamiento hay una "persona cálida", un confiable sustituto de la figura paterna que sólo finge crueldad (en *Oficial y caballero*), en una homología estricta del mito -profundamente antifeminista- de la prostituta que desea ser una buena madre en lo más hondo de su corazón. Por el contrario, *Cara de guerra* resiste exitosamente esta tentación ideológica de "humanizar" al sargento de entrenamiento y a otros miembros del equipo;

así, pone las cartas de la ideología de la maquinaria militar sobre la mesa: la distancia de ésta, lejos de señalar la limitación de la maquinaria ideológica, funciona como una *condición de posibilidad* positiva. Lo que recibimos en la primera parte de la película es el ejercicio militar, la disciplina corporal directa, saturada por una mezcla única de una humillante exhibición de poder, sexualización, y obscenidad blasfema (en Navidad los soldados son obligados a cantar "*Happy birthday dear Jesús...*"); en pocas palabras, la maquinaria del superyó del poder en su forma más pura. Esta parte de la película termina con un soldado que, a causa de su sobreidentificación con la maquinaria ideológica militar "se abandona a la furia" y le dispara primero al sargento de entrenamiento y luego a sí mismo; esta identificación radical y sin mediaciones con el superyó fantasmático de la maquinaria, lleva necesariamente a un *passage á l'acte* homicida. La segunda parte, y principal, de la película termina con una escena en la cual un soldado (Matthew Modine) que a lo largo de la película ha mostrado una especie de irónica "distancia humana" en relación con la maquinaria militar (en su casco, la inscripción "nacido para matar" va aunada al signo de la paz, etc., ¡en pocas palabras, parece como si hubiera salido directamente de Mas//!), le dispara a una joven francotiradora del Vietcong herida -es en él en quien la interpelación del gran Otro militar ha tenido un éxito total, él es el sujeto militar plenamente constituido.

Así, la lección está clara: una identificación ideológica nos atrapa realmente justo cuando mantenemos una conciencia de que no somos idénticos a ella, que hay un valioso ser humano tras ella: "no todo es ideología tras la máscara ideológica, también soy un ser humano", es *la forma misma* de la ideología, de su "eficiencia práctica". Un análisis cercano, incluso del edificio ideológico más "totalitario", revela inevitablemente que, en él, no todo es "ideología" (en el sentido popular de "legitimación de las relaciones de poder políticamente instrumentada"): en todo edificio ideológico hay una especie de núcleo "transideológico", puesto que, si una ideología va a ser operativa y a "capturar" a los individuos, *debe* parasitar y manipular algún tipo de visión "transideológica" que no puede ser reducida a un mero instrumento para la legitimación de las pretensiones de poder (nociones y sentimientos de solidaridad, de justicia, de pertenencia a la comunidad, etc.) ¿Acaso no hay una especie de visión "auténtica" discernible

incluso en el nazismo (la noción de una profunda solidaridad que mantiene unida a la "comunidad del pueblo"), sin mencionar el stalinismo? La clave es que no sólo no hay una ideología sin un núcleo "transideológico" auténtico, sino que *es sólo la referencia a este núcleo transideológico lo que hace "operable" a la ideología*. En uno de sus discursos a la multitud nazi en Nuremberg, Hitler hizo un comentario autorreferente respecto de cómo debía percibirse esa reunión: un observador externo, incapaz de experimentar la "grandeza interna" del movimiento nazi verá tan sólo la exhibición de poder militar y político, mientras que para nosotros, los miembros del movimiento que vivimos y respiramos con él, es infinitamente más, es la afirmación del lazo interno que nos une... Aquí, una vez más, encontramos la referencia al núcleo extraideológico. La ópera de Wagner que era la favorita de Hitler no era ni la abiertamente alemana *Meistersinger*, ni *Lohengrin* con su llamado a las armas para defender a Alemania, sino *Tristán* con su tendencia a dejar atrás el Día (la vida diaria de las obligaciones simbólicas, honores y deudas) y a sumergirse en la Noche, abrazando extáticamente la propia muerte. Esta "suspensión estética de lo político" (por parafrasear a Kierkegaard) estaba en lo más íntimo del trasfondo fantasmático de la actitud nazi: lo que estaba en juego era algo más que política", era una experiencia extática estetizada de la comunidad. Así, paradójicamente, el elemento peligroso del nazismo no era la "total politización" del conjunto de la vida social, sino, por el contrario, la suspensión de lo político mediante la referencia a un núcleo extraideológico, mucho más fuerte que en un orden político democrático "normal"... allí, tal vez, radica el problema con la pregunta de Judith Butler:

¿es siempre necesario que la politización se sobreponga a la *dexpo*litización?  
¿Cuáles son las posibilidades de politizar la desidentificación, esta experiencia de irreconocimiento, esta incómoda sensación de estar parados bajo un signo al cual uno pertenece y no pertenece?<sup>1</sup>

¿No es, sin embargo, la actitud de los héroes de *Mash* precisamente una activa reidentificación? Desde luego, uno puede argumentar que *esta* desidentificación es algo completamente diferente de la imitación paródica lesbiana -la subversión de los códigos femeninos-; no obstante, la clave sigue siendo que la diferencia es la que se da entre dos formas de reidentificación, no entre la identificación y su subversión. Por este

motivo, un edificio ideológico puede ser minado por una identificación excesivamente literal, motivo por el cual requiere para su funcionamiento de un mínimo de distancia de sus reglas explícitas. ¿No nos provee de un caso ejemplar de esta subversión-mediante-la-identificación *El buen soldado Schwejk*, de Jaroslav Hasek, la novela en la cual el héroe desata el caos simplemente por seguir las órdenes de sus superiores en una forma demasiado celosa y literal? La inevitable conclusión que se extrae de esta paradoja es que la característica que sostiene efectivamente esta identificación, el famoso *einziger Zug* freudiano-lacanian, la característica imprescindible, no es la obvia, la gran insignia "oficial", sino una característica pequeña, incluso la de *tomar distancia* de la insignia oficial. Cuando una lesbiana imita-parodia-repite-subvierte el código femenino estándar ¿acaso no asienta su "verdadera" identidad homosexual en un nivel más "profundo", el cual requiere de una actitud irónica, subversiva y parodiante? Otro ejemplo de esta misma lógica lo proporciona el "líder pescado con los pantalones a media asta": la solidaridad del grupo se fortalece por el rechazo conjunto de los sujetos hacia la desgracia que dejó al descubierto la falla o la impotencia del líder -una mentira compartida que a un grupo en una forma incomparablemente más poderosa que la verdad. Cuando, en el departamento académico, los miembros del círculo que rodea a un célebre profesor se enteran de alguna falla de éste (es adicto a las drogas, cleptómano, un masoquista sexual perverso, se robó la línea clave de la argumentación de un alumno, etc., etc.), el conocimiento mismo de esta falla -aunado a la voluntad de ocultar este conocimiento- es la verdadera característica de la identificación que mantiene al grupo unido... (la trampa es, desde luego, que el sujeto fascinado por la figura carismática del líder es necesariamente la víctima de una especie de perspectiva ilusoria: él percibe (falsamente) "el porqué" como "a pesar de": en su experiencia subjetiva adora al líder *a pesar de* la marca de su debilidad, no por ella).

<sup>1</sup> Judith Butler, *Identities that Matter*, Nueva York, Routledge, 1994, p. 219.

*Los duelistas*, el extraordinario debut como director de Ridley Scott (basado en un cuento de Heinrich Kleist), muestra el enfrentamiento de toda la vida de dos soldados de alto rango: un verdadero noble de clase alta y un



oficial aspirante originario de la clase media. La diferencia de cómo se relaciona cada uno de ellos con el código de honor de la clase alta es lo que los mantiene eternamente separados: el oficial aspirante de clase media lo sigue empecinadamente, y, por este mismo motivo, genera una duradera impresión de extraño ridículo; su contraparte, el noble, viola constantemente las reglas explícitas del código oficial, asentando así su verdadero origen de clase alta. El problema del aspirante de la clase media inferior es que falla al percibir el verdadero motivo de su fracaso: cree que le falta algo, alguna regla oculta, y, por lo tanto, sigue las reglas aún más cercanamente. Sin embargo, no percibe que la misteriosa x, que cuenta como verdadera pertenencia a la clase alta, no puede ser reducida a una característica simbólica positiva específica... Aquí encontramos una vez más *l'object petit a*: cuando nos enfrentamos a dos series de conductas que no pueden distinguirse mediante ninguna característica simbólica bien definida, y aun así la diferencia entre ellas es la inconfundible distinción entre la verdadera pertenencia a la clase alta y su torpe imitación, la x insondable, el *je ne sais quoi* que explica esta brecha -en pocas palabras: el objeto que hace la diferencia donde no es posible establecer una diferencia positiva es precisamente *l'object petit a* como el insondable objeto-cansa del deseo.

Cuando, en 1994, la administración Clinton solucionó el estancamiento del problema de los homosexuales en la milicia estadounidense con el compromiso "¡No preguntes, no digas!" (es decir, a los soldados no se les pregunta abiertamente si son homosexuales, de modo que no se ven obligados a mentir y negarlo; si bien no se les acepta abiertamente en el Ejército, se les tolera mientras mantengan sus preferencias sexuales en secreto y no intenten involucrar abiertamente a otros), esta medida oportunista fue merecidamente criticada por fomentar, básicamente, las actitudes homofóbicas hacia la homosexualidad: aunque la prohibición directa de la homosexualidad no será impuesta, su existencia misma como una amenaza virtual que obliga a los homosexuales a permanecer ocultos afecta su estatus social. En otras palabras, esta solución equivalía en realidad a elevar la hipocresía al nivel de principio social, como la actitud hacia la prostitución en los países católicos tradicionales -si fingimos que los homosexuales en la milicia no existen, es como si efectivamente no

existieran (para el gran Otro). Los homosexuales son tolerados a condición de que acepten la censura básica referente a su identidad... Si bien plenamente justificada en su propio nivel, la noción de censura que se manifiesta en esta crítica, con su trasfondo fbucaultiano de un Poder que, en el acto mismo de la censura y de otras formas de exclusión genera el exceso mismo que intenta contender y dominar, y que sin embargo parece quedarse corto en un punto crucial: lo que se le escapa es el punto en el que la censura no sólo afecta el estatus de la fuerza marginal o subversiva que el discurso del poder intenta dominar, sino, en un nivel aún más radical, se divide desde dentro del discurso mismo del poder. Aquí uno debe plantearse una pregunta ingenua pero esencial: ¿por qué el Ejército se resiste con tanta fuerza a reconocer abiertamente la presencia de los homosexuales en sus filas? Sólo hay una respuesta consistente posible: no porque la homosexualidad represente un peligro a la supuesta economía libidinal de la comunidad del Ejército, "fálica y patriarcal", sino, por el contrario, porque esta misma economía libidinal depende de una frustrada-negada homosexualidad como un componente clave de la unión entre los soldados.

Según mi propia experiencia, recuerdo cómo el viejo e ínfimo Ejército Popular Yugoslavo era extremadamente homofóbico (cuando se descubría que alguien tenía tendencias homosexuales, éste era convertido en un paria en forma instantánea, tratado como una no-persona, antes de ser expulsado formalmente del Ejército), pero, al mismo tiempo, la vida cotidiana del Ejército estaba excesivamente impregnada por una atmósfera de insinuaciones homosexuales. Digamos, mientras los soldados estaban de pie en una fila para las comidas, una broma vulgar común era el insertar un dedo en el ano de la persona que estaba parada adelante y retirarlo rápidamente, de modo que cuando ésta se volviera, no supiera cuál de los soldados que compartían una sonrisa obscena a sus espaldas había sido. Una forma predominante de saludar a un compañero en mi unidad, en lugar de decir simplemente "¡Hola!", era decir "¡Fúmame el pito!" ("*Pusi kuracT* en serbocroata); esta fórmula estaba tan estandarizada que perdió toda connotación obscena y se la repetía en forma totalmente neutral, como un simple acto de cortesía. Las referencias homosexuales se manifestaban incluso en las (a veces sorprendentemente complejas) bromas pesadas de los soldados. Una vez, al entrar en las grandes barracas dormitorio, presencié

una escena extraña: tres soldados sostenían firmemente en una almohada la cabeza de un compañero, mientras un cuarto, usando su pene semierecto como un palo, golpeaba la frente de aquel cuya cabeza estaba en la almohada. La explicación de este extraño procedimiento ritual involucra una serie de referencias lingüísticas y desplazamientos dignos del famoso caso de Freud del olvido del nombre de Signorelli. En serbocroata, el término común para testículos no es "bolas", sino "huevos" ("te voy a estrujar los huevos", no "las bolas"). Aún más, la palabra para referirse a los huevos fritos (sin revolver) es "huevos en el ojo". Estas dos características proporcionan el trasfondo para una de las adivinanzas vulgares populares en serbocroata: "¿Cómo haces huevos estrellados? ¡Colocando el pito en la frente!" Todos estos elementos combinados explican la escena que presencié en las barracas: tras 'una comida particularmente insulsa que fue dejada en el plato por la mayoría de los soldados, el desgraciado soldado, la víctima de la broma, recostado en su cama, se quejó en voz alta de que aún tenía hambre y que no le molestaría una comida simple, tal vez un par de huevos en el ojo; sus compañeros aprovecharon rápidamente la oportunidad y le dieron "huevos en el ojo" al ponerle un pene en la frente...

El punto clave que no debe descuidarse aquí es cómo esta frágil coexistencia de la homofobia extrema y violenta con una economía libidinal homosexual oculta, es decir, no reconocida públicamente, "subterránea", queda como testigo del hecho de que el discurso de la comunidad militar sólo puede funcionar censurando su propio fundamento libidinal. En un plano ligeramente diferente, lo mismo se puede decir de la práctica de iniciación (la golpiza ceremonial y humillación de los marines estadounidenses a manos de sus mayores: clavando sus medallas directamente sobre la piel de su pecho, etc.): cuando estas prácticas se hicieron públicas (alguien las grabó secretamente en video e hizo pública la cinta) se despertó la cólera, lo que molestó al público no fue la iniciación misma (todos sabían que estas cosas sucedían), sino el hacerlo del conocimiento público. Fuera de los confines de la vida militar, ¿no encontramos un mecanismo de autocensura estrictamente homólogo en el conservadurismo populista contemporáneo con sus prejuicios sexistas y raciales? Basta con recordar la campañas electorales de Jesse Helms, en las cuales el mensaje racista y

sexista no se reconoce explícitamente (en el nivel público, llega incluso a ser violentamente negado), pero se lo articula en cambio "entre líneas", en una serie de dobles entendidos y alusiones codificadas. La causa es que esta forma de autocensura (el no admitir abiertamente el mensaje fundamental) es necesaria para que el discurso de Helms siga siendo viable en las condiciones ideológicas actuales: si articulara públicamente en forma directa su prejuicio racial, esto lo tornaría inaceptable a los ojos de régimen predominante del discurso político; si abandonara efectivamente el mensaje racista autocensurado y codificado, pondría en peligro el apoyo del electorado que busca. Así, el discurso político del conservadurismo populista ofrece un caso ejemplar del poder del discurso cuyo éxito depende del mecanismo de autocensura: depende de un mecanismo que funciona sólo mientras se lo mantenga censurado. Contra la imagen, omnipresente en la crítica cultural, de un discurso radical subversivo o práctica "censurada" del poder, uno está incluso tentado de decir que hoy, más que nunca, el mecanismo de censura interviene predominantemente para reforzar la eficiencia del discurso mismo del poder.

Estamos ahora en posición de especificar la distinción entre la interconexión foucaultiana del Poder y la resistencia, y nuestra noción de "transgresión inherente". Empecemos mediante la matriz de las posibles relaciones entre la Ley y su transgresión. La más elemental es la simple relación de externalidad, de oposición externa, en la cual la transgresión se opone directamente al poder legal y representa una amenaza para éste. El siguiente paso es clamar que la transgresión depende del obstáculo que viola: sin Ley no hay transgresión, la transgresión necesita un obstáculo para afirmarse a sí misma. Foucault, desde luego, en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* rechaza ambas versiones y afirma la inmanencia absoluta de la resistencia al Poder. Sin embargo, la clave de la "transgresión inherente" no es sólo que la resistencia es inmanente al poder, que el poder y el contrapoder se generan recíprocamente; no es sólo que el Poder mismo genera el exceso de resistencia que ya no puede dominar; tampoco es sólo que -en el caso de la sexualidad- la "represión" disciplinaria de la inversión libidinal erotiza este gesto mismo de represión, como es el caso del neurótico obsesivo que obtiene una satisfacción libidinal de los rituales compulsivos mismos destinados a contener la *jouissance* traumática. Este

último punto debe ser radicalizado aún más: el edificio del poder mismo está dividido desde dentro, es decir, para reproducirse a sí mismo y contener a su Otro, debe apoyarse en el exceso inherente que lo cimenta -para ponerlo en términos hegelianos de identidad especulativa, el Poder es siempre- ya su propia transgresión, si va a funcionar, debe apoyarse en una especie de suplemento obscuro. No basta decir que la "Represión" de un cierto contenido libidinal erotiza retroactivamente el gesto de la "represión" -esta "erotización" del poder no es un efecto secundario de su aplicación a su objeto, sino su mismo fundamento negado, su "crimen constitutivo", su gesto fundador que debe mantenerse invisible si es que el poder va a funcionar normalmente. Lo que encontramos en el ejercicio militar de la primera parte de *Cara de guerra*, por ejemplo, no es una erotización secundaria del proceso disciplinario que crea a los sujetos militares, sino el suplemento obscuro constitutivo de este procedimiento que lo torna funcional. Judith Butler- proporciona el perfecto ejemplo contemporáneo de Jesse Helms, quien, en su misma formulación del texto de una ley contra la pornografía, exhibe los contornos de una fantasía particular -un hombre mayor que entabla una actividad sexual sadomasoquista con un hombre más joven, preferiblemente un niño-lo que queda como testimonio de su propio deseo sexual perverso. Así, sin darse cuenta, Helms expone los fundamentos libidinales obscuros de su propia cruzada contra la pornografía.

En un nivel más traumático, esta referencia a la "transgresión inherente" hace evidente la insuficiencia de la noción de Hannah Arendt sobre la "banalidad del Mal" en su famoso informe del juicio Eichmann, es decir, de cómo Eichmann, lejos de ser impulsado por una voluntad semidemoníaca de impartir sufrimiento y destruir vidas humanas, era simplemente un servidor público modelo haciendo su trabajo, cumpliendo órdenes sin importarle sus implicaciones morales, etc.: lo que le importaba era la forma pura y "aburrida" del orden simbólico, privado de todo vestigio imaginario -o, en términos kantianos: "patológico"- (los horrores que conllevará su ejecución, motivos privados de beneficio económico o satisfacción sádica, etc., etc.). Sin embargo, el hecho sigue siendo que la ejecución del holocausto fue tratada *por el aparato nazi mismo* como una especie de sucio secreto obscuro, no reconocido públicamente, resistiendo una traducción simple y

directa a la anónima maquinaria burocrática. Para explicar cómo los ejecutores llevaron a cabo las medidas del holocausto, uno debe suplementar la lógica burocrática puramente *simbólica* que se encuentra involucrada en la noción de la "banalidad del Mal" con otros dos componentes: la pantalla *imaginaria* de las satisfacciones, los mitos, etc., que permiten a los sujetos mantener su distancia con relación a (y por lo tanto "neutralizar") los horrores en los que se encuentran involucrados y el conocimiento que poseen con respecto a ellos (diciéndose a sí mismos que los judíos sólo estaban siendo transportados a nuevos campos en el Este; proclamando que sólo una pequeña fracción moría; escuchando música clásica por las noches, convenciéndose así de que "después de todo, somos hombres de cultura, desgraciadamente obligados a hacer cosas desagradables pero necesarias", etc.); y, sobre todo, con respecto al verdadero goce perverso (sádico) de lo que estaban haciendo (torturando, desmembrando cuerpos, matándolos...). Es de especial importancia el tener en cuenta cómo la "burocratización" misma del crimen era tan ambigua como su impacto libidinal: por un lado, permitía a (algunos de) los participantes el neutralizar el horror y enfrentarlo como "tan sólo otra tarea"; por otro lado, la lección básica del ritual perverso también se sostiene aquí: esta "burocratización" era por sí misma la fuente de un goce adicional (¿acaso no produce una excitación adicional el hecho de que matar forme parte de una complicada operación criminal-administrativa? ¿no es más satisfactorio torturar a los prisioneros como parte de un procedimiento ordenado, digamos los insensatos "ejercicios matinales" que servían sólo para torturar a los prisioneros? ¿no representaba un aumento en la satisfacción de los guardias el infligir dolor a sus víctimas no mediante golpizas directas sino tras la fachada de una actividad oficial destinada a mantener su salud?).

<sup>5</sup>Véase Judith Butler, "The Force of Fantasy", *Differences* 2.2, 1990.

Allí se centra también el interés del muy discutido *Hitler's Willing Executioners*,<sup>3</sup> de Goldhagen, un libro cuyo rechazo de todas las versiones normales que explican cómo los alemanes "decentes, comunes" estaban dispuestos a participar en el holocausto trae un innegable efecto de verdad. Uno no puede afirmar que la gran mayoría no sabía lo que ocurría, que estaban aterrorizados por una pandilla nazi minoritaria (una noción

propagada por algunos izquierdistas a fin de salvar al "pueblo" alemán de una condena colectiva): ellos *sabían*, circulaban los suficientes rumores y negaciones contraproducentes. Uno no puede decir que eran grises burócratas, carentes de pasión, siguiendo órdenes ciegamente según la tradición autoritaria alemana de obediencia incondicional: numerosos testimonios demuestran el *goce excesivo* que los verdugos encontraban en su labor (véanse los numerosos ejemplos de provocación de dolor o humillación suplementarios, "innecesarios", como orinar en la cabeza de una vieja dama judía, etc.). Uno no puede decir que los verdugos eran un grupo de fanáticos desquiciados, ciegos aun a las más elementales normas morales: las mismas personas que llevaron a cabo el holocausto eran frecuentemente capaces de comportarse honrosamente en sus vidas públicas y privadas, de participar en una rica vida cultural, de protestar contra la injusticia, etc. No se puede decir que fueron aterrorizados hasta la sumisión, pues la negativa a ejecutar una orden sería severamente castigada: antes de participar en algún "trabajo sucio", a los miembros de la unidad policiaca se les preguntaba regularmente si eran capaces de hacerlo, y aquellos que se negaban eran excusados sin ningún castigo. De modo que, si bien el libro puede ser problemático en algunos aspectos de su investigación histórica, la premisa básica es simplemente innegable: los verdugos *tenían una opción*, eran, en promedio, alemanes maduros, responsables y "civilizados".

Sin embargo, la explicación de Goldhagen (la tradición de un antisemitismo "eliminacionista" que ya estaba establecido a mediados del siglo XIX como un ingrediente central de la "ideología alemana", y por lo tanto de la identidad colectiva) es demasiado cercana a la tesis estándar de la "culpa colectiva", que permite una "salida fácil" mediante la referencia a un destino colectivo ("¿Qué podíamos hacer? ¡La herencia ideológica colectiva nos predestinaba!"). Aún más, en sus descripciones concretas (o, mejor dicho, en sus interpretaciones de testimonios concretos) Goldhagen no parece tomar en cuenta el modo en que la ideología y el poder funcionan en su nivel "microfísico". Uno debe estar totalmente de acuerdo con él en que la noción de Arendt de la "banalidad del Mal" es insuficiente, puesto que -para usar términos lacanianos- no toma en cuenta el plus de goce obscuro, no reconocido públicamente, que proporciona la ejecución de las órdenes y que se manifestaba en los excesos "innecesarios" de tales ejecuciones (como lo

demuestra Goldhagen, estos excesos no sólo no eran instigados por los oficiales superiores -los soldados de rango inferior eran con frecuencia suavemente castigados por ello, no a causa de una compasión hacia los judíos, sino porque estos excesos eran considerados incompatibles con la dignidad de un soldado alemán). Sin embargo, pese al carácter público del antisemitismo nazi, la relación entre los dos niveles, el texto de la ideología pública y el suplemento del superyó "obsceno" siguieron siendo plenamente funcionales: los mismos nazis consideraban el holocausto como una especie de "secreto sucio" colectivo. Este hecho no sólo no representaba un obstáculo para llevar a cabo el holocausto -funcionó precisamente como un soporte libidinal, ya que la conciencia de que "estamos juntos en esto", de que participamos en una transgresión común, sirvió para "cimentar" la coherencia colectiva nazi. La insistencia de Goldhagen en que los verdugos, como regla general, no sentían ninguna "vergüenza" por lo que estaban haciendo, está por lo tanto mal ubicada: lo que intenta demostrar es, desde luego, que esta ausencia de vergüenza prueba hasta qué punto estaban integrados la tortura y el asesinato de judíos en su conciencia ideológica como algo totalmente aceptable. Una lectura cuidadosa de los testimonios de su propio libro demuestran, sin embargo, cómo los verdugos *experimentaban sus ucciones como una especie de actividad "transgresiva"*, una especie de actividad "carnavalesca" seudobajtiniana, en la cual los límites de la vida "normal" cotidiana estaban momentáneamente suspendidos -era precisamente este carácter "transgresivo" (en relación con las normas éticas públicamente establecidas de la sociedad nazi misma) que explicaba el "plus de goce" que se obtenía al torturar excesivamente a las víctimas. El sentimiento de culpa, por lo tanto, una vez más, de ninguna manera demuestra que los verdugos "no habían sido totalmente corrompidos", que "aún persistía en ellos un mínimo de decencia": por el contrario, esta vergüenza era un signo inconfundible del plus de goce que recibían de sus actos. Así, si retomamos el elemento clave en la argumentación de Goldhagen (antes de tomar parte en el asalto al ghetto y en las redadas violentas de judíos, a los miembros de la unidad alemana se les preguntaba explícitamente si se sentían capaces de llevar a cabo la desagradable tarea, y aquellos que se negaron no sufrieron ninguna consecuencia: ¿no es razonable suponer que -al menos en cierto grado- nos enfrentamos aquí con una



situación de *elección forzada*? Por esta razón, esta elección fue en cierto modo peor que una coerción abierta: no sólo fueron los sujetos obligados a participar en repulsivos actos de violencia obscena, además tuvieron que fingir que lo hacían libremente y por su voluntad. Una minoría que se negó fue posiblemente tolerada para mantener la *imagen* de la libertad de elección.) Pero, una vez más, lo que queremos señalar es que esta sutil coerción, enmascarada como una elección libre (eres libre de elegir y rechazar la participación, con la condición de que tomes la decisión correcta y decidas participar libremente) no elimina de ningún modo la responsabilidad del sujeto: uno es responsable mientras uno *disfrute hacerlo*, y está claro que la sutil coerción (implícita) generó *\ajouissance* adicional de un cuerpo mayor, transindividual, de "nadar en una voluntad colectiva".

<sup>3</sup> Véase Daniel J. Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners*, Nueva York, Little, Brown and Company, 1996.

5

Desde luego, esto no implica que el nazismo moviliza el goce en la misma forma que el stalinismo, es decir, según un mecanismo "totalitario" universal. La diferencia fundamental entre las naturalezas respectivas del "totalitarismo" stalinista y el fascista puede discernirse en un detalle pequeño pero significativo: cuando el líder fascista termina su discurso público y la multitud aplaude, el líder se reconoce a sí mismo como aquel a quien se dirigen esos aplausos (fija la mirada en un punto distante, saluda al público, o algo similar), mientras que el líder stalinista (por ejemplo, el secretario general del partido luego de terminar su informe al congreso) *se para y él mismo comienza a aplaudir*. Este cambio señala una posición discursiva fundamentalmente diferente: el líder stalinista es llevado a aplaudir porque a quien se dirigen en realidad los aplausos de la multitud no es a él, sino al gran Otro de la historia, de quien él mismo es un humilde instrumento-servidor... Dado que, según Lacan, la posición de objeto-instrumento del goce del gran Otro es lo que caracteriza la economía perversa, podemos también decir que la diferencia es la que existe entre el paranoico fascista y el perverso stalinista. En lo referente a ""ser observado",

por ejemplo, el paranoico tiene la convicción de que está siendo observado durante su actividad sexual, "ve una mirada donde en realidad no hay ninguna", mientras que el perverso mismo organiza la mirada del otro para acompañar su actividad sexual (digamos, le pide a un amigo o a un desconocido que vea cómo hace el amor con su mujer). ¿Y no era el mismo caso el de la noción del complot contra el régimen?, los nazis paranoicos creían efectivamente en la conspiración judía, mientras que los perversos stalinistas organizaban-inventaban activamente "conspiraciones contrarrevolucionarias" como ataques preventivos. La mayor sorpresa para el investigador stalinista era el descubrir que el sujeto acusado de ser un espía alemán o estadounidense era efectivamente un espía: en el stalinismo en sí, las confesiones contaban sólo mientras fueran falsas y forzadas...

¿En qué debemos fundamentar esta diferencia? Con relación al par stalinismo y fascismo, Heidegger otorga silenciosamente prioridad al fascismo -en este punto nos distanciamos de él y seguimos a Alain Badiou,<sup>4</sup> quien dice que, a pesar de los horrores cometidos en su nombre (o, más bien, a causa de estos horrores), el stalinismo comunista estaba inherentemente relacionado con un hecho verdadero (la Revolución de octubre), mientras que el fascismo era un seudoevento, una mentira disfrazada de veracidad. Badiou hace referencia aquí a la diferencia entre *desastre* (la "ontologización" stalinista del hecho de verdad en una estructura positiva de Ser) y *desêtre* (la imitación-escenificación fascista de un sendo evento llamado "la revolución fascista"): *mieux vaut un desastre qu'un desêtre*, el "desastre" permanece, sin embargo, inherentemente relacionado con el hecho verdadero del cual es una consecuencia desastrosa, mientras que el *desêtre* solamente imita al hecho como un espectáculo estético privado de la sustancia de la verdad. Por este mismo motivo, las purgas dentro del stalinismo eran tan feroces y, en cierto modo, mucho más irracionales que la violencia fascista: en el fascismo, incluso en la Alemania nazi, era posible sobrevivir, mantener las apariencias de una vida cotidiana "normal", si uno no se involucraba en actividades políticas opositoras (y, desde luego, si uno no era de origen judío...), mientras que en el stalinismo de fines de los treinta, nadie estaba a salvo, *cualquiera* podía ser inesperadamente denunciado, arrestado y ejecutado como un traidor. En otras palabras, la

"irracionalidad" del nazismo estaba "condensada" en el antisemitismo, en su creencia en la conspiración judía, mientras que la irracionalidad stalinista prevalecía sobre la totalidad del cuerpo social. Por esa razón, los investigadores de la policía nazi aún estaban buscando pruebas y rastros de actividad real contra el régimen, mientras que los investigadores stalinistas estaban ocupados en claras y explícitas invenciones (falsas conspiraciones, sabotajes, etc.). Esta violencia, infligida por el poder comunista en sus propios miembros, queda como testimonio de la autocontradicción radical del régimen, de la tensión inherente entre el proyecto comunista y el *desastre* de su realización, es decir, del hecho de que, en los orígenes del régimen, había un "auténtico" proyecto revolucionario -las purgas incesantes eran necesarias, no sólo para eliminar los rastros del origen mismo del régimen, sino como una especie de "retorno a lo reprimido", un recordatorio de la negatividad radical en lo más íntimo del régimen, un punto perfectamente establecido en *Quemados por el sol*, de Nikita Mijalkov (1994), la historia del último día de libertad del Coronel Kotov, un miembro de alto rango de la *nomenklatura*, un famoso héroe de la revolución, felizmente casado con una hermosa joven. En el verano de 1936, Kotov está disfrutando de un idílico domingo en su dacha con su esposa e hija. Dimitri, un antiguo amante de su esposa, les hace una inesperada visita: lo que comienza como una placentera reunión, jugando, cantando y reviviendo viejos recuerdos, se convierte en una pesadilla -mientras Dimitri coquetea con la esposa de Kotov y encanta a su hija con cuentos y música, pronto resulta evidente para Kotov que Dimitri es un agente del Nkvd que va a arrestarlo por traición cuando termine el día..." Aquí resulta crucial la total arbitrariedad y el sin sentido de la violenta intrusión de Dimitri que perturba la paz de un idílico día de verano: este idi

<sup>4</sup> Véase Alain Badiou, *L'éthique*, París, Hatier, 1993.

." El encanto adicional de la película reside en el marco edípico implícito aunado al drama político: el héroe mayor es el padre obsceno que se roba la novia de su hijo, quien luego regresa como vengador.

lio debe ser interpretado como emblemático del nuevo orden, en el cual la

*nomenklatura* estabilizó su dominio, de modo que la intervención del agente de la Nkvd que perturba el idilio, en su misma arbitrariedad traumática, o, en hegeliano, "negatividad abstracta", es un testigo de la falsedad fundamental de este idilio, es decir, del hecho de que el nuevo orden se cimenta en la traición a la Revolución.

Las purgas stalinistas de los niveles altos del partido se apoyan en esta traición fundamental: los acusados eran efectivamente culpables, puesto que, como miembros de la nueva *nomenklatura*, traicionaban a la Revolución. El terror stalinista es, por lo tanto, la traición de la Revolución, es decir, un intento por borrar los rastros del verdadero pasado revolucionario; más bien queda como testigo de una especie de "diablillo de perversidad" que impulsa al nuevo orden posrevolucionario a (re)inscribir su traición de la Revolución dentro de sí mismo, a "reflejarlo" o "remarcarlo" en la forma de arrestos y ejecuciones arbitrarias que amenazaban a todos los miembros de la *nomenklatura* -como en psicoanálisis, la confesión stalinista de la culpa oculta la verdadera culpa. (Como es bien sabido, Stalin sabiamente reclinaba en la Nkvi a personas originarias de las clases más bajas, que eran así autorizadas a externar su odio hacia la *nomenklatura* al arrestar y torturar a los altos *apparatchiks*.) Esta tensión inherente entre la estabilidad del gobierno de la nueva *nomenklatura* y el perverso "regreso de lo reprimido" en la forma de las repetidas purgas de las filas de las *nomenklatura* está en el corazón mismo del fenómeno stalinista: las purgas son la forma misma en la que la traicionada herencia revolucionaria sobrevive y acosa al régimen. El sueño de Gennadi Zyuganov, el candidato presidencial comunista en 1996 (todo habría resultado bien si Stalin hubiera vivido por lo menos cinco años más y hubiera completado su proyecto final de acabar con el cosmopolitismo y logrado la reconciliación entre el estado Ruso y la Iglesia ortodoxa -en otras palabras, si tan sólo Stalin hubiera completado su purga antisemita...), se dirige precisamente al punto en el cual el régimen revolucionario se libraría finalmente de su tensión inherente y se estabilizaría a sí mismo -la paradoja, desde luego, es que para alcanzar esta estabilidad, la última limpieza de Stalin, la planeada "madre de todas las purgas", que debía tener lugar en el verano de 1953 y que fue evitada por su propia muerte, debía haber tenido éxito.

¿Cómo interactúan estos dos niveles, el del texto público y el de su soporte fantasmático? ¿Dónde se intersecan? Bertolt Brecht dio una poderosa expresión a este punto de intersección en sus "obras de aprendizaje", particularmente en *Jasager*, en la cual al niño se le pide que acceda libremente a lo que será en cualquier caso su destino (ser lanzado al valle). Mientras el maestro le explica que es tradicional el preguntar a la víctima si está de acuerdo con su destino, pero también es tradicional que la víctima diga que sí... Toda pertenencia a una sociedad involucra un punto paradójico en el cual al sujeto se le pide que acepte libremente, como el resultado de su propia elección, lo que le será de todos modos impuesto (todos *debemos* amar a nuestra patria, a nuestros padres...). Esta paradoja de elección (elegir libremente) de lo que es necesario, de fingir (mantener las apariencias) de que hay una libertad de elección aunque en realidad no haya tal, es estrictamente codependiente de la noción del gesto vacío, un gesto -una oferta- que está destinada a ser rechazada: lo que ofrece el gesto vacío es la posibilidad de elegir lo imposible, lo que invariablemente *no* ocurrirá (en el caso de Brecht, la expedición regresando con el niño enfermo, en lugar de deshacerse de él lanzándolo al valle). ¿Y no es parte de nuestros usos cotidianos algo similar? En *Una plegaria para Owen Meany*, de John Irving, cuando el pequeño Owen accidentalmente mata a la madre de John (su mejor amigo, el narrador), está, desde luego, terriblemente alterado, así, para demostrar cuánto lo lamenta, le envía discretamente a John como regalo una colección completa de tarjetas de estrellas del baseball, su posesión más preciada: sin embargo, Dan, el delicado padrastro de John, le dice que lo correcto es devolver el regalo. Imaginemos una situación más mundana: cuando, tras una feroz competencia con mi mejor amigo por un ascenso en el trabajo, gano, lo correcto es que me ofrezca a retirarme para que él pueda recibirlo, y lo correcto para él es rechazar la oferta -de este modo, quizá, nuestra amistad pueda salvarse... Lo que tenemos aquí es un intercambio simbólico en su forma más pura: un gesto hecho para ser rechazado; el punto crítico, la "magia" del intercambio simbólico es que, si bien al final estamos nuevamente donde empezamos, el resultado total de la operación no es cero, sino una clara ganancia para ambas partes, el pacto de solidaridad. Desde luego, el problema es: ¿qué pasa si la persona a quien se le hace el

ofrecimiento para que lo rechace lo acepta? ¿Qué pasa si, tras ser vencido por mi amigo en la competencia, acepto su oferta de recibir el ascenso en su lugar? Una situación como ésta es propiamente catastrófica: causa la desintegración de la apariencia (de libertad de elección) que forma parte del orden social -sin embargo, puesto que, en este nivel, las cosas son en cierto modo lo que parecen, esta desintegración de la apariencia equivale a la desintegración de la sustancia social misma, la disolución del lazo social.

La necesidad de apoyo fantasmático del orden público simbólico (materializado en las llamadas normas no escritas) es un testimonio de la vulnerabilidad del sistema: el sistema se ve impulsado a permitir las libertades de elección que nunca deben darse, pues causarían la desintegración del sistema, y la función de las normas no escritas es precisamente el evitar la manifestación de estas elecciones formalmente permitidas por el sistema. En la Unión Soviética, en los treinta y los cuarenta, por tomar el ejemplo más extremo, no sólo estaba prohibido criticar a Stalin, *estaba quizá incluso más prohibido el mencionar esta prohibición*, es decir, declarar públicamente que estaba prohibido criticar a Stalin. El sistema Necesitaba mantener la APARIENCIA de que estaba permitido criticar a Stalin, la Apariencia de que la ausencia de crítica (el hecho de que no hubiera un partido o un movimiento de resistencia, de que el partido obtenía un 99.99% de los votos en la elecciones...), simplemente demostraba que Stalin era efectivamente el mejor y que (casi) siempre tenía razón. En términos de Hegel, esta apariencia *qua* apariencia era esencial.

O, en otras palabras: el paradójico papel de las normas no escritas es que, con relación a la ley pública explícita, son a la vez *transgresivas* (violando las normas sociales explícitas) y más coercitivas (son normas adicionales que limitan las opciones de elección al prohibir posibilidades permitidas, e incluso garantizadas, por la ley pública). Cuando, a fines del siglo XVIII, se proclamaron los derechos humanos universales, su universalidad, desde luego, encubría el hecho de que daban prioridad a los hombres blancos adinerados; sin embargo, esta limitante no era reconocida abiertamente, estaba codificada en clasificaciones tautológicas suplementarias como "todos los hombres tienen derechos, *mientras sean realmente libres y racionales*", lo cual entonces excluye automáticamente a los enfermos

mentales, a los "salvajes", a los criminales, a los niños, a las mujeres... La fantasía designa precisamente este marco de referencia no escrito que nos indica cómo debemos interpretar la letra de la Ley. Y es fácil observar cómo hoy en día, en nuestra era de derechos universales ilustrados, el racismo y el sexismo se reproducen a sí mismos, principalmente en el nivel de las normas fantasmáticas no escritas que sostienen y califican proclamas ideológicas universales. La lección de todo esto es que -al menos a veces- lo verdaderamente subversivo no es hacer caso omiso de la letra de la ley en favor de las fantasías subyacentes, sino *apegarse a esta letra contra la fantasía que la sostiene*.

Es, por lo tanto, esencial tener en mente la ambigüedad radical de la fantasía dentro de un espacio ideológico: la fantasía funciona en ambos sentidos, al mismo tiempo limita el espectro real de posibilidades (la fantasía crea y sostiene la estructura de la elección forzada, nos dice qué debemos elegir si deseamos mantener la libertad de elección, es decir, cierra la brecha entre el marco simbólico formal de las elecciones y la realidad social, impidiendo la opción que, aunque formalmente permitida, causaría, de ser tomada, la ruina del sistema), y mantiene *e\ falso operativo*, la idea de que la opción excluida podría haberse dado y que efectivamente no se da sólo por situaciones contingentes -como en *El discreto encanto de la burguesía*, de Buñuel, en la cual tres parejas adineradas intentan cenar juntas, pero siempre se da un accidente imprevisto (confunden la fecha de la cena; los interrumpe la policía buscando una casa de droga, etc., etc.). En esta película, el papel del marco fantasmático es precisamente el mantener la (falsa) concepción de que las tres parejas podrían haber cenado juntas como lo *habían* planeado, y de que lo que se los impidió fue meramente una serie de desafortunadas circunstancias -lo que se oculta, por lo tanto, es que estas desafortunadas circunstancias intervienen necesariamente, de modo que la cena es, en cierto modo, impedida por la estructura fundamental misma del universo.

Este vacío de posible otredad es lo que sostiene el deseo histórico (es decir, el deseo *tout court*) -esta no aceptación de la cerrazón final, esta vana esperanza de que la Otra Cosa nos esté esperando a la vuelta de la esquina. En mi versión personal, siempre tengo miedo de perder la llamada del

teléfono, tardar demasiado en levantar el auricular; cuando suena el teléfono siempre espero que sea *la* llamada, y siempre me siento desilusionado al escuchar la voz de un interlocutor real, quien quiera que éste sea. No existe ninguna característica o contenido específico que permitan identificar esta Llamada (una persona amada ofreciéndome favores sexuales, un contrato ofreciéndome grandes cantidades de dinero, o lo que sea), representa la pura otredad vacía. Y "atravesar la fantasía" implica precisamente la aceptación del hecho traumático de la cerrazón radical: no hay apertura, la contingencia como tal es necesaria... Tomando en cuenta que nuestra capacidad de desear involucra la estructura paradójica de la elección forzada (del vacío gesto simbólico de una oferta hecha para ser rechazada; de la brecha entre la textura simbólica explícita que garantiza la elección y el suplemento fantasmático obscuro que la prohíbe, es decir, la brecha que separa el espacio público simbólico en el cual el sujeto persiste desde la esencia fantasmática de su ser), uno puede apreciar el carácter radical de "atravesar la fantasía": mediante este cruce la brecha se cierra, la estructura de la elección forzada es suspendida, la cerrazón del ser es plenamente aceptada, el juego histérico de "te ofrezco X (la posibilidad de abandonar nuestra comunidad), con la condición de que lo rechaces", que estructura nuestra pertenencia a la comunidad, ha terminado. Una vez que nos movemos más allá del deseo, es decir, más allá de la fantasía que sostiene al deseo, entramos en el extraño dominio del *impulso*: el dominio de la cerrada palpación circular que encuentra la satisfacción en la eterna repetición del mismo gesto fallido.

La *pulsión* freudiana es así otro nombre para la *cerrazón ontológica radical*. ¿Acaso la "Canción del noctámbulo",<sup>6</sup> de la cuarta parte de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche ("El mundo es profundo, / y más profundo de lo que el día ha pensado. / Profundo es su dolor, / el placer -es más profundo aún que el sufrimiento: / el dolor dice: ¡Pasa! / mas todo placer quiere eternidad,- / -¡Quiere profunda, profunda eternidad!") ¿no representa perfectamente el exceso de placer-en-el-dolor al que apunta el Lacan tardío con su rehabilitación del impulso? Esta "eternidad" nietzscheana debe oponerse a la pulsión de muerte: es la eternidad del impulso contra la finitud del deseo. El "¡Sí!" del "eterno retorno de lo mismo" apunta, por lo tanto, a



lo mismo que el "*Encore.*" de Lacan ("¡Más!" dice el mismo Nietzsche en el párrafo anterior "el nombre / de la canción / es 'Una vez más'"), lo cual debe leerse (también) como una evocación al proverbial "¡Más!" de la mujer en el acto sexual -implica *más de lo mismo*, la aceptación plena del dolor mismo como inherente al exceso de placer que es el goce. Este "eterno retorno de lo mismo", por lo tanto, ya no involucra la Voluntad al Poder (al menos no en el sentido tradicional del término): más bien señala la actitud de apoyar activamente la confrontación pasiva con el *object petit a*, eludiendo el papel intermedio de la pantalla de la fantasía. En este sentido preciso, el "eterno retorno de lo mismo" representa el momento en que el sujeto "atraviesa la fantasía".

<sup>6</sup> Friederich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, Buffalo, Prometheus Books, 1993, p. 338 [*Así habló Zarathustra*, Madrid, Alianza, 1978, p. 429].

Según la *doxa*, la fantasía representa el momento de la cerrazón: la fantasía es la pantalla mediante la cual el sujeto evita la apertura radical del enigma del deseo del Otro -¿no es por lo tanto "cruzar la fantasía" sinónimo de confrontar la apertura, el insondable abismo del deseo del Otro?, sin embargo ¿qué pasaría si las cosas estuvieran exactamente invertidas? ¿qué pasaría si la fantasía misma, puesto que llena el vacío del deseo del Otro, sostuviera la (falsa) apertura, es decir, la noción de que hay una Otredad radical que hace incompleto nuestro universo? Y, consecuentemente ¿qué pasaría si "atravesar la fantasía" involucrara la aceptación de una cerrazón ontológica radical? El aspecto intolerable del "eterno retorno de lo mismo" - el nombre nietzscheano para la dimensión crucial de la *pulsión*- es la *cerrazón* radical que esta noción implica: apoyar y asumir completamente el "eterno retorno de lo mismo" significa que renunciamos a toda apertura, toda creencia en la Otredad mesiánica -aquí el Lacan tardío se separa de la noción "deconstructivista" de la espectralidad, de la problemática derrideano-levinasiana de la ruptura o la dislocación ontológica ("fuera-de-juntura"), con la noción del universo aún-no-plenamente constituido ontológicamente. La clave es así, oponer la cerrazón temporal de la pulsión "eterna" a la apertura involucrada en la finidad-temporalidad del sujeto deseante.

Esta cerrazón de la pulsión, desde luego, no debe ser confundida con el dominio de los instintos corporales animales presimbólicos; aquí es crucial la discordia básica y constitutiva entre la pulsión y el cuerpo: la pulsión como eterno-"no-muerto" descarrila el ritmo instintivo del cuerpo. Por esa razón la pulsión es como tal una pulsión de muerte: representa el ímpetu incondicional que descuida las necesidades propias del cuerpo viviente y es simplemente su parásito. Es como si alguna parte del cuerpo, un órgano, fuera sublimado, arrancado de su contexto corporal, elevado a la dignidad de Cosa y por lo tanto quedara atrapado en un círculo infinitamente repetitivo, rotando eternamente en torno al vacío de su imposibilidad estructuradora. Es como si no fuéramos capaces de llenar nuestros cuerpos: la pulsión exige otro cuerpo "no-muerto". "El corazón no putrefacto", un poema del romántico esloveno Franc Preseren, describe perfectamente el objeto parcial de la pulsión que es la *libido*: años después de la muerte de un poeta, su cuerpo es exhumado por algún motivo legal; todas las partes de su cuerpo se han podrido hace tiempo, excepto el corazón que sigue estando lleno de sangre roja y palpitando a un ritmo demencial -este órgano no muerto que sigue su camino sin respetar la muerte física representa la insistencia ciega, la pulsión misma, localizada más allá del círculo de la generación y la corrupción. Uno se ve tentado a subtítular este poema "Preseren, con Stephen King": ¿acaso no es este parcial órgano no muerto uno de los arquetipos de las historias de horror? ¿no señala el punto en que la sublime poesía se entrecruza con el horror repulsivo? Tal vez, el problema con Nietzsche es que, en su elogio del cuerpo, subestima, incluso descuida, esta brecha absoluta entre el cuerpo orgánico y el demencial ritmo eterno de la pulsión para la cual sus órganos, "objetos parciales", pueden ser sometidos. En este preciso sentido, se puede decir que la pulsión es "metafísica": no en el sentido de estar más allá del dominio de la física, sino en el sentido de involucrar otra materialidad más allá (o mejor dicho más abajo) de la que se localiza en (lo que experimentamos como) la realidad espacio-temporal. En otras palabras, el Otro primordial de nuestra realidad corporal espacio-temporal no es el Espíritu, sino otra materialidad "sublime". El arte moderno proporciona tal vez el caso más pertinente de esta materialidad. Cuando artistas modernos ejemplares hablan de lo espiritual en la pintura (Kandinsky) o en la música (Schoenberg), la dimensión "espiritual" que

evocan señala hacia la "espiritualización" (o, mejor dicho, la "espectralización") de la Materia (color, forma y sonido) como tal, *fuera* de su referencia al sentido. Basta con recordar la "masividad" de las líneas prolongadas que "son" un cielo amarillo en el Van Gogh tardío, o agua o pasto en Munch: esta extraña "masividad" no pertenece directamente ni a la materialidad de las manchas de color ni a la de los objetos que representa - permanece en una especie de dominio espectral intermedio de la que Schelling llamó *geistige Körperlichkeit*. Desde la perspectiva lacaniana, es fácil identificar esta "corporeidad espiritual" como *jouissance* materializada, "*jouissance* convertida en carne".

## 4. EL AMO INVISIBLE

1

En su versión filmica de *El proceso*, de Kafka, Orson Welles logra una operación antioscurantista ejemplar al reinterpretar el lugar y el papel de la famosa parábola de "la puerta de la ley". En la película la oímos dos veces: al principio, como una especie de prólogo, leída y acompañada de (falsos) grabados antiguos proyectados por una linterna mágica; luego, poco antes del final, le es contada a Josef K. no por el cura (como en la novela) sino por su propio abogado (interpretado por el mismo Welles), quien se une inesperadamente al cura y a K. en la catedral. La acción toma aquí un giro inesperado y difiere de la novela de Kafka -incluso antes de que el abogado se entusiasme con su historia K. lo interrumpe: "Lo he oído. Todos lo hemos oído. La puerta estaba destinada sólo para él." Lo que sigue es un doloroso diálogo entre K. y el abogado, quien le aconseja que "se declare loco", argumentando que lo acosa la idea de ser la víctima de la conspiración diabólica de una misteriosa agencia estatal. Sin embargo, K. rechaza el papel de víctima que le ofrece el abogado: "No quiero fingir ser un mártir." "¿Ni siquiera una víctima de la sociedad?" "No, no soy una víctima, soy un miembro de la sociedad..." Entonces, en su estallido final, K. establece que la verdadera conspiración (del Poder) consiste en el intento mismo de convencer a los subditos de que son las víctimas de fuerzas irracionales impenetrables, de que todo es loco, de que el mundo es absurdo y sin sentido. Cuando K. deja entonces la catedral, dos policías vestidos de paisano lo están esperando; lo llevan a una construcción abandonada y lo dinamitan. En la versión de Welles, la razón por la que muere K. es el opuesto exacto de aquella que se implica en la novela -*representa una amenaza para el Poder desde el momento en que desenmascara, "ve a través de", la ficción en la cual se basa el nexo social del poder existente.*

Así, la lectura que hace Welles de *El proceso* difiere de las dos interpretaciones predominantes de Kafka: la religioso-oscurantista, así como la inocente ilustrada humanista. Según la primera, K. es efectivamente culpable: lo que lo hace culpable es su ingenua protesta de inocencia, su arrogante confianza en una ingenua argumentación racional. El mensaje

conservador de esta lectura que percibe a K. como representante de una ilustrada inquisición a la autoridad es inconfundible: el mismo K. es el verdadero nihilista, i.e. que actúa como el proverbial elefante en la cristalería -su confianza en la razón pública lo torna totalmente ciego al Misterio del Poder, a la verdadera naturaleza de la burocracia. La Corte aparece ante K. como una agencia misteriosa y obscena, bombardeándolo con demandas y acusaciones "irracionales" únicamente a causa de la distorsionada perspectiva subjetivista de K.: como se lo señala el cura en la catedral, la Corte es, de hecho, indiferente, no quiere nada de él... En la lectura opuesta, Kafka es un escritor profundamente ambiguo que escenificó el apoyo fantasmático de la maquinaria burocrática totalitaria, pero fue él mismo incapaz de resistir su atracción fatal. Ahí yace la inquietud que sienten muchos lectores "ilustrados" de Kafka: al final ¿no participó él mismo en la maquinaria infernal que describía, fortaleciendo, por lo tanto, su control en lugar de romper su hechizo?

Si bien parece que Welles toma partido por esta segunda lectura, las cosas no son, para nada, tan inequívocas: se puede decir que añade otra vuelta de tuerca al elevar la "conspiración" al cuadrado -como lo expresa K. en la versión de Welles de su estallido final, la verdadera conspiración del Poder yace dentro de la noción misma de conspiración, en la noción de alguna agencia misteriosa que "manipula los hilos" y que dirige efectivamente el espectáculo, es decir, es la noción de que detrás del poder público visible hay otra estructura obscena de poder, "loca" e invisible. Esta otra ley, oculta, desempeña el papel de "el Otro del Otro" en el sentido lacaniano, la parte de la metagarantía de la consistencia del gran Otro (el orden simbólico que regula la vida social). La "teoría de la conspiración" proporciona una garantía de que el campo del gran Otro no es una inconsistente fachada: su premisa básica es que, detrás del Amo público (quien es, desde luego, un impostor), hay un Amo oculto que mantiene, efectivamente, todo bajo control. Los regímenes "totalitarios" eran particularmente hábiles para cultivar el mito de un poder secreto paralelo, invisible, y, por esa razón, todopoderoso, una especie de "organización dentro de la organización" -k;c;b, francmasones o lo que sea- que compensaban la absoluta ineficiencia del poder público legal y así aseguraban el suave funcionamiento de la maquinaria social: este mito no sólo no es en ningún modo subversivo, sino

que funciona como el máximo apoyo del Poder. Su perfecta contraparte americana es (el mito de) Edgar Hoover, la personificación del "otro poder" obscuro detrás del presidente, el sombrío doble del poder legítimo. Se aferró al poder mediante archivos secretos que le permitían mantener controlada a toda la élite política y del poder, mientras él mismo se permitía regularmente orgías homosexuales vestido de mujer...

El abogado de K. le ofrece, como una última salida desesperada, este papel de mártir-víctima de una conspiración secreta; K., sin embargo, lo rechaza, claramente consciente de que de aceptarla estaría dirigiéndose a la más infame trampa del Poder. Este obscuro espejismo del Otro Poder pone en juego el mismo espacio fantasmático que el famoso anuncio publicitario de vodka Smirnoff, que también manipula hábilmente la brecha entre la realidad y la "otra superficie" del espacio de la fantasía: la cámara se pasea por la cubierta de un lujoso crucero, ubicada detrás de la botella de vodka transportada por un mesero; cada vez que pasa frente a un objeto, vemos primero a éste tal como es en la realidad cotidiana, luego, cuando por un breve instante el vidrio transparente de la botella se interpone entre nuestra mirada y el objeto, lo vemos distorsionado en su dimensión fantástica -dos caballeros de traje negro de gala se transforman en dos pingüinos, el collar que rodea el cuello de una mujer se transforma en una serpiente viva, las escaleras se convierten en el teclado de un piano, etc. La Corte, en *El proceso* de Kafka, posee la misma existencia puramente fantasmagórica; su predecesor es el Castillo Klingsor en *Parsifal*, de Wagner. Puesto que su control sobre el sujeto es puramente fantasmático, basta romper su encanto mediante un gesto de distanciamiento; la Corte o el Castillo se derrumban. Allí yace la lección política de *Parsifal* o de *El proceso* de Welles: si vamos a sobreponernos al poder social "efectivo", debemos antes romper el control fantasmático que ejerce sobre nosotros.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ¿Qué ocurre si hay -y con certeza casi siempre es así- una conspiración real o un escándalo de corrupción en el que se ve involucrado el poder estatal? La lógica fantasmática de la conspiración perjudica efectivamente la revelación pública de las conspiraciones reales, los casos de corrupción, etc.; la eficiencia de la lógica fantasmática de la conspiración exige que el Enemigo permanezca como

una entidad insondable cuya verdadera identidad no puede ser nunca realmente revelada.

2

A fin de evitar recriminaciones por cometer un *petitio principia* al recurrir a un ejemplo de la literatura de ficción para demostrar que la violencia emerge cuando una ficción se ve amenazada, evoquemos otro caso ejemplar que, si bien pasó a la ficción, se originó en la "vida real": el del desafortunado capitán Bligh, del *Bounty*. Nos enfrentamos aquí ante un verdadero enigma: ¿por qué fue este oficial ejemplar, obsesionado por la seguridad y la salud de sus marineros, elevado a una de las figuras arquetípicas del mal en nuestra cultura popular? Los cambios sucesivos en la imagen predominante de Bligh funcionan como una perfecta señalización de los cambios en la ideología hegemónica -cada época tuvo su propio Bligh. Basta con mencionar los tres principales retratos cinematográficos: el decadentemente aristocrático Charles Laughton de los treinta, el fríamente burocrático Trevor Howard en los sesenta y el mentalmente torturado Anthony Hopkins en los ochenta...

Aún más interesante que estas vicisitudes, sin embargo, es el enigma de los orígenes: ¿Qué ocurrió "realmente" en el *Hms Bounty*? ¿Cuáles fueron las "verdaderas causas" del motín?- Desde luego, nuestra primera tentación es proponer un contramito al mito oficial: Bligh era un capitán severo, excesivamente celoso y pedante, pero al mismo tiempo era profundamente justo y de una integridad personal impecable. El motín en su contra se dio por una coalición entre los malcriados jóvenes oficiales de origen aristocrático -que se encontraban molestos porque Bligh, su superior, no era un verdadero caballero, "uno de ellos", sino proveniente de una clase inferior, equitativo al tratar con marineros ordinarios- y los *lumpenproletarian* marineros-criminales que también se encontraban molestos por el sentido de justicia de Bligh, que les impedía aterrorizar a los marineros decentes comunes. Su actitud "progresista", inusual en su tiempo, quedó demostrada una vez más cuando dos décadas después del motín del *Bounty*, en el único caso de un golpe de estado en la historia inglesa, fue depuesto por las armas como gobernador de Australia. Los corruptos oficiales de la Nueva Gales del Sur lo derrocaron a causa de su política: Bligh amenazaba con romper su monopolio ilegal en el tráfico de ron; luego

de que los prisioneros habían cumplido su sentencia, se esforzaba por integrarlos a la vida social normal e incluso llegó a darles trabajo en agencias gubernamentales, entre otras cosas.

<sup>2</sup>Nos apoyamos aquí en el excelente libro de Greg Denning, *Mr. Bligh's Bad Language. Passion, Power and Theater on the Bounty*, Cambridge, CUP, 1994, pp. 55-87 especialmente.

Este contramito, sin embargo, proporciona una imagen excesivamente simplificada de lo que ocurrió. El elemento de verdad es que la percepción de Bligh era que "no era un verdadero caballero", como alguien que poseía el poder (como comandante de la nave, tenía pleno derecho de tomar decisiones y dar órdenes, derecho que ejercía plenamente), pero aun así no irradiaba una verdadera autoridad (el carisma, el *je ne sais quoi* que podía despertar respeto y convertirlo en un líder natural). Todas las descripciones están de acuerdo en este punto: Bligh era en cierto sentido "acartonado", carente de la sensibilidad que le indica a un buen líder cuándo aplicar las reglas, cómo tomar en cuenta la red "orgánica" y espontánea de las relaciones entre sus subordinados, etc. Sin embargo, incluso este análisis no es lo suficientemente preciso: el error de Bligh no fue simplemente el ser insensible a la red concreta de relaciones "orgánicas" entre los marineros, su limitación crucial consistía en ser totalmente "ciego" a la función estructural de las relaciones de poder ritualizadas entre los marineros (el derecho de los mayores y más experimentados a humillar a los más jóvenes e inexpertos, a explotarlos sexualmente, a someterlos a pruebas, etc.). Estos rituales proporcionaban un ambiguo suplemento a las relaciones de poder público-legales: funcionaban como su doble sombrío, aparentemente transgrediéndolas y subvirtiéndolas, pero en realidad funcionando como su máximo apoyo. Basta con mencionar el llamado "Cruce de la línea", una prueba extremadamente cruel y humillante a la cual eran sometidos quienes cruzaban el ecuador por primera vez (atados a una cuerda, eran lanzados al océano y arrastrados durante horas, forzados a beber agua salada, etc.):

Era esa Línea que dividía [al mundo] en hemisferios, el ecuador. Esa línea que marcaba la entrada a un mundo invertido -a los antípodas, un lugar de opuestos en espejo, donde las estaciones están invertidas, incluso los cielos



que no cambian eran diferentes. [...] A través del tiempo y entre nacionalidades, las ceremonias diferían, pero sus expresiones tenían un carácter común. En primer lugar, representaban un mundo invertido en el que por un tiempo la autoridad del barco pertenecía a quienes ya habían cruzado la línea, y no a nadie por su comisión, orden o nombramiento [...] Una segunda cualidad común era que el teatro de ceremonias era siempre una sátira grotesca de las instituciones y de los papeles de poder. La sátira podía ser sobre los sacramentos del estado -la investidura de un caballero- o los sacramentos de la Iglesia -el bautismo a manos de un cura. En los barcos ingleses de finales del siglo XVIII, la sátira era entre la realeza y el poder sobre la vida y la muerte [...] El juicio estaba lleno de insultos, humillaciones, injusticias, juramentos eróticos y elecciones comprometedoras.<sup>3</sup>

Una vez más, es necesario poner atención al carácter profundamente ambiguo de estos rituales: son una sátira de las instituciones legales, una inversión del poder público, pero aun así son transgresiones que consolidan lo que transgreden. En su ceguera ante el papel "estabilizador" de estos rituales, Bligh los prohibió, o los neutralizó al reducirlos a un ejercicio folclórico inofensivo. Atrapado en la trampa de la Ilustración, Bligh sólo era capaz de percibir el aspecto brutal e inhumano de estos rituales ("de todas las costumbres es la más brutal e inhumana", escribió), no la satisfacción que los acompañaba. Henningsen<sup>4</sup> encontró observadores que utilizaron las siguientes palabras para describir el "Cruce de la línea": ridícula, infantil, tonta, estúpida, absurda, bizarra, grotesca, demencial, repulsiva, burlesca, profana, supersticiosa, desvergonzada, injuriantes, repugnante, cansada, peligrosa, bárbara, brutal, cruel, burda, rapaz, vengativa, revoltosa, licenciosa, loca -¿no son, eventualmente, todas estas palabras sinónimos de *jouissance*? El motín -la violencia- estalló cuando Bligh interfirió con este turbio mundo de rituales obscenos que servían como fondo fantasmático al poder.

¿Acaso no se encuentra el mismo conjunto de normas no escritas en el otro extremo de la vida moderna inglesa, en la vida de las universidades, como se demuestra en numerosas memorias y, entre otras, en la película de Michael Anderson 7/7 Detrás de la superficie civilizada, abierta y liberal de

la vida cotidiana en estas universidades, con su opaca pero encantadora atmósfera, hay otro mundo de relaciones de poder entre los estudiantes más jóvenes y sus compañeros mayores -un conjunto detallado de normas no escritas determinan los diversos modos en que los mayores pueden explotar y humillar a los nuevos compañeros, todo esto permeado por una sexualidad "prohibida". No tenemos la ley y el orden "represivos" minados por formas encubiertas de rebelión -la burla de la autoridad pública, etc.-, sino más bien lo contrario: la autoridad pública mantiene una apariencia suave y civilizada, mientras que tras ella se esconde el sombrío reino en el cual el brutal ejercicio del poder mismo está sexualizado. Y el punto crucial es, desde luego, que este sombrío dominio obscuro, lejos de minar la apariencia civilizada del poder público, sirve como su apoyo inherente. Es sólo mediante esta iniciación en las normas no escritas de este dominio como el estudiante puede participar de los beneficios de la vida escolar -el castigo por romper estas normas no escritas es mucho más severo que por violar las normas públicas.

<sup>s</sup> Greg Dening, *op. cit.*, pp. 77-79. .

\* Véase Henning Honningsen, *Crossing the Equator: Sailor's liaptisms and Other Initiation Rites* (Munksgaarde, 1961), citado por Dening, *ibid.* p. 77.

Esta distancia entre la ley pública escrita y el suplemento obscuro de su superyó también nos permite demostrar claramente dónde el cinismo, la distancia cínica como actitud ideológica predominante del sujeto en el capitalismo tardío, se queda corta: un cínico se burla de la ley pública desde la posición de su lado obscuro subyacente al que, consecuentemente, deja intacto. Mientras el goce que permea este lado subyacente está estructurado en fantasías, uno puede decir también que lo que el cínico deja intacto es la fantasía, el trasfondo tantasmático del texto ideológico públicamente escrito. La distancia cínica y el apoyo total en la fantasía son, por lo tanto, estrictamente codependientes: el típico sujeto hoy es el que, mientras exhibe su cínica desconfianza de toda ideología pública, se permite sin ninguna restricción las fantasías paranoicas sobre conspiraciones, amenazas y formas de goce excesivas en el Otro.

Otra característica que debe señalarse es el estatus inherentemente vocal de estas normas no escritas, de este sombrío dominio paralegal, que nos puede enseñar mucho con respecto a la voz. Es verdad, la experiencia de *s'entendre-parler*, de oírse a sí mismo hablar, fundamenta la ilusión de la transparencia autopresente del sujeto que habla; ¿sin embargo, no es al mismo tiempo la que mina más radicalmente la autopresencia y la autotransparencia del sujeto? Me escucho hablar, pero lo que escucho no es nunca plenamente yo mismo sino un parásito, un cuerpo extraño en mi propio corazón. Este extraño en mí mismo adquiere una existencia positiva en diversas formas, desde la voz de la conciencia hasta la opaca voz del hipnotizador, o al perseguidor en la paranoia. La voz es aquella que, en el significante, se resiste al sentido, representa la opaca inercia que no puede ser recuperada mediante el sentido. Es la única dimensión de la escritura que da cuenta de la estabilidad del sentido, o, para citar las inmortales palabras de Samuel Goldwyn: "Un trato de palabra no vale ni el papel en el que está escrito." Como tal, la voz no está ni muerta ni viva: su estatus fenomenológico es más bien el de los muertos vivientes, una aparición espectral que de algún modo sobrevive a su propia muerte, es decir, un eclipse del sentido. En otras palabras, es verdad que la vida de una voz puede oponerse a la letra muerta de un escrito, pero esta vida es la extraña vida de un monstruo no muerto, no una autopresencia viviente "saludable" del sentido... Para poder hacer manifiesta esta extraña voz, basta lanzar una mirada superficial a la historia de la música -se lee como una especie de contrahistoria a la historia tradicional de la metafísica occidental como el dominio de la voz sobre la escritura. Lo que encontramos en ella una y otra vez es una voz que amenaza el orden establecido y que, por esta razón, debe ser puesta bajo control, subordinada a la articulación racional de la palabra hablada y escrita, fijada en una escritura. Para poder designar el peligro que yace aquí, Lacan creó el neologismo *jouis-sense*, goce-en-el-sentido -el momento en que la voz cantante se libera de su anclaje en el sentido y acelera hacia un autogoce que la consume. Así, el problema es siempre el mismo: ¿cómo podemos evitar que la voz se deslice hacia este autogoce que la consume, que "afemina" la confiable palabra masculina? La voz funciona aquí en un "suplemento" en el sentido derrideano: uno se esfuerza por contenerla, por regularla, por subordinarla a la palabra articulada, pero aun

así uno no puede deshacerse de ella totalmente, puesto que una dosis apropiada es vital para el ejercicio del poder (basta con recordar el papel de las canciones patrióticas militares en la construcción de una comunidad totalitaria). Sin embargo, nuestra breve descripción puede dar pie a la falsa impresión de que nos enfrentamos a una simple oposición entre la palabra articulada "represiva" y la voz "transgresiva" que la consume: por un lado, la palabra articulada que disciplina y regula la voz como un medio de establecer la disciplina y la autoridad social; por el otro, la voz del autogoce que actúa como un medio de liberación, para desgarrar las cadenas disciplinarias de la ley y del orden... Pero qué hay de los hipnóticos "cantos de marcha" de los marines estadounidenses, ¿no es su ritmo debilitante y su sádico e insensato contenido un caso ejemplar de autogoce que consume al servicio del Poder? El exceso de la voz es así radicalmente irresoluto.

Nuestra argumentación puede resumirse brevemente en la siguiente forma: la erupción de la violencia "real" está condicionada por un estancamiento simbólico. *La violencia "real" es una especie de escenificación que surge cuando la ficción simbólica que garantiza la vida de una comunidad está en peligro*" Y obtenemos la misma respuesta cuando enfrentamos el problema en el extremo opuesto: ¿cuál es el *objetivo* de los estallidos de violencia? ¿A qué apuntamos, qué es lo que pretendemos eliminar cuando exterminamos a los judíos o golpeamos a los extranjeros en nuestras ciudades? La primera respuesta que se presenta involucra una vez más a la ficción simbólica: ¿no es, más allá de la humillación y el dolor personales, el objetivo final de las violaciones en la guerra en Bosnia, por ejemplo, el minar la ficción (la narración simbólica) que garantiza la cohesión de la comunidad musulmana? ¿No es también una consecuencia de la violencia extrema el que (parafraseando a Richard Rotry) "la historia que la comunidad se ha contado con respecto a sí misma ya no tiene sentido"?1' Esta destrucción del universo simbólico del enemigo, este "culturicidio", sin embargo, no es suficiente por sí solo para explicar el estallido de la violencia étnica -su causa esencial (en el sentido de la fuerza que lo impulsa) debe ser buscada en un nivel más profundo. ¿De qué se alimenta nuestra "intolerancia" hacia los extranjeros? ¿Qué es lo que nos molesta de ellos y perturba nuestro equilibrio psíquico? Incluso en el nivel de una simple descripción

fenomenológica, la característica crucial de la causa es el que no puede ser especificada como una característica observable claramente definida: aunque podamos normalmente enumerar una serie de características que nos irritan respecto de "ellos" (el modo de reír demasiado ruidosamente, el mal olor de su comida, etc.), estas características funcionan como indicadores de una extrañeza más radical. Los extranjeros puede verse y actuar como nosotros, pero hay un insondable *je ne sais quoi*, algo "más en ellos que ellos mismos" que los hace "no totalmente humanos" ("extraños" en el sentido preciso que adquirió el término en el cine de horror de los cincuenta).<sup>7</sup> Nuestra relación con este insondable elemento traumático que "nos molesta" en las fantasías estructuradas del Otro (sobre la omnipotencia política y/o sexual, sobre "sus" extrañas prácticas sexuales, sobre sus poderes hipnóticos secretos, etc). Jacques Lacan bautizó este extraño objeto paradójico, que representa lo que en el objeto empírico percibido positivamente elude necesariamente mi mirada, y como tal funciona como la fuerza que impulsa mi deseo de él, *object petit a*, el objeto-causa del deseo; otro nombre para él es *plus-de-jouir*, el "plus de goce", que designa el exceso sobre la satisfacción proporcionada por las posibilidades empíricas positivas del objeto. En su nivel más radical, la violencia es precisamente un esfuerzo por destruir este intolerable plus de goce contenido en el Otro.

<sup>5</sup> La teoría según la cual la violencia surge cuando la ficción simbólica que sostiene un edificio está (o se percibe como si estuviera) en peligro, es relevante también para el proceso revolucionario. En su "Marxismo realmente existente" (manuscrito inédito), Fredric Jameson traza un paralelo entre el papel de la riqueza terrenal en los principios del capitalismo protestante y el papel de la violencia en la experiencia revolucionaria. En el universo protestante de predestinación divina, la riqueza terrenal -si bien no es *en si misma* buena- funciona sin embargo como una "señal de gracia": indica que el sujeto se cuenta entre los elegidos. En forma homóloga, en un proceso revolucionario, el estallido de la violencia (es decir, la resistencia violenta de las clases dominantes, sus aparatos estatales y sus ideólogos, al proceso del cambio revolucionario) funciona como el indicador clave de la autenticidad del cambio revolucionario: queda como constancia del hecho de que hemos,

efectivamente, "tocado un nervio" del orden social existente. El punto no es, por lo tanto, que en una revolución la violencia es buena en sí misma: emerge como una especie de "derivado esencial" del proceso revolucionario, como una "reacción" sorprendida de la estructura de poder existente a las medidas revolucionarias que, por norma, tienen la forma de un "pacífico" programa de reformas.

<sup>6</sup> El caso de Bosnia es un excelente ejemplo de cómo la conexión entre la violencia y la ficción simbólica va también en el otro sentido: la exposición misma de un sujeto (una comunidad) a la violencia "real" extrema puede instigar la formación de una identidad simbólica. Antes de la reciente guerra y de los tormentos a los que fueron expuestos, los musulmanes bosnios eran probablemente el elemento étnico más "cosmopolita" de la ex Yugoslavia, prácticamente sin ningún elemento de identidad nacional -es el hecho mismo de la violencia extrema el que puso en movimiento un prolífico proceso de constitución de una identidad simbólica, es decir, es en reacción a la violencia que los musulmanes bosnios comienzan a percibirse a sí mismos como una entidad con un claro sentimiento de identidad nacional.

'Permítanme recordar una experiencia más bien personal, la de mi propia madre. Su mejor amiga, como dice el dicho, es una vieja dama judía; tras alguna transacción financiera con ella, mi madre me dijo: "¡Qué agradable mujer!, pero, ¿notaste el modo extraño en que contaba el dinero?"; a los ojos de mi madre, esta característica, el modo en que una mujer judía manejaba el dinero, funcionaba exactamente como la misteriosa característica de las novelas y de las películas de ciencia ficción que nos permiten reconocer a los extraterrestres que son, por lo demás, indistinguibles de nosotros mismos (una delgada película de piel entre el meñique y el anular, un extraño resplandor en los ojos...).

Puesto que, entonces, el odio no se limita a las "características reales" del objeto contra el que se dirige, sino que apunta a su esencia misma, *objet a*, lo que es "en el objeto más que el objeto mismo", el objeto del odio es *stricto sensu* indestructible: mientras más lo destruyamos en realidad, más poderoso se torna el núcleo sublime ante nuestros ojos. Esta paradoja fue

reconocida hace mucho tiempo como el punto crítico de los judíos en la Alemania nazi: mientras más cruelmente eran exterminados en la realidad, más horripilantes eran las dimensiones adquiridas por los que quedaban... Este elemento fantasmático que, mientras más aniquilado es en la realidad, con mayor fuerza regresa su presencia espectral, señala hacia la problemática freudiana del complejo de castración. La noción del complejo de castración ha sido el blanco de la crítica feminista a lo largo de muchos años: sólo si aceptamos el "tener el falo" como el estándar por el cual se miden ambos sexos, el "no tener el falo" aparece como una falta, es decir la mujer es percibida como "castrada". En otras palabras, la noción de la castración femenina equivale a fin de cuentas a una variante del viejo y famoso aforismo griego: "Lo que no tienes lo has perdido; no tienes cuernos, de modo que los perdiste." Sin embargo, es apresurado descartar este sofisma (y por lo tanto la noción de la castración) como un falso razonamiento inconsecuente. Para tener un presentimiento de la ansiedad existencial que puede formar parte de su lógica, basta con recordar al Hombre de los Lobos, el ana

---

lizando ruso de Freud, quien sufría de una *idée fixe* hipocondriaca: se quejaba de que era víctima de una lesión en la nariz causada por la electrólisis; sin embargo, cuando los estudios dermatológicos demostraron que no había absolutamente ningún problema con su nariz, esto desencadenó en él una ansiedad intolerable: "Habiéndosele dicho que no se podía hacer nada por su nariz, puesto que no había ningún problema en ella, se sintió incapaz de seguir viviendo en lo que él consideraba su estado irreparablemente mutilado." <sup>8</sup> Esta "mutilación irreparable", desde luego, representa la castración, y la lógica aquí es exactamente la misma que la del aforismo griego previamente citado: si no tienes cuernos los has perdido; si no se puede hacer nada, entonces la pérdida es irreparable... Dentro de la perspectiva lacaniana, desde luego, este sofisma señala la característica fundamental de un orden estructural-diferencial: la intolerable falta absoluta emerge en el punto mismo donde falta la falta.

Según Freud, esta actitud del sujeto masculino con respecto a la castración involucra una división paradójica: sé que la castración no es una amenaza real, que no va a ocurrir, pero aun así me veo acosado por su posibilidad. Lo

mismo ocurre con la figura del "judío conceptual": no existe (como parte de nuestra experiencia de la sociedad real), pero por esta misma razón le temo aún más -en pocas palabras, *la no-existencia misma del judío en la realidad funciona como el argumento principal para el antisemitismo*. Es decir, el discurso antisemita construye la figura del judío como una entidad casi fantasmal que no se encuentra en la realidad, y utiliza esta misma brecha entre el "judío conceptual" y la realidad de los judíos verdaderamente existentes como el mayor argumento contra los judíos. Así, nos encontramos atrapados en una especie de círculo vicioso: mientras más normales aparentan ser las cosas, más sospechas despiertan y más nos domina el pánico. Respecto de esto, el judío es como el falo materno: no existe tal cosa en la realidad, pero por esto mismo, por su presencia espectral y casi fantasmática, da pie a una ansiedad intolerable. En esto mismo consiste la sucinta explicación de lo Real lacaniano: mientras más me indica mi razonamiento (simbólico) que x no es posible, más me persigue su espectro - como el proverbial inglés valiente que no creía en los fantasmas, ni siquiera les temía...

8 Muriel Gardiner, *The Wolf-Man and Sigmund Freud*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 287.

Aquí se impone una homología entre el "judío conceptual" y el Nombre del Padre: en este último caso nos encontramos también con la división entre conocimiento y creencia ("sé muy bien que mi padre es en realidad una criatura imperfecta, confundida e impotente, pero sin embargo creo en su autoridad simbólica"). La persona empírica del padre nunca está a la altura de su nombre, de su mandato simbólico -en la medida en que lo logre (vivir según estos estándares), nos enfrentamos con una constelación psicótica (un ejemplo claro de un padre que alcanzaba el estándar de su nombre fue el caso del padre de Schreber, del caso analizado por Freud). ¿No es por lo tanto la "transustancialización", la "supresión [*Aujhebung*]" del padre real en el Nombre del Padre estrictamente homóloga con la "transustancialización del judío empírico al (la forma de la apariencia del) judío conceptual"? ¿No es la brecha que separa al judío real de la figura fantasmática del "judío conceptual" de la misma naturaleza que la que separa a la persona empírica y siempre deficiente del padre del Nombre del Padre, de su mandato



simbólico? ¿No es verdad que en ambos casos una persona real funge como la personificación de una agencia ficticia e irreal -el padre real es un sustituto de la agencia real de la autoridad simbólica y el judío real es un sustituto para la figura fantasmática del "judío conceptual"?

Tan convincente como pueda parecer esta homología debe ser rechazada como engañosa: en el caso del judío, la lógica estándar de la castración simbólica es *invertida*. ¿En qué consiste exactamente la castración simbólica? Un padre real ejerce su autoridad sólo mientras se presente a sí mismo como la encarnación de una agencia simbólica trascendental, es decir, mientras acepte que no es él, sino el gran Otro que habla a través de él, en sus palabras -como el millonario en una película de Claude Chabrol, que invierte la queja tradicional de ser amado sólo por sus millones: "¡Si tan sólo encontrara una mujer que me amara únicamente por mis millones, no por mí mismo!" Aquí se encuentra la lección máxima del mito freudiano del parricidio, del padre primordial que, tras su muerte violenta, regresa más fuerte que nunca bajo el aspecto de su nombre, como una autoridad simbólica: *si el padre real va a ejercer la autoridad paterna simbólica, debe en cierto modo morir en vida*; es su identificación con la "letra muerta" del mandato simbólico la que inviste de autoridad a su persona, o, parafraseando el antiguo eslogan americano contra los indios: "¡sólo un padre muerto es un buen padre!"<sup>9</sup>

El problema con los críticos del "falocentrismo" de Lacan es que, en general, se refieren al "falo" o a la "castración" en un sensato sentido metafórico y preconceptual: en los estudios cinematográficos feministas estándares, por ejemplo, cada vez que un hombre actúa en forma agresiva hacia una mujer o asienta su autoridad sobre ella, se puede tener la certeza de que su acto será descrito como "fálico"; cada vez que una mujer es inculpada, dejada indefensa, acorralada, etc., es seguro que su experiencia será descrita como "castrante"... Lo que se pierde es precisamente la paradoja del falo como significante de la castración: si vamos a asentar nuestra autoridad "fálica" (simbólica), el precio que debemos pagar es el renunciar a la posición de agente y asumir el papel de medio a través del cual el Gran Otro actúa y habla. Mientras el falo *qua* significante designa la agencia de la autoridad

simbólica, su característica esencial radica por lo tanto en el hecho de que no es "mío", el órgano de un sujeto viviente, sino el lugar en el que un poder extraño interviene y se inscribe dentro de mi cuerpo, un lugar en el que el gran Otro actúa a través de mí -en pocas palabras, el hecho de que el falo sea un significante implica sobre todo que es estructuralmente un órgano sin un cuerpo, en cierta forma "separado" de mi cuerpo.<sup>10</sup> Esta característica crucial del falo, su separabilidad, se hace visible en el uso del falo plástico artificial (consolador) en las prácticas lésbicas sadomasoquistas, donde uno puede jugar con él, donde circula -el falo es una cosa demasiado seria para dejar su uso a criaturas estúpidas como los hombres...<sup>11</sup>

9 Por esta razón, nuestra percepción de la figura paterna siempre oscila entre la falta y el exceso: siempre hay "demasiado" o "no lo suficiente" del padre, nunca la proporción exacta -"ya sea que falte como presencia o, en su presencia, está aquí excesivamente" (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VIII: Le transfert*, París, Editions du Seuil, 1991, p. 346). Por otro lado, tenemos el motivo recurrente del padre *ausente*, siendo su ausencia culpada por todo, hasta por la tasa de criminalidad entre los adolescentes; por otro lado, tan pronto como el padre está efectivamente "aquí", su presencia es percibida necesariamente como perturbadora, vulgar, escandalosa, indecente, incompatible con la dignidad de la autoridad paterna, como si su presencia como tal fuera ya un exceso obstructor.

Esta dialéctica de la falta y el exceso explica la paradójica inversión en nuestra relación con una figura de Poder: cuando esta figura (padre, rey...) deja de cumplir satisfactoriamente su papel, cuando deja de ejercer plenamente su poder, *esta [alta es necesariamente (falsamente) percibida como un exceso*, es decir, al monarca se le reclama el "haber acumulado demasiada autoridad", como si nos enfrentáramos a un "exceso brutal de Poder". Esta paradoja es típica de la situación prerrevolucionaria: mientras más inseguro de sí mismo, de su legitimidad, sea un régimen (digamos, el *Ancien Régime* en Francia de los años anteriores a 1789), más dudará y hará concesiones a la oposición, más atacado será por la oposición como una tiranía ilegítima. La oposición, desde luego, actúa como una histérica, puesto que sus recriminaciones de un ejercicio excesivo de poder oculta exactamente lo contrario -el verdadero reclamo

de la oposición es que el régimen *no es lo suficientemente fuerte*, que no cumple con su mandato de poder.

<sup>10</sup> Si nos fuéramos a permitir una especulación sobre por qué el falo (/"" órgano ha sido elegido para fungir como el significante fálico, entonces la característica que lo "predispone" para este papel debe ser aquella que evoca san Agustín: el falo es un órgano de poder-potencia, pero también un órgano cuyas demostraciones de potencia escapan esencialmente al control del sujeto -con la supuesta excepción de algunos monjes hindúes, no es posible tener una erección a voluntad, de modo que ésta queda como testimonio de algún poder extraño operando en el corazón mismo del sujeto.

<sup>11</sup> La otra (falsa) lectura, cercanamente relacionada con la primera, se refiere a la oposición entre la economía fálica y la polimorfa pluralidad de posiciones sujeto: según la visión tradicional, la tarea de la economía fálica es moldear la dispersa pluralidad preedípica de las posiciones sujeto en un sujeto unificado, que está subordinado al dominio del Nombre del Padre (mensajero y ejecutor de la autoridad social) y como tal sujeto ideal del poder (social). Lo que debemos cuestionar aquí es la suposición subyacente de que el poder social se ejerce mediante el sujeto edípico unificado, totalmente sometido a la ley fálica paterna, e, inversamente, que la dispersión del sujeto unificado en una infinidad de posiciones sujeto mina automáticamente la autoridad y el ejercicio del poder. Contra este lugar común debe señalarse una y otra vez que el poder siempre nos trata, se dirige a nosotros, como sujetos *divididos*; que, para reproducirse, depende de nuestra división: el mensaje con el que nos bombardea el discurso del poder es inconsistente por definición, siempre hay una brocha entre el discurso público y su apoyo lantasmático -lejos de ser una debilidad secundaria, una señal de la imperfección del poder, esta división es constitutiva para su ejercicio. Con respecto a la llamada forma "posmoderna" de la subjetividad, que define el capitalismo tardío, uno debe ir un poco más allá: el sujeto posmoderno está directamente dentro del discurso público mismo, constituido como un inconsistente montón de nuilliples "posiciones sujeto" (económicamente conservador, pero sexualmente "iluminado", vuppie, etcétera).

Hay, sin embargo, una diferencia axial entre esta autoridad simbólica garantizada por el falo como el significante de la castración y la presencia espectral de "judío conceptual": si bien en ambos casos nos enfrentamos con la separación entre conocimiento y creencia, las dos divisiones tienen naturalezas fundamentalmente diferentes. En el primer caso, la creencia se refiere a la autoridad simbólica pública "visible" (sin importar mi conciencia de la imperfección y la debilidad del padre, lo sigo aceptando como una figura de autoridad), mientras que en el segundo caso en lo que creo es en el poder de una aparición invisible espectral. El fantasmático "judío conceptual" no es una figura paterna de autoridad simbólica, un trasmisor-medio "castrado" de la autoridad pública, sino algo claramente diferente, una especie de extraño doble de la autoridad pública que pervierte su lógica natural: debe actuar en la sombra, invisible a la mirada pública, irradiando una omnipotencia espectral casi fantasmática. Debido a este estatus elusivo e insondable de la esencia de su identidad, el judío es -en contraste con el padre "castrado"- percibido como *incastrable*: mientras más se recorte su presencia real, social y pública, más amenazadora se torna su elusiva existencia fantasmática.<sup>1</sup>

Esta lógica fantasmática de un Amo invisible y, por lo tanto, omnipotente cumplía obviamente su papel en el modo en que Abimael Guzmán, "Presidente Gonzalo", el líder de Sendero Luminoso en Perú, operaba antes de su arresto: el hecho de que su misma existencia estuviera en duda (la gente no sabía con certeza si existía realmente o era sólo un mítico punto de referencia) aumentaba su poder. El ejemplo más reciente de este Amo *qua* invisible, y por lo tanto órgano omnipotente, nos lo proporciona *Los sospechosos comunes*, de Bryan Singer, una película centrada en el misterioso "Keyser Soeze", un genio criminal cuya existencia está en duda: como lo expresa uno de los personajes en la película: "No creo en Dios pero aun así le temo." La gente teme verlo o, una vez que se han visto forzados a confrontarlo cara a cara, temen mencionar esto a los otros -su identidad es un secreto altamente guardado. Al final de la película se descubre que Keyzer Soeze es el más miserable del grupo de sospechosos, un cojo, autodenigrado debilucho, como Alberich en *El anillo del nibelungo*, de Richard Wagner. Lo que es crucial es el contraste mismo entre la

omnipotencia del agente invisible del poder y el modo en que este mismo agente es reducido a un lisiado debilucho una vez que su identidad se hace pública. La característica fantasmática que explica el poder ejercido por tal figura maestra no es su lugar simbólico, sino un acto mediante el cual exhibe su voluntad despiadada y su presteza para romper todos sus lazos con las consideraciones humanas ordinarias (Kayzer Soeze supuestamente le dispara a su esposa e hijos a sangre fría para impedir que los miembros de una pandilla enemiga lo chantajeen amenazando con matarlos -un acto estrictamente homólogo a la renuncia al amor de Alberich).

12La misma lógica parece aplicarse en el populismo anticomunista de derecha, que recientemente ha ganado poder en los países ex socialistas de la Europa del Este: su respuesta a las presentes crisis económicas y otras dificultades es que si bien los comunistas perdieron poder legal y público, siguen gobernando, controlando efectivamente los trasfondos del poder económico electivo, para controlar los medios y las instituciones estatales... Así, los comunistas son percibidos como una entidad fantasmática *n* ¿a judía: mientras más pierden poder público y se tornan invisibles, más fuerte es su omnipresencia casi fantasmática, su efectivo control desde las sombras.

Brevemente, la diferencia entre el Nombre del Padre y el "judío conceptual" es la que existe entre la *ficción* simbólica y el *espectro* fantasmático: en álgebra lacaniana, entre Sp el significante maestro (el significante vacío de la autoridad simbólica) y *object petit a*. Cuando el sujeto es investido de autoridad simbólica, actúa como un apéndice de su título simbólico, es decir, es el gran Otro quien actúa a través de él: basta con recordar al juez que puede ser una persona corrupta y miserable, pero que en cuanto se pone su toga y demás insignias, sus palabras se tornan en las palabras de la ley misma... En contraste, en el caso de la presencia espectral, el poder que ejerzo radica en algo "en mí más que en mí mismo", como lo ejemplifican numerosos *thrillers* de ciencia ficción, desde *Alien* hasta *Hidden*: un cuerpo extraño indestructible que representa la sustancia de la vida presimbólica, un nauseabundo parásito mucoso que invade mi interior y me domina.

Esta diferencia entre ficción y fantasía (simbólica) es de una importancia decisiva para la teoría psicoanalítica de la ideología. En su reciente libro sobre Marx, Jacques Derrida puso en juego el término "espectro" para indicar la elusiva pseudomaterialidad que revierte la oposición ontológica clásica de realidad, ilusión, etc.<sup>13</sup> Y, tal vez, es aquí donde debemos buscar el último recurso de la ideología, la esencia preideológica, la matriz formal, a la cual están injertadas varias formaciones ideológicas: en el hecho de que no hay realidad sin el espectro, que el círculo de la realidad sólo puede ser cerrado mediante un extraño suplemento espectral. ¿Por qué no hay entonces realidad sin el espectro? Lacan proporciona una respuesta precisa a esta pregunta: (lo que experimentamos como) la realidad no es "la cosa misma", ésta se encuentra siempre-ya simbolizada, constituida, estructurada mediante mecanismos simbólicos -y el problema reside en el hecho de que a fin de cuentas la simbolización siempre falla, que nunca logra "ocultar" totalmente lo real, que siempre involucra una deuda simbólica irresoluta e impagada. *Este real (la parte de la realidad que permanece no simbolizada) regresa bajo el aspecto de apariciones fantasmales.* Consecuentemente, "espectro" no debe confundirse con "ficción simbólica", con el hecho de que la realidad misma tiene la estructura de una ficción, puesto que está construida simbólicamente (o, como lo expresan algunos sociólogos, "socialmente"); las nociones de espectro y de ficción (simbólica) son codependientes en su misma incompatibilidad (son "complementarias" en el sentido de la mecánica cuántica). Para expresarlo en forma simple, la realidad no es nunca directamente "ella misma", se presenta sólo mediante su simbolización incompleta-fallida, y las apariciones espectrales se materializan en la brecha misma que separa eternamente a la realidad de lo real, y gracias a la cual la realidad posee eternamente el carácter de ficción (simbólica): el espectro da cuerpo a aquello que escapa a la realidad (simbólicamente estructurada).

La "esencia" preideológica consiste, por lo tanto, en *la aparición espectral que llena el agujero de lo real.* Esto es lo que no toman en cuenta todos los intentos por separar claramente la realidad "verdadera" de la ilusión (o fundamentar la ilusión en la realidad): si (lo que experimentamos como) "realidad" fuera a emerger, algo debe ser forcluido de ella, es decir, la

"realidad, como la verdad, por definición no está nunca "completa". *Lo que oculta el espectro no es la realidad, sino su "primordiahnenle reprimido", esa X impresentable en cuya represión se basa la realidad misma.* Puede, por lo tanto, parecer que nos hemos perdido en las turbias aguas especulativas que no tienen nada que ver con las luchas sociales concretas -sin embargo, ¿no proporciona el concepto marxista de la *lucha de clases* el ejemplo supremo de este "Real"? El pensamiento consecuente de este concepto nos lleva a admitir que no hay lucha de clases "en la realidad": la "lucha de clases designa el antagonismo mismo que impide que la realidad (social) objetiva se constituya como un todo autosuficiente.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Véase Jacques Derrida. *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993.

---

Esta interpretación del antagonismo social (la lucha de clases) como Real, no como (parte de) la realidad social objetiva, nos permite contrarrestar la gastada línea argumentativa según la cual uno debe abandonar la noción de ideología, puesto que el gesto de distinguir la "simple ideología" de la "realidad" implica la epistemológicamente insostenible "perspectiva de Dios", es decir, acceso a la realidad objetiva como "es realmente". La pregunta sobre la propiedad del término "lucha de clases" para designar la forma predominante del antagonismo contemporáneo es aquí secundaria, se refiere al análisis social concreto; lo que importa es que la constitución misma de la realidad social involucra la "represión primordial" de un antagonismo, de modo que el soporte fundamental de la crítica de la ideología -el punto de referencia extra-ideológico que nos permite denunciar el contenido de nuestra experiencia inmediata como "ideológico"- no es la "realidad" sino lo real "reprimido" del antagonismo.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Esta noción de antagonismo se debe, desde luego, a Ernesto Laclau y a Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista* (Madrid. Siglo XXI. 1987).

<sup>15</sup> Tal vez esta noción de lo real explique también una característica crucial de la "nueva ola" de documentales de fines de los ochenta y principios de los noventa de los cuales es ejemplar *The Thin Blue Line* (véase el extraordinario análisis de Linda Williams en "Mirrors Without Memories -Truth, History and the New Documentary", *film Quarterly*).

vol. 46. núm. 3, primavera de 1993, pp. 9-21): estas películas, si bien dejan atrás las ingenuas referencias a la realidad que supuestamente persiste "allá afuera", fuera de la ficción cinematográfica, evitan también la trampa "posmodernista" de ilimitado juego de simulacros en el cual la noción misma de "referente" desaparece, es desechada como el último remanente de ilusión metafísica. En *The Thin Blue Line*, el referente es perfectamente operativo, toda la película gira en torno a "lo que realmente ocurrió" en la noche del asesinato, la película está alejada todo lo posible de cualquier ideología pseudo-rashomoniana, en la que la realidad se evapora en múltiples puntos de vista; sin embargo, esta esencia, este "núcleo sólido", es simultáneamente más cercano y más distante que el referente "realista" tradicional: es más lejano pues se presupone que es inherentemente irrepresentable, como algo que elude y resiste toda integración a la narrativa *a priori* (la película sólo puede ofrecer falsas dramatizaciones de las diversas hipótesis de "lo que realmente ocurrió"); es más cercano, puesto que la película se concibe a sí misma como una intervención en aquello que describe (el cineasta intenta claramente sembrar el terreno para el nuevo juicio). Podemos ver aquí cómo la trascendencia radical (el plantear lo real como irrepresentable, como algo que está más allá del alcance de la representación) coincide con la inmanencia radical (con el hecho de que entre "nosotros" y lo Real, no existe una distancia clara que supuestamente separe el contenido representado del sujeto que lo percibe y lo registra: el sujeto interviene directamente en, es parte de, el contenido irrepresentable, que por lo tanto *se mantiene irrepresentable debida a su propio exceso de proximidad*). Lo mismo ocurre con *Shoah*, de Claude Lanzmann: la película hace referencia al trauma del holocausto como a algo que está más allá de la representación (sólo puede ser discernido mediante rastros, testigos sobrevivientes, monumentos que permanecen); sin embargo, esta imposibilidad de representar el holocausto no es sólo porque es "demasiado traumático", sino más bien porque nosotros, como sujetos que lo observamos, seguimos estando involucrados, seguimos siendo parte del proceso que lo generó (basta con recordar la escena de *Shoah* en la que los campesinos polacos de un poblado cercano al campo de concentración, entrevistados ahora, en nuestro tiempo presente, siguen encontrando



"extraños" a los judíos, es decir, repiten la misma lógica que llevó al holocausto...). Esta coincidencia es propiamente hegeliana y debe, como tal, oponerse a la lógica de Disneylandia denunciada por Baudrillard años atrás: la trampa de Disneylandia no radica en su intento de convencernos de la autenticidad de sus falsas atracciones, radica más bien en un intento de convencernos de que el mundo *fuera* de Disneylandia, el mundo al que (re)ingresamos cuando abandonamos el parque, es "la verdadera realidad" y no una farsa. En otras palabras, el verdadero engaño radica en el hecho de que la apariencia escenificada se *presenta a sí misma como falsa*, confiriendo así la autenticidad de la "realidad" a lo que está afuera, éste es, según Hegel, el verdadero engaño oculto en la noción de apariencia.

Para clarificar esta extraña lógica del antagonismo *qua* real, recordemos el análisis ejemplar de Claude Lévi-Strauss, en su *Antropología estructural*, de la disposición espacial de los edificios entre los winnebago, una de las tribus de los Grandes Lagos. La tribu está dividida en dos subgrupos ("moitiés"), "aquellos que son de arriba" y "aquellos que son de abajo"; cuando se le pide a un individuo que dibuje en un papel, o en la arena, el plano de su aldea (la disposición espacial de las chozas), obtenemos dos respuestas totalmente diferentes, dependiendo de su pertenencia a uno u otro subgrupo. Ambos perciben la aldea como un círculo; pero para un grupo hay dentro de este círculo otro círculo de casas centrales, de modo que hay dos círculos concéntricos, mientras que para el otro subgrupo el círculo está claramente dividido en dos por una marcada línea. En otras palabras, un miembro del primer subgrupo (llamémosle "conservador-corporativista") percibe el plano de la aldea como un anillo de casas más o menos simétricamente distribuidas en torno a un templo central, mientras que un miembro del segundo subgrupo ("revolucionario-antagónico") percibe su pueblo como un montón de casas separadas claramente por una invisible frontera..." El argumento central de Lévi-Strauss es que este ejemplo no debe empujarnos por ningún motivo hacia un relativismo cultural, según el cual la percepción del espacio social depende del grupo de pertenencia del observador: la división misma en dos percepciones "Relativas" implica una referencia oculta a una constante -no la disposición "real", objetiva de los edificios, sino un núcleo traumático, un antagonismo fundamental que los

habitantes de la aldea eran incapaces de simbolizar, de justificar, de "internalizar", de aceptar, un desequilibrio en las relaciones sociales que impedía que la comunidad se estabilizara como un todo armónico. Las dos percepciones del plano son simplemente dos intentos mutuamente excluyentes de manejar este antagonismo inherente, de sanar la herida mediante la imposición de una estructura simbólica equilibrada. (¿Es necesario añadir que las cosas son exactamente iguales respecto de la diferencia sexual, que "masculino" y "femenino" son como las dos configuraciones de casas en la aldea de Lévi-Strauss? Y para disolver la ilusión de que nuestro universo "desarrollado" no está dominado por la misma lógica, basta con recordar la división de nuestro espacio político en izquierda y derecha: el izquierdista y el derechista se comportan exactamente igual que los miembros de los dos subgrupos en el poblado de Lévi-Strauss. No sólo ocupan lugares diferentes en el espacio político; cada uno percibe la distribución de este espacio en forma diferente -un izquierdista lo considera un campo inherentemente dividido por un antagonismo fundamental, un derechista como la unidad orgánica de la comunidad, perturbada únicamente por los invasores ajenos a ella.)<sup>17</sup>

---

El sentido común nos dice que es fácil rectificar la parcialidad de las percepciones subjetivas y establecer "el verdadero estado de las cosas": rentamos un helicóptero y tomamos una foto del poblado desde arriba... Lo que obtenemos de este modo es una visión no distorsionada de la realidad, pero perdemos totalmente lo real del antagonismo social, el núcleo traumático no simbolizable que se expresó mediante la distorsión misma de la realidad, en los fantaseados desplazamientos de la disposición "real" de las casas. Esto es lo que Lacan tenía en mente al decir que *la verdadera distorsión y/o la disimulación misma es reveladora*: lo que emerge mediante las distorsiones de la representación precisa de la realidad es lo real, es decir, el trauma en torno al cual la realidad social está estructurada. En otras palabras, si todos los habitantes del poblado dibujaran el mismo plano acertado nos encontraríamos ante una comunidad armónica y no-antagónica. Sin embargo, si fuéramos a llegar a la paradoja fundamental implicada por la noción marxista del fetichismo de las mercancías, deberíamos ir un paso más allá e imaginar, digamos, dos poblados "reales", cada uno de los cuales

alcanza, según la disposición de sus viviendas, uno de los dos planos fantaseados evocados por Lévi-Strauss: en este caso la estructura misma de la realidad social materializa un intento por enfrentar lo real del antagonismo.<sup>18</sup> Esto es, lo que no se debe olvidar nunca es que el "fetichismo de las mercancías" no designa una teoría de la política económica (burguesa), sino una serie de presuposiciones que determinan la estructura de la práctica económica "real" misma del mercado de cambio -en teoría, un capitalista se aferra al nominalismo utilitario, pero en su propia práctica (de intercambio, etc.) sigue "caprichos teológicos" y actúa como un idealista especulativo... La "realidad" misma, puesto que está regulada por una ficción simbólica, oculta lo real de un antagonismo, y es este real, forcluido de la ficción simbólica, el que regresa en forma de apariciones espectrales -de forma ejemplar, desde luego, en la figura del "judío conceptual".

<sup>16</sup>Claude Lévi-Strauss, "Do Dual Organizations exist?", en *Structural Antliropo/ogv*. Nueva York, Basic Books, 1963, pp. 131-163 (los dibujos se encuentran en las páginas 133-134) ["¿Existe la organización dual?", en *Antropología EsIruccural*, Barcelona, Paidós, 1992].

<sup>17</sup> Aquí tenemos un caso ejemplar de cómo la diferencia *qua* Real del antagonismo *precede* paradójicamente a los dos términos que diferencia: estos dos términos positivos (la "izquierda" y la "derecha" políticas) son dos intentos por formular la diferencia dentro de lo simbólico (el antagonismo) que elude el orden simbólico.

<sup>1H</sup> El dominio de la arquitectura es aquí de un interés especial: ¿acaso los grandes proyectos urbanísticos y arquitectónicos no son siempre testimonios de un intento de materializar -en la disposición misma del espacio social de los edificios, espacios públicos, facilidades para el esparcimiento, etc.- una solución imaginaria a los antagonismos sociales? Por ejemplo, ¿no es el funcionalismo modernista un intento por construir un espacio social transparente y organizado que garantice la armoniosa coordinación de todos los aspectos de la vida social (trabajo, tiempo libre, administración)? La arquitectura es quizás el más claro ejemplo de cómo la misma materialidad "real" (de la disposición de los edificios) encarna siempre un proyecto

ideológico.

SEGUNDA PARTE

LOS NUEVOS MEDIOS

## 5. LA INTERPASIVIDAD Y SUS VICISITUDES

1

Según la clásica crítica althusseriana de la problemática marxista del fetichismo de las mercancías, esta noción se basa en la oposición ideológica humanista de "personas humanas" contra "cosas". ¿No es una de las determinaciones estándar del fetichismo el que, en él, nos enfrentemos con "relaciones entre cosas (mercancías)" en lugar de "relaciones entre personas" directamente, es decir, que en el universo fetichista, la gente percibe (falsamente) sus relaciones sociales en la forma de relaciones entre cosas? Los althusserianos están plenamente justificados al subrayar cómo, tras esta problemática "ideológica", hay otro concepto de fetichismo, totalmente diferente -estructural- que actúa ya en Marx: en este nivel "fetichismo" se refiere al cortocircuito entre la estructura formal-diferencial (que está por definición "ausente", es decir nunca se da "como tal" en nuestra realidad experimentada) y un elemento positivo de esta estructura. Cuando somos víctimas de la ilusión "fetichista", percibimos (falsamente) como la característica inmediata-"natural" del objeto-fetichismo aquello que se confiere a este objeto gracias a su lugar en la estructura. El hecho de que el dinero nos permita comprar cosas en el mercado no es una propiedad directa del objeto-dinero, sino el resultado del papel estructural del dinero dentro de la compleja estructura de las relaciones socioeconómicas; no nos relacionamos con cierta persona como "rey" porque esta persona es "en sí misma" (debido a su personalidad carismática o algo por el estilo) un rey, sino porque ocupa el papel del rey dentro del conjunto de las relaciones sociosimbólicas: etc., etcétera.

Nuestro punto es, sin embargo, que estos dos niveles de la noción de fetichismo están necesariamente conectados: forman los dos lados constitutivos del concepto mismo de fetichismo; por esto, uno no puede simplemente devaluar el primero como ideológico, en contraste con el segundo, propiamente teórico (o "científico"). Para aclarar este punto se debe reformular la primera característica en una forma mucho más radical. Tras la oposición aparentemente ideológico-humanista de "seres humanos" y "cosas", yace otra noción mucho más productiva, la del misterio de la

sustitución y/o desplazamiento: ¿cómo es ontológicamente posible que las más íntimas "relaciones entre personas" puedan ser desplazadas hacia (o sustituidas por) "relaciones entre cosas"? Es decir, ¿no es una característica básica de la noción marxista del fetichismo de las mercancías que "las cosas creen, en vez de nosotros; en lugar de nosotros"? Se justifica repetir una y otra vez el punto de que, en la noción marxista de fetichismo, el lugar de la inversión fetichista no radica en lo que la gente cree que está haciendo, sino en su misma actividad social: un típico sujeto burgués es, según los términos de su propia actitud consciente, un nominalista utilitario -es en su actividad social, en el intercambio en el mercado, que actúa *como si* las mercancías no fueran simples objetos, sino objetos dotados de poderes especiales, llenos de "caprichos teológicos". En otras palabras, las personas están claramente conscientes de cómo son las cosas en realidad, saben muy bien que la mercancía dinero no es más que una forma establecida de las apariencias de las relaciones sociales, es decir, que tras las "relaciones entre cosas" hay "relaciones entre personas" -la paradoja es que, en su actividad social, actúan *como si* no lo supieran, y siguen la ilusión fetichista. La creencia fetichista, la inversión fetichista, es desplazada hacia otras cosas, es encarnada en lo que Marx llama "las relaciones sociales entre cosas". Y el error fundamental que debe evitarse aquí es la noción propiamente "humanista" de que esta creencia, encarnada en cosas desplazadas hacia otras cosas, no es nada más que una forma establecida de creencia humana directa: el papel de la reconstitución fenomenológica del génesis de la "reificación" es, entonces, demostrar cómo la creencia humana original fue transportada a las cosas... La paradoja que debe mantenerse es que el desplazamiento es original y constitutivo: no hay una subjetividad autopresente inmediata a la cual la creencia encarnada en las "cosas sociales" pueda ser atribuida, y que sea entonces desposeída de ellas. Hay otras creencias, las más fundamentales, que están "descentradas" desde el principio, creencias del Otro; el fenómeno del "sujeto supuesto creer" es, así, universal y estructuralmente necesario. Desde el principio, el sujeto hablante desplaza su creencia hacia el gran Otro *qua* el orden de la semblanza pura, de modo que el sujeto "nunca creyó realmente en él"; desde el principio el sujeto se refiere a un otro descentrado a quien imputa sus creencias. Todas las versiones concretas de este "sujeto

supuesto creer" (desde el niño pequeño por quien los padres fingen creer en Santa Claus, al "trabajador ordinario" por quien los intelectuales comunistas fingen creer en el socialismo) son sustitutos para el gran Otro.<sup>1</sup> Así, la respuesta que debe darse al lugar común conservador, según el cual todo hombre honesto tiene una profunda necesidad de creer en algo, es que cada hombre honrado tiene una profunda necesidad de encontrar a otro sujeto que crea en su lugar...

2

Para poder entender correctamente el espectro de esta noción del sujeto supuesto creer, como una característica fundamental constitutiva del orden simbólico,<sup>2</sup> se la debe contraponer a otra noción mejor conocida, la del *sujeto supuesto saber*, cuando Lacan habla del sujeto supuesto saber, uno normalmente no se da cuenta de cómo esta noción no es la norma, sino la excepción, que obtiene su valor del contraste con el sujeto supuesto creer como característica estándar del orden simbólico. Entonces ¿qué es el "sujeto supuesto saber"? En la serie de televisión *Columbo*, el crimen (el acto del asesinato) es mostrado detalladamente desde el principio, de modo que el enigma a resolver no es el de "¿quién fue?", sino cómo establece el detective la relación entre la superficie engañosa (el "contenido manifiesto" de la escena del crimen) y la verdad referente al crimen (el "pensamiento latente"), cómo va a demostrar al culpable su culpa. Así, el éxito de *Columbo* constata el hecho de que el verdadero interés es el trabajo detectivesco, el proceso mismo del desciframiento, no el resultado (la triunfante revelación final, "Y el asesino es...", falta, puesto que conocemos al asesino desde el principio). Aún más decisivo que esta característica es el hecho de que no sólo nosotros, los espectadores, sabemos desde el principio quién lo hizo (ya que lo vimos), sino, inexplicablemente, también el mismo detective Columbo: en el momento en que revisa la escena del crimen y encuentra al culpable, está absolutamente seguro, simplemente sabe que él lo hizo. Por lo tanto, sus esfuerzos subsecuentes no se dirigen al enigma de "¿quién lo hizo?", sino a cómo puede probar su culpa. Esta inversión del orden "normal" tiene connotaciones claramente teológicas: es igual en la religión verdadera, donde primero creo en Dios y luego, gracias a mi creencia, me

torno susceptible a las evidencias de la verdad de mi fe; aquí también Columbo sabe *primero*, con una misteriosa pero infalible certeza, quién lo hizo, y *entonces*, con base en este conocimiento inexplicable, procede a buscar evidencias... Y en un modo ligeramente diferente, es esto lo que es el analista *qua* "sujeto supuesto saber": cuando el analizando entra en una relación de transferencia con el analista, tiene la misma absoluta certeza de que el analista *conoce su* secreto (lo cual sólo significa que el paciente es, *a priori*, "culpable", que *hay* un significado secreto que puede extraerse de sus actos). El analista es, por lo tanto, no un empirista que estudia al paciente según diversas hipótesis, buscando evidencias, etc.; sino que encarna la certeza absoluta (a la que Lacan compara con la certeza del *cogito ergo sum* de Descartes) de la "culpa" del analizando, es decir, de su deseo inconsciente.

<sup>1</sup> La realidad del *sujeto supuesto creer* en el "totalitarismo" stalinista está quizás mejor ejemplificada por el conocido incidente relativo a la Gran Enciclopedia Soviética, ocurrido en 1954. poco después de la caída de Beria. Cuando los suscriptores soviéticos recibieron el volumen de la enciclopedia que contenía las entradas de la letra B había, desde luego, un artículo de dos páginas sobre Beria. ensalzándolo como un gran héroe de la revolución soviética; tras su caída y denuncia como un traidor y un espía, todos los suscriptores recibieron una carta de la casa editorial pidiéndoles que cortaran la hoja en cuestión y la regresaran, a cambio de lo cual les sería enviada una entrada (ilustrada) referente al estrecho de Bering, de modo que, al insertarla en el volumen, éste siguiera estando completo, no quedaría ningún vacío que atestiguara la reescritura de la historia... El misterio aquí es: *¿para quién* se mantuvo esta (apariencia de) integridad, si todos los suscriptores sabían de la manipulación (puesto que debieron llevarla a cabo *filos mismos*)? La única respuesta es, desde luego: *para el inexistente sujeto supuesto creer*,

<sup>2</sup> Véase Michael de Certeau, "What Do We Do When We Believe", en *On Signs*, Marshall Blonsky (coord.), Baltimore, The John Hopkins i'p, 1985, p. 200.

Las dos nociones, la del sujeto supuesto creer y la del sujeto supuesto



saber, no son simétricas, puesto que la creencia y el saber mismo no lo son: en su nivel más radical el estatus del gran Otro (lacaniano) *qua* institución simbólica es el de la creencia (confianza), no el del saber, porque la creencia es simbólica y el saber es real (el gran Otro involucra, y se basa en, una "confianza" fundamental). Así, los dos sujetos no son simétricos, ya que la creencia y el saber no lo son: la creencia es siempre mínimamente "reflexiva", una "creencia en la creencia del otro" ("Yo todavía creo en el comunismo" equivale a decir "yo creo que todavía hay gente que cree en el comunismo"), mientras que el saber precisamente *no es* conocimiento del hecho de que hay otro que sabe. Por esta razón, puedo Creer mediante el otro, pero no puedo Saber por medio del otro. Es decir, debido a la reflexividad inherente de la creencia, cuando otro cree en mi lugar, creo yo mismo a través de él; el conocimiento no es reflexivo de la misma forma, es decir, cuando se supone que el otro sabe, yo no sé por vía de él.

Según una conocida anécdota antropológica, los "primitivos", a quienes se asocian ciertas "creencias supersticiosas", cuando se les interroga abiertamente al respecto, responden que "algunas personas creen...", desplazando inmediatamente su creencia, transfiriéndola a otro. Y, una vez más, ¿no estamos haciendo lo mismo con nuestros hijos?: seguimos el ritual de Santa Claus porque (se supone que) nuestros hijos creen en él y no queremos decepcionarlos. ¿No es ésta también la excusa usual del mítico político cínico o corrupto que se vuelve honesto? "No puedo decepcionarlos (a la mítica 'gente ordinaria') que creen en ello (o en mí)." Y aún más ¿no es también esta necesidad de encontrar a otro que "crea realmente" lo que nos lleva a estigmatizar al Otro como un "fundamentalista" (étnico o religioso). En un modo extraño, la creencia siempre parece funcionar bajo la apariencia de "creencia a distancia": para que la creencia pueda funcionar *debe* haber un garante definitivo, pero este garante siempre es diferido, desplazado, nunca está presente "en persona". ¿Cómo es posible entonces la creencia? ¿Cómo se rompe este círculo vicioso de creencia diferida? La clave, desde luego, es que la existencia del sujeto que cree directamente no es necesaria para que la creencia sea funcional: basta con *presuponer* su existencia, es decir *crear* en ella, ya sea bajo la forma mitológica de una figura fundadora que no forma parte del entorno de nuestra experiencia, o bajo la apariencia de "él" impersonal ("él cree..."). El error fundamental que debe evitarse aquí es, una

vez más, la noción propiamente "humanista" de que esta creencia encarnada en cosas, desplazada hacia otras cosas, no es nada más que una forma establecida de una creencia humana directa, en cuyo caso la tarea de la reconstitución fenomenológica del génesis de la "reificación" sería el demostrar cómo la creencia humana original fue transferida hacia otras cosas... la paradoja que debe mantenerse, en contraste con estos intentos de génesis fenomenológica, es que *el desplazamiento es original y constitutivo*: no hay una subjetividad inmediata, viviente y autopresente, a la cual la creencia encarnada en "las cosas sociales" pueda ser atribuida y luego arrebatada.

*Je sais bien, mais quand même...* [Yo creo]: ahí yace el dilema -o bien jugamos el juego del oscurantismo jungiano, "no nos enfoquemos en nuestro superfino conocimiento racional, aferrémonos a las profundas creencias arquetípicas que constituyen la raíz de nuestro ser", o nos embarcamos en un arduo camino para explicar estas creencias como conocimiento. Fue ya Kierkegaard quien delineó la máxima paradoja de la creencia: destacó que el apóstol predica la necesidad de creer y pide que aceptemos su creencia gracias a su palabra; nunca nos presenta una "evidencia sólida" destinada a convencer a los no-creyentes. Por esta razón, la reticencia de la Iglesia al confrontar materiales que prueban o refutan reclamos es más ambigua de lo que puede parecer. En el caso del sudario de Turín, que supuestamente contiene los contornos del Jesús crucificado, y por lo tanto su retrato casi fotográfico, es demasiado fácil leer la reticencia de la Iglesia como una expresión de miedo a que se descubra que el sudario es una falsificación de una época posterior -tal vez, sería incluso más aterrador que se demostrara que el sudario es verdadero, ya que la "verificación" positivista de la creencia minaría su estatus y la privaría de su carisma. La creencia sólo puede florecer en el sombrío dominio entre la falsedad abierta y la verdad absoluta. La noción janseniana de milagro atestigua el hecho de que ya entonces estaban claramente conscientes de esta paradoja: para ellos, un milagro es un suceso que tiene la calidad de milagro sólo a los ojos del creyente -a los ojos sensatos de un escéptico, parece sólo una coincidencia natural. De modo que resulta demasiado fácil leer esta reticencia de la Iglesia como un intento de evitar la prueba objetiva de un milagro: la clave

es más bien que el milagro está inherentemente ligado a la creencia, no existe un milagro neutral para convencer al cínico incrédulo. O, para expresarlo en otra forma, el hecho de que el milagro aparezca como tal sólo a los ojos de los creyentes es una señal del poder de Dios, no de su impotencia...

3

Esta relación de sustitución no se limita a las creencias: lo mismo se aplica a cada uno de los sentimientos y actitudes más íntimos del sujeto, incluyendo la risa y el llanto. Basta con recordar el antiguo enigma de las emociones desplazadas-traspuestas que actúan en las llamadas "lloronas" (mujeres contratadas para llorar en los funerales) en las sociedades "primitivas", a la "risa enlatada" en la pantalla de televisión y a la adopción de una virtual en el ciberespacio. Cuando construyo una imagen "falsa" de mí mismo que me representa en una comunidad virtual en la que participo (en juegos sexuales, por ejemplo, un hombre tímido frecuentemente asume la personalidad de una mujer promiscua y atractiva), las emociones que siento y "finjo" como parte de mi persona virtual no son simplemente falsas: aunque (lo que experimento como) mi "verdadero ser" no las sienta, son sin embargo, de cierto modo, "verdaderas", lo mismo que al ver una miniserie en televisión con risa enlatada, donde incluso si no me río, sino que simplemente observo la pantalla, cansado tras un largo día de trabajo, me siento igualmente aliviado tras el programa...<sup>3</sup> Es a esto a lo que apunta la noción lacaniana de "descentramiento", del sujeto descentralizado: mis más profundos sentimientos pueden ser exteriorizados radicalmente; puedo, literalmente, "reír y llorar a través de otro".

¿Y no es la versión primordial de esta sustitución, mediante la cual "alguien más lo hace por mí", la sustitución misma del *significante* por el sujeto? En esta sustitución radica la característica básica constitutiva del *orden simbólico*, un *significante* es precisamente una cosa-objeto que me reemplaza, que actúa en mi lugar. Las así llamadas religiones primitivas en las que otra persona puede tomar dentro de sí mi sufrimiento, mi castigo (pero también mi risa y mi goce...), es decir, en las cuales se puede sufrir y pagar por los pecados *a través de Otro* (hasta las ruedas de oración que rezan por uno), no son tan estúpidas y "primitivas" como pueden parecer -

conlleven un potencial liberador trascendental. Al ofrecer mi contenido más íntimo, incluyendo mis sueños y mis ansiedades, al Otro, se abre un espacio en el cual soy libre para respirar: cuando el Otro se ríe por mí, tengo la posibilidad de tomar un descanso; cuando el Otro es sacrificado en mi lugar, estoy en libertad de seguir viviendo con la tranquilidad de que pague por mi culpa, etc., etc. La eficacia de esta operación de sustitución radica en la reversión reflexiva hegeliana: cuando el Otro se sacrifica en mi lugar, *yo me sacrifico a través del Otro*; cuando el Otro actúa por mí, *yo actúo a través del Otro*; cuando el Otro goza por mí, *yo gozo a través del Otro*. Como en la vieja broma sobre la diferencia entre la burocracia al estilo soviético y la autogestión socialista yugoslava: en Rusia, los miembros de la *nomenklatura*, los representantes de la gente ordinaria, se desplazan en lujosas limusinas, mientras que en Yugoslavia *la gente ordinaria se pasea en limusinas por mediación de sus representantes*. Este potencial liberador de los rituales mecánicos es también claramente discernible en nuestra experiencia moderna: todo intelectual conoce el potencial redentor de ser sometido temporalmente a un ejercicio militar, a los requisitos de un "primitivo" trabajo físico, o a otra labor similar regulada externamente -la conciencia misma de que el Otro regula el proceso en el que participo libera a mi mente para vagar, puesto que sé que *no estoy involucrado*. El motivo foucaultiano de la interconexión entre la disciplina y la libertad subjetiva aparece así bajo una luz diferente: al someterme a una máquina disciplinaria, en cierta forma, transfiero al Otro la responsabilidad de mantener el ritmo fluido de las cosas, y gano así el precioso espacio en el cual ejercer mi libertad...

<sup>3</sup> Antes de acostumbrarnos a la "risa enlatada" hay sin embargo un breve periodo de intranquilidad: la primera reacción ante ella es de *shock*, ya que es difícil aceptar que una máquina puede "reír por mí", hay algo inherentemente obsceno en este fenómeno. Sin embargo, con el tiempo, uno se acostumbra y el fenómeno es experimentado como "natural".

El que originalmente "lo hace por mí" es el significante mismo en su materialidad externa, de la "plegaria enlatada" en la rueda de oración tibetana, a la "risa enlatada" en nuestra televisión: la característica básica del orden simbólico *qua* "gran Otro" es que no es nunca simplemente una

herramienta o un medio de comunicación, puesto que "descentra" al sujeto desde adentro, en el sentido de completar su acto por él. Esta brecha entre el sujeto y el significante que "lo hace por él", es claramente discernible en la experiencia común cotidiana: cuando una persona resbala, otra persona parada junto a ella simplemente observando el incidente puede acompañarla con un "¡ups!" o algo similar. El misterio de este incidente cotidiano es que, cuando el Otro lo hace por mí, en mi lugar, *la eficiencia simbólica es exactamente la misma que si lo hiciera yo mismo*. Ahí yace la paradoja de la noción de lo "performativo" o del acto verbal: en el gesto mismo de lograr un acto mediante la pronunciación de palabras, soy privado de la autoría, el "gran Otro" (la institución simbólica) habla a través de mí. No es sorprendente, entonces, que haya algo de marionetas en las personas cuya función profesional es esencialmente performativa (jueces, reyes...): son reducidos a la encarnación viviente de la institución simbólica, es decir, su única función es poner mecánicamente "los puntos sobre las íes", conferir el sello institucional al contenido elaborado por otros. El Lacan de los últimos tiempos está plenamente justificado al reservar el término "acto" para algo mucho más real y suicida que un acto verbal.

Este misterio del orden simbólico está ejemplificado por el estatus enigmático de lo que llamamos "cortesía": cuando, al encontrar a un conocido, digo "¡Encantado de verlo! ¿Cómo está?", es evidente para ambos que, en cierto modo "no lo digo en serio" (si mi compañero sospecha que estoy realmente interesado, puede incluso sentirse desagradablemente sorprendido, como si apuntara a algo demasiado íntimo y que no es de mi incumbencia -o, parafraseando el viejo chiste freudiano, "¿Por qué dices que te da gusto verme cuando *realmente* te da gusto verme?"). De todos modos, sería erróneo describir mi acto como simplemente "hipócrita", ya que, en otra forma, *lo digo en serio*: el intercambio cortés establece una especie de pacto entre los dos; en la misma forma en que me río "sinceramente" mediante la risa enlatada (prueba de ello es que efectivamente "me siento aliviado" después de ello).

Si radicalizamos de este modo la relación de sustitución (es decir, el primer aspecto de la noción de fetichismo), entonces la conexión entre los dos aspectos -la oposición "personas *versus* cosas", su relación de

sustitución "cosas en lugar de personas", o una persona en lugar de otra, o un significante en lugar del significado...), y la oposición "la estructura contra uno de sus elementos"-, se torna clara: *la estructura formal-diferencial ocluida por el elemento-fetiché sólo puede emerger si el gesto de sustitución ya ha ocurrido*. En otras palabras, la estructura es siempre, por definición, una estructura signifiante, una estructura de significantes que son sustituidos por un contenido significado, no una estructura de lo significado. Para que la estructura formal-diferencial emerja, lo real debe doblarse a sí mismo en el registro simbólico; debe darse una *reduplicatio*, mediante la cual las cosas ya no cuentan como lo que "son" directamente, sino sólo en relación con su lugar simbólico. Esta sustitución primordial del gran Otro, del orden Simbólico por lo Real de la sustancia vital inmediata [en términos lacanianos: de A *-le grand Autre-* por J *-jouissance*], da pie a Sí, al "sujeto tachado", que es entonces "representado" por los significantes, es decir, en cuyo nombre "actúan" los significantes", que actúa mediante los significantes...

Sobre este fondo, uno está tentado de suplementar la noción de moda de "interactividad", con su sombrío y mucho más extraño suplemento-doble, la noción de "interpasividad". Es decir, es común subrayar cómo, con los nuevos medios electrónicos, el consumo pasivo de un texto o de una obra de arte se ha acabado: ya no sólo miro la pantalla, sino que interactúo cada vez más con ella, entablando con la misma una relación de diálogo (desde elegir los programas, participar en debates dentro de la comunidad virtual, hasta determinar directamente el resultado de las llamadas "narrativas interactivas"). Quienes alaban el potencial democrático de los nuevos medios, generalmente se enfocan precisamente en estas características: en cómo el ciberespacio abre la perspectiva de que una gran mayoría de la gente escape al papel de observador pasivo que sigue un espectáculo escenificado por otros, y participe activamente, no sólo del espectáculo, sino cada vez más en el establecimiento de las propias reglas del mismo... Pero ¿no es, sin embargo, el otro lado de la interactividad la interpasividad? ¿No es el reverso necesario de mi interacción con el objeto, en lugar de simplemente seguir el espectáculo en forma pasiva, la situación en la que el objeto extrae de mí, me priva de mi propia reacción pasiva de satisfacción

(duelo o risa), de modo que es el objeto mismo quien "disfruta el espectáculo" en mi lugar, relevándome de la obligación del superyó de disfrutarlo?... ¿No somos testigos de la "interpasividad" en un gran número de anuncios publicitarios contemporáneos o carteles que, en cierta forma, gozan del producto pasivamente en nuestro lugar? (las latas de Coca-cola que contienen la inscripción "¡Ooh! ¡Ooh! ¡Qué sabor!", emulan de antemano la reacción ideal del consumidor). Otro fenómeno extraño nos acerca más al meollo del asunto: casi todo aficionado a las videograbadoras, que graba compulsivamente cientos de películas (me cuento entre ellos) está perfectamente consciente de que el efecto inmediato de tener una videograbadora es que efectivamente uno ve *menos* películas que en los viejos tiempos de una simple televisión sin videograbadora; uno nunca tiene tiempo para ver televisión, así, en lugar de perder una preciosa tarde, uno simplemente graba la película y la almacena para verla posteriormente (para lo cual, desde luego, casi nunca hay tiempo...). Así, aunque no vea efectivamente las películas, la sola conciencia de que las películas que amo están almacenadas en mi videoteca me proporciona una profunda satisfacción y, ocasionalmente, me permite simplemente relajarme y abandonarme al exquisito arte del *far'niente* -como si la video, en cierta forma, *las estuviera viendo por mí, en mi lugar...* La videocasetera cumple aquí el papel del "gran Otro", como el medio para el registro simbólico.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Me apoyo aquí en la intervención de Robert Pfaller en el simposio "Die Dinge lachen an unsere Stelle", Linz (Austria), del 8 al 10 de octubre de 1996.

¿No es la obsesión académica liberal occidental con el sufrimiento en Bosnia un maravilloso ejemplo reciente de sufrimiento interpasivo? Uno puede sufrir realmente a través de los reportajes sobre violaciones y asesinatos masivos en Bosnia mientras se dedica a su carrera académica... Otro ejemplo estándar es proporcionado por el papel del "loco" dentro de un lazo intersubjetivo patológicamente distorsionado (digamos una familia cuyos traumas reprimidos explotan en el colapso mental de uno de sus miembros): cuando un grupo produce un loco ¿no desplaza hacia él la necesidad de tolerar pasivamente el sufrimiento perteneciente a todos ellos? Aún más, ¿no es el máximo ejemplo de interpasividad el "ejemplo absoluto"

mismo (Hegel), el de Cristo, que tomó sobre sí el (merecido) sufrimiento de la humanidad? Cristo no nos redimió actuando por nosotros, sino asumiendo la máxima experiencia pasiva. (La diferencia entre actividad y pasividad, desde luego, se ve frecuentemente nublada: llorar como un acto de duelo público no es simplemente pasivo, es la pasividad transformada en una práctica simbólica ritualizada.) En el ámbito político, un claro ejemplo reciente de "interpasividad", es la "aprehensión" intelectual izquierdista y multiculturalista sobre cómo incluso los musulmanes, las grandes víctimas de la guerra yugoslava, renuncian ahora a la visión pluralista multiétnica de Bosnia y ceden al hecho de que si los serbios y los croatas desean sus unidades étnicas claramente definidas, ellos también desean un espacio étnico propio. Este "lamento" izquierdista es racismo multiculturalista de la peor clase: como si los bosnios no hubieran sido literalmente *empujados* a crear su propio enclave étnico por el modo en que el Occidente "liberal" los trató a lo largo de los últimos cinco años. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es cómo la "Bosnia multiétnica" es tan sólo la última de una serie de figuras míticas del Otro mediante las cuales los intelectuales izquierdistas occidentales han escenificado sus fantasías ideológicas: este intelectual es "multiétnico" a través de los bosnios, rompe el paradigma cartesiano al admirar la sabiduría de los indios norteamericanos, etc., del mismo modo que en décadas pasadas eran revolucionarios al admirar a Cuba, o "democráticos socialistas" al apoyar el mito de la "autogestión" socialista yugoslava como "algo especial", un verdadero avance democrático... En todos estos casos continúan viviendo sus vidas despreocupadas de clase media-alta académica mientras realizan su labor progresista *a través de Otro*. Esta paradoja de interpasividad, de creer o gozar a través del otro, abre también una nueva perspectiva de la agresividad: lo que desencadena la agresividad en un sujeto es que cuando otro sujeto, mediante el cual el primero creía o gozaba, hace algo que perturba el funcionamiento de esta transferencia. Véase, por ejemplo, la actitud de algunos académicos liberales izquierdistas ante la desintegración de Yugoslavia: puesto que el hecho de que la gente de la ex Yugoslavia rechazó ("traicionó") el socialismo, distorsionó las creencias de estos académicos, es decir, les impidió el sostenerse en sus creencias en el auténtico "autogobierno" socialista mediante el Otro que lo realiza, todo aquel que no compartiera su actitud de



yugo-nostalgia era descalificado como protofascista nacionalista.

<sup>5</sup> Al parecer hoy en día incluso la pornografía funciona cada vez más en una forma interpasiva: las películas como ya no son principalmente el medio para excitar al usuario en su solitaria actividad masturbatoria, basta con mirar la pantalla "donde está la acción", es decir, me basta con observar cómo gozan otros en mi lugar.

5

¿No hemos, sin embargo, confundido fenómenos diferentes bajo el mismo título de interpasividad? ¿No hay una diferencia crucial entre el Otro relevándome del aspecto mecánico y "tedioso" de las tareas rutinarias, y el Otro relevándome, y por lo tanto privándome, del goce? ¿No es el "ser relevado del goce" una paradoja sin sentido, en el mejor de los casos simplemente un eufemismo para ser *privado* de él? ¿No es el goce simplemente algo que, precisamente, *no puede* hacerse a través del Otro? Ya en el nivel de observación psicológica elemental se puede contestar esto recordando la profunda satisfacción que un sujeto (un padre, por ejemplo) puede obtener de la conciencia de que su querido hijo o hija está gozando realmente de algo; un padre cariñoso puede literalmente gozar mediante el goce del Otro... Sin embargo, trabaja aquí un fenómeno mucho más extraño: el único modo de explicar realmente la satisfacción y el potencial liberador de ser capaz de gozar a través del Otro, es decir, de ser relevado del goce propio y de desplazarlo hacia el Otro, es aceptar que el goce mismo no es un estado espontáneo e inmediato, sino que se sostiene por un superyó imperativo: como Lacan subraya una y otra vez, a fin de cuentas el contenido del mandato-superyó es "¡Goza!" Para poder comprender correctamente esta paradoja, se debe aclarar primero la oposición entre la Ley (pública simbólica) y el superyó. La ley pública "entre líneas" tolera secretamente, incluso incita, a lo que prohíbe el texto explícitamente (digamos, el adulterio) mientras que el mandato del superyó que ordena *jouissance*, por lo directo de su orden limita el acceso del sujeto a éste en una forma mucho más efectiva que cualquier prohibición. Recordemos el ejemplo del padre que aconseja a su hijo sobre su conducta sexual: si el padre le advierte que no lo haga, le prohíbe formalmente el salir con chicas,

etc., sólo alienta entre líneas, desde luego, a su hijo para que lo haga, es decir, a encontrar satisfacción al violar la prohibición paterna; si, por el contrario, el padre lo alienta directamente de un modo obsceno a "comportarse como un hombre" y a seducir chicas, el efecto probable será seguramente el opuesto (el hijo se retrae, se avergüenza del padre obsceno, se da incluso la impotencia...). Tal vez, la forma más breve de ilustrar la paradoja del superyó sea el mandato "¡Te guste o no, gózalo!" Basta con recordar a un padre que trabaja arduamente para organizar unas vacaciones familiares y, tras una serie de posposiciones, cansado de todo, les grita a sus hijos: "¡Y ahora más vale que lo disfruten!" En un viaje de vacaciones, es bastante común sentir una compulsión del superyó a disfrutarlo, uno "debe divertirse" -uno se siente culpable si no lo disfruta. (En la era de los "felices cincuenta" de Eisenhower, esta compulsión era elevada al nivel de deber patriótico cotidiano, o, como lo expresó uno de los ideólogos públicos: "No ser feliz hoy en día es antiamericano.") Los japoneses han encontrado quizás un modo único para salir de este atolladero del superyó: confrontan con audacia esta paradoja al organizar directamente la "diversión" entre las obligaciones diarias, de modo que, cuando las actividades oficiales y organizadas para la diversión terminan, uno es relevado de sus obligaciones y está finalmente en libertad de *divertirse realmente*, de relajarse y disfrutar... Otro intento por resolver esta misma situación es la típica estrategia histérica de cambiar (suspender) el nexo simbólico mientras se finge que nada ha cambiado en realidad: un marido, digamos, que se divorcia de su esposa y luego sigue visitándola a ella y a sus hijos regularmente como si nada hubiera pasado, no sólo sintiéndose tan en su casa como antes, sino incluso más relajado; puesto que la obligación simbólica hacia la familia ha terminado, ahora puede relajarse realmente y disfrutarlo... como el japonés que puede gozar una vez que el mandato para hacerlo termina. Sobre este trasfondo es fácil discernir el potencial liberador de ser relevado de la monstruosa *obligación* de gozar. En un análisis más cercano, uno debería entonces distinguir entre dos tipos de "el Otro haciendo (o más bien soportándolo) por mí":

- en el caso del fetichismo de las mercancías, nuestra creencia es depuesta en el Otro: Pienso que no creo, pero creo a través del Otro. El gesto de crítica aquí consiste en la afirmación de identidad: no, eres TÚ quien cree a

través del Otro (en los caprichos teológicos de las mercancías, en Santa Claus...);

- en el caso de la videocasetera, viendo y gozando la película por mí (o la risa enlatada, o las lloronas que lloran y sufren por uno, o la rueda de plegaria tibetana), la situación es la inversa: crees que disfrutaste el programa, pero alguien más lo hizo por ti. El gesto de la crítica aquí es que, no, No Eras TÚ quien reía, era el Otro (la televisión) quien lo hacía.

¿No es la clave de esta distinción el hecho de que nos enfrentamos aquí con la oposición entre creencia y *jouissance*, entre lo simbólico y lo Real? En el caso de la creencia (simbólica), rechazas la identidad (no te reconoces en tu propia creencia); en el caso de *\ajouissance* (real), reconoces falsamente el descentramiento en lo que percibes (falsamente) como "tu propia" *jouissance*. Tal vez la actitud fundamental que define al sujeto no es ni la de pasividad ni la de actividad autónoma, sino precisamente la de interpasividad. Esta interpasividad debe oponerse a la *List der Vernunft* ("astucia de la razón") hegeliana: en el caso de la "astucia de la Razón", 310 *estoy activo por medio del Otro*, es decir, puedo permanecer pasivo mientras el Otro lo hace por mí (como la idea hegeliana, que permanece fuera del conflicto, permitiendo que las pasiones humanas hagan su trabajo); en el caso de la interpasividad, *yo soy pasivo por medio del otro*, es decir, le cedo al otro el papel pasivo (del goce), mientras yo puedo permanecer activamente involucrado (puedo seguir trabajando por la tarde mientras la videocasetera goza pasivamente por mí; puedo hacer arreglos económicos con la fortuna del difunto mientras las lloronas lloran por mí). Esto nos permite proponer la noción de *falsa actividad*: crees que estás activo, mientras que tu verdadera posición, como está encarnada en el fetiche, es pasiva... ¿No encontramos algo similar a la falsa actividad en la paradoja de la predestinación (el hecho mismo de que las cosas estén decididas de antemano, es decir, que nuestra actitud hacia el Destino sea la de una víctima pasiva, nos instiga a involucrarnos en una actividad frenética incesante), así como en la típica estrategia obsesiva del neurótico, que involucra también una "falsa actividad": está frenéticamente activo para poder impedir que lo real ocurra (en una situación de grupo en la cual cierta tensión amenaza con explotar, el obsesivo habla constantemente, cuenta

chistes, etc., para impedir el extraño momento de silencio que haría conscientes a los participantes de la tensión subyacente).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Sería interesante aproximarnos, desde esta paradoja de interpasividad, a la noción de Schelling de la máxima libertad como el estado en el que la actividad y la pasividad, estar-activo y que-actúen-sobre-mí, se sobreponen armónicamente: el hombre alcanza su cumbre cuando convierte su misma subjetividad en el Predicado de un Poder aún más alto (en el sentido matemático del término), es decir, cuando, en cierto modo, cede al Otro, "despersonaliza" su actividad más intensa y la lleva a cabo como si algún otro Poder, más alto, actuara a través de él, usándolo como su medio -como la experiencia mística del Amor, o como un artista que, en su máximo frenesí creativo, se experimenta a sí mismo como el medio a través del cual un Poder más impersonal y sustancial se expresara. (Véase *The Invisible Remainder*, capítulo 1 de Slavoj Žižek, Londres, Verso, 1996.) Esta noción de máxima libertad designa el punto imposible de la perfecta superposición entre pasividad y actividad, en el cual la brecha de interactividad (o interpasividad) es abolida: cuando estoy activo ya no necesito que otro esté pasivo por mí, en mi lugar, puesto que mi actividad misma es en sí la forma máxima de pasividad; y viceversa, cuando, en una verdadera experiencia mística, me dejo ir enteramente, adopto la actitud pasiva de *Gelassenheit*, esta pasividad es en sí misma la forma máxima de actividad, ya que en ella, el gran Otro mismo (Dios) actúa a través de mí...

El objeto que encarna el plus de goce fascina al sujeto, lo reduce a una mirada pasiva observando impotentemente al objeto; esta relación, desde luego, es experimentada por el sujeto como algo vergonzoso, indigno. Ser directamente paralizado por el objeto, someterse pasivamente a su poder fascinante; a fin de cuentas es algo intolerable: la demostración abierta de la actitud pasiva de "gozarlo" de algún modo priva al sujeto de su dignidad. La interpasividad debe, por lo tanto, ser concebida como una forma primordial de la *defensa* del sujeto contra la *jouissance*: difiero la *jouissance* al Otro que la tolera pasivamente por mí (se ríe, sufre, goza...): en este preciso sentido, el efecto del sujeto supuesto gozar, es decir, el gesto de trasponer la *jouissance* propia al Otro, es quizás incluso más primordial que la de "sujeto

supuesto saber" o "sujeto supuesto creer". Ahí radica la estrategia libidinal del perverso que asume la posición del instrumento puro del goce del Otro: para el perverso (masculino), el acto sexual (coito) involucra una clara división de funciones en la cual él se reduce a sí mismo a un mero instrumento para el goce de ella; él está haciendo el trabajo pesado, realizando los gestos activos, mientras la mujer, transportada por el éxtasis, lo tolera pasivamente y contempla el vacío... En el curso del tratamiento psicoanalítico, el sujeto debe aprender a asumir directamente su relación con el objeto que encarna su *jouissance*, pasando por alto al apoderado que goza por él, en lugar de él. La pasividad fundamental rechazada de mi ser es estructurada como fantasía fundamental, que si bien me resulta, *a priori*, inaccesible, regula el modo en que me relaciono con la *jouissance*. Por este preciso motivo, es imposible para el sujeto asumir su fantasía fundamental sin sufrir la experiencia radical de la "destitución subjetiva": al asumir mi fantasía fundamental, tomo sobre mí la esencia pasiva de mi ser, es decir, el núcleo, la distancia en relación con la cual se sostiene mi actividad subjetiva.

---

La sustitución del objeto por el sujeto es así, en cierto modo, aún más primordial que la sustitución del significante por el sujeto: si el significante es la forma de "estar activo a través de otro", el objeto es la forma de "estar pasivo por medio del otro", es decir, el objeto es primordialmente el que sufre, soporta por mí, en mi lugar -en pocas palabras, el que *goza* por mí. Así, lo que resulta intolerable en mi encuentro con el objeto es que en él, me veo a *mí mismo* bajo la forma del objeto sufriente: lo que me reduce a un fascinado observador pasivo es la escena de *mí mismo* soportando pasivamente... Lejos de ser un fenómeno excesivo que ocurre sólo en situaciones extremas "patológicas", la interpasividad en su oposición con la interactividad (no en el sentido estándar de interactuar con el medio, sino en el sentido extremo de otro haciéndolo por mí, en mi lugar), es así la característica que define el nivel más elemental, el mínimo necesario, de subjetividad: para poder ser un sujeto activo, debo deshacerme de -y transferir al otro- la pasividad inerte que contiene lo más denso de mi ser sustancial. En este preciso sentido, la oposición significante-objeto se sobrepone con la oposición interactividad-interpasividad: el significante es

interactivo, está activo en mi lugar, mientras que el objeto es interpasivo, sufre por mí. El transferir de uno a otro mi propia existencia pasiva es un fenómeno mucho más extraño que el de estar activo a través de otro: en la interpasividad estoy descentrado en una forma mucho más radical que en la interactividad, puesto que la interpasividad me priva de la esencia misma de mi identidad sustancial.

Consecuentemente, la matriz básica de la interpasividad sigue a la noción misma del sujeto como la actividad pura del (auto)posicionamiento, como la fluidez pura del llegar a ser, privada de todo ser firme y positivo: si voy a funcionar como actividad pura, debo externalizar mi ser (pasivo) -en pocas palabras: debo ser pasivo *a través de otro*. Este objeto inerte que "es" mi ser, en el cual mi ser inerte es externalizado, es el *object petit a* lacaniano. Mientras que la estructura elemental constitutiva de la subjetividad es histórica, es decir, mientras que se define a la histeria como la pregunta "- Qué objeto soy yo (a los ojos del Otro, para el deseo del Otro)?", nos confronta con la interpasividad en su forma más pura: lo que el sujeto histórico es incapaz de aceptar, lo que da pie a su intolerable ansiedad, es el presentimiento de que el (los) otro(s) lo perciben en la pasividad de su ser, como un objeto para ser intercambiado, gozado o "manipulado" en alguna otra forma. Ahí reside el "axioma ontológico" de la subjetividad lacaniana: mientras más activo soy, más pasivo debo ser en otro aspecto, es decir, más debe haber otro objeto que sea pasivo en mi lugar, en mi nombre. (Este axioma se manifiesta en su forma más simple en el proverbial ejecutivo que, de vez en cuando, siente la necesidad de visitar prostitutas para ser expuesto a rituales masoquistas y "ser tratado como un simple objeto".) El problema teórico que surge aquí es el que fue formulado hace mucho tiempo por Adorno (y para el cual propuso su solución de "*angstlose Passivitat* [pasividad sin ansiedad]": ¿es posible para el sujeto ser pasivo hacia el dominio de los objetos, reconocer la "primacía del objeto" sin caer víctima del fetichismo? En términos lacanianos el mismo problema debe ser reformulado en la siguiente forma: ¿funciona siempre y necesariamente el *object petit a* como un objeto fetiche, como el objeto cuya fascinante presencia oculta la falta de la castración (la pequeña *a* sobre menos <p de castración en los matemas de Lacan)?

Aquí es crucial la reversión reflexiva de "el Otro lo hace por mí, en mi lugar, en mi nombre", a "yo mismo lo hago a través del Otro": esta reversión ilustra la condición mínima de subjetividad; es decir, la actitud que constituye la subjetividad no es "soy el agente activo autónomo que lo hace", sino "cuando otro lo hace por mí, lo hago yo mismo por medio de él" (una mujer que lo hace a través de su hombre, etc.). Esta inversión opera frecuentemente en el proceso dialéctico hegeliano, bajo el aspecto de la reversión de la reflexión determinativa en una determinación reflexiva. Como es sabido, la reflexión determinativa es la unidad dialéctica del posicionamiento y la reflexión externa. En el nivel de la actividad del sujeto, la "reflexión posicionante" ocurre cuando soy directamente activo; en la "reflexión externa", el Otro está activo y yo meramente observo. Cuando el Otro lo hace por mí, en mi lugar, cuando actúa como mi apoderado, mi relación con él se convierte en una de reflexión determinativa, es decir, la reflexión externa y posicionante ya se sobrepone en ella (el acto mismo de observar al Otro haciéndolo por mí, el momento de reflexión externa, me hace consciente de que lo está haciendo por mí, de que en este sentido, yo mismo "sitúo" su actividad, que su actividad es "mediada" por mi posición subjetiva); es sólo cuando sitúo la identidad directa entre el Otro y mi actividad, es decir, cuando me concibo a mí mismo como la parte realmente activa, como el que lo está haciendo a través del Otro, que pasamos de la reflexión determinativa a la determinación reflexiva (puesto que, en este nivel, la actividad del Otro no sólo está determinada por mi reflexión, sino que está situada directamente como mi determinación reflexiva). O, para referirnos una vez más al chiste yugoslavo, pasamos de "representantes de la gente común que maneja limusinas" a "gente común que maneja limusinas a través de sus representantes". En el dominio de la *jouissance*, este cambio es un cambio del Otro gozando por mí, en mi lugar, a yo mismo gozando a través del Otro.

La paradoja ontológica, incluso el escándalo, de estos fenómenos (cuyo nombre psicoanalítico es, desde luego, *fantasía*) radica en el hecho de que revierten la oposición tradicional de lo "subjetivo" y lo "objetivo": desde luego, la fantasía, por definición, no es "objetiva" (en el ingenuo sentido de que "existe independientemente de las percepciones del sujeto"); sin

embargo, tampoco es "subjetiva" (en el sentido de ser reducible a las instituciones experimentadas conscientemente por el sujeto). La fantasía pertenece más bien a la "extraña categoría de lo objetivamente subjetivo -el modo en que las cosas te parecen objetivamente, incluso si no te parecen así".<sup>7</sup> Cuando, por ejemplo, el sujeto experimenta realmente una serie de formaciones fantasmáticas que se interrelacionan como otras tantas permutaciones entre ellas, esta serie no está nunca completa: es siempre como si la serie realmente experimentada presentara tantas variantes de una fantasía "fundamental" subyacente que no es *nunca* experimentada realmente por el sujeto. (En "Pegan a un niño", de Freud, dos fantasías experimentadas conscientemente presuponen, y por lo tanto se relacionan con, una tercera, "Mi padre me está golpeando", que no fue nunca realmente experimentada y que sólo puede ser reconstruida retroactivamente como la referencia presupuesta de -o, en este caso, el término intermedio entre- las otras dos fantasías). Uno puede incluso ir más lejos y decir que, en este sentido, el inconsciente freudiano mismo es "objetivamente subjetivo": cuando, por ejemplo, señalamos que alguien que tiene conscientemente una buena disposición hacia los judíos, posee sin embargo profundos sentimientos antisemitas de los cuales no está consciente, ¿no señalamos que (en tanto estos prejuicios no ilustran el modo en que los judíos son realmente, sino cómo los ve él) *él no se da cuenta de cómo percibe a los judíos realmente?* Y esto nos lleva una vez más al misterio del "fetichismo": cuando, mediante un fetiche, el sujeto "cree a través del Otro" (es decir, cuando el objeto-fetiche cree por él, en lugar de él), encontramos también esta "extraña categoría de lo objetivamente subjetivo": lo que el fetiche objetiviza es "mi verdadera creencia", el modo en que las cosas "realmente me parecen", pese a que nunca las experimente efectivamente de esta forma; respecto del fetichismo de las mercancías, el mismo Marx utiliza el término "apariencia objetivamente necesaria". Así, cuando un marxista crítico encuentra a un sujeto burgués inmerso en el fetichismo de las mercancías, el reclamo marxista no es "La mercancía te puede parecer un objeto mágico dotado de poderes especiales, pero en realidad es sólo una expresión establecida de las relaciones entre las personas"; el verdadero reclamo marxista es, mejor dicho: "Puedes creer que la mercancía te parece una mera encarnación de las relaciones sociales (que, por ejemplo, el dinero es una



especie de vale que te da derecho a una parte del producto social), pero *no es esto lo que te parece realmente*, en tu realidad social, mediante tu participación en el intercambio social, tú atestigüas el extraño hecho de que la mercancía realmente te parece un objeto mágico dotado de poderes especiales."

'Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, Nueva York, Little, Brown and Company, 1991, p. 132 (Dennett, desde luego, evoca este concepto en una forma puramente negativa, como una insensata *contradictio in adjecto*).

V, en un nivel más general, ¿no es ésta la característica del orden simbólico como tal? Cuando encuentro a un mensajero de la autoridad simbólica (un padre, un juez...), mi experiencia subjetiva referente a él puede ser la de un cobarde debilucho, pero sin embargo lo trato con el debido respeto porque *así es como "se presenta objetivamente ante mí"*. Otro ejemplo: en los regímenes comunistas, la apariencia según la cual la gente apoyaba al partido y construía el socialismo con entusiasmo no era una mera semblanza subjetiva (nadie lo creía realmente), sino más bien una especie de "semblanza objetiva", una semblanza materializada en el funcionamiento social real del régimen, en el modo en que la ideología dominante se materializaba en los rituales y en los aparatos ideológicos. O, para expresarlo en términos hegelianos: la noción de "objetivamente subjetivo", la semblanza concebida en el sentido "objetivo", designa el momento en el que la diferencia entre la realidad objetiva y la semblanza subjetiva se refleja dentro del dominio de la semblanza subjetiva misma. Lo que obtenemos en esta reflexión-en-la-semblanza de la oposición entre realidad y semblanza es precisamente la noción paradójica de la semblanza objetiva, de "cómo me parecen realmente las cosas". Ahí radica la síntesis dialéctica entre el reino de lo objetivo y el reino de lo subjetivo: no sólo en la noción de apariencia subjetiva como la expresión mediada de la realidad objetiva, sino en la noción de una semblanza que se objetiviza a sí misma y comienza a funcionar como una "semblanza real" (la semblanza sostenida por el gran Otro, la institución simbólica) contra la mera semblanza subjetiva de individuos reales. Este es también uno de los modos en los que se especifica el sentido de la afirmación de Lacan del "descentramiento" constitutivo del

sujeto: su punto no es que mi experiencia subjetiva es regulada por mecanismos inconscientes objetivos que se encuentran "descentrados" en relación con mi autoexperiencia y, como tales, están fuera de mi control (un punto reafirmado por todo materialista), sino más bien algo mucho más inquietante -soy privado incluso de mi más íntima experiencia "subjetiva", del modo en que las cosas "realmente me parecen", de la fantasía fundamental que constituye y garantiza la esencia de mi ser, puesto que no puedo experimentarla conscientemente, asumirla... Según la perspectiva tradicional, la dimensión constitutiva de la subjetividad es la de la (auto)experiencia fenomenal -soy un sujeto en el momento en que me puedo decir a mí mismo: "no importa qué mecanismo desconocido gobierne mis actos, percepciones y pensamientos, nadie me puede arrebatarme lo que veo y siento en este momento". Lacan voltea esta perspectiva tradicional: el "sujeto del significante" emerge sólo cuando un punto clave de la (auto)experiencia *fenomenal* (su "fantasía fundamental"), se torna *inaccesible* para él, es decir, es "primordialmente reprimida". En su forma más radical, el inconsciente es el *fenómeno inaccesible*, no el mecanismo objetivo que regula mi experiencia fenomenológica.

La observación filosófica *prima facie* respecto de esta paradoja, desde luego, sería que la filosofía moderna elaboró hace mucho tiempo una noción semejante a lo "objetivamente subjetivo". Allí está la clave de la noción kantiana de "trascendental", que designa precisamente a la objetividad, en la medida en que es "subjetivamente" mediada-constituida: Kant subraya una y otra vez que su idealismo trascendental no tiene nada que ver con el mero fenomenalismo subjetivo, es decir, su argumento no es que no hay una realidad objetiva, que sólo nos son accesibles las apariencias subjetivas. Definitivamente *hay* una línea que separa a la realidad objetiva de las meras impresiones subjetivas, y el problema de Kant es, precisamente, cómo atravesamos las infinitas impresiones subjetivas hasta la realidad objetiva: su respuesta es, desde luego, a través de la constitución trascendental, es decir a través de la actividad sintética del sujeto. La diferencia entre la realidad objetiva y las meras impresiones subjetivas es, por lo tanto, interna con respecto a la subjetividad, es la diferencia entre meramente subjetivo y objetivamente subjetivo... No es esto, sin embargo, a lo que apunta la noción lacaniana de fantasía. Para comprender esta diferencia, se debe introducir

una distinción mínima pero crucial entre "subjetivamente objetivo" y "objetivamente subjetivo: la realidad kantiana trascendentalmente constituida es *subjetivamente objetiva* (toma el lugar de la objetividad que es subjetivamente constituida-mediada), mientras que la fantasía es *objetivamente subjetiva* (se refiere al más íntimo contenido subjetivo, producto del fantaseo, que, paradójicamente, es "desubjetivizado", tornado invisible a la experiencia inmediata del sujeto).

Sin embargo, sería un malentendido fatal leer el descentramiento radical involucrado en la noción de fetichismo (soy privado de mis más íntimas creencias, fantasías, etc. ) como "el fin de la subjetividad cartesiana". Lo que esta deprivación (es decir, el hecho de que la reconstitución fenomenológica que crearía una creencia "reificada" de la presupuesta creencia en "primera persona" fracasa necesariamente, el hecho de que la sustitución sea original, el hecho de que incluso en el caso de las creencias y fantasías más inmediatas, el gran Otro pueda "hacerlo por mí") minaría efectivamente, es la noción estándar del llamado "teatro cartesiano", la noción de una Pantalla de Conciencia central que constituye el foco de la subjetividad y donde (en un nivel fenomenal) "las cosas pueden suceder realmente". En un claro contraste con esto, la subjetividad lacaniana *qua fi*, el vacío de la negatividad autorreferencial, es estrictamente correlativo a descentramiento primordial: el hecho mismo de que pueda ser privado hasta de mi más íntimo contenido psíquico ("mental"), que el gran Otro (o fetiche) pueda reírse por mí, creer por mí, etc., es lo hace de mí S/, el sujeto "tachado", el vacío puro sin un contenido sustancial positivo. El sujeto lacaniano está así vacío en el sentido radical de estar privado incluso del más mínimo soporte fenomenológico: no hay un cúmulo de experiencias que pueda llenar su vacío. Y la apuesta de Lacan es que la reducción cartesiana del sujeto al *cogito* puro implica ya una reducción tal de todo contenido sustancial, incluso mis actitudes "mentales" más íntimas -la noción del "teatro cartesiano" como el lugar original de la subjetividad es ya una "reificación" del sujeto *qua fi*, el vacío puro de la negatividad.

## 6. EL CIBERESPACIO, O LA INTOLERABLE CERRAZÓN DEL SER

Con respecto al ciberespacio se debe adoptar una actitud "conservadora", como la de Chaplin con relación al cine sonoro: Chaplin estaba mucho más consciente de lo normal del impacto traumático de la voz como un intruso ajeno a nuestra percepción del cine. Del mismo modo, el proceso contemporáneo de transición nos permite percibir lo que estamos perdiendo y lo que estamos ganando -esta percepción se tornará imposible en el momento en que aceptemos totalmente y nos sintamos como en casa con las nuevas tecnologías. En pocas palabras, tenemos el privilegio de actuar como "mediadores que desaparecen". Esta actitud chaplinesca nos lleva a resistir el encanto seductor de los dos mitos contemporáneos sobre el ciberespacio, los cuales están basados en la aceptación de que nos encontramos en medio de un cambio de la época modernista (subjetividad monológica, razón mecanicista, etc.) a la época posmodernista de diseminación (el juego de las referencias ya no se construye con referencia a una verdad absoluta, las formas múltiples de los yoes construidos):

- En el ciberespacio, presenciamos un regreso al *pensée sauvage*, al pensamiento "concreto", "sensual": un "ensayo" en el ciberespacio confronta fragmentos de música y otros sonidos, texto, imágenes, videoclips, etc., y es esta confrontación de elementos "concretos" la que produce el significado "abstracto"... ¿no estamos de vuelta en el sueño de Eisenstein del "montaje intelectual", de filmar *El capital*, de producir la teoría marxista a partir del impacto de imágenes concretas? ¿No es el hipertexto una nueva práctica de montaje?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Con respecto a Eisenstein, véase V.V. Ivanov, "Eisenstein's Montage of Hieroglyphic Signs", en *On Signs*, Marshall Blonsky (ed.), Baltimore, The Johns Hopkins n', 1985, pp. 221-135.

- Presenciamos hoy en día el desplazamiento *de la cultura modernista de cálculo a la posmodernista de simulación*\* El indicio más claro de este desplazamiento es el que se manifiesta en el uso del término "transparencia": la tecnología modernista es "transparente" en el sentido de mantener la ilusión de una ventana al "funcionamiento de la máquina", es

decir, la pantalla de la interfaz se suponía que debía permitir al usuario un acceso directo a la maquinaria detrás de la pantalla; se suponía que el usuario debía "comprender" su funcionamiento, en condiciones ideales debía ser incluso capaz de reconstruirlo racionalmente. La "transparencia" posmodernista designa casi exactamente lo opuesto a esta actitud de planeación global analítica: la pantalla interfaz debe ocultar el funcionamiento de la maquinaria que se encuentra detrás y simular en la forma más fiel posible nuestra experiencia cotidiana (el estilo de la interfaz Macintosh, en la cual las órdenes escritas son sustituidas por la acción de oprimir sobre símbolos icónicos con el *mouse...*); sin embargo, el precio de esta ilusión de continuidad con nuestro ambiente cotidiano es que el usuario se acostumbra a la "tecnología opaca" -la maquinaria digital "tras la pantalla" se retira a la impenetrabilidad total, incluso a la invisibilidad. En otras palabras, el usuario renuncia al esfuerzo de comprender el funcionamiento de la computadora, resignándose al hecho de que, en su interacción con el ciberespacio, es lanzado a una situación no transparente homóloga a la de su *Lebenswelt* cotidiano, "encontrar su apoyo", a actuar al tanteo (*bricolage*), mediante prueba y error, no siguiendo simplemente algunas reglas generales preestablecidas -o, repitiendo el juego de palabras de Sherry Turkle, en la actitud posmodernista debemos "tomar las cosas por su valor de interfaz". Si el universo modernista es el universo, oculto tras la pantalla, de bytes, cables y chips, de la corriente de energía eléctrica, el universo posmodernista es el universo de la confianza ingenua en la pantalla que hace irrelevante la búsqueda misma de "lo que está detrás". El "tomar las cosas por su valor de interfaz" involucra una actitud *fenomenológica*, una actitud de "confiar en los fenómenos": el programador modernista busca refugio en el ciberespacio como un universo transparente claramente construido que le permite eludir (al

- Véase Sherry Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, Nueva York, Simon and Schuster, 1995.

menos momentáneamente) la opacidad de su ambiente cotidiano, en el cual forma parte *a priori* de un insondable trasfondo, lleno de instituciones cuyo funcionamiento sigue reglas desconocidas que ejercen dominio sobre su vida; en contraste, para el programador posmodernista, las características

fundamentales del ciberespacio coinciden con aquellas descritas por Heidegger como características constitutivas de nuestro mundo vital cotidiano (el individuo finito es lanzado hacia una situación cuyas coordenadas no son reguladas por claras leyes universales, de modo que el individuo debe buscar gradualmente su camino en ella).

En ambos mitos el error es el mismo: si enfrentamos un regreso al "pensamiento concreto" premoderno o al mundo-vida notransparente, pero este nuevo mundo-vida presupone ya el trasfondo del universo científico y digital: los bytes, o, mejor dicho, la serie digital es lo real tras la pantalla, es decir, no estamos nunca inmersos en el juego de las apariencias sin un "sobrante invisible". El foco posmoderno de lo que Turki e llama el "surgimiento" y sobre lo que Deleuze elaboró como "hecho-sentido": el surgimiento de la apariencia pura que no puede ser reducida a un simple efecto de sus causas corporales; sin embargo este surgimiento es efecto de lo Real digitalizado.

Respecto de la noción de interfaz, la tentación aquí es, desde luego, llevarla al punto de autorreferencia: ¿qué pasa si uno concibe a *la "conciencia" misma, el marco según el cual percibimos el universo, como una especie de "interfaz."* Sin embargo, el momento en el que cedemos a esta tentación, logramos una especie de forclusión de lo real. Cuando un usuario, jugando con la multiplicidad de los canales del Internet Relay Chat (irc), se pregunta "¿Qué pasaría si la vida real (vr) fuera sólo otro canal de Irc?", o, con relación a las múltiples ventanas de un hipertexto, "¿Qué pasa si la Vr es sólo otra ventana?", la ilusión a la que sucumbe es estrictamente correlativa a la opuesta, es decir, a la actitud sensata de mantener nuestra creencia en la realidad total fuera del universo virtual. Es decir, se deben evitar ambas trampas, la simple referencia directa a la realidad externa fuera del ciberespacio, así como la actitud contraria de "no hay realidad externa, la Vr es sólo otra ventana".

En el ámbito de la sexualidad, esta forclusión de lo Real da pie a la visión New Age de la nueva sexualidad computarizada, en la cual los cuerpos se entremezclan en el etéreo espacio virtual, liberados de su peso material, una visión que es *stricto sensu* una fantasía ideológica, puesto que une lo imposible: la sexualidad (unida a lo real del cuerpo) con la "mente" separada

del cuerpo, como si -en el universo contemporáneo, en donde nuestra existencia corporal es cada vez más (percibida como) amenazada por peligros ambientales, SIDA, etc., hasta la vulnerabilidad extrema del sujeto narcisista contemporáneo al contacto real con otra persona- pudiéramos reinventar un espacio en el cual podemos abandonarnos a los placeres corporales liberándonos de nuestros cuerpos reales. En pocas palabras, es la visión de un estado sin falta y sin obstáculos, un estado de vuelo libre en el espacio virtual en el que el deseo, sin embargo, sobrevive de algún modo...

2

En lugar de abandonarnos a estas ideologías, es mucho más productivo empezar por cómo afecta la computarización el aspecto hermenéutica de nuestra experiencia cotidiana. Esta experiencia se basa en tres líneas divisorias: entre la "vida real" y su simulación mecánica; entre la realidad objetiva y nuestra falsa (ilusoria) percepción de ésta; entre mis afectaciones, afectos y actitudes pasajeras, y la esencia sólida de mi ser que permanece. Todas estas divisiones están amenazadas hoy en día:

- la tecnobiología mina la diferencia entre la vida-realidad "natural" y la realidad generada "artificialmente": ya en la tecnología genética contemporánea (con el prospecto de libre elección de sexo, color de cabello, coeficiente intelectual...), la naturaleza viviente se presenta como algo técnicamente manipulable, es decir, en principio, la naturaleza como tal coincide con un producto técnico. Así se cierra el círculo, nuestra experiencia hermenéutica cotidiana es minada: la tecnología ya no sólo *imita* a la naturaleza, mejor dicho, torna visible el mecanismo subyacente que la *genera*, de modo que, en cierto sentido, la "realidad natural" misma se convierte en algo "simulado", y lo único real es la estructura subyacente del ADN;

- puesto que el aparato de la realidad virtual (rv) es potencialmente capaz de generar experiencias de la "verdadera" realidad, la RV mina la diferencia entre la "verdadera" realidad y su semblanza. Esta "pérdida de la realidad" ocurre no sólo con la Rv generada por computadora, sino, en una forma más elemental, ya desde el creciente "hiperrealismo" de las imágenes con las que

nos bombardean los medios -cada vez más percibimos sólo color y contorno, ya no volumen y profundidad: "Sin límite visual no puede haber, o casi no puede haber, imágenes mentales; sin una cierta ceguera, una apariencia sostenible."<sup>3</sup> O, como lo expresó Lacan, sin un punto ciego en el campo visual, sin este elusivo punto desde el cual el objeto devuelve la mirada, ya no "vemos nada", es decir, el campo visual es reducido a una superficie plana, y la "realidad" misma es percibida como una alucinación visual;

- la tecnología de MUD (Multiple User Domains) en el ciberespacio mina la noción del Yo, o la identidad propia del sujeto que la percibe: el motivo estándar de los autores "posmodernos" sobre el ciberespacio, desde Stone<sup>1</sup> hasta Turkle, es que los fenómenos del ciberespacio como Mt'U hacen palpable en nuestra experiencia cotidiana al "sujeto descentrado" deconstruccionista. La lección aquí es que uno debe apoyar esta "diseminación" del Yo único en numerosos agentes, en una "mente colectiva", una pluralidad de autoimágenes sin un centro global coordinador, y desconectarla del trauma patológico: jugar en espacios virtuales me permite descubrir nuevos aspectos de "mí", un cúmulo de identidades cambiantes, de máscaras sin una "persona" real tras ellas, y así experimentar el mecanismo ideológico de la producción del Yo, la inmanente violencia y arbitrariedad de esta producción-construcción.

Estos tres niveles se siguen entre sí lógicamente: primero dentro de la "realidad objetiva" misma, la diferencia entre las entidades "vivientes" y las "artificiales" es minada; luego, la distinción entre la "realidad objetiva" y su semblanza se torna borrosa; finalmente la identidad misma del yo que percibe algo (sea semblanza o "realidad objetiva") explota. Esta subjetivización progresiva es estrictamente correlativa a su opuesto, la progresiva "externalización" del núcleo sólido de la subjetividad. Esta coincidencia paradójica de dos procesos opuestos tiene sus raíces en el hecho de que hoy en día, con la RV y la biotecnología, nos enfrentamos con la pérdida de la superficie que separa lo interno de lo externo. Esta pérdida pone en peligro la percepción más elemental de "nuestro propio cuerpo" en su relación con su medio; lesiona nuestra actitud fenomenológica estándar hacia el cuerpo de otra persona, donde se suspende el conocimiento de lo que existe en realidad más allá de la piel (glándulas, carne...) y concibe la



superficie (del rostro, por ejemplo) como una expresión directa del "alma". Por otro lado, lo interno siempre está afuera: con la implantación progresiva y el remplazo de nuestros órganos internos, las prótesis tecnocomputarizadas (desviaciones coronarias, marcapasos...) funcionan como parte de nuestro organismo "viviente"; la colonización del espacio exterior se revierte así hacia adentro, a la "endocolonización"/ la colonización tecnológica de nuestro cuerpo mismo. Por otro lado, el afuera siempre está adentro: cuando estamos directamente inmersos en la RV perdemos contacto con la realidad, es decir, las ondas eléctricas eluden la interacción de cuerpos externos y atacan directamente nuestros sentidos, "es el globo ocular que engloba la totalidad del cuerpo del hombre".<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Paul Virilio, *The Art of the Motor*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1995, p. 4.

<sup>4</sup> Véase Allucquere Rosanne Stone, *The War of Desire and Technology*, Cambridge (Ma.), MIT Press, 1995.

Otro aspecto de esta paradoja se refiere al modo en que la inmovilización progresiva del cuerpo se sobrepone con la hiperactividad corporal: por un lado dependo cada vez menos de mi cuerpo mismo, mi actividad corporal se reduce cada vez más a dar órdenes a las máquinas que hacen el trabajo por mí (oprimir el botón del *mouse*, etc.); por otro lado, mi cuerpo es fortalecido, "hiperactivado", por medio del levantamiento de pesas y el trote, de medios farmacéuticos, así como de implantes directos, de modo que, paradójicamente, el superhombre hiperactivo coincide con el lisiado que sólo puede moverse mediante prótesis reguladas por un chip de computadora (como Robocop). La perspectiva es que el ser humano va a perder gradualmente su apoyo en el mundo real concreto, es decir, el conjunto básico de coordenadas que determinan su (auto)experiencia (la superficie que separa lo interno y lo externo, una relación directa con su propio cuerpo, etc.). Tendencialmente, la subjetivización total (la reducción de la realidad a una "ventana" del ciberespacio generada electromagnéticamente) coincide con la objetivización total (la subordinación de nuestro ritmo corporal interno a una serie de estímulos regulados por aparatos externos). No es sorprendente que Stephen Hawking esté emergiendo como uno de los iconos

de nuestro tiempo: la mente de un genio (o eso nos dicen), pero en un cuerpo que está casi totalmente "mediatizado", sostenido por prótesis, hablando con una voz artificial generada por computadora -el contacto activo de Hawking con el ambiente que lo rodea se limita a una débil presión que aún puede ejercer con los dedos de su mano derecha. En pocas palabras, la atracción popular de Hawking no puede ser separada de su enfermedad debilitante, es decir, del hecho de que su cuerpo, reducido a una inerte masa de carne, cuyo funcionamiento se mantiene gracias a las prótesis mecánicas y que se conecta con el mundo oprimiendo el botón del *mouse* de una computadora, nos indica algo sobre el estado general de la subjetividad hoy en día.

<sup>5</sup> Paul Virilio, *op. cit.*, p. 113. "*Ibid.*", p. 148.

En un nivel más fundamental, sin embargo, este "descarrilamiento" -esta falta de apoyo, de un estándar fijo instintivo, en la coordinación entre el ritmo natural de nuestro cuerpo y lo que lo rodea- caracteriza al hombre *como tal*: el hombre *como tal* está "descarrilado", come más de lo "natural", está obsesionado con la sexualidad más de lo "natural", es decir, sigue sus instintos con un impulso que va mucho más allá de la satisfacción "natural" (instintiva), y este exceso de impulso debe ser "educado" mediante una "segunda naturaleza" (de patrones e instituciones creadas por el hombre). La vieja fórmula marxista sobre la "segunda naturaleza" debe ser así tomada en una forma mucho más regular de lo normal: el punto no es sólo que no nos enfrentamos nunca con los hechos naturales puros, que nuestras necesidades están siempre mediadas por el proceso cultural; además, *la labor de la cultura debe reinstaurar el soporte perdido de las necesidades naturales*, debe recrear una "segunda naturaleza" para compensar la pérdida del apoyo en la "primera naturaleza" -el animal humano debe reacostumbrarse al ritmo corporal más elemental de sueño, alimentación y movimiento.

Lo que encontramos aquí es el circuito de la castración (simbólica), en la cual uno se esfuerza por reinstaurar la coordinación "natural" perdida en la escalera del deseo: por un lado, se reducen los gestos corporales a un mínimo necesario (de presiones sobre un botón de *mouse* de computadora...), al mismo tiempo que se intenta recuperar mediante el trote, el levantamiento de pesas, etc., la condición corporal perdida; por otro lado se reducen a un

mínimo los olores corporales (bañándose regularmente, etc.), mientras que se intenta recuperar estos olores mediante lociones y perfumes; etc. etc. Esta paradoja está condensada en el falo como el *significante* del deseo, es decir, como el punto de inversión en el cual el momento mismo de poder natural "espontáneo" se convierte en un elemento artificial protético. Es decir, contra la noción estándar del falo como el sitio de la potencia-poder penetrativa-agresiva "natural" masculina (a la cual uno opone, entonces el juguetón y protético falo "artificial"), el punto del concepto de Lacan del falo como *significante* es que el falo "como tal" Es una especie de suplemento "artificial" y "protético": designa el punto en que el gran Otro, una agencia descentrada, suplementa el fracaso del sujeto. Cuando, en su crítica de Lacan, Judith Butler subraya el paralelo entre la imagen-del-espejo (yo-ideal) y el significante fálico,<sup>7</sup> se debe desplazar el acento a la característica que comparten efectivamente: tanto la imagen-del-espejo y el falo *qua* significante son suplementos "protéticos" para la progresiva dispersión-fracaso del sujeto, para la falta de coordinación y unidad; en ambos casos, el estatus de esta prótesis es "ilusorio", con la diferencia de que, en el primer caso, nos enfrentamos con una ilusión imaginaria (identificación con una imagen descentrada inmóvil), mientras que en el segundo caso, la ilusión es simbólica, sustituye al falo como semblanza pura. La oposición entre el falo "verdadero" y "natural" y el suplemento protético "artificial" (consolador) es así falsa y engañosa: el falo *qua* significante es ya "en sí mismo" un suplemento protético.

Volviendo al amenazado límite-superficie que separa lo interno de lo externo: la amenaza misma a este límite determina la forma de la pregunta histórica contemporánea, es decir, hoy en día, la histeria queda sobre todo en el terreno de la vulnerabilidad, de una amenaza a nuestra identidad física y/o corporal -basta con recordar la predominancia absoluta de la lógica de la victimización, desde el acoso sexual a los peligros de la comida y el tabaco, de modo que el sujeto mismo es reducido cada vez más a "aquello que puede ser lastimado". La forma contemporánea de la pregunta obsesiva "¿Estoy vivo o muerto?" es "¿Soy una máquina (funciona realmente mi cerebro como una computadora) o soy un ser vivo (con la chispa del espíritu o algo más irreductible a un circuito de computadora)?" ; no es difícil discernir en esta

disyuntiva la división entre *A (Autre)* y *j (jouissance)*, entre el "gran Otro", el orden simbólico *muerto*, y la Cosa, la sustancia *viviente* del goce. Según Sherry Turkle, nuestra reacción a esta pregunta atraviesa tres fases: 1] primero, la afirmación enérgica de una diferencia irreductible: el hombre no es una máquina, hay algo único en él...; 2] después, miedo y pánico en el momento en que nos damos cuenta del potencial total de la máquina: puede pensar, razonar, responder nuestras preguntas...; 3] finalmente, rechazo, es decir, reconocimiento mediante la negación: la garantía de que en el hombre hay alguna característica inaccesible a la computadora (sublime entusiasmo, ansiedad...) que nos permite tratar a la computadora como a un "compañero vivo y pensante", puesto que "sabemos que es sólo un juego, la computadora no es así realmente". Basta con recordar el modo en que la polémica de John Searle contra la inteligencia artificial (ia) (su experimento del pensamiento en el Cuarto Chino) fue "acondicionada" e integrada a la actitud cotidiana del usuario: Searle demostró que la computadora no puede realmente pensar y entender el lenguaje *-asi, en tanto que existe la garantía ontológico-filosófica de que la máquina no representa una amenaza para la singularidad humana, puedo aceptar calmadamente a la máquina y jugar con ella...* ¿No es esta actitud dividida, en la cual "el rechazo y la apropiación están atados uno a otro",<sup>8</sup> una nueva variante del viejo juego filosófico de la "ilusión trascendental", jugado ya por Kant con respecto a la noción de teleología -ya que sé que la computadora no puede pensar, puedo actuar, en mi vida cotidiana, *como si realmente pensara?*

<sup>7</sup> Véase el capítulo 2 de Judith Butler, *Bodies that Matter, op. cit.*

3

Esta misma ambigüedad determina el modo en que nos relacionamos con nuestros personajes virtuales:

- Por un lado mantenemos una distante actitud externa, jugando con imágenes falsas: "sé que no soy así (valiente, seductor...), pero es agradable, de vez en cuando, olvidar nuestro verdadero yo y presentar una máscara más satisfactoria; de este modo, podemos relajarnos, siendo liberados de la carga de ser quienes somos, de vivir con, y ser totalmente responsables de,

<sup>s</sup> Turkle, *op. cit.*, p. 126.

- Por otro lado, el personaje virtual que creo para mí mismo puede ser "más yo" que mi persona "de la vida real" (mi imagen propia "oficial"), pues torna visibles aspectos de mí mismo que jamás me atrevería a admitir en la vida real (vr). Digamos, cuando juego anónimamente en Multiple User Domains (mud), puedo presentarme a mí mismo como una mujer promiscua e involucrarme en actividades en las que, si intentara participar en la Vr traerían consigo la desintegración de mi sentido de identidad personal...

Estos dos aspectos están, desde luego, inextricablemente ligados: el hecho mismo de que perciba mi autoimagen virtual como un mero juego me permite suspender las limitantes que me impiden llevar a cabo mi "mitad oscura" en la VR, y externalizar libremente todo mi potencial libidinal. Cuando un hombre que, en sus contactos sociales en la Vr, es tímido y callado, adopta en la realidad virtual una personalidad hostil y agresiva, se puede decir que está expresando así un lado reprimido de sí mismo, un aspecto que no es públicamente de su "verdadera personalidad", es decir "que su identidad electrónica ha cobrado vuelo";<sup>10</sup> sin embargo, también podemos decir que se trata de un sujeto débil fantaseando respecto de una personalidad más agresiva a fin de evitar confrontar su propia debilidad y cobardía en la Vr. Actuar una escena de fantasía en la realidad virtual nos permite eludir el bloqueo del deseo dialéctico y su rechazo inherente: cuando un hombre acosa a una mujer con promesas galantes sobre los favores sexuales con los que le gustaría honrarla, su mejor respuesta es "¡Cállate, o realmente tendrás que hacerlo!" En la realidad virtual, puedo hacerlo, actuarlo, sin necesidad de hacerlo realmente, y así evitar la ansiedad relativa a la actividad en la VR -puedo hacerlo, puesto que sé que no lo estoy haciendo realmente, la inhibición o la vergüenza están suspendidas. Éste es un modo de leer el *dictum* de Lacan "La verdad tiene la estructura de la ficción": puedo articular la verdad oculta de mis pulsiones precisamente en la medida en que sea consciente de que sólo estoy jugando un juego en pantalla. En el sexo dentro del ciberespacio no hay "cara a cara", sólo el

espacio *externo* impersonal en el que todo, incluso mis fantasías *internas* más íntimas, puede ser articulado sin inhibiciones... Lo que se encuentra aquí, en este "flujo del deseo" puro, es, desde luego, la desagradable sorpresa de la "desublimación represiva" (Herbert Marcuse): el universo liberado de las inhibiciones cotidianas se convierte en un universo de deseos de dominar y violencia sadomasoquista desenfrenada... la queja usual contra el cibersexo es que, en lugar de un verdadero y estimulante encuentro con otro cuerpo, recibimos un distanciado proceso tecnológicamente mediado -sin embargo, ¿no es precisamente esta brecha, esta distancia con respecto al *Erlebnis* inmediato, la que puede también *agregar* estímulo sexual a un encuentro sexual? La gente usa la pornografía (u otro aparato sexual técnico) no sólo cuando carece de compañeros "de carne y hueso", sino también para "sazonar" su "vida sexual verdadera". El estatus del suplemento sexual es así, una vez más, radicalmente ambiguo e "impredicable": puede arruinar el juego, pero también puede intensificar su goce.

<sup>9</sup> Hace años, en una entrevista televisiva, una participante de un concurso que buscaba a la mejor "doble de Madonna" dio una respuesta apropiada a la condescendiente pregunta del entrevistador con respecto a cómo se sentía al ser privada de su identidad real en una imitación total de otra persona: "Durante 364 días al año, estoy obligada a vivir con mi yo verdadero. ¡Es una experiencia liberadora el poder deshacerme de él al menos por un día!"

<sup>10</sup>Turkle, *op. cit.*, p. 205.

Para poder conceptualizar los dos polos de esta impredicabilidad, Turkle recurre a la oposición entre "actuar" y "superar" las dificultades de la Vr:<sup>u</sup> puedo seguir la lógica escapista y sólo actuar mis dificultades de la VR en la realidad virtual, o puedo usar la realidad virtual para tomar conciencia de la inconsistencia y la multiplicidad de los componentes de mis identificaciones subjetivas y superarlos. En este segundo caso, la interfaz de la pantalla funciona en forma homóloga al psicoanalista: la suspensión de las normas simbólicas que regulan mi actividad en la Vr me permite externar-escenificar mi contenido reprimido, que de otra forma soy incapaz de confrontar. (¿No encontramos aquí una vez más la lógica de la *aceptación*

*mediante el rechazo*: acepto mis fantasías en la medida en que "sé que es sólo un juego de realidad virtual"?) La misma ambigüedad se ve reproducida en el impacto del ciberespacio en la vida comunitaria. Por un lado, existe el sueño del nuevo populismo, en el cual las redes descentralizadas permiten a los individuos agruparse y constituir un sistema político participativo de base, un mundo transparente en el que el misterio de las impenetrables agencias burocráticas estatales es .desmantelado. Por otro lado, el uso de las computadoras y la realidad virtual como herramientas para la reconstrucción de la comunidad da por resultado la construcción de una comunidad en el *interior de* la máquina, reduciendo a los individuos a mónadas aisladas, cada una sola, frente a una computadora, insegura a fin de cuentas de si la persona que se comunica con ella en pantalla es un personaje "real", un personaje falso, un agente que combina un número de personajes "reales" o un programa de computadora... una vez más la ambigüedad es irreductible.

<sup>11</sup> Turkle, *op. cit.*, p. 200.

Sin embargo, esta ambigüedad, aunque irreductible, no es simétrica. Lo que se debe introducir aquí es la elemental distinción lacaniana entre proyección-identificación imaginaria e identificación simbólica. La definición más concisa de identificación simbólica es que consiste en asumir una máscara que es más real y comprometedora que el rostro que está detrás de ella (según la noción de Lacan de que la apariencia humana es la apariencia de la apariencia misma: un engaño imaginario, simplemente presento una imagen errónea de mí mismo, mientras que en el engaño simbólico, presento una imagen verdadera y espero que sea tomada como una mentira...). Un marido, por ejemplo, puede sostener su matrimonio como tan sólo un papel social más, y participar en el adulterio como la "cosa real"; sin embargo, en el momento en que se encuentra en la disyuntiva real de dejar a su esposa o no, descubre repentinamente que la máscara social del matrimonio significa más que la pasión privada intensa para él... El personaje de la realidad virtual ofrece así un caso de engaño imaginario en la medida en que externaliza-manifiesta una imagen errónea de mí mismo (un nombre temeroso jugando al héroe en Mud...), y un engaño simbólico en la medida en que ilustra la verdad sobre mí mismo con el aspecto de un juego (al adoptar juguetonamente una personalidad agresiva, descubro mi

verdadera agresividad).

Cuando los ideólogos deconstruccionistas del ciberespacio (en contraposición a los ideólogos predominantes de la nueva era) tratan de presentar el ciberespacio como algo que proporciona una realización o una confirmación "empírica", "de la vida real", de las teorías deconstruccionistas, se enfocan normalmente en cómo el ciberespacio "descentra" al sujeto. Tanto Stone como Turkle se aproximan a ello mediante la relación entre los Multiple User Domains (mud) y el postraumático Multiple Personality Disorder (mpd). Aquí hay cuatro variantes de la relación del yo con "su" cuerpo que violan la norma moral legal estándar de "una persona en un cuerpo":

- *muchas personas en un solo cuerpo* (la "patología" del MPD): esta versión es "patológica" en la medida en que no existe una jerarquía básica entre la pluralidad de personas, es decir, ninguna persona garantiza la unidad del sujeto;

- *muchas personas fuera de un solo cuerpo* (MUD en el ciberespacio): estas personas se refieren al cuerpo que existe fuera del ciberespacio, en la "realidad", con la presuposición (ideológica) de que el cuerpo aloja a una "persona real" tras las múltiples máscaras (personajes virtuales) en la realidad virtual;

- *muchos cuerpos en una sola persona*: esta versión es, una vez más, "patológica" en la medida en que múltiples cuerpos se funden inmediatamente en una sola persona colectiva y, por lo tanto, violan el axioma de "un cuerpo-una persona". Basta con recordar la fantasía de los extraterrestres, "muchos cuerpos, pero una mente colectiva", o, en el caso de la hipnosis, en la cual la persona de un cuerpo posee otro cuerpo, sin mencionar la imagen popular de las comunidades "totalitarias" que funcionan como una colonia de hormigas -el centro (el partido) controla totalmente sus mentes individuales...

- *muchos cuerpos fuera de una sola persona* (institución "legal", o, como lo expresan en Francia, persona "moral"). Es así como nos relacionamos "normalmente" con una institución: decimos "el estado, la nación, la



compañía, la escuela... desea esto", aunque "sabemos bien" que la institución no es una entidad viviente real con una voluntad propia, sino una ficción simbólica.

La tentación que debe evitarse aquí es el proclamar apresuradamente el límite que en ambos casos separa lo "normal" de lo "patológico", a ser "deconstruido". La diferencia entre el sujeto que sufre de MPD y el sujeto que juega en MUD *no* radica en el hecho de que, en el segundo caso, persiste un núcleo del yo firmemente anclado en la "verdadera realidad" fuera del juego virtual. El sujeto que sufre de Mpd está más bien demasiado anclado en la "verdadera realidad": lo que falta realmente es en cierto sentido la falta misma, es decir, el vacío que explica la dimensión constitutiva de la subjetividad. Esto es, los "yoes múltiples" externalizados en la pantalla son "lo que quisiera ser", el modo en el que me gustaría verme a mí mismo, las figuraciones de mi yo ideal; como tales, son como las capas de una cebolla: no hay nada en medio, y el sujeto es esta "nada" misma. Es, por lo tanto, esencial introducir aquí la distinción entre "yo" ("persona") y sujeto: el sujeto "descentrado" lacaniano *no es* simplemente una multiplicidad de viejos "yoes", es decir, centros parciales; el sujeto "dividido" *no* significa que hay simplemente *más* Egos/Yo en el mismo individuo, como en Mud. El "descentramiento" es el descentramiento de *fi* (el vacío del sujeto) con respecto a su contenido ("Yo", el conjunto de imágenes y/o identificaciones simbólicas); la "división" es la división entre *fi* y el "personaje" fantasmático como "la materia del yo". *El sujeto está dividido incluso si posee un solo yo "unificado"*, puesto que esta división es la división misma entre el *fi* y el yo... En términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío.

"Descentramiento" designa así primero la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e imaginaria -la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo "real" o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser "más real" que lo que oculta, que el "rostro verdadero" tras ella. En un nivel más radical, señala el hecho de que el deslizamiento mismo de una identificación a otra o entre "múltiples yoes" presupone la brecha entre la identificación

como tal y el vacío de *fi* (el "sujeto tachado") *que se identifica*, es decir, que funge como un medio de identificación vacío. En otras palabras, el proceso mismo de cambiar entre diversas identificaciones presupone una especie de banda vacía que hace posible el salto de una identidad a otra, y esta banda vacía es el sujeto mismo.

Para clarificar aún más el "descentramiento" del sujeto", basta con recordar la función del "agente" en el ciberespacio: un programa que funciona como mi remplazo en el ciberespacio, cumpliendo con una serie de tareas específicas. Un "agente" trabaja en ambas direcciones: por un lado sirve como una extensión mía y actúa Por mí, filtrando el inmenso conglomerado de informaciones y seleccionando lo que me interesa, realizando tareas simples (y no tan simples) por mí (enviar mensajes, etc.); por otro lado, puede actuar Sobre mí y controlarme (digamos, puede monitorear automáticamente mi presión sanguínea y avisarme si ésta sube demasiado. Un programa que actúa como mi remplazo en el ciberespacio proporciona un ejemplo casi perfecto del concepto lacaniano de *ego* en oposición al sujeto: un agente en el ciberespacio no es "otro sujeto" sino simplemente el *ego* del sujeto, *ego* como el suplemento del sujeto -es, desde luego, una especie de "*alter ego*", pero el punto de Lacan es que el ego mismo es siempre-ya "*alter*" con relación al sujeto cuyo ego es. Por este motivo, el sujeto sostiene con él la relación de aceptación mediante el rechazo descrita por Turkle: " uno sabe muy bien que es simplemente un programa, no una persona viviente real", pero por alguna razón (es decir, porque uno sabe que "es sólo un juego"), uno puede darse el lujo de tratarlo como a un compañero cuidadoso. Aquí encontramos una vez más la ambigüedad radical de los suplementos del ciberespacio: pueden aliviar nuestras vidas, librarnos de cargas innecesarias, pero el precio que pagamos por ello es nuestro "descentramiento" radical, es decir, los agentes también nos "mediatizan". Puesto que mi agente en el ciberespacio es un programa externo que actúa en mi nombre, decide cuáles informaciones veré o leeré, etc., etc., es fácil imaginar la posibilidad paranoica de *otro* programa de computadora controlando y dirigiendo a mi agente sin mi conocimiento -si esto sucede, soy, en cierta forma, dominado desde dentro, mi propio ego ya no me pertenece.

Nuestro primer resultado es, por lo tanto, que el ciberespacio simplemente radicaliza la brecha constitutiva del orden simbólico: la realidad (simbólica) siempre ha sido "virtual". El ejemplo supremo de la virtualidad simbólica, desde luego, es el (de la noción psicoanalítica) de la castración: la característica que distingue a la castración simbólica de la "real" es precisamente su carácter virtual. Es decir, la noción de Freud del miedo a la castración sólo tiene sentido si suponemos que *la amenaza de la castración* (la perspectiva de la castración, la castración "virtual") *produce ya efectos "castrantes" reales*. Esta realidad de lo virtual, que define a la castración simbólica en contraposición a la "real", debe estar conectada a la paradoja básica del poder, que hace que el poder simbólico sea por definición virtual, el poder-en-reserva, la amenaza de su uso total, que nunca ocurre (cuando un padre pierde el control y explota, esto es por definición una señal de su *impotencia*, por doloroso que pueda ser). La consecuencia de esta confrontación de lo real con lo virtual es una especie de transustancialización: toda actividad real se manifiesta como la "forma aparente" de otro poder "invisible", cuyo estatus es puramente virtual -el pene "real" se transforma en la forma aparente del falo (virtual), etc. Allí radica la paradoja de la castración: sin importar qué haga en la realidad con mi pene "real", éste es sólo un eco, siguiendo como una sombra a otro pene virtual, cuya existencia es puramente simbólica, es decir, el falo como significante. Recordemos el ejemplo del juez que es, en la "vida real", una persona débil y corrupta, pero que al momento en que se pone las insignias de su mandato simbólico, es el gran Otro de la institución simbólica quien habla a través de él: sin la prótesis de su título simbólico, su "poder real" se desintegraría inmediatamente. Y el punto que señala Lacan con respecto al falo como significante es que la misma lógica "institucional" está ya trabajando en lo más íntimo del dominio de la sexualidad masculina: del mismo modo en que un juez necesita de su bastón simbólico, sus insignias, para ejercer su autoridad, un hombre necesita la referencia al falo ausente-virtual para que su pene ejerza su potencia.<sup>1,2</sup>

Aún más, la noción misma de "interfaz" tiene sus precursores predigitales: el notorio orificio cuadrado en la pared lateral del baño, a través del cual un homosexual ofrece parte de su cuerpo (pene, ano) a la pareja anónima, ¿no

es incluso otra versión de la función de interfaz? Por lo tanto, ¿no es reducido el sujeto al objeto parcial como el objeto fantasmático primordial? ¿Y no es también esta reducción del sujeto a un objeto parcial ofrecido en la apertura interespacial, la escena *sádica* elemental? Sin embargo, si la dimensión de virtualidad y la función de "interfaz" son cosustanciales del orden simbólico, ¿en qué consiste entonces el "rompimiento digital"? Empecemos por una observación anecdótica. Como todo académico sabe, el problema al escribir en una computadora es que ésta suspende potencialmente la diferencia entre los "simples borradores" y la "versión definitiva": ya no existe una "versión definitiva" o un "texto final", puesto que, en cada etapa, el texto puede ser trabajado aún más, *ad infinitum* -cada versión tiene el estatus de algo "virtual" (condicional, provisional)... Esta incertidumbre, desde luego, abre el espacio para la demanda de un nuevo Amo, cuyo gesto arbitrario declare que alguna versión es la "definitiva", causando así el colapso del infinito virtual hacia una realidad definitiva.

<sup>14</sup> La burocracia suiza proporciona un caso ejemplar de esta efectividad de la virtualidad. Un extranjero que desee enseñar en Suiza debe presentarse ante una agencia estatal llamada *Comité de l'habitant* y solicitar el *Certificat de bonne vie et moeiin*; la paradoja es, desde luego, que nadie puede *obtenir* este certificado -lo más que puede obtener el extranjero, en el caso de una decisión favorable, es un papel en el que se declara que *no le será negado* el *Certificat*...- una doble negación que, sin embargo, no es aún una decisión positiva. Así es como le gusta a Suiza ver a un pobre trabajador extranjero: tu estancia aquí no puede estar nunca totalmente legitimada; lo más que puedes recibir es un permiso que te permite permanecer en una especie de limbo; nunca eres realmente aceptado, simplemente no eres rechazado y así eres retenido con una vaga promesa de que, en un futuro indefinido, tendrás una oportunidad...

En California, los *hackers* practican una manipulación por computadora de la serie *Viaje a las estrellas*, de modo que agregan a la historia "oficial" de la serie de televisión escenas explícitas de encuentros sexuales, sin cambiar en nada el contenido "oficial" (por ejemplo, después de que los dos protagonistas masculinos entran en una habitación y cierran la puerta, vemos un jugueteo homosexual entre ellos...); la idea, desde luego, no es sólo

ironizar o falsear la serie televisiva, sino sacar a la luz sus mudos acuerdos (la tensión homoerótica entre los dos protagonistas es claramente discernible para cualquier espectador...). Estos cambios no dependen directamente de las condiciones técnicas (la capacidad de la computadora de crear escenas que parezcan reales), presuponen también la suspensión de la función del Amo, debido a la cual -al menos tendencialmente- ya no existe una "versión definitiva". En el momento en el que aceptamos este rompimiento en el funcionamiento del orden simbólico, se abre también una perspectiva completamente nueva en relación con la literatura escrita "tradicional": ¿por qué no debemos comenzar a practicar la reescritura de obras maestras canónicas en las cuales, sin cambiar el contenido "explícito", se agreguen descripciones detalladas referentes a la actividad sexual, a las relaciones de poder subyacentes, etc., o simplemente recontar la historia desde una perspectiva diferente, como lo hizo Tom Stoppard en su versión de *Hamlet* desde la perspectiva de dos personajes secundarios (*Rosekranz y Gilderstern están muertos*)? Hamlet mismo da pie inmediatamente a un gran número de ideas: ¿Hamlet inducido al incesto por su madre (o él mismo violándola)? ¿Ofelia ahogándose por estar embarazada de Hamlet? ¿No sería también ilustrativo reescribir textos canónicos de la literatura amorosa desde la perspectiva feminista (digamos, producir los diarios de la *mujer que* es el objeto de los avances masculinos en el "Diario de un seductor" de Kierkegaard en *EMur/Or*)<sup>1H</sup> En Alemania, recientemente se escribió una serie de cuentos en los que se cuentan las historias cumbres de la narrativa occidental, desde Edipo hasta Fausto, desde la perspectiva de las mujeres involucradas (Yocasta, Margaretha); aún más interesante es el caso de una nueva versión de una novela escrita por una mujer y desde la perspectiva romántica femenina, la que desplaza el foco hacia otra mujer, como *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, la cual re-cuenta *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte, desde la perspectiva de la "mujer loca del ático", la demente Bertha, la primera esposa de Rochester encarcelada en una torre del Castillo de Rochester -lo que averiguamos, desde luego, es que, lejos de encajar simplemente en la categoría de malvada destructora, fue ella misma la víctima de circunstancias brutales... Ya que el escritor que ejemplifica la moderación y el apoyo en lo implícito es definitivamente Henry James, en cuyas obras ocurren tragedias y se arruinan vidas en lo que parece ser una

cortés conversación en la mesa, ¿no sería también educativo el reescribir sus obras maestras para explicar sus tensiones sexuales latentes y su contenido político (Strether, de *Los embajadores*, masturbándose por la noche en su hotel -o, mejor aún, ocupado en juegos homosexuales con un joven alquilado-, para relajarse tras su agitada vida social cotidiana; Maisie, de *Lo que Maisie sabía*, observando a su madre haciendo el amor con su amante)? Una vez que se colapsa el dique Amo-Significante, abre el camino para una inundación de ideas, algunas de las cuales no sólo son divertidas, sino también perspicaces para sacar a relucir el contenido subyacente "reprimido". El problema es, sin embargo, que uno tampoco debe perder de vista lo que *se pierde* en este procedimiento: se apoya en el movimiento transgresivo de violar los límites de alguna obra canónica -una vez que el punto canónico de referencia pierde su fuerza, el efecto cambia por completo. O, para expresarlo en otra forma: el efecto de determinado contenido es totalmente diferente si sólo es señalado como el secreto "reprimido" de la historia "pública" o si es abiertamente descrito.

<sup>1:1</sup> Incidentalmente, Kierkegaard planeaba escribir también el "diario de la hetaira", un diario de seducción desde la perspectiva de la seductora (que es, típicamente, determinada como "hetaira", es decir, una prostituta).

La decadencia de esta función del Amo en las sociedades contemporáneas occidentales expone al sujeto a la ambigüedad radical de su deseo. Los medios lo bombardean constantemente pidiéndole que elija, dirigiéndose a él como el sujeto *supuesto saber, lo que realmente desea* (qué libro, qué ropa, qué programa de televisión, qué lugar para sus vacaciones...) -"oprime el botón A si desea esto, oprime el botón B si desea aquello" o, citando una campaña publicitaria televisiva para la publicidad misma "La publicidad: el derecho a elegir". Sin embargo, en un nivel más fundamental, los nuevos medios privan radicalmente al sujeto del conocimiento de lo que quiere: se dirigen a él como un sujeto completamente maleable a quien se le debe decir constantemente lo que desea, es decir, la evocación misma de la elección que debe ser hecha crea, performativamente, la necesidad del objeto elegido. Se debe tener en mente aquí que la función principal del Amo es decirle al sujeto lo que desea -la necesidad del Amo se despierta como respuesta a la

confusión del sujeto, en la medida en que wosabe lo que desea. ¿Qué ocurre entonces en la situación de decadencia del Amo, cuando el sujeto mismo es constantemente bombardeado por la exigencia de una señal de aquello que desea? Exactamente lo opuesto de lo que cabría esperar: es cuando no hay nadie que nos diga lo que realmente deseamos, cuando todo el peso de la decisión recae sobre nosotros, que el gran Otro nos domina por completo, y la elección desaparece efectivamente, es decir, es remplazada por la mera semblanza. Uno está tentado a parafrasear aquí la conocida reversión que hace Lacan de Dostoievski ("Si no hay Dios entonces nada está permitido."): si ninguna elección forzada confina el campo del libre albedrío, entonces la libertad de elección misma desaparece.<sup>14</sup>

14Si embargo, uno también está tentado de proclamar que hay una vía por la que, en el ciberespacio, la dimensión excluida del Amo simbólico "regresa a lo real": bajo la apariencia de las personas suplementarias que sólo existen como entidades programadas en el ciberespacio (como Max Headdrom. en la serie televisiva del mismo nombre). ¿No son estas figuras casos ejemplares de lo que Lacan llama *l'Un-en-plus*, el uno que se agrega a sí mismo a la serie, el punto directo de la subjetivización del orden anónimo que regula las relaciones entre los sujetos "reales"?

6

La suspensión de la función del Amo (simbólico) es la característica esencial de lo real, cuyos contornos se dibujan en el horizonte del universo ciberespacial: el momento de la implosión en el que la humanidad acceda al límite imposible de transgredir, el momento en que las coordenadas de nuestra vida-mundo social se disuelvan y perdamos el apoyo de nuestro entorno.<sup>13</sup> En este momento, las distancias serán suspendidas (seré capaz de comunicarme instantáneamente mediante teleconferencias con cualquier parte del mundo); toda la información, desde los textos hasta el video y la música, estará disponible instantáneamente en mi interfaz. Sin embargo, lo inverso de esta suspensión de la distancia que me separa del extranjero distante es que, debido a la desaparición gradual del contacto con otros seres corpóreos "reales", un vecino ya no será un vecino, puesto que él, o ella, será remplazado progresivamente por un espectro en la pantalla; la

disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos por simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o "deconstruccionistas" del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente distópico (la perspectiva del control total a manos de una red computarizadaseudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos por evitar el verdadero "fin de la historia", la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual.

O, en otras palabras, la virtualización oculta la distancia entre un vecino y un extranjero lejano, en la medida en que suspende la presencia del Otro, en el masivo peso de lo Real: los vecinos y los extranjeros son iguales en su presencia fantasmática en pantalla. Es decir ¿por qué es tan problemático para Freud el mandato cristiano "Ama a tu prójimo como a ti mismo"? La proximidad del Otro que convierte a un vecino en vecino es la de la *jouissance*. cuando la presencia del Otro se torna intolerable, sofocante, significa que experimentamos su forma de *jouissance* como excesivamente intrusiva. Y ¿qué es el racismo contemporáneo "posmoderno", si no una violenta reacción contra esta virtualización del Otro, un regreso a la experiencia de vecino con su *presencia* intolerable y traumática? La característica que irrita al racista con respecto a su Otro (el modo en que ríe, el olor de su comida...) es así precisamente la pequeña pieza de lo real que atestigua su presencia más allá del orden simbólico.

15 Para un esbozo de este límite no superable, véase Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire*. París, Textuel, 1996.

Entonces, volviendo al estancamiento involucrado en el acto de llenar los vacíos en alguna narrativa canónica (*Viaje a las estrellas, Hamlet, Los embajadores...*): como se decía frecuentemente. Realidad Virtual es una especie de nombre equivocado orwelliano. Lo que se ve amenazado con su



surgimiento es la dimensión misma de virtualidad cosustancial con el orden simbólico: el universo de la realidad virtual tiende a sacar a la luz, a realizar en la superficie textual, la fantasía subyacente, es decir, a llenar la brecha que separa la superficie-textura simbólica de su fantasía subyacente que está meramente resumida o indicada en un texto canónico (¿qué sucede cuando la puerta se cierra tras los dos protagonistas principales de *Viaje a las estrellas?*, ¿qué hace Strether solo en su cuarto de hotel en *Los embajadores?*). La consistencia canónica del texto se basa en el delicado equilibrio entre lo que se dice y lo que solamente se insinúa -si "lo decimos todo", el efecto no es solamente el de la verdad. Hoy en día, la mano derecha perdida de la Venus de Milo es parte de nuestra experiencia de la estatua, de modo que cualquier intento por llenar el vacío arruina el efecto en una forma extremadamente vulgar, ¿por qué? Debemos enfocarnos en lo que se pierde cuando estos vacíos en el texto son llenados -lo que se pierde es la presencia real del Otro. Allí radica la paradoja: la opresiva y simultáneamente elusiva presencia del Otro subsiste en las ausencias mismas (agujeros) de la textura simbólica. Precisamente es en este sentido que al lugar común -según el cual el problema con el ciberespacio es que en él la realidad es virtualizada (de modo que, en lugar de la presencia del Otro en carne y hueso, recibimos una aparición espectral digitalizada)-, *se le escapa el punto*: lo que trae consigo la "pérdida de la realidad" en el ciberespacio no es su vacío (el hecho de que le falte en relación con la riqueza de la presencia real), sino, por el contrario, su misma riqueza excesiva (la abolición potencial de la dimensión de la virtualidad simbólica). ¿No es por lo tanto una de las reacciones posibles al relleno excesivo de los vacíos en el ciberespacio la *anorexia informativa*, el rechazo desesperado a aceptar informaciones, en la medida en que ocultan la presencia de lo Real?

Estamos lejos de lamentar la pérdida del contacto con un "real" de carne y hueso en el ciberespacio, en el cual todo lo que hallamos son fantasmas digitales: nuestro punto es más bien que el ciberespacio *no es lo suficientemente espectral*. Es decir, que el estatus de lo que llamamos la "presencia real del Otro" es inherentemente espectral: el pequeño fragmento de lo real mediante el cual el racista identifica la *jouissance* del Otro es una especie de garantía mínima del espectro del Otro que amenaza con tragarse o destruir nuestra "forma de vida". O, poniendo otro ejemplo: en el "sexo

telefónico", la estrechez misma de la línea de comunicación (nuestra pareja sólo nos resulta accesible bajo la apariencia de una voz desencarnada y como tal omnipenetrante) eleva al Otro, a nuestra pareja, a una entidad espectral cuya voz penetra directamente en nuestro interior. Cuando (y si) encontramos a nuestra pareja de sexo telefónico en la vida real, el efecto es frecuentemente aquel que Michel Chion llamó *desacousmatisation*:<sup>16</sup> el Otro pierde su calidad espectral, se convierte en un ordinario ser mundano con respecto al cual podemos mantener una distancia normal. En pocas palabras, pasamos de lo Real espectral a la realidad, de la presencia etérea obscena del Otro a un Otro que es meramente un objeto de *representación*.

Una de las tendencias al teorizar respecto del ciberespacio es que concibe el cibersexo como el máximo fenómeno en la cadena cuyo eslabón clave es Kierkegaard, su relación con Regina: del mismo modo en que Kierkegaard rechazó la cercanía real del Otro (la mujer amada), y abogó por la soledad como el único modo de relacionarse con el objeto amado, el cibersexo involucra también la nulificación del objeto de la "vida real", y obtiene energía erótica de esta nulificación misma -el momento en que encuentro a mi(s) pareja(s) de cibersexo en la vida real es el momento de la *desublimación*, el momento en que regreso a la "realidad" vulgar. Y, uno está tentado de añadir, en la medida en que, en la oposición entre realidad y fantasía, lo Real está del lado de la fantasía, ¿no sucede que la obscena y etérea "presencia real del Otro" es precisamente eso que *se pierde* cuando regresamos del ciberespacio a la "vida real"? En este punto uno debe volver a la ambigüedad radical del impacto intersubjetivo del ciberespacio: este impacto se apoya en la red de relaciones sociales, no deriva directamente de la tecnología. La forma predominante en que la "digitalización" afecta nuestra propia experiencia (la abolición de la dimensión propiamente virtual, es decir, la potencial suspensión psicótica del orden simbólico), está "mediada" por el marco del mercado globalizado de la economía del capitalismo tardío. En pocas palabras, la saturación auténticamente estúpida del espacio que cubre cada vez más las brechas en las cuales la simbolización puede florecer, no es una propiedad directa del ciberespacio.

---

<sup>16</sup> Véase Michel Chion, *La voix au cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 1982.

En una entrevista reciente, Bill Gates elogió el ciberespacio por abrir las puertas a lo que él llamó "capitalismo sin fricciones" -esta expresión describe perfectamente la fantasía social que se encuentra tras la ideología del capitalismo ciberespacial: la fantasía de un medio de intercambio etéreo y totalmente transparente en el cual los últimos vestigios de inercia material se desvanezcan. El punto crucial que no debe ser pasado por alto aquí es que la "fricción" de la que nos liberamos en la noción de "capitalismo sin fricciones", no sólo se refiere a la realidad de los obstáculos materiales que soportan cualquier proceso de intercambio, sino, sobre todo de lo Real de los antagonismos sociales traumáticos, las relaciones de poder, etc., que marcan el espacio del intercambio social con un giro patológico. En su manuscrito *Grundrisse*, Marx señaló cómo el mismo dispositivo material del sitio de producción industrial del siglo XIX materializa directamente la relación capitalista de dominio (el trabajador como un mero apéndice subordinado a la maquinaria que es propiedad del capitalista); *mutatis mutandis*, lo mismo se aplica al ciberespacio: en las condiciones sociales del capitalismo tardío, la materialidad misma de ciberespacio genera automáticamente la ilusión abstracta de un espacio de intercambio "sin fricción" en el cual la particularidad de la posición social de los participantes es obliterada.

El modo más fácil de percibir el conjunto de las relaciones sociales que sobredeterminan el modo de funcionamiento del ciberespacio, es enfocarnos en la "ideología espontánea del ciberespacio" predominante, el así llamado *ciberrevolucionarismo*, que se apoya en la noción de ciberespacio (o World Wide Web) como un organismo "natural" independiente que evoluciona por sí solo.<sup>17</sup> Aquí es decisivo el desvanecimiento de la distinción entre "cultura" y "naturaleza": lo opuesto a la "naturalización de la cultura" (mercado, sociedad, etc., como entidades vivientes) es la "culturización de la naturaleza" (la vida misma es concebida como un conjunto de informaciones que se reproducen a sí mismas -"los genes son memas"). Esta nueva noción de la Vida es así neutral con respecto a la distinción de procesos naturales y culturales o "artificiales" -la Tierra (como Cea) así como el mercado global, ambos aparecen como gigantescos sistemas vivientes autorregulados, cuya estructura básica está definida en términos de procesos de codificación y decodificación, de transmisión de informaciones, etc. La referencia al World

Wide Web como un organismo viviente es evocada frecuentemente en contextos que pueden parecer liberadores: digamos, contra la censura estatal en internet. Sin embargo, esta demonización del estado es profundamente ambigua, ya que es predominantemente utilizada por el discurso populista de derecha y/o el liberalismo de mercado: sus objetivos principales son las inversiones estatales que intentan mantener una especie de equilibrio y seguridad sociales mínimos -el título del libro de Michel Rothchild (*Bioeconomía: la inevitabilidad del capitalismo*) es aquí indicativo. Así, mientras los ideólogos del ciberespacio pueden soñar con el siguiente paso de la evolución en el cual ya no interactuaremos mecánicamente con individuos "cartesianos", en el que cada "persona" romperá su lazo sustancial con su cuerpo individual y se concebirá a sí misma como parte de una nueva mente holística que vive y actúa a través ella, lo que se oculta en esta "naturalización" directa del World Wide Web o el mercado es el conjunto de las relaciones de poder -de decisiones políticas, de condiciones institucionales- dentro de las cuales los "organismos" como internet (o el mercado, el capitalismo...) sólo pueden florecer.

"Nos basamos aquí en Tiziana Terranova, "Digital Darwin", *New Formations*, núm. 29, verano de 1996, Londres, Lawrence and Wishart.

El problema con el funcionamiento del ciberespacio hoy en día es que llena potencialmente la brecha, la distancia entre la identidad simbólica pública del sujeto y su trasfondo fáustico: las fantasías son inmediatamente externalizadas cada vez más en el espacio simbólico público, la esfera de la intimidad está cada vez más directamente socializada. La violencia inherente del cibersexo no radica en el contenido potencialmente violento de las fantasías actuadas en pantalla, sino en el hecho sumamente formal de ver mis fantasías más íntimas siéndome directamente impuestas desde afuera. La dolorosa y perturbadora escena de *Salvaje de corazón* de David Lynch (Willem Dafoe invadiendo el espacio privado de Laura Dern, tocando sus partes íntimas, forzándola a decir "¡Cógeme!", y, cuando finalmente lo dice, respondiendo "Gracias, pero hoy no, debo irme..."), ilustra perfectamente la violencia obscena del cibersexo en el cual, si bien (o más precisamente porque) "en realidad no ocurre nada en nuestra realidad corporal", el núcleo

fantasmático íntimo de nuestro ser yace desnudo en una forma mucho más directa, tornándonos totalmente vulnerables y desvalidos.

La perspectiva de lograr la digitalización de toda la información (todos los libros, las películas, los datos... computarizados e instantáneamente disponibles) promete la casi perfecta materialización del gran Otro: ahí afuera, en la máquina, "todo estará escrito", tendrá lugar un redoblamiento simbólico completo de la realidad. Esta probabilidad de un informe simbólico perfecto augura también un nuevo tipo de catástrofe en la cual un leve disturbio de la red digital (digamos un virus extremadamente eficaz) borra al "gran Otro" computarizado dejando intacta a la "realidad real" externa. Llegamos así a la noción de una catástrofe puramente virtual: si bien, en la "vida real" no sucede absolutamente nada y las cosas parecen seguir su curso, la catástrofe es completa y total, puesto que la "realidad" es repentinamente privada de su soporte simbólico... Sabemos bien que los grandes ejércitos juegan cada vez más juegos de guerra virtuales, ganando o perdiendo batallas en pantallas de computadora, batallas que simulan todas las condiciones concebibles de una guerra "real". Así, la pregunta natural que surge es: si tenemos sexo virtual, etc., ¿por qué no guerra virtual? ¿por qué no debería ser remplazada la guerra "real" por una gigantesca guerra virtual que terminaría sin que la gran mayoría de la gente común se diera cuenta de que hubo guerra, como la catástrofe virtual que ocurrirá sin ningún cambio perceptible en el universo "real"? ¿Quizás la virtualización radical - es decir, el hecho de que toda la realidad estará pronto "digitalizada", transcrita, duplicada en el "gran Otro" del ciberespacio- redimirá de algún modo a la "vida real", abriéndola a una nueva percepción, del mismo modo en que Hegel tenía ya el presentimiento del fin del arte (como la "aparición sensible de la Idea"), que ocurre cuando la Idea se aparta del medio sensible a su expresión conceptual más directa, al mismo tiempo que libera a la sensibilidad de las limitantes de la Idea?

## 7. DE LO SUBLIME A LO RIDÍCULO: EL ACTO SEXUAL EN EL CINE

I

En su ensayo "El chiste...", Freud hace referencia a la oposición entre el

inconsciente y el superyó para poder explicar la diferencia entre el chiste y el humor, las dos modalidades de lo cómico: un chiste es "la contribución hecha a lo cómico por el inconsciente", mientras que el humor es "la contribución hecha a lo cómico por el superyó".<sup>1</sup> La conexión entre chiste e inconsciente parece fácil de comprender: en el chiste, un pensamiento preconscious es entregado momentáneamente a la revisión inconsciente; sin embargo, ¿cómo vamos a comprender la conexión entre el humor y el superyó, este "amo severo" del ego, que es normalmente asociado con las características opuestas de la represión cruel y sádica y de la culpabilización?

La "neutralidad malevolente" del superyó consiste en la posición imposible de metalenguaje puro, como si el sujeto pudiera arrancarse de su situación y observarla desde fuera de sí mismo. Esta división es la división entre el yo y el superyó: cuando el sujeto adopta esta posición neutral, su yo con todos sus problemas y emociones es percibido repentinamente como algo nimio e insignificante, *quantité negligible*... Los ingleses que están supuestamente especializados en esta actitud indiferente hacia el propio predicamento, sobresalen en el humor de la "subestimación"; basta con recordar la escena de *El tercer tiro*, de Hitchcock en la cual el viejo capitán arrastra a través de un sendero en el bosque el cadáver de Harry, y encuentra a una vieja señora que le pregunta amablemente "¿Cuál parece ser el problema?"; sobre el cadáver, acuerdan su primera cita. Es esta distancia la que separa al humor de los chistes, o de aquello que simplemente resulta gracioso. Es decir, en contraste con una persona que queda atrapada en su propia máscara y pierde su distancia de la misma (como en la historia del viejo recostado al sol que, para deshacerse de los niños que corren gritando a su alrededor les dice: "Corran hacia el otro lado del pueblo ¿no saben que están regalando dulces ahí?", y que luego, tras reflexionarlo un poco, se dice "¿Qué estoy haciendo aquí? ¡Yo también quiero dulces gratis!", y corre tras ellos...). En el humor, una persona mantiene la distancia donde uno no lo esperaría -actúa como si algo, que sabe muy bien que existe, *no* existiera. Ahí radica el humor de *Ese oscuro objeto del deseo*, de Buñuel: el viejo amante (Fernando Rey) actúa como si no notara que su amada consiste de dos mujeres (representadas por dos actrices). Según la lectura feminista

estándar, el pobre hombre está tan cegado por su imagen fantasmática de la Mujer, que es incapaz de darse cuenta de que en realidad hay dos de ellas. Sin embargo, uno debe oponer a esto otras dos, quizás más productivas, lecturas: 1] él *sabe que* hay en realidad dos mujeres, pero *actúa* como si hubiera una sola, puesto que su fantasía determina sus actos sin importarle su conocimiento consciente. Lo que encontramos aquí es la paradoja fundamental de la noción marxista del fetichismo de las mercancías: el "fetichismo de las mercancías" no designa a una teoría político-económica (burguesa) sino a una serie de presuposiciones que determinan la práctica económica muy "real" del mercado de intercambio -en teoría, un capitalista se aferra al nominalismo utilitario; aun así, en su propia práctica (de intercambio) sigue "caprichos teológicos" y actúa como un idealista especulativo... 2] ¿Qué sucede si realmente hay una sola mujer, y el sujeto masculino solamente proyecta en ella la dicotomía de la prostituta y de la fiel esposa maternal que determina la percepción masculina patriarcal de la mujer, de modo que, a causa del marco fantasmático de coordenadas ideológicas, una misma mujer "real" es (falsamente) percibida como dos?

<sup>1</sup> "El chiste y su relación con lo inconsciente", en O.C., *op. cit.*, vol. VIII.

Indudablemente, las obras maestras del humor cinematográfico (a diferencia de los chistes de los hermanos Marx) son las de Monty Python.<sup>2</sup> En un episodio de *El sentido de la vida*, que tiene lugar en el departamento de una pareja, dos hombres que comercian con "transplantes de órganos vivos" tocan el timbre y exigen el hígado del marido. El pobre marido se resiste: tienen el derecho a tomar su hígado sólo en caso de muerte; pero los dos hombres le aseguran que es improbable que sobreviva a la extracción de su hígado... Los dos hombres se ponen a trabajar, extirpando con fría indiferencia órganos sangrantes de entre las visceras de la víctima. La esposa no puede tolerar la escena y se refugia en la cocina; uno de los hombres la sigue y exige también su hígado. Ella se niega; sin embargo, un caballero sale entonces del refrigerador y la acompaña fuera de la cocina a un paseo por el universo, cantando acerca de los miles de millones de estrellas y planetas, y de su inteligente distribución. Después de esto, ella se

da cuenta de qué tan pequeño e insignificante es su problema en comparación con el universo, y accede gustosa a donar su hígado... Esta escena, ¿no es literalmente *kantiana*?, ¿no evoca la noción kantiana de lo sublime?, que subraya como la

<sup>2</sup> Nos basamos aquí en Alenka Zupancic, "The Logic of the Sublime", *The American Journal of Semiotics*, vol. 9, núms. 2-3, 1992, pp. 51-68.

visión de una incontable multitud de mundos aniquila, en cierto modo, mi importancia como una criatura animal, que debe devolver al planeta (un mero grano de polvo en el universo) la materia de la que vino, la materia que está, por un breve tiempo, provista de fuerza vital.<sup>3</sup>

El sentimiento de lo sublime, desde luego, surge de la brecha entre la nulidad del hombre como un ser natural y el poder infinito de su dimensión espiritual. A fines de la época victoriana, este mecanismo justificaba el impacto ideológico de la figura del "hombre elefante", como indica el subtítulo de uno de los libros acerca de él (*Un estudio sobre la dignidad humana*); era la misma distorsión monstruosa y nauseabunda de su cuerpo la que hacía visible la simple dignidad de su vida interior. Y ¿no es esta misma lógica el ingrediente principal del enorme éxito de *Una breve historia del tiempo*, de Stephen Hawking? ¿Permanecerían sus divagaciones con respecto al destino del universo, sus esfuerzos por "leer la mente de Dios", tan atractivas para el público de no ser por el hecho de que pertenecen a un cuerpo lisiado, paralizado, comunicándose con el mundo tan sólo mediante el débil movimiento de un dedo y hablando con una voz impersonal generada por computadora? Aun así, esta brecha puede producir también el efecto de lo ridículo: "*Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas*", dice enfáticamente el inglés. "*Oui, le pas de Calais*", agrega ácidamente un francés. *El sentido de la vida*, de Monty Python, es una especie de venganza inglesa por esta broma: la película es al mismo tiempo sublime y ridícula - ridícula en la forma del humor.

<sup>1</sup> Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, Nueva York, MacMillan, p. 166 [*Critica de la razón práctica*, Madrid, Espasa-Calpe].

¿Cómo encaja el sexo en todo esto? En la medida en que el sexo es



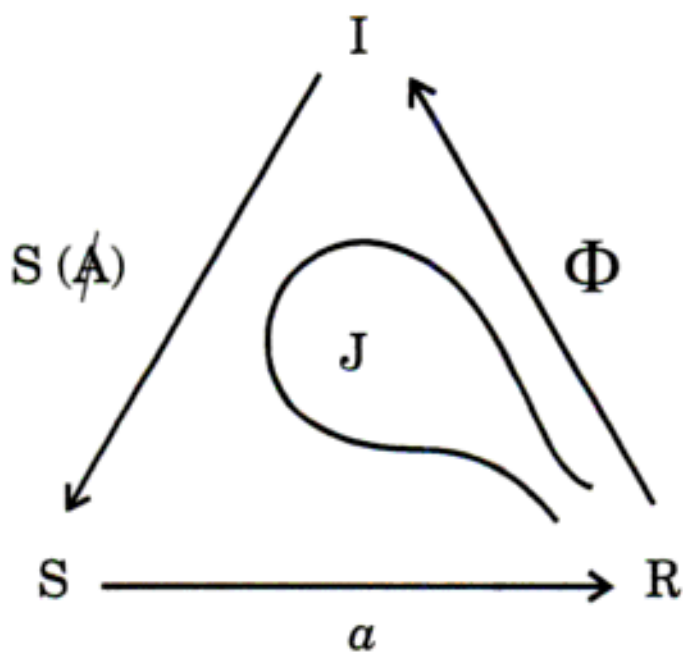
aquello que perturba, descarrila, requiere también de la posición de un observador indiferente, a los ojos del cual aparezca pequeño y ridículo. Basta con recordar la famosa foto publicitaria de Hitchcock estornudando indiferentemente, mientras que cerca de él Cary Grant y Grace Kelly están entrelazados en un apasionado abrazo... Otro episodio sobre la educación sexual en *El sentido de la vida*, de Monty Python, ilustra perfectamente no sólo esta posición de distancia imposible con respecto al compromiso propio, sino también el hecho de que el superyó es el mandato del goce. El maestro examina a los alumnos en qué tan bien estimulan la vagina; descubiertos en su ignorancia, los apenados estudiantes evitan su mirada y tartamudean respuestas mal articuladas, mientras que el maestro los regaña severamente por no practicar la materia en casa. Con ayuda de su mujer, procede a demostrarles la penetración del pene en la vagina; aburrido por el tema, uno de los alumnos lanza una mirada furtiva a través de la ventana, y el maestro pregunta sarcásticamente: "¿Podría ser tan amable de decirnos qué hay que sea tan atractivo allá afuera en el patio?"...El interrogatorio del maestro a los desinteresados discípulos es tan extraño precisamente porque exhibe, a plena luz del día, la verdad normalmente oculta sobre el estado "normal" de las cosas: el goce no es un estado espontáneo inmediato, sino que es sostenido por un superyó imperativo -como lo destacó Lacan una y otra vez, el contenido principal del mandato del superyó es "¡Goza!" Quizás, la forma más rápida de ilustrar la paradoja del superyó es el mandato "¡Te guste o no, gózalo!" Basta con recordar nuevamente al proverbial padre que trabaja arduamente para organizar un paseo dominical, y tras una serie de posposiciones, cansado de todo, les grita a sus hijos: "¡Y ahora más vale que lo disfruten!" En unas vacaciones es bastante frecuente sentir la obligación de disfrutar, uno "debe divertirse" -nos sentimos culpables si no lo hacemos. (Ya hemos mencionado cómo en la era de los "felices cincuenta" de Eisenhower, esta compulsión era elevada al nivel de deber patriótico cotidiano, o, como lo expresó uno de los ideólogos públicos: "No ser feliz hoy en día es antiamericano.") Ya vimos también cómo los japoneses probablemente encontraron un modo único para salir de este atolladero del superyó: confrontan audazmente esta paradoja organizando la "diversión" entre las obligaciones diarias, de modo que, cuando terminan las actividades oficiales y organizadas para la diversión, uno es relevado de sus

obligaciones y está finalmente en libertad de *divertirse realmente*, de relajarse y disfrutar... El ideal imposible sería entonces el de la prostitución perfecta, en la cual la satisfacción sexual coincide perfectamente con los negocios: haciéndolo por dinero (en una forma totalmente externalizada, sin estar subjetivamente involucrado) satisfago al mismo tiempo el mandato de mi superyó de gozar, de modo que cuando acabe con mis negocios, seré finalmente libre, tanto de mi obligación de ganar dinero en términos de mi supervivencia, como de los confines del superyó. El gesto de sacar a la luz esta paradoja del goce fundamentado en el mandato del superyó, de modo que la libertad sea finalmente no la libertad de gozar sino la libertad del goce, es lo que nos permite insertar a Monty Python en la lista de autores "hiperconformistas" que subvierten la ideología dominante al tomarla más literalmente de lo que ésta está dispuesta a tomarse a sí misma. Cuando Malebranche "reveló el secreto" (la verdad perversa) de la cristiandad (no es que Cristo bajó a la Tierra para liberar a la gente del pecado, del legado de la caída de Adán; por el contrario, *Adán debía caer para que Cristo pudiera bajar a la Tierra a traer la salvación*), ¿no es su gesto estrictamente homólogo con el procedimiento de Monty Python? ¿No saca a la luz Monty Python una y otra vez las paradojas estructurales similares y los cortocircuitos que se ocultan tras nuestro deseo?

2

El humor es así una de las formas de defensa contra la dimensión de lo Real traumático que forma parte del acto sexual. Desde luego, en los viejos días del código Hayes, desde los treinta hasta fines de los cincuenta, incluso una referencia tangencial al acto sexual estaba prohibida (en el dormitorio, las camas de marido y mujer debían estar separadas; cuando un matrimonio era mostrado en su habitación, debían estar completamente vestidos en sus pijamas...). En estas circunstancias de censura severa, la única posibilidad era usar, en forma reflexiva, este vacío mismo que señalaba la ausencia (así, en otro nivel, la presencia) del acto. El ejemplo supremo del uso cómico de esta brecha se encuentra en *Milagro en Morgan Creek*, de Preston Sturges - el verdadero milagro es cómo escapó esta película a la censura. Su historia está organizada en torno a un vacío, a una ausencia central (¿qué ocurrió en

la noche en que Betty Hutton fue a la fiesta de despedida de los soldados?), la resolución de la película (el nacimiento de sextillizos) sugiere claramente una orgía grupal ("gang bang") con seis hombres que fueron sus compañeros en la fatídica noche. El eclipse durante aquella noche (desde el momento en que Betty Hutton se golpea la cabeza en las pesadas luces, hasta el momento, temprano la siguiente mañana en que despierta en el coche en el camino de regreso a su pueblo) es, así, lo que Lacan llama *aphánisis*, el autoborramiento del sujeto cuando se aproxima demasiado a su fantasía. Con la liberalización de los sesenta, cuando al menos las referencias tangenciales al acto sexual se hicieron admisibles, encontramos tres modos de esta referencia: la comicidad, la perversidad y el *pathos*. Estos tres modos encajan con los tres tipos de objeto, encontrados en el siguiente esquema del seminario de Lacan *Encore*:<sup>4</sup>



\* Véase Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX, Encore*, París, Éditions de Seuil, 1975.

Explicaremos primero el esquema mismo. Los tres ángulos del triángulo representan las tres dimensiones fundamentales que estructuran, según Lacan, el universo humano: lo Real (la "dura" realidad traumática que se resiste a la simbolización), lo Simbólico (el campo del lenguaje, de la estructura simbólica y de la comunicación), y lo Imaginario (el dominio de las imágenes que identificamos y que capturan nuestra atención). La J en

medio del triángulo designa a la *Jouissance*, el abismo del goce traumático-excesivo que amenaza con tragarnos, y respecto del cual el sujeto se esfuerza desesperadamente por mantener una distancia apropiada (como el héroe del cuento de E. A. Poe, que apenas logra evitar ser arrastrado hacia el torbellino). Los tres objetos en los lados del triángulo especifican las tres formas en las que "domesticar" o "normalizar" a esta Cosa horrible en el centro, percibirla en una forma que ya no es directamente atemorizante: S (A") es el significante del Otro tachado (*Autre*), y marca la inconsistencia inherente del orden simbólico, el hecho de que hay algo (*Jouissance*) que se resiste a la simbolización y que causa brechas y rupturas; a, en el "objeto a" lacaniano, es el objeto parcial que activa el movimiento metonímico del deseo (nariz, pies, cabello... en la perversión); la 0 (*Phi* mayúscula) es la imagen fascinante que personifica la Cosa imposible (la *femme fatale* en el universo *noir*, por ejemplo). La matriz de estos objetos justifica las tres formas de mostrar el acto sexual: la comicidad, la perversión y el éxtasis patético. En la forma cómica, la brecha que separa el acto sexual de nuestra interacción social cotidiana se torna palpable; en la perversión, el foco es desplazado hacia un objeto parcial que actúa como un remplazo del acto imposible-irrepresentable mismo (para Lacan, la máxima experiencia de este objeto parcial es *la mirada misma*: lo que fascina finalmente al perverso es la mirada capturada por alguna Cosa traumática que no puede nunca ser tornada en presente, como la mirada en la cabeza de Medusa); y, finalmente, uno puede esforzarse por erigir una imagen fascinante destinada a hacer palpable el *pathos* del acto.

Así, volvamos por un momento a la comicidad: parece ser que estas dos nociones se excluyen mutuamente en forma radical, ¿no representa el acto sexual el momento del más íntimo compromiso, por el punto hacia el cual el sujeto participante no puede asumir nunca la actitud de un irónico observador externo? Sin embargo, por esta misma razón, el acto sexual no puede sino aparecer como al menos mínimamente ridículo para quienes no están directamente involucrados en él; el efecto cómico surge de la discordia misma entre la intensidad del acto y la calma indiferencia de la vida cotidiana. Para la "sobria" mirada externa, hay algo irreductiblemente gracioso (estúpido, excesivo) en el acto sexual -es imposible no recordar aquí la inolvidable desestimación del acto sexual del duque de Chesterfield:

"El placer es momentáneo, la posición ridícula y el gasto condenable."

El acto sexual en su dimensión extática es así propiamente *imrepresentable*. No es sólo cuestión de un éxtasis puro más allá de las reglas que no puede nunca ser capturado por una mirada externa desinteresada. El encuentro entre las reglas (simbólicas) y el *pathos* es por definición fallido: no sólo que el seguir las reglas no garantiza nunca el efecto deseado; en ocasiones, el procedimiento opuesto, el rendirse directamente al éxtasis, es aún más catastrófico. Cualquier buen manual de sexo nos dice que, en caso de impotencia, lo peor que puede hacer un hombre es seguir el mandato "¡Olvida las reglas y relájate! ¡Déjate ir!"; es mucho más efectivo aproximarse a ello en una forma puramente instrumental, enfrentarlo como una difícil tarea que debe ser completada, y discutirlo con una falsa distancia desinteresada, incluso llevarlo al papel como una especie de plan estratégico de batalla (¿debo lamerte primero allí abajo?, ¿cuántos dedos debo meter?, ¿qué harás tú con tu boca y tus dedos durante ese tiempo?...), entonces, de repente, podremos encontrarnos involucrados, transportados... La dimensión "real" se encuentra en esta indecidibilidad radical: seguir las reglas *puede* echar a perder el encanto, pero puede también aumentarlo; abandonarnos al éxtasis puede funcionar, pero también puede hacer que la cosa resulte ridícula. En otras palabras, la clave no es que el acto sexual es una especie de cosa kantiana en sí mismo, más allá de toda representación, sino que ya está siempre dividido desde adentro. En otras palabras, lo "cómico" es en cierto modo el acto sexual "como tal", "en sí mismo", en la medida en que no hay un modo "correcto" de hacerlo, en la medida en que la forma en que lo hacemos es siempre una cuestión de aprendizaje, de reglas que imitamos de otros. Así, nuestro punto es que la división entre el acto sexual y su representación afecta este acto mismo -que es la razón por la que siempre es posible que este acto parezca repentinamente ridículo también para quienes lo llevan a cabo...

La evidencia definitiva de esta irrepresentabilidad es provista precisamente por la pornografía, que pretende "mostrarlo todo"; el precio que paga por este intento es la relación de "complementariedad" (en el sentido del término en la física cuántica) entre la narrativa y el acto sexual: la congruencia entre la narrativa fílmica (el desarrollo de la historia) y la

exhibición directa del acto sexual es estructuralmente imposible, si elegimos una, debemos necesariamente perder la otra. La siguiente paradoja de la pornografía, continuando con la lógica de esta "complementariedad" entre la narración y el acto, es que este género, que supuestamente muestra la más espontánea de las actividades humanas, es probablemente también el más codificado, hasta en sus más íntimos detalles: el rostro de la actriz durante el acto, por ejemplo, permite cuatro expresiones codificadas: 1 ] la indiferencia, marcada por una mirada perdida en el vacío, fija e ignorante, masticar chicle, bostezar...; 2] la actitud "instrumental", como si el sujeto estuviera en medio de una ardua tarea que requiere de mucha concentración: los ojos viendo hacia abajo, hacia la región donde pasan las cosas, los labios apretados indicando un esfuerzo concentrado...; 3] la mirada provocativa a los ojos del compañero, cuyo mensaje es "¡Dame más! ¿Es todo lo que puedes hacer?", y 4] el embeleso del éxtasis con ojos entrecerrados. E incidentalmente ¿no se corresponden estas cuatro expresiones con los cuatro discursos articulados por Lacan?: ¿No es la primera actitud indiferente aquella del Amo?, ¿no señala la segunda actitud "instrumental" el discurso de la universidad encarnado en el conocimiento técnico, *savoir-fairé*? No es la tercera actitud aquella de la provocación y el desafío histórico al Amo? Y, finalmente, ¿no representa la cuarta posición del embeleso del éxtasis lo que Lacan llamó la "destitución subjetiva", la identificación con la causa-objeto del deseo, característica de la posición del analista?

El antagonismo más difícil de sostener en la pornografía es el que presenta la "unidad de los opuestos" en su forma más radical: por un lado la pornografía involucra una externalización total de la más íntima experiencia de placer (hacerlo por dinero frente a la cámara); por otro lado, la pornografía es, a causa de su misma "desvergüenza", probablemente el más utópico de todos los géneros: es propiamente "edénico" en la medida en que involucra la suspensión frágil y temporal de la barrera que separa lo íntimoprivado de lo público. Por esta razón, la posición pornográfica es insostenible: no puede durar mucho, puesto que se basa en una especie de suspensión mágica de las reglas de la vergüenza, que constituyen nuestro lazo social -un universo propiamente utópico donde lo íntimo puede ser hecho público, donde dos personas pueden copular frente a otras... Dos características clave de la pornografía son la repetición y la mirada. Hay, en

primer lugar, la necesidad de repetir la misma escena una y otra vez, como para convencernos de que esta imposible suspensión del Otro regulando nuestra realidad (social) "está realmente allí afuera". Aún más, la foto o escena que estamos observando debe "devolver la mirada" abiertamente -allí radica su "desvergüenza". Que es el porqué de que uno se siente avergonzado de mirarla directamente, es decir, uno evita la mirada que emana de la escena pornográfica; es esta mirada la que torna la escena obscena y desvergonzada, en contraste con los acercamientos protomédicos de los órganos sexuales. El nivel cero de la imagen pornográfica es la de una mujer mostrando sus genitales y desafiantemente devolviendo la mirada: lo que muestra, a fin de cuentas, es su falta, su "castración", como Farinelli (en la película de Courbeau), "desvergonzadamente" viendo al público que, avergonzado, evita su mirada -es el espectador, no el objeto, quien se siente avergonzado... (¿No encontramos el mismo fenómeno en la escena cotidiana del lisiado o el sucio vagabundo que se divierte con *nuestra* intranquilidad ante su presencia, y que desvergonzadamente nos mira mientras que *nosotros*, avergonzados, evitamos su mirada?)

La escena protopornográfica parece así tener lugar en una especie de espacio curvo: la pareja copulante se dobla para dejar sus órganos y zonas sexuales expuestos a la mirada de la cámara, de modo que en ocasiones obtenemos una condensación antropomórfica de múltiples perspectivas verdaderamente cubista (la mujer ve a la cámara y al mismo tiempo alza su cadera y separa las piernas, de modo que su sexo sea también visible a la cámara). El ojo de la cámara es aquí la causa-objeto que curva el espacio, es decir, el tercer intruso que "arruina el juego" (el acto sexual "natural" en el que los participantes están inmersos directamente uno en el otro). La ilusión es, desde luego, que, sin este intruso, uno obtendría "sexo pleno": una forma de leer el "*il n'y a pas de rapport sexuel*" de Lacan es que este mismo intruso que parece arruinar el juego *crystaliza efectivamente su goce* -lo que tendría uno sin este intruso es una escena chata, despojada de *jouissance*... El verdadero enigma de la sexualidad pornográfica radica en el hecho de que la cámara no sólo no arruina la *jouissance*, sino que la habilita: la estructura elemental de la sexualidad misma debe incluir una especie de apertura con respecto al Tercero que se entromete, hacia el lugar vacío que puede ser

llenado por la mirada del espectador (o de la cámara) que presencia el acto. Esta escena pornográfica elemental (una mujer doblada en una forma anamorfótica, mostrando su sexo a la cámara al mismo tiempo que la mira), confronta también al espectador con (lo que Lacan llama) la división entre ojo y mirada en su forma más pura: la actriz o modelo mirando al espectador representa al ojo, mientras que el orificio abierto de la vagina representa a la mirada traumática, es decir, es desde este agujero abierto que la escena que el espectador presencia le *devuelve la mirada*. La mirada no está así donde uno esperaría encontrarla (en los ojos que nos miran desde la imagen), sino en el objeto-agujero traumático que captura nuestra mirada y nos atañe más intensamente -los ojos de la modelo mirándonos aquí sirven más bien para recordarnos "ya lo ves, te estoy viendo observando mi mirada...".

La lección de la pornografía es así más importante de lo que parece: se refiere al modo en que la *jouissance* se debate entre lo Simbólico y lo .Real. Por un lado, la *jouissance* es "privada", el núcleo que se resiste a la apertura pública (basta con recordar qué tan vergonzoso nos resulta el que nuestros modos de goce íntimos, nuestros tics privados, etc., sean hechos públicos); por otro lado, la *jouissance* "cuenta" sólo como registrada por el gran Otro, se tiende en sí misma hacia esta inscripción (desde el alardeo público- hasta la confesión al amigo más íntimo). La discordia es irreductible entre estos dos extremos: entre el en-sí mismo del puro "placer privado" excluido de la mirada pública y el todo por sí mismo de un sexo totalmente externalizado, de un sexo abiertamente escenificado para la mirada pública -siempre hay "algo que falta" en el primero, mientras que el segundo siempre es experimentado como "falso". Esta referencia inherente al Otro a causa de la cual "no hay un don Giovanni sin un Leporello" (don Giovanni obviamente clasifica la inscripción de sus conquistas en el registro de Leporello más altamente que al placer proporcionado por las conquistas mismas) es el tema de un chiste de clase baja sobre un pobre campesino que, tras soportar un naufragio, se encuentra a sí mismo en una isla desierta con Cindy Crawford. Tras tener relaciones con ella, ella le pregunta si está totalmente satisfecho, su respuesta es sí, sin embargo aún tiene una pequeña petición que hacerle para que su satisfacción sea completa -¿podría disfrazarse como su mejor amigo, ponerse pantalones y pintar un bigote en su rostro? Ante las sospechas de ella de que el pobre campesino es un perverso encubierto, él



la tranquiliza diciéndole que no se trata de eso, como verá inmediatamente... Así, luego de que cumple su deseo, se aproxima a ella, la codea en las costillas y le dice con la sonrisa obscena de la complicidad masculina "¿Sabes lo que acaba de pasarme? ¡Acabo de tener relaciones con Cindy Crawford!" Este Tercero, que está siempre presente como el testigo, contradice el ideal del hedonismo, es decir, introduce el momento de la reflexividad a causa de la cual el placer privado inocente y sin interrupciones no es nunca posible -el sexo es siempre mínimamente "exhibicionista", se apoya en la mirada de un Otro.<sup>5</sup>

El mejor ejemplo de esta tensión entre lo Simbólico y lo Real son los paradójicos efectos del bien conocido esfuerzo "políticamente correcto" por formalizar las reglas del juego sexual: antes de cada paso, el hombre le debe pedir explícitamente permiso a la mujer ("¿Puedo desabrochar tu blusa?", etc.). Aquí el problema es doble. Primero, como nos indican repetidamente los psicólogos del sexo, ya antes de que una pareja exprese abiertamente su intención de ir a la cama juntos, todo ya ha sido decidido en el nivel de insinuaciones, lenguaje corporal y el intercambio de miradas, de modo que la formulación explícita de las reglas es en cierta forma *superfina*. Por ese motivo, lejos de aclarar la situación, este procedimiento de preceder cada paso pidiendo permiso abiertamente introduce un momento de ambigüedad radical, confronta al sujeto con el abismo del deseo del Otro ("¿Por qué me está preguntando eso? ¿No le envié ya la señal apropiada?"). A causa de esta ambigüedad, la formulación explícita de las reglas abre un nuevo espacio para la agresividad, es decir, para un modo mucho más refinado de humillar a la pareja; basta con imaginar a un hombre que tras preguntarle a su compañera "¿Puedo desabrochar tu blusa?" y llevarlo a cabo, le pregunta "¿Puedo abotonar tu blusa?" -un cruel acto de rechazo tras "evaluar la mercancía", encubierto como cortesía... Lo que encontramos aquí, una vez más, es la estructura del encuentro fallido, que es constitutivo del orden simbólico: ya sea que el mensaje (el permiso para proceder) sea implícito, y como tal sea siempre propenso a los malos entendidos, o el intento mismo de hacerlo explícito lo torna una vez más radicalmente ambiguo.

<sup>5</sup> Esta necesidad de reinscripción en el Otro también puede discernirse en los sucesos cotidianos más comunes: cuando me caigo, o fracaso de

algún modo, normalmente siento la necesidad de acompañarlo con un sonido como "¡Ouch! ¡Uups!" que registra simbólicamente el acontecimiento; en algunos casos, puede otro incluso hacer esto por mí - por ejemplo cuando me resbalo y mi amigo dice "¡Uups!" por mí...

Otra forma de expresarlo es decir que, en la utopía pornográfica, la unidad de la autoexperiencia corporal es mágicamente disuelta, de modo que el espectador percibe los cuerpos de los actores no como totalidades unificadas, sino como una especie de aglomeración de objetos parciales vagamente coordinados -aquí la boca, allí un pecho, más allá el ano, cerca de él la abertura vaginal... El efecto de los acercamientos y de los cuerpos estratégicamente doblados y contorsionados de los actores es el privar a estos cuerpos de su unidad; en cierta forma similar al cuerpo del payaso del circo que es percibido por el mismo payaso como compuesto de diversos órganos parciales que es incapaz de coordinar completamente, de modo que algunas partes de su cuerpo parecen poseer vida propia (basta con recordar el número tradicional en el cual el payaso levanta su propia mano, pero la parte superior de la mano no obedece su mandato y sigue colgando libremente). Este cambio del cuerpo en una multitud desubjetivizada de objetos parciales es lograda cuando, por ejemplo, una mujer está en la cama con dos hombres y teniendo sexo oral con uno de ellos, no en la forma tradicional, succionando activamente su pene, sino que yace tendida sobre la cama e inclina su cabeza sobre su borde hacia abajo en el aire -cuando el hombre la penetra, su boca está por encima de sus ojos, su cabeza está hacia abajo, y el efecto es el de un cambio extraño del rostro humano, el asiento de la subjetividad, convertido en una especie de máquina impersonal de succión siendo activada por el pene del hombre. Mientras tanto el otro hombre trabaja en su vagina que también está elevada por arriba de su cabeza y que se asienta por lo tanto como un centro autónomo de la *jouissance* no subordinado a la cabeza. El cuerpo de la mujer es así transformado en una multitud de "órganos sin un cuerpo", máquinas de *jouissance*, mientras que los hombres que trabajan en ella son también desubjetivizados, instrumentalizados, reducidos a obreros sirviendo a estos diversos objetos parciales. ..1'

La comicidad, desde luego, puede deslizarse en cualquier momento hacia la perversión, en la medida en que la actitud perversa involucra un acercamiento "instrumental" a la sexualidad, es decir, "hacerlo" desde una distancia externa, como una tarea impuesta desde afuera, no sólo "por el gusto de hacerlo". Quizás la máxima prueba de cómo la perversión cae necesariamente en lo cómico es la que nos proporciona el episodio final de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo*, que responde a la pregunta "¿Qué ocurre dentro del cuerpo durante el acto sexual?": el interior del cuerpo es presentado como una compañía compleja, donde, en la cabeza, los gerentes observan la realidad externa por medio de un periscopio como si se tratase de un submarino y dan luego órdenes por megáfonos a las partes inferiores del cuerpo, todo ello nos recuerda a un espectador en una fábrica en el socialismo stalinista: cuando el gerente trasmite la orden "¡Erección a un 45%!"; los trabajadores allí abajo comienzan a empujar gigantescas tuberías de sangre hacia el pene, cantando canciones rítmicas para elevar sus ánimos; el objetivo de la erección no es obtenido y todo es un caos hasta que la policía secreta descubre un sabotaje (un cura reaccionario del departamento de conciencia bloqueando los esfuerzos, ya que la relación que se pretende no es con la esposa). Luego de que el saboteador es arrestado, con el esfuerzo renovado de los trabajadores, el objetivo de producción del 45% es rápidamente alcanzado...

En una de las primeras sugerencias explícitas del acto sexual en Hollywood, la escena de la seducción en *Una Eva y dos Adanes*, de Billy Wilder, ya se mezcla la comedia con lo perverso. En el yate, Marilyn Monroe seduce a Tony Curtis (el músico pobre que finge ser un millonario impotente), mientras que al mismo tiempo, en un club nocturno en tierra, el millonario que es el verdadero dueño del yate trata de seducir a Jack Lemmon (el amigo de Tony Curtis, vestido de mujer) mediante un tango apasionado... La perversión del ritual "normal" de la seducción es aquí doble: es la mujer la que desempeña el papel activo, mientras que el otro hombre que seduce a una mujer está seduciendo en realidad a un hombre vestido de mujer. La perversidad es también una característica constante de la actividad sexual en la películas de Hitchcock. Basta con recordar la famosa escena de *De entre los muertos*, en la cual Judy (Kim Novak) se presenta finalmente ante Scottie (James Stewart) vestida como la

supuestamente muerta Madeleine. La primera característica perversa aquí es la dimensión necrófila de la escena: Scottie desea acostarse con una mujer muerta; Judy lo fascina como la encarnación viviente de la Madeleine muerta. Aún más, la dirección misma del proceso de seducción está invertida: en lugar de desvestir a su amada, Scottie la está vistiendo. El modo en que Scottie lanza miradas, que son a la vez tímidas y ansiosas, al corredor del cual se espera que emerja Judy propiamente vestida, expresan la impaciencia del amante que espera que su amada regrese desnuda del cuarto de baño. Tras el regreso de Judy, Scottie está obviamente desilusionado pues no se ha peinado correctamente; en su conversación con Truffaut, Hitchcock mismo señaló que la economía libidinal de esta desilusión encaja perfectamente con la desilusión de un amante que se siente decepcionado cuando la muchacha regresa del baño no totalmente desnuda, sino que aún conserva sus pantaletas. No es sorprendente, entonces, que la primera presentación directa que hace Hitchcock del acto sexual (en *Frenesí*) coincida con el asesinato: el asesino de la corbata estrangula a su víctima durante el acto mismo de la violación -una confirmación directa de la noción de Truffaut de que Hitchcock filma el acto sexual como si fuera un asesinato y un asesinato como si fuera el acto sexual... Se puede ver aquí cómo la perversión se inscribe dentro del acto mismo de la censura: el verdadero desplazamiento de lo "particular" al objeto o actividad suplementaria (del desvestido al vestido, de la vida a la muerte, de la cópula al asesinato), que toma lugar bajo la presión de la censura, es decir, para evitar la descripción abierta del acto, empeora aún más las cosas, añade al acto la dimensión perversa suplementaria. Otra versión de la misma paradoja se manifiesta en la neurosis obsesiva, en la cual las "prohibiciones de lo erótico [en la censura] son siempre al mismo tiempo, y a pesar de sí mismas, la erotización de la prohibición":<sup>7</sup> los rituales compulsivos mismos del neurótico que representan medidas defensivas contra su deseo (erótico) no reconocido-reprimido se vuelven extremadamente erotizados, como lo demuestra el hecho de que conllevan una intensa satisfacción.

<sup>15</sup> En la medida en que el impulso se relaciona con el deseo como objeto parcial del sujeto, esta "desubjetivización" involucra también un pasaje del deseo a la pulsión: el deseo apunta al sujeto, al vacío que es el

núcleo de la subjetividad del otro, mientras que la pulsión no toma en cuenta a la totalidad de la persona, sino sólo al objeto parcial en torno al cual circula (zapatos, ano...).

A causa de todos estos estancamientos erráticos, Hollywood da preferencia a la tercera versión, la del *pathos* "romántico", que intenta ocultar estos estancamientos mediante la representación del éxtasis sexual mediante metáforas, acompañamientos musicales, etc. -el peligro que se oculta aquí constantemente es, desde luego, que las cosas se tornarán repentinamente ridículas. Basta con recordar el encuentro amoroso entre Sarah Miles y su amante ilícito, el oficial inglés, en *La hija de Ryan*, de David Lean: la representación del acto sexual en medio de un bosque, con los sonidos de una cascada supuestamente representando su pasión subyugada, no puede hoy en día sino parecernos una compilación ridícula de clichés. Tiene aquí una importancia crucial el patético acompañamiento sonoro, puesto que su papel es profundamente ambiguo: al enfatizar el éxtasis del acto sexual, su exención de la realidad prosaica cotidiana, estos sonidos (o música apasionada) en cierto modo "desrealizan" el acto, nos liberan del peso opresivo de su *presencia* masiva. Un pequeño experimento mental basta para aclarar este punto: imaginemos que, en medio de tan patética representación del acto sexual, la música se interrumpiera repentinamente, y que lo único que quedara fueran gestos rápidos y entrecortados, su doloroso silencio interrumpido por alguna agitación y algún gemido ocasionales, obligándonos a confrontar la presencia inerte del acto sexual. En pocas palabras, la paradoja de la escena de *La hija de Ryan* es que el sonido mismo de las cascadas, con su presencia masiva, funciona como la pantalla fantasmática ocultando lo Real del acto sexual...

Esta representación extática del acto sexual debe ser ubicada dentro de la lógica de la "producción de la pareja", cuyo tardío momento culminante nos lo proporciona *Reds*, de Warren Beatty. *Reds* integra la Revolución de octubre, el hecho histórico más traumático para Hollywood, dentro del universo hollywoodense, al representarlo como el trasfondo metafórico del acto sexual entre los personajes principales de la película, John Reed (interpretado por el mismo Beatty) y su amante (Diane Keaton). En la película, la Revolución de octubre tiene lugar poco después de una crisis en

su relación: al hacer una violenta proclama revolucionaria a la multitud en rebelión, Beatty fascina la mirada de Keaton; ambos intercambian miradas deseantes, y los gritos de la multitud funcionan como una metáfora de la renovada flama de la pasión entre los amantes. Las escenas cruciales y míticas de la revolución (las manifestaciones callejeras, la toma del Palacio de Invierno), se alternan con las escenas de la pareja haciendo el amor, sobre el trasfondo de la multitud cantando la Internacional. Las escenas de masas funcionan como metáforas vulgares del acto sexual: cuando la multitud negra se aproxima y rodea las fálicas vías, ¿no es esto una metáfora de Keaton que, en el acto sexual, toma el papel activo, es decir, se encuentra encima de Beatty? Así, al final, la feliz pareja es creada, incluso con un árbol navideño -el mismo Lenin dirigiéndose a los diputados en el gran salón, aparece como la figura paternal que asegura el éxito de la relación sexual... Aquí tenemos el opuesto exacto del realismo socialista soviético, donde los amantes experimentan su amor como una contribución a la lucha por el socialismo, haciendo votos por sacrificar todo su placer privado por el éxito de la revolución y perdiéndose en las masas. En *Reds*, por el contrario, la Revolución misma aparece como una metáfora del encuentro sexual exitoso.

<sup>7</sup> Judith Butler, "The Force of Fantasy", en *Differences* 2.2, 1990, p. 111.

Nuestro punto es, desde luego, que el canto de la Internacional en *Reds* cumple exactamente el mismo papel que el sonido de la cascada en *La hija de Ryan*: el papel de la pantalla fantasmática que nos permite sostener lo real del acto sexual. La situación estándar en la cual, sin importar lo que estemos haciendo, estamos "pensando en Eso" -en la sexualidad como la referencia universal oculta de toda actividad-, está aquí invertida: es el sexo real mismo el que, para poder ser palpable, debe ser sostenido por la pantalla "asexual" de la Revolución de octubre (en lugar del proverbial "¡Cierra los ojos y piensa en Inglaterra!" tenemos aquí "¡Cierra los ojos y piensa en la Revolución de octubre!"). La lógica es la misma que la de la tribu de nativos americanos cuyos miembros han descubierto que todos los sueños tienen algún contenido sexual oculto -todos, *excepto los abiertamente sexuales*: precisamente aquí debe uno buscar otro significado. (En su recientemente

descubierto diario secreto, Wittgenstein cuenta que, al masturbarse en el frente durante la primera guerra mundial, estaba pensando en algunos problemas matemáticos...) Y nuestro punto clave es que esto *es lo mismo en la realidad*, con el así llamado "sexo real": éste también requiere de una especie de pantalla fantasmática -como ya lo hemos visto, cualquier contacto con un "real", de carne y hueso, cualquier placer sexual que podamos encontrar al tocar a *otro ser* humano, no es algo evidente, sino algo inherentemente traumático, y sólo puede ser tolerado en la medida en que este otro entre en el marco de la fantasía del sujeto.

¿Qué ocurre entonces cuando esta pantalla se disuelve? El acto se convierte en fealdad, incluso en horror. Un caso ejemplar es el que nos proporciona *Corazón satánico*, de Alan Parker: Mickey Rourke y una hermosa adolescente nativa hacen el amor apasionadamente en una cama destartada en una habitación decadente; a través de las paredes y de los agujeros del techo, el agua gotea en las cacerolas colocadas allí para recogerla, pues afuera de la casa cae una lluvia torrencial. Repentinamente, las gotas de agua se tornan rojas, el agua se convierte en sangre que cae sobre la pareja, su copulación se vuelve más y más salvaje y se torna literalmente homicida cuando el ensangrentado Rourke comienza a asesinar a la chica... Más interesante que la explicación "psicológica" de la escena (Rourke interpreta a una personalidad dividida, inconsciente del hecho de que ha asesinado a la chica) es el impacto netamente visual de la misma: el espectador no percibe la sangre que inunda gradualmente la escena como meramente parte de ésta; esta sangre funciona más bien como una mancha que lava gradualmente los bordes mismos del cuadro a través del cual el espectador observa la realidad en la pantalla. El aspecto verdaderamente traumático de esta escena no lo constituyen así los *flashbacks* fragmentarios de la memoria del asesinato ritual en el que, años atrás, el héroe cambió su identidad, sino la mancha misma, el mediador-intruso entre los dos niveles, el presente (acto sexual) y el pasado (asesinato ritual). No es la mancha la que evoca el pasado traumático; más bien es la memoria del pasado mismo que funciona como una pantalla ocultando la presencia intrusiva de la marca. Esta marca mina así la posición del espectador que, desde una distancia segura, ha observado los hechos representados, y de algún modo los toma dentro de sí, se involucra directamente con lo que sucede en pantalla, como

si algo surgiera en esta realidad representada que es "demasiado fuerte" y amenaza con atravesar su encuadre. Parafraseando a Derrida, uno puede decir que la mancha de sangre funciona aquí como parte de la escena (representada) que encuadra a su encuadre mismo. Es innecesario añadir que nos hemos aproximado así a la misteriosa J mayúscula en medio del esquema de Lacan: la creciente mancha de sangre anuncia el abismo letal de la *jouissance* que amenaza con tragarnos, con arrastrarnos a una noche psicótica en la cual somos bombardeados de todos lados por un goce intolerable y excesivo. El acto sexual es así asentado como feo, como aquello que perturba y mina el marco de la realidad. En otras palabras, lo que tiene lugar aquí es la desintegración del marco fantasmático de nuestra relación con la realidad.

Hay, sin embargo, algo aún peor que el ser tragado por lo real preontológico del acto sexual cuando es privado del soporte de la pantalla fantasmática: su opuesto exacto, la confrontación con la pantalla fantasmática privada del acto. Esto es lo que ocurre en una de las escenas más dolorosas y perturbadoras de *Salvaje de corazón*, de David Lynch. En un solitario cuarto de motel, Willem Dafoe ejerce una dura presión sobre Laura Dern, según ya vimos: la toca y la estruja, invadiendo el espacio de su intimidad y repitiendo en forma amenazante "¡Di cógame!", es decir, exortándola a decir la palabra que indicaría su consentimiento al acto sexual. La fea y desagradable escena se prolonga, y cuando, finalmente, exhausta Laura Dern murmura un "¡Cógeme!" apenas audible, Dafoe se aleja abruptamente, asume una sonrisa agradable y amistosa y contesta alegremente: "No, gracias, hoy no tengo tiempo; pero en otro momento con mucho gusto..." La intranquilidad de la escena, desde luego, radica en el hecho de que el impacto del rechazo final de Dafoe de la oferta forzada de Dern le proporciona el impulso final: su mismo rechazo inesperado es su último triunfo, y en cierto modo la humilla más que la violación directa. Ha logrado lo que realmente deseaba: no el acto mismo, sólo su consentimiento para hacerlo, su humillación simbólica. Lo que tenemos aquí es la violación en la fantasía, que rechaza su materialización en la realidad y así humilla aún más a su víctima -la fantasía es forzada, despertada, y luego abandonada, lanzada sobre la víctima. Es decir, está claro que Laura Dern no está simplemente



asqueada de Dafoe (la intrusión brutal de Bobby Peru en su intimidad: justo antes de su "¡Cógeme!", la cámara enfoca su mano derecha, que ella extiende lentamente -la señal de su aprobación, la prueba de que ha despertado su fantasía. De esta manera, la clave es leer esta escena en un modo lévi-straussiano, como una inversión de la escena tradicional de seducción (en la cual una aproximación gentil es seguida por el brutal acto sexual, luego de que la mujer, el objetivo de los esfuerzos del seductor, finalmente dice "¡Sí!"). O, para expresarlo en forma diferente, la amistosa negativa de Bobby Peru al forzado "¡Sí!" de Dern debe su impacto traumático al hecho de que hace pública la estructura paradójica del gesto vacío como constitutivo del orden simbólico: tras extraer brutalmente su consentimiento para el acto sexual, Peru trata su "¡Sí!" como un gesto vacío que es cortésmente rechazado, y la confronta así brutalmente con su propia inversión fantasmática subyacente en él.

¿Cómo puede una figura tan fea y propiamente repulsiva como Bobby Peru despertar la fantasía en Laura Dern? Volvemos aquí al motivo de la fealdad: Bobby Peru es feo y repulsivo en la medida en que encarna el sueño de la vitalidad fálica no castrada en todo su poder -todo su cuerpo evoca un falo gigantesco, con sus cabezas la cabeza de un pene...<sup>8</sup> Incluso sus momentos finales atestiguan una especie de energía burda que ignora la amenaza de la muerte: luego de que el robo al banco fracasa, se vuela la cabeza no en forma desesperada, sino con una alegre carcajada... Bobby Peru debe así ser insertado en una serie de figuras míticas de autogoce maléfico cuyo más conocido (aunque menos intrigante y más estereotipado que Bobby Peru) representante en la obra de David Lynch es, desde luego, Frank (Dennis Hopper) en *Terciopelo azul*. Uno se siente incluso tentado de ir un paso más allá y concebir a la figura de Bobby Peru como la última encarnación de las figuras míticas en las que se enfocan todas las películas de Orson Welles: "Bobby Peru es físicamente monstruoso, pero ¿lo es también moralmente? La respuesta es sí y no. Sí, porque es culpable de un crimen en defensa propia; no, porque desde una perspectiva moral más alta, está, al menos en ciertos aspectos, por encima del honesto y justo marinero, que carecerá siempre de ese sentido de la vida que llamaré shakespeariano. Estos seres extraordinarios no deben ser juzgados por normas ordinarias.

Son a la vez más débiles y más fuertes que otros... tanto más fuertes porque están directamente en contacto con la verdadera naturaleza de las cosas, o quizás debería uno decir, con Dios." En esta famosa descripción de Quinlan por André Bazin en *Sombras del mal*,<sup>9</sup> de Welles, tan sólo remplazamos los nombres, y la descripción parece encajar perfectamente...

<sup>8</sup> Véase Michel Chion, *David Lynch*, Londres, BFI, 1995.

Otra forma de justificar el extraño impacto de esta escena de *Salvaje de corazón* es enfocándonos en la *inversión* de la división de funciones tradicional en el proceso heterosexual de seducción.<sup>10</sup> Se puede tomar como punto de partida el énfasis en la boca excesivamente grande de Dafoe, con gruesos labios húmedos, escupiendo saliva a su alrededor, contorsionados en forma obscena, con feos y oscuros dientes, ¿no nos recuerdan la imagen de la vagina dentada, mostrada en una forma vulgar, como si la abertura vaginal misma estuviera incitando a Laura Dern a decir "¡Cógeme!"? Esta clara referencia al rostro distorsionado de Dafoe como la proverbial "cara de culo" señala el hecho de que detrás de la escena obviamente agresiva de un hombre imponiéndose a una mujer, se desarrollara también otro escenario fantasmático, el de un joven, rubio e inocente adolescente siendo agresivamente provocado y luego rechazado por una mujer madura vulgar; en este nivel, los papeles sexuales son invertidos, y es Dafoe quien es la mujer burlándose y provocando al inocente joven. Una vez más, lo que es inquietante en la figura de Bobby Peru es su ambigüedad sexual final, oscilando entre el poder fálico burdo no castrado y la amenazante vagina, las dos facetas de la sustancia vital presimbólica. La escena debe así leerse como la inversión del motivo romántico tradicional de "la muerte y la doncella": lo que tenemos aquí es "la vida y la doncella".

¿Cómo vamos a percibir entonces en el "¡No, gracias!" de Bobby Peru uno de los grandes gestos éticos del cine contemporáneo? Quizás, la forma correcta de hacerlo sea contrastar el ambiente de esta escena de *Salvaje de corazón* con otra bien conocida escena de la vida real, que era quizás el ritual racista más humillante del viejo sur estadounidense: un grupo de blancos acorralando y forzando a un afroamericano a cometer el primer gesto de insulto. Mientras el afroamericano es sujetado firmemente por sus

compinches, el vándalo blanco racista le grita "¡Escúpeme! ¡Dime que soy basura!", etc., para obtener de él la "oportunidad" para una golpiza brutal o un linchamiento -como si el blanco racista intentara establecer retroactivamente el contexto dialógico apropiado para su violento estallido. Aquí encontramos la *perversidad* de la palabra injuriosa en su forma más pura: el orden propio de la sucesión y la implicación es pervertido; en una burlona imitación del orden "normal" incito a la víctima a insultarme voluntariamente, es decir, a asumir la posición discursiva de quien ofende, y justifico así mi estallido violento. Es fácil percibir la homología con la escena de *Salvaje de corazón*: el objetivo de este repugnante ritual racista no es solamente que los vándalos blancos impulsan al bien intencionado afroamericano, que parece salido de *La cabana del tío Tom*, a ofenderlos contra su voluntad -ambos bandos son conscientes de que el afroamericano acosado cultiva fantasías agresivas respecto de sus opresores blancos, que él *sí* considera basura (en una forma plenamente justificada, considerando la violenta opresión a la que fueron expuestos él y su raza), y su presión sirve para despertar estas fantasías, de modo que, cuando el afroamericano finalmente le escupe al vándalo blanco o le dice "¡Eres basura!", él abandona en cierto modo sus defensas, su sentido de supervivencia, y exhibe su verdadero deseo, a costa de lo que sea... exactamente en la misma forma que Laura Dern en *Salvaje de corazón*, quien, al decir "¡Cógeme!", cede no sólo a la presión externa sino también al núcleo fantasmático de *\ajouissance*. En pocas palabras, el pobre afroamericano es golpeado (y probablemente asesinado) por su deseo.

<sup>9</sup> Véase André Bazin, *Orson Welles: A Critical View*, Nueva York, Harper and Row, 1979, p. 74.

<sup>10</sup> Le debo este punto a una conversación con Roman de la Campa, Stony Brook.

Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre ambas escenas. Tras obtener un consentimiento forzado por parte de Laura Dern, Bobby Peru, en *Salvaje de corazón*, no pasa al acto mismo; por el contrario, toma su consentimiento como un acto verdaderamente espontáneo y lo rechaza amablemente. A la inversa, los racistas acosando al afroamericano, tras

obtener de él un "¡Eres basura!", utilizan esto como una legitimación para golpearlo e incluso para lincharlo. En otras palabras, si Bobby Peru se comportara como los racistas del Kkk, debería simplemente violar a Laura Dern en forma agresiva tras obtener su consentimiento forzado, y viceversa, si los racistas del Kkk actuaran como Bobby Peru, se limitarían a seguir el "¡Eres basura!" del afroamericano con un "¡Sí, probablemente tienes razón!" y lo dejarían en paz... O para explicarlo en forma diferente, en la escena de *Salvaje de corazón*, uno debe poner atención a la forma en que Lynch voltea el procedimiento tradicional de seducción masculina, en el cual el delicado trabajo de seducción verbal es seguido por el violento acto físico de la penetración sexual, una vez que el consentimiento ha sido obtenido: en Lynch la violencia es totalmente desplazada al proceso de seducción verbal mismo que funge como una burla pesadillesca de la "apropiada" seducción gentil, mientras que el acto sexual simplemente no llega nunca...

El impacto traumático de estas dos escenas se basa así en la brecha entre el universo simbólico cotidiano del sujeto y su soporte fantasmático. Enfrentemos esta brecha a partir de otro fenómeno perturbador. Criando se enfoca la atención sobre el hecho de que las mujeres fantasean frecuentemente con respecto a ser tratadas brutalmente y a ser violadas, la respuesta normal a esta fantasía puede ser que ésta es la fantasía masculina respecto de las mujeres, o que las mujeres la hacen en la medida en que "internalizaron" la economía libidinal patriarcal y apoyaron su victimización -la idea subyacente es que en el momento en que reconocemos este hecho de fantasear respecto de la violación, abrimos la puerta a las simplezas machistas respecto de cómo, al ser violadas, las mujeres sólo reciben lo que desean secretamente -su miedo y su sorpresa sólo expresan el hecho de que no fueron lo suficientemente honestas para reconocerlo... A este lugar común, se debe responder que es posible que (algunas) mujeres fantaseen con respecto a ser violadas, pero que este hecho no legitima en ninguna circunstancia la violación real, sino que la hace aún más violenta. Tomemos dos mujeres, la primera, liberada e independiente, activa; la otra, fantaseando secretamente respecto de ser tratada brutalmente por su compañero, incluso violada. El punto esencial es que, si ambas fantasean con respecto a ser violadas, la violación será mucho más traumática para la segunda, *por el hecho mismo de que realizará en la realidad social*

"*exterior*" la "*materia de sus sueños*"; ¿por qué? (Quizás la mejor forma de expresar esto sería parafraseando una vez más las líneas inmortales de Stalin: es imposible decir cuál de las dos violaciones sería peor -AMBAS lo son, es decir, la violación contra la voluntad propia es, desde luego, en cierto sentido *la peor*, puesto que viola nuestra propia disposición, pero, por otro lado, el hecho mismo de que la violación pueda ocurrir según nuestra proclividad secreta lo hace *aún peor*...).<sup>11</sup> Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más "superficiales" de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias -no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me le acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la peor y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi "imagen de mí mismo").<sup>12</sup>

Otra forma de expresar esto mismo respecto de la violación, es decir, cómo el fantaseo de la mujer con respecto a ser tratada brutalmente no legitima en ninguna circunstancia la violación concreta por parte del hombre, es el enfocarnos en la *asimetría* radical entre sadismo y masoquismo.<sup>13</sup> Como lo subrayó Deleuze, el estúpido chiste del masoquista pidiéndole al sádico que lo golpee brutalmente, y el sádico que responde con una sonrisa cruel "No, nunca...", yerra totalmente en su objetivo: la relación entre el sadismo y el masoquismo no es complementaria, es decir, el sádico y el masoquista definitivamente no forman la pareja ideal, su relación definitivamente no es una relación donde cada uno de ellos reciba del otro lo que desea (en la cual el dolor del masoquista es la satisfacción directa del sádico y viceversa). (En la medida en que el masoquismo es identificado usualmente con lo femenino y el sadismo con lo masculino, la creencia en su naturaleza complementaria es tan sólo otra forma de perpetuar la ilusión de que hay una relación sexual.) La asimetría radica en el hecho de que el masoquismo no es sólo la actitud y la práctica del sujeto masoquista mismo: involucra una elaborada *mise-en-scene* con la posición específica para ser llenada por el ejecutor (digamos, la dominatriz), posición que en ninguna

circunstancia es meramente la de un sádico, sino la posición mucho más ambigua de un Amo esclavizado que, según bases contractuales, ejecuta las órdenes de su pareja masoquista. *Mutatis mutandis*, lo mismo ocurre con un sádico que desea que su víctima ocupe una posición específica que definitivamente no es la del sujeto que, como parte de un contrato, acepta su dolor y lo goza -es parte del placer del sádico el que su víctima esté horrorizada por aquello que ocurre. O, para expresarlo en otra forma, la pregunta clave es: ¿cuál es, exactamente, la dimensión de su personalidad que la víctima quiere exponer al dolor y a la humillación mediante el ritual masoquista? Como lo subrayó Deleuze, esta dimensión se refiere a la identificación paterna: lo que el masoquista quiere ver humillado y torturado es la figura de autoridad (paterna), no el Nombre del Padre, sino la figura del padre obscuro humillado del que el sujeto se avergüenza - mediante el ritual masoquista, es el "padre en mí mismo" a quien quiero exponer al ridículo. Esto no es, sin embargo, aquello a lo que apunta el sádico en su víctima: a lo que apunta es exactamente a lo opuesto, a la "noble" dignidad simbólica del sujeto. Uno puede ver, ahora, en qué sentido preciso la lógica masculina según la cual una mujer que está siendo realmente violada solamente está viendo realizada su fantasía: incluso si realmente estaba fantaseando con respecto a ser violada, *no* obtiene lo que desea en el caso de la violación concreta, pues su fantasía masoquista no se cumple.

"En este experimento mental, desde luego, hemos simplificado radicalmente el dispositivo: la relación entre un cierto tipo de público, la conducta intersubjetiva y el soporte fantasmático no es nunca directa, es decir, es fácilmente imaginable que una mujer que es activa e independiente en sus relaciones con los hombres fantasea secretamente sobre el ser tratada brutalmente (basta con recordar, del otro lado, el cliché proverbial del ejecutivo agresivo que visita regularmente a las prostitutas y les paga para que lo sometan al ritual masoquista que le permite realizar sus fantasías secretas de sumisión); aún más, es fácilmente concebible una mujer que fantasea con respecto a ser sumisa para ocultar una fantasía más fundamental de naturaleza mucho más agresiva... La conclusión que se saca de esto es que, en los contactos con

otro ser humano, nunca podemos estar seguros de cuándo y dónde uno tocará y perturbará su fantasía.

<sup>12</sup> Otra forma de remarcar este punto es el llamar la atención sobre el hecho crucial de que los hombres que violan mujeres *no fantasean con respecto a violar mujeres* -por el contrario, fantasean con respecto a ser amables, a encontrar a una pareja afectuosa; la violación es más bien un violento *passage a l'acte* que emerge de su incapacidad para encontrar una pareja así en la vida real...

1\* Véase Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelly*, Nueva York, Xone Books, 1989.

Las cuatro formas de presentar el acto sexual en el cine (la distancia compulsiva de *El sentido de la vida*; la pantalla fantasmática en *La hija de Ryan* y *Reds*; la mancha que mina la realidad en *Corazón satánico*; la manipulación directa de la fantasía en *Salvaje de corazón*) son así como las diversas versiones del inodoro (alemán, francés y americano): en ambos casos, es cómo acomodarnos a un exceso (de caca, de sexo). Por esta razón, sería fácil construir una semiótica greimasiana explicando esas cuatro formas: *El sentido de la vida* y *Reds* presentan dos modos opuestos de mantener una distancia (aislamiento-neutralización compulsiva, es decir suspensión de la investidura libidinal *versus* pantalla fantasmática); en *Corazón satánico*, vemos el acto en todo su horror, privado del marco fantasmático, mientras que en *Salvaje de corazón*, encontramos la fantasía privada del acto, etc., etc. La paradoja es que nos acercamos más a lo real en *Salvaje de corazón*, donde el acto mismo no sucede: la ausencia misma del acto en la realidad nos confronta con lo real del sujeto, con el núcleo más íntimo de su *jouissance*.

TERCERA PARTE

LA MUJER QUE INSISTE

## 8. DAVID LYNCH, O LA DEPRESIÓN FEMENINA

En la historia del arte los prerrafaelitas ofrecen un paradójico caso limítrofe de lo *avant-garde* sobreponiéndose con lo *kitsch*: al principio fueron percibidos como portadores de una revolución antitradicionalista de la pintura, rompiendo con toda la tradición del renacimiento en adelante; pero poco después -con el surgimiento del impresionismo en Francia- fueron devaluados como epítome del soso *kitsch*seudorromántico victoriano. Esta despectiva valoración persistió hasta la década de los sesenta, es decir, hasta el surgimiento del posmodernismo, cuando los prerrafaelitas escenificaron un retorno crítico. ¿Cómo es que los prerrafaelitas se tornaron "legibles" sólo retroactivamente, mediante el paradigma posmoderno?

Con respecto a esto, el artista clave es William Holman Hunt, comúnmente descalificado como el primero de los prerrafaelitas en venderse a lo establecido, al convertirse en un bien pagado pintor de "empalagosos" cuadros religiosos (*El triunfo de los inocentes*, etc.). Sin embargo, un análisis más cercano nos confronta con una dimensión extraña y profundamente perturbadora de su obra -sus cuadros no pueden dejar de producir una cierta intranquilidad, un indeterminado sentimiento de que, a pesar de su contenido "oficial" idílico y elevado, algo sigue estando mal. Tomemos el *Pastorcillo asalariado*, aparentemente un simple idilio pastoril, mostrando a un pastor ocupado en seducir a una muchacha campesina y descuidando por lo tanto a sus ovejas (una obvia alegoría de la Iglesia descuidando a sus fieles). Mientras más observamos la pintura, nos volvemos más conscientes de los detalles que atestiguan la intensa relación de Hunt con el goce, con la *jouissance* como sustancia vital, es decir, su repugnancia ante la sexualidad. El pastor es musculoso, soso, cruda y vulgarmente voluptuoso; la mirada astuta de la muchacha indica una hábil y vulgarmente manipuladora explotación de la propia atracción sexual; la paleta excesivamente vivaz en rojos y verdes mancha la totalidad del cuadro con un tono repugnante, como si nos encontráramos ante una naturaleza podrida. Lo mismo puede decirse de *Isabela y la maceta de albahaca*, donde numerosos detalles -como los ondulantes cabellos y los cráneos en los bordes del jarrón- desmienten el contenido trágico-religioso "oficial". La



sexualidad irradiada por la pintura es fría e "insana", permeada por la putrefacción de la muerte... estamos por lo tanto ya en medio del universo de David Lynch. Es decir, la totalidad de la "ontología" de Lynch está basada en la discordancia entre la realidad, observada desde una prudente distancia, y la proximidad absoluta de lo Real. Su procedimiento elemental implica el avanzar desde el encuadre que establece la realidad hacia una perturbadora proximidad que torna visible la repugnante materia del goce, el arrastre y el brillo de la vida indestructible. Basta con recordar la primera secuencia de *Terciopelo azul*. Tras las viñetas del idílico pequeño pueblo estadounidense y el infarto del padre del héroe mientras riega el pasto (cuando cae, el chorro de agua de la manguera nos recuerda el orinar excesivo surrealista), la cámara baja hacia el pasto, mostrando la frenética vida en éste: insectos y escarabajos que se arrastran, su agitación y el modo en que devoran el pasto... Al principio de *Picos gemelos: atraviesa el fuego conmigo*, tenemos el recurso opuesto, que produce el mismo efecto: al principio vemos formas blancas abstractas protoplásmicas flotando sobre un fondo azul, una especie de forma elemental de la vida en su agitación primordial; luego, a medida que la cámara se aleja lentamente, nos damos cuenta gradualmente de que lo que vimos era un acercamiento extremo a una pantalla de televisión. Aquí llegamos a reconocer la característica fundamental del "hiperrealismo" posmodernista: el exceso de proximidad con respecto a la realidad conlleva la "pérdida de la realidad"; extraños detalles sobresalen y perturban el efecto pacificador del conjunto de la imagen.

La segunda característica, estrechamente ligada a la primera, radica en la designación misma de "prerrafaelismo": la reafirmación de mostrar las cosas como "son realmente", antes de ser distorsionadas por las normas de la pintura académica establecidas por primera vez por Rafael. Sin embargo, la práctica misma de los prerrafaelitas traiciona esta ingenua ideología de un regreso a la forma "natural" de pintar. La primera cosa que atrae al ojo sobre sus cuadros es lo planos que son. Esta característica nos parece, necesariamente (acostumbrados como estamos a la perspectivarealismo de la pintura moderna), una señal de torpeza: las pinturas prerrafaelitas carecen de algún modo de la "profundidad" que forma parte del espacio organizado según las líneas de perspectiva que se encuentran en un punto distante -es como si la "realidad" misma que muestran estas pinturas no fuera una

realidad "verdadera" sino una realidad estructurada como un bajo relieve. (Otro aspecto de esta misma característica es la cualidad artificial de un "muñeco", mecánicamente compuesto, que proyectan los individuos que se representan: de algún modo carecen de la profundidad abismal que normalmente asociamos con la noción de "sujeto".) La designación de "prerrafaelismo" debe por lo tanto ser tomada literalmente como indicando el cambio de la perspectiva renacentista hacia el universo "cerrado" medieval. En las películas de Lynch, esta "bidimensionalidad" de la realidad representada, que cancela eficazmente la perspectiva de la apertura infinita, encuentra su contraparte precisa en el nivel del sonido. Regresemos a la primera escena de *Terciopelo azul*: su característica esencial es el extraño sonido que emerge cuando nos aproximamos a lo Real. Este ruido es difícil de ubicar en la realidad; para poder determinar su estatus, uno está tentado a invocar la cosmología contemporánea, que habla de los sonidos al borde del universo. Tales sonidos no son simplemente internos del universo, son recordatorios, los últimos ecos del Big Bang que creó el universo mismo. El estatus ontológico de este ruido es más interesante de lo que pudiera parecer, puesto que revierte la noción fundamental de un universo "abierto" e infinito que define al espacio de la física newtoniana. Esta noción moderna de un universo "abierto" está basada en la hipótesis de que toda entidad positiva (sonido, materia) ocupa algún espacio (vacío): se apoya en la diferencia entre espacio *qua* vacío y entidades positivas ocupando un espacio, "llenándolo". Aquí, el espacio es visto fenomenológicamente como algo que existe en forma anterior a las entidades "que lo llenan": si destruimos o quitamos la materia que ocupa un espacio determinado, el espacio *qua* vacío permanece. Pero el ruido primordial, el último recordatorio del Big Bang, es *constitutivo del espacio mismo*: no es un ruido "en" el espacio, sino un ruido que mantiene al espacio abierto como tal. Por lo tanto, si elimináramos este ruido, no obtendríamos el "espacio vacío" que era llenado por el ruido: el espacio mismo, el receptáculo para toda "criatura del mundo", se desvanecería. Este ruido es, por lo tanto, en cierto sentido el mismísimo "sonido del silencio". En esta misma línea, el ruido fundamental en las películas de Lynch no es simplemente causado por los objetos que forman parte de la realidad; este sonido forma el horizonte ontológico, el marco de la realidad misma, la textura que mantiene la cohesión de la realidad -si este

ruido fuera erradicado, la realidad misma se colapsaría. Desde el universo "abierto" e infinito de la física newtoniana-cartesiana, volvemos así al universo "cerrado" premoderno, limitado por un "ruido" fundamental. Encontramos este mismo ruido en la escena pesadillesca de *El hombre elefante*, mientras cruza la línea que separa lo interior de lo exterior; es decir, este ruido, la externalidad extrema de una máquina coincide extrañamente con la máxima intimidad del interior corporal, con el ritmo del corazón palpitante. Otro punto que no debe perderse de vista es que el ruido aparece después de que la cámara entra por el agujero de la capucha del hombre elefante que representa su mirada: la reversión de la realidad en lo Real corresponde a la reversión de la mirada (el sujeto viendo la realidad) en la mirada, es decir, esta reversión ocurre cuando entramos al "agujero negro", al desgarramiento en el tejido de la realidad.

Lo que encontramos en este "agujero negro" es simplemente el cuerpo privado de la piel. Es decir, Lynch perturba nuestra relación fenomenológica más elemental con el cuerpo viviente, la cual se basa en una separación radical entre la superficie de la piel y lo que se oculta tras ella. Recordemos la extrañeza, incluso la repulsión, que experimentamos cuando nos esforzamos por imaginar lo que ocurre debajo de la superficie de un hermoso cuerpo desnudo -músculos, órganos, venas... En pocas palabras, relacionarse con el cuerpo implica suspender lo que ocurre debajo de la superficie. Esta suspensión es un efecto del orden simbólico; sólo puede ocurrir en la medida en que nuestra realidad corporal esté estructurada por el lenguaje. En el orden simbólico, incluso cuando estamos desvestidos, no estamos realmente desnudos, pues la piel misma hace el papel de "vestido de la carne".<sup>1</sup> Esta suspensión excluye a lo Real de la sustancia vital, su palpitación: una de las definiciones de lo Real lacaniano es que es el cuerpo desollado, la palpitación de la carne roja, viva y sin piel.

1 Una excepción a esta noción nos la proporciona el cuerpo desnudo de Isabella Rossellini hacia el final de *Terciopelo azul*: luego de sobrevivir a la pesadilla, abandona la casa y se aproxima a Jeffrey como si un cuerpo perteneciente a otro mundo oscuro e infernal se encontrara repentinamente en nuestro universo "normal" cotidiano, habiendo

escapado a su propio elemento, como un pulpo varado u otra criatura de las profundidades marítimas -un cuerpo herido expuesto cuya presencia material ejerce una presencia casi intolerable sobre nosotros.

¿Cómo perturba Lynch entonces nuestra relación fenomenológica más elemental con la superficie corporal? Por la *voz*, por una palabra que "mata", rompiendo la piel-superficie para cortar directamente en la carne viva -en pocas palabras, mediante una palabra cuyo estatus sea el de lo *Real*. Esta característica es particularmente efectiva en la adaptación de *Dunas*, de Herbert. Basta con recordar a los miembros del gremio espacial que, puesto que han abusado de la "especia", la misteriosa droga en torno a la cual gira la historia, se han convertido en seres distorsionados, con manos gigantescas; como criaturas similares a gusanos, hechas de carne viva sin piel, representan la indestructible sustancia vital, la encarnación pura del goce. Una distorsión similar se da en el corrupto reino del malvado barón Harkonnen, donde muchos rostros están desfigurados en forma extraña, con ojos y orejas cosidos, etc. El rostro del barón mismo está lleno de protuberancias repulsivas, de "brotes de goce" en los cuales el interior del cuerpo se muestra desde la superficie. La extraña escena del barón atacando a un joven en forma oral-homoerótica juega también con esta ambigua relación entre el interior y la superficie -el barón ataca al joven al quitar el tapón de su corazón, de modo que la sangre comienza a brotar. (Lo que tenemos aquí es la típica fantasía infantil de Lynch de la noción del cuerpo humano como un globo, una forma hecha por una piel inflada, sin un sustento sólido en su interior...) Los cráneos de los sirvientes del gremio espacial también comienzan a quebrarse cuando se les acaba la "especia" - una vez más un caso de superficies distorsionadas, fracturadas. Lo que resulta fundamental aquí es la correlación entre estas fracturas en el cráneo y la *voz* distorsionada: el sirviente del gremio emite murmullos ininteligibles, que son transformados en un habla articulada tan sólo a su paso por el micrófono -o, en términos lacanianos, al pasar a través del medio del gran Otro. En *Picos gemelos* también, el enano en el Red Lodge habla un inglés distorsionado e incomprensible, que se torna comprensible sólo con la ayuda de subtítulos que asumen el papel del micrófono, es decir, el papel de mediador del gran Otro. Este retraso, es decir, el proceso mediante el cual

los sonidos inarticulados que emitimos se convierten en habla sólo por medio de la intervención de un orden simbólico externo y mecánico, permanece normalmente oculto. Se torna visible sólo cuando la relación entre la superficie y su más allá se ve perturbada. Lo que tenemos es, por lo tanto, el reverso oculto de la crítica derrideana del logocentrismo, en el cual la voz funciona como el medio de una autotransparencia y una autopresencia ilusorias, tenemos la dimensión de la voz obscena, cruel, superyoica, incomprensible, impenetrable y traumática, la cual funciona como una especie de cuerpo extraño que perturba el equilibrio de nuestras vidas.<sup>2</sup>

---

En *Dunas*, nuestra experiencia -la del espectador- de la superficie corporal también es perturbada por la experiencia mítica del héroe, Paul Atreid, de beber "el agua de la vida" (el misticismo, desde luego, sustituye a lo Real). Aquí, una vez más, el interior amenaza con irrumpir a través de la superficie -la sangre cae no sólo de los ojos de Paul sino también de los ojos de su madre y de su hermana, que están conscientes de su odisea mediante una empatía directa y no-simbólica. (Los consejeros del gobernante, las "computadoras vivientes" que son capaces de leer los pensamientos de otras personas y ver el futuro, tienen también extrañas manchas como de sangre en torno a sus labios.)

Finalmente, la voz del mismo Paul tiene un efecto físico directo: al levantar la voz puede no sólo perturbar a su adversario, sino que puede incluso hacer explotar la roca más grande. Al final de la película, Paul alza la voz y le grita a la vieja sacerdotisa que trató de penetrar en su mente, haciéndola retroceder como si hubiera recibido un golpe físico. Como el mismo Paul lo dice, su palabra puede ser mortal, es decir, su habla funciona no sólo como un acto simbólico, sino que llega directamente a lo Real. La desintegración de la relación "normal" entre la superficie corporal y lo que hay debajo o más allá es estrictamente correlativa a este cambio

- Ya Chaplin en *El gran dictador* atestiguó un disturbio similar en la relación entre la voz y la palabra escrita: la palabra hablada (en los discursos del dictador Hynkel) es obscena, incomprensible, absolutamente inconmensurable con la palabra escrita.

en el estatus del lenguaje, a este surgimiento de la palabra que opera directamente en el nivel de lo Real.

Otra diferencia radical marca esta última escena: la vieja sacerdotisa reacciona a las palabras de Paul de una forma exagerada, casi teatral, de modo que no queda claro si está reaccionando a sus palabras concretas o a la forma distorsionada y exagerada en que las percibe. En pocas palabras, la relación normal entre causa (las palabras de Paul) y efecto (la reacción de la mujer) se ve alterada, como si una brecha los separara, como si el efecto no correspondiera nunca a su supuesta causa. La forma usual de leer esta brecha sería comprenderla como un indicio de la histeria de la mujer: las mujeres no pueden percibir claramente las causas externas, siempre proyectan en su interior su propia visión distorsionada... Michel Chion, sin embargo, en un verdadero momento de genialidad, propone una lectura muy diferente de esta perturbación.<sup>3</sup> Uno está tentado de "poner en orden" su procedimiento más bien asistemático, disperso a lo largo de su libro sobre Lynch, acomodándolo en tres pasos consecutivos.

- El punto de partida de Chion es la brecha, la discordia, el *décalage*, entre acción y reacción, que se encuentra siempre presente en Lynch: cuando un sujeto -por regla general un hombre- dirige a una mujer o de algún modo la "electrocuta", la reacción de la mujer es siempre de alguna manera inconmensurable con la señal o "impulso" que ha recibido. En esta inconmensurabilidad está en juego una especie de cortocircuito entre causa y efecto: su relación no es nunca "pura" o lineal, no podemos estar nunca totalmente seguros de hasta qué punto el efecto mismo está "coloreado" retroactivamente por su propia causa. Encontramos aquí la lógica de la *anamorfosis* presentada en forma ejemplar en *Ricardo H*, de William Shakespeare, por las palabras del fiel sirviente de la Reina, Bushby: "Como las perspectivas, que bien vistas / no muestran nada más que confusión; vistas en forma extraña / se distingue forma: así mi dulce majestad / viendo extrañamente la partida de mi señor / encuentra formas de dolor más que a él mismo por las que llorar; / las que vistas como son, no son más que sombras / de lo que no es." En su respuesta a Bushby, la Reina misma ubica sus miedos en el contexto de las causas y los efectos: "...el disimulo es aún

derivado / de una pena original; el mío no es así, / pues nada engendró mi pena / o algo tiene la nada por la que sufro / es en la reversión que poseo; / pero lo que es aun no es sabido; que / no puedo nombrar; esta pena sin nombre, que sufro". La inconmesurabilidad entre causa y efecto resulta así de la anamórfica perspectiva del sujeto que distorsiona la causa "real" precedente, de modo que su acto (su reacción a esta causa) no es nunca un efecto directo de la causa, sino una consecuencia de su percepción distorsionada de ésta.

3 Véase Michel Chion, *David Lynch*, París, Cahiers du Cinema, 1992, especialmente las páginas 108-117 y 227-228.

- El siguiente paso de Chion consiste en un gesto "loco", digno de la más atrevida interpretación freudiana: hipotetiza que la matriz fundamental, el caso paradigmático, de esta discordia entre la acción y la reacción es la (no) relación sexual entre hombre y mujer. En la actividad sexual, los hombres "les hacen ciertas cosas a las mujeres", y la pregunta es: *¿es el goce de la mujer reducible a un simple efecto, a una mera consecuencia de lo que el hombre le hace?* De los viejos tiempos de la hegemonía marxista, uno recuerda quizás los esfuerzos "reduccionistas" vulgares-materialistas por ubicar la génesis de la noción de causalidad en la práctica humana, en la relación activa del hombre con su entorno: llegamos a la noción de causalidad al generalizar a partir de la experiencia de presenciar cómo, cada vez que hacemos cierto gesto, el mismo efecto ocurre en la realidad... Chion propone un "reduccionismo" aún más radical: la matriz elemental de la relación entre causa y efecto nos la ofrece la relación sexual. En el análisis anterior, la brecha irreductible que separa al efecto de su causa equivale al hecho de que "no *todo* el goce femenino es producto de la causa masculina". Este "no todo" debe ser concebido precisamente en el sentido de la lógica lacaniana de "no todo [*pas-tout*]": no implica en ningún modo que parte del goce femenino *no* es el efecto de lo que le hace un hombre. En otras palabras "no todo" designa la inconsistencia, no la incompletud: en la reacción de una mujer, siempre hay algo imprevisto, la mujer no reacciona nunca en la forma esperada -un día no reacciona ante algo que hasta ese momento la había estimulado infaliblemente; otro día es excitada por algo que el hombre hizo al pasar y sin darse cuenta... La mujer no está totalmente sometida al lazo

causal, con ella, el orden lineal de la causalidad se rompe -o, para citar a Nicholas Cage cuando es sorprendido por una reacción inesperada de Laura Dern en *Salvaje de corazón*, de Lynch: "El funcionamiento de tu mente es el misterio privado de Dios."<sup>4</sup>

- El último paso de Chion es en sí mismo doble: una mayor especificación seguida de una generalización. ¿Por *qué* es precisamente la mujer quien, mediante su reacción inconmesurada a la señal del hombre, rompe en pedazos la cadena causal? La característica específica de la mujer, que parece reducible a un eslabón en la cadena causal pero que efectivamente suspende y revierte la conexión causal, es la *depresión femenina*, su propensión suicida a deslizarse hacia un letargo permanente: el hombre la "bombardea" con "estímulos" para sacarla de esta depresión.

En la raíz de *Terciopelo azul* (y en la totalidad de la obra de Lynch) yace el enigma de la depresión femenina. Sobra decir que la fatal Dorothy (Isabella Rossellini) está deprimida, puesto que los motivos de su angustia parecen evidentes: su hijo y su marido han sido secuestrados por el cruel Frank (Denis Hopper), que incluso cortó una de las orejas de su marido, y que chantajea a Dorothy para obtener favores sexuales de ella como el precio para mantener con vida a su marido y a su hijo. El nexo causal parece evidente y definido: Frank ha causado todos los problemas al irrumpir en el seno de una familia feliz y provocado el trauma. Cualquier goce masoquista que Dorothy experimente es una especie de efecto posterior de este golpe inicial -la víctima está tan confundida y tan sorprendida por la violencia sádica a la que es sometida que se "identifica con el agresor" e imita su juego... Sin embargo, un análisis detallado de la escena más famosa de *Terciopelo azul* -el juego sexual sadomasoquista entre Dorothy y Frank, observado por Jeffrey (Kyle MacLachan), escondido en el clóset- nos incita a invertir totalmente nuestra perspectiva. Es decir, la pregunta clave que debe formularse aquí es: *{para quién se representa esta escena?*

<sup>4</sup> Puesto que esta brecha que separa a la causa de su efecto no es una característica positiva de la mujer, no sólo sorprende al hombre, confunde también a la mujer *qua* persona "psicológica", como lo demuestra una escena de *Terciopelo azul* justo antes de la infame escena del encuentro



sadomasoquista: Isabella Rossellini primero amenaza a Kyle MacLachan con un gran cuchillo de cocina, ordenándole que se desvista, y luego se sorprende ante su reacción. El efecto aquí se refleja nuevamente en su causa, de modo que *la causa misma está sorprendida ante su propio efecto*, que, desde luego, significa que esta causa (mujer) debe estar en sí misma descentrada -la verdadera causa es "algo en la causa más que la causa misma". Y ¿no refleja esta reversión que, en un nivel más fundamental, la verdadera causa *qua* Real es la mujer que, en el nivel de la cadena simbólica de causas y efectos, parece ser el objeto pasivo de la actividad del hombre? Quizás esta sorpresa de la causa ante su propio efecto proporciona una clave de la categoría hegeliana de "acción recíproca [*Wechselwirkung*]": lejos de involucrar una especie de juego simétrico entre causa y efecto, la retroacción del efecto sobre la causa señala hacia un descentramiento central de la Causa misma.

La primera respuesta parece obvia: para Jeffrey. ¿No es esta escena un ejemplo del niño presenciando el coito de los padres? ¿No es Jeffrey reducido a la mirada pura presente en el acto de su propia concepción (la matriz elemental de la fantasía)? Tal interpretación se apoya en dos características peculiares de lo que Jeffrey observa: a Dorothy introduciendo algún material de terciopelo azul en la boca de Frank, y a Frank respirando pesadamente con una máscara de oxígeno apretada contra su rostro. ¿No son estas dos características alucinaciones visuales basadas en lo que el niño escucha? Al escuchar a sus padres haciendo el amor, el niño escucha una voz resonante y una respiración pesada y jadeante, de modo que imagina que debe haber algo en la boca del padre (quizás un trozo de sábana, puesto que está en la cama), o que está respirando desde atrás de una máscara...

Pero lo que esta lectura ignora es el hecho especial de que el juego sadomasoquista entre Dorothy y Frank está cuidadosamente montado, deliberadamente teatral: ambos actúan, no sólo Dorothy, que sabe que Jeffrey está viendo, ya que ella misma lo puso en el clóset. De hecho, ambos sobreactúan -como si ambos supieran que están siendo observados. Jeffrey no es un testigo accidental que pasa inadvertido en un ritual secreto: el ritual está desde un principio montado para su mirada. Desde esta perspectiva, el verdadero organizador del juego parece ser Frank. Sus manierismos ruidosos

y teatrales rayan en lo cómico y nos recuerdan la imagen clásica del archivillano, revelan qué tan desesperadamente está tratando de fascinar e impresionar a la tercera mirada. ¿Para probar qué? La respuesta nos la proporciona quizás la forma obsesiva en que Frank le repite a Dorothy "¡No me mires!" -¿por qué no? Sólo hay una respuesta posible: *porque no hay nada que ver*, es decir, no hay erección, puesto que Frank es impotente. Leída de este modo, la escena toma un sentido totalmente diferente: Dorothy y Frank fingen un acto sexual salvaje para ocultarle al hijo la impotencia del padre; todos los gritos y las maldiciones de Frank, su imitación cómico-espectacular de los gestos del coito, sirven para ocultar la ausencia de coito. En términos tradicionales, el acento se desplaza del voyeurismo al exhibicionismo: la mirada de Jeffrey no es nada más que un elemento en el escenario exhibicionista, es decir, en lugar del hijo presenciando el coito de los padres, tenemos el desesperado intento del padre por convencer al hijo de su potencia.

Una tercera lectura posible se centra en Dorothy misma. Lo que tenemos en mente aquí no son, desde luego, los lugares comunes antifeministas del masoquismo femenino, de cómo las mujeres disfrutaban secretamente el ser tratadas brutalmente, etc. Nuestro objetivo se dirige más bien a la siguiente hipótesis: puesto que con las mujeres la cadena causal lineal se suspende e incluso se revierte, ¿qué pasa si *la depresión es el hecho original*, llega primero, y toda actividad subsecuente, es decir, Frank aterrorizando a Dorothy, lejos de ser la causa de su mal es más bien un desesperado intento "terapéutico" de evitar que la mujer se deslice por el abismo de la desesperación absoluta, una especie de terapia de "electrochoque" que intenta concentrar su atención?<sup>5</sup> La crudeza de su "tratamiento" (secuestrar a su marido y a su hijo; cortarle la oreja al marido; exigir su participación en el juego sexual sádico) simplemente corresponde a la gravedad de su depresión: sólo unos golpes tan brutales pueden mantenerla activa. En este sentido puede decirse que Lynch es realmente antiweiningeriano: si en *Sexo y carácter*, de Otto Weininger, el paradigma del antifeminismo moderno, la mujer se le presenta al hombre tratando de fascinarlo con su mirada para arrastrarlo así desde las alturas espirituales a las profundidades de la debacle sexual, entonces, si para Weininger, el "hecho original" es la espiritualidad

del hombre, mientras que su fascinación con la mujer es el resultado de su Caída, con Lynch, el "hecho original" es la depresión femenina, su deslizamiento al abismo de la autoaniquilación, del letargo absoluto, mientras que es por el contrario el hombre quien se presenta a sí mismo como el objeto de su mirada. El hombre la "bombardea" con estímulos a fin de llamar su atención, y por lo tanto sacarla de su aturdimiento -en pocas palabras, para reinstaurarla en el orden "apropiado" de la causalidad. La tradición de una mujer disminuida, aletargada, despertada de su sopor por la llamada de un hombre estaba ya bien establecida en el siglo XIX: basta con recordar a Kundry en *Parxifal*, de Wagner, quien, al principio del segundo y del tercer acto, es despertada de un sueño catatónico (primero por los rudos llamados de Klingsor, luego por los afectuosos cuidados de Clurnemanz), o -de la vida "real"- la figura única de Jane Morris, la esposa de William Morris y amante de Dante Gabriel Rossetti. La famosa foto de Jane de 1865 presenta a una mujer depresiva, profundamente absorta en sus pensamientos, que pareciera aguardar a que el estímulo de un hombre la saque de su letargo: esta foto ofrece quizás la aproximación más cercana a lo que Wagner tenía en mente al crear la figura de Kundry.

<sup>s</sup>Una inversión homóloga del orden de la causalidad es una de las características de la práctica psicoanalítica: su mecanismo tradicional es el interpretar como una causa lo que se presenta como un efecto. Si, digamos, un paciente analizando dice que no puede abrirse y "decirle todo" al analista, porque personalmente encuentra al analista repulsivo, o porque el analista no despierta en el paciente la confianza necesaria, podemos estar seguros de que la relación entre ambos términos será revertida: el analista es percibido como "repugnante", de modo que el paciente pueda evitar "decirle todo", es decir, el verdadero núcleo de sus traumas. Lo que llega primero es la resistencia del analizando a "decirlo todo", y el "carácter repulsivo" del analista sólo encarna esta resistencia, es la forma "reificada" en la cual el analizando percibe (falsamente) su resistencia. La excusa del analizando sólo confirma así que la transferencia ya está funcionando: bajo la apariencia del "carácter repulsivo del analista", el analizando toma nota, en una forma invertida, de la repulsión que siente hacia la verdad de su propio deseo y el hecho de

que no está preparado para confrontar su propio deseo. Encontrar "repulsivo" al analista" implica que éste ya funciona como el "sujeto supuesto saber" la verdad respecto del deseo del analizando.

---

Lo que es de una importancia fundamental es la estructura formal universal que se manifiesta aquí: la relación "normal" entre causa y efecto está invertida, el "efecto" es el hecho original, ocurre primero, y lo que aparece como la causa -los acontecimientos que supuestamente desencadenan la depresión- son en realidad una reacción a este efecto, una lucha contra la depresión. La lógica es aquí, una vez más, la del "no todo": "no toda" la depresión resulta a partir de las causas que la desencadenan; pero, al mismo tiempo, no existe ningún elemento de depresión que no sea desencadenado por alguna causa externa activa. En otras palabras, todo en una depresión es un efecto -todo excepto la depresión como tal, excepto *Informa* de la depresión. El estatus de la depresión es así estrictamente "trascendental"; la depresión proporciona « *priori* el marco dentro del cual las causas pueden actuar en la forma en que lo hacen.<sup>6</sup>

---

Pudiera parecer que sólo hemos repasado los prejuicios más comunes referentes a la depresión femenina, es decir, la noción de que la mujer puede ser excitada sólo por el estímulo de un hombre. Hay, sin embargo, otra forma de considerar el tema: la estructura elemental de la subjetividad gira en torno a *cómo no todo en el sujeto está determinado por la cadena causal*. El sujeto "es" esta brecha misma que separa a la causa de su efecto, emerge precisamente en la medida en que la relación entre causa y efecto se torna "injustificable".<sup>7</sup> En otras palabras, ¿qué es esta depresión femenina que suspende el nexo causal, la conexión causal entre nuestros actos y los estímulos externos, si no el gesto fundador de la subjetividad, el acto primordial de la libertad, de rechazar nuestra inserción en el nexo de causas y efectos? El nombre filosófico para esta depresión es negatividad absoluta, es decir, lo que Hegel llamó "la noche del mundo", el retraimiento del sujeto hacia sí mismo. En pocas palabras, la mujer, no el hombre, es el sujeto *par excellence*\* Y la relación entre esta depresión y la indestructible sustancia vital, es el acto primordial de retirada, de mantener una distancia con respecto a la indestructible sustancia vital, haciéndola aparecer como un centelleo repulsivo.

'Esta lógica es exactamente homóloga a la articulada por Deleuze respecto

de la dualidad lieudiana del principio de placer (y la realidad) y su "más allá", la pulsión de muerte (¿qué es la depresión de las heroínas de Lynch si no una manifestación de la pulsión de muerte?). El punto de Freud no es que hay fenómenos que no pueden justificarse mediante el principio de placer (y la realidad) (es fácil para él demostrarlo, respecto de todo ejemplo de "placer en el dolor" que va aparentemente en contra del principio de placer, la ganancia narcisista oculta transmitida mediante la renuncia al placer), sino más bien, *para poder justificar el funcionamiento mínimo de los principios fie placer v fie realidad*, estamos obligados a ubicar la dimensión más fundamental de la "pulsión de muerte" y la "compulsión de repetición", que mantiene abierto el espacio donde el principio de placer puede ejercer su dominio. Cf. capítulo X de Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty", en *Masochism*, Nueva York, Zone Books, 1991.

<sup>7</sup> Esta "injustificabilidad" es a lo que Freud apuntaba con su concepto de *snbredeterminación*: una causa externa contingente puede desencadenar consecuencias catastróficas al agitar el trauma que siempre crece bajo las cenizas, es decir, "insiste" en el inconsciente.

81.a infame percepción según la cual la mujer es "ilógica", "no reacciona racionalmente", etc., por lo tanto, designa la forma en que esta suspensión femenina de la cadena causal es percibida dentro del espacio ideológico dominante.

## 9. EL AMOR CORTÉS, O LA MUJER COMO COSA

¿Por qué hablar del amor cortés (*amour courtois*) hoy en día, en una época de permisividad en la que el encuentro sexual frecuentemente no es más que "uno rápido" en alguna esquina oscura de una oficina? La impresión es que el amor cortés es algo anacrónico, dejado atrás hace mucho tiempo por los usos modernos; es un llamado que nos ciega ante la forma en que la lógica del amor cortés aún define los parámetros en los que los sexos se relacionan uno con otro. Este concepto, sin embargo, no implica un modelo evolutivo

mediante el cual el amor cortés proporcione una matriz elemental a partir de la cual generamos sus variantes posteriores más complejas. Nuestra teoría es, en cambio, que la historia debe ser leída retroactivamente: la anatomía de un hombre ofrece la clave de la anatomía del simio, como lo expresó Marx. Es sólo con el surgimiento del masoquismo, de la pareja masoquista, hacia fines del siglo pasado, cuando podemos comprender la economía libidinal del amor cortés.

La primera trampa que debemos evitar respecto del amor cortés es la noción errónea de la dama como un objeto sublime: por regla general, se evoca aquí el proceso de espiritualización, el paso del deseo sensual crudo al elevado deseo espiritual. La Dama es así percibida como una especie de guía hacia la esfera superior del éxtasis religioso, en el sentido de la Beatriz de Dante. En contraste con esta noción. Lacan destaca una serie de características que desmienten tal espiritualización: en verdad, en el amor cortés la Dama pierde características concretas y es tratada como un ideal abstracto, de modo que "los escritores han señalado que todos los poetas parecen hacer referencia a la misma persona... En este campo poético el objeto femenino es vaciado de toda sustancia real." <sup>1</sup> Sin embargo, este carácter abstracto de la Dama no tiene nada que ver con la purificación espiritual; señala más bien hacia la abstracción propia de una pareja fría, distante e inhumana -la Dama no es en forma alguna una criatura cálida, compasiva y comprensiva:

1J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, Routledge, Londres, 1992, p. 149  
[*La ética del psicoanálisis, op. cit.*]

Mediante una forma de sublimación específica del arte, la creación poética consiste en ubicar un objeto que sólo puedo describir como una compañera aterradora e inhumana. [...] La Dama no se caracteriza nunca por alguna de sus virtudes reales concretas, por su sabiduría, por su prudencia, o incluso por su competencia. Si es descrita como sabia, es tan sólo porque encarna una sabiduría inmaterial o porque representa sus funciones más de lo que las ejerce. Por el contrario, es lo más arbitraria posible en las pruebas que impone a su sirviente.<sup>2</sup>

La relación del caballero con la Dama es así la relación del sujeto-siervo,

vasallo, hacia su Amo-soberano feudal que lo somete a sus pruebas insensatas, descabelladas, imposibles, arbitrarias y caprichosas. Es precisamente para destacar la naturaleza no espiritual de estas pruebas que Lacan cita un poema respecto de una Dama que exige que su sirviente, literalmente, le lama el culo: el poema consiste en las lamentaciones del poeta respecto de los malos olores que le esperan allá abajo (sabemos bien cuáles eran las tristes condiciones de la higiene personal en la Edad Media), y con respecto al peligro inminente de que, mientras lleva a cabo su labor, la Dama le orine en la cabeza... La Dama está lo más lejos posible de todo tipo de espiritualidad purificada: funciona como una compañera inhumana en el sentido de la Otredad radical que es totalmente inconmensurable para nuestras necesidades y nuestros deseos; como tal, es al mismo tiempo una especie de autómeta, una máquina que hace demandas insensatas al azar. Esta coincidencia de la Otredad inescrutable y absoluta y la máquina pura es lo que confiere a la Dama su carácter extraño y monstruoso -la Dama es el Otro que *no* es "una criatura como nosotros", es decir, es alguien con quien no hay relación de empatía posible. Esta Otredad traumática es lo que Lacan designa con el término freudiano de *das Ding*, la Cosa -lo Real que "siempre regresa a su lugar", el núcleo sólido que se resiste a la simbolización. La idealización de la Dama, su elevación a un ideal etéreo y espiritual, debe concebirse por lo tanto como un fenómeno estrictamente secundaria

- *fbid.*, p. 150. Traducción corregida.

rio: es una proyección narcisista cuya función es hacer invisible su dimensión traumática. En este preciso y limitado sentido, Lacan concede que "el elemento de la idealización exaltante que es abiertamente buscado en la ideología del amor cortés ha sido ciertamente demostrado; es de un carácter fundamentalmente narcisista".<sup>1</sup> Privada de toda sustancia real, la Dama funciona como un espejo hacia aquello que el sujeto proyecta de su ideal narcisista. En otras palabras -aquéllas de Christina Rossetti, cuyo soneto "En el estudio de un artista" habla de la relación de Dante Gabriel Rossetti con su Dama, Elizabeth Siddal-, la Dama aparece "no como es sino como llena su sueño". Sin embargo, para Lacan, el acento se ubica en otro lado:

El espejo puede implicar en ocasiones los mecanismos del narcisismo, y especialmente la dimensión de destrucción o de agresión que encontraremos

subsecuentemente. Pero también cumple otro papel, un papel como límite. Es esto lo que no puede ser atravesado. Y la única organización en la que participa es en la de la inaccesibilidad del objeto. <sup>1</sup>

Así, antes de que aceptemos los lugares comunes con respecto a cómo la Dama en el amor cortés no tiene nada que ver con las mujeres reales, cómo representa la proyección narcisista masculina que implica la necrosis de la mujer de carne y hueso, debemos responder a la pregunta: ¿De dónde viene la superficie vacía, esa pantalla fría y neutral que abre el espacio para las posibles proyecciones? Es decir, si los hombres proyectan en el espejo su ideal narcisista, la muda superficie del espejo ya debe estar allí. Esta superficie funciona como una especie de "agujero negro" en la realidad, como un límite cuyo más allá es inaccesible.

La siguiente característica especial del amor cortés es que éste es totalmente una cuestión de cortesía y etiqueta; no tiene nada que ver con una pasión elemental que desborda todas las barreras, inmune a las reglas sociales. Nos enfrentamos con una fórmula ficticia estricta, con un juego social de "como si", donde el hombre finge que su amada es la Dama inalcanzable. Y es precisamente esta característica la que nos permite establecer una conexión entre el amor cortés y un fenómeno que, a primera vista, parece no tener nada que ver con él, para ser precisos, el masoquismo, una forma específica de perversión articulada por primera vez a mediados del siglo pasado en la vida y en la obra literaria de Sacher-Masoch. En su reconocido estudio sobre el masoquismo,<sup>3</sup> Gilles Deleuze demuestra que el masoquismo no debe ser concebido como una mera inversión simétrica del sadismo. El sádico y su víctima no forman nunca una pareja "sadomasoquista" complementaria. Entre aquellas características evocadas por Deleuze que prueban la asimetría entre el sadismo y el masoquismo, la que resulta crucial es la oposición de las modalidades de negación. En el sadismo encontramos la negación directa, la destrucción violenta y el tormento, mientras que en el masoquismo la negación asume la forma del repudio, es decir, de fingir, de un "como si" que suspende la realidad.

<sup>3</sup> Lacan, *op. cit.*, p. 151.

<sup>4</sup> *Loe. cit.*



Intimamente dependiente de esta primera relación es la oposición entre la institución y el contrato. El sadismo sigue la lógica de la institución, del poder institucional, atormentando a su víctima y encontrando placer en la resistencia impotente de ésta. En forma más precisa, el sadismo se encuentra en el lado oscuro y obscuro del superyó que dobla necesariamente y acompaña, como una sombra, a la ley "pública". El masoquismo, por el contrario, se hace a la medida de la víctima: es la víctima (el sirviente en la relación masoquista) quien inicia el contrato con el Amo (la mujer), autorizándola a humillarlo en la forma en que considere apropiada (dentro de los términos de un contrato definido) y se somete a "actuar según los caprichos de su dama soberana", como lo expresó SacherMasoch. Es por lo tanto el sirviente quien escribe el guión, es decir, quien está realmente al mando y controla la actividad de la mujer (*dominatrix*): es él quien escenifica su propia servidumbre.<sup>1</sup> Otra característica es que, a diferencia del sadismo, el masoquismo es inherentemente teatral: la violencia es en gran medida fingida, e incluso cuando es "real", funciona como un componente de la escena, como parte de una representación teatral. Aún más, la violencia no es nunca llevada hasta su conclusión; siempre es suspendida, como el eterno gesto repetitivo interrumpido.

<sup>5</sup> Cf. Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty", en *Masochism*, Nueva York, Zone Press, 1991.

" El lesbianismo sadomasoquista es por lo tanto mucho más subversivo que el lesbianismo "suave", que eleva la afectuosa relación entre dos mujeres en contraste con la penetración masculina fálico-agresiva: si bien el contenido del lesbianismo sadomasoquista imita la "agresividad" fálica heterosexual, este contenido es subvertido por la forma contractual misma.

Es precisamente esta lógica de rechazo lo que nos permite comprender la paradoja fundamental de la actitud masoquista. Es decir, ¿cómo se ve una típica escena masoquista? El hombre-sirviente establece, en una forma fría y comercial, los términos del contrato con la mujer-amo: lo que le hará, qué escena se repetirá eternamente, qué vestimenta llevará, qué tan lejos llegará en la dirección de la verdadera tortura física (con cuánta fuerza lo azotará,

exactamente en qué forma lo encadenará, exactamente dónde lo pisará con los tacones de sus zapatos, etc.). Cuando finalmente pasan al juego masoquista en sí, el masoquista mantiene una especie de distancia reflexiva, nunca cede realmente en forma total a sus sentimientos ni se abandona completamente al juego; en medio del juego, puede asumir repentinamente la posición de director de escena, dando instrucciones precisas (aplica más presión en ese punto, repite ese movimiento...), *sin "destruir la ilusión" en lo más mínimo al hacerlo*. Una vez que el juego termina, adopta una vez más la actitud de un respetable burgués y comienza a hablar con su ama-soberana en una forma sensata y comercial: "Gracias por tus servicios ¿la próxima semana a la misma hora?", etc. Lo que es aquí de especial importancia es la autoexternalización total de la pasión más íntima del masoquista: los deseos más íntimos se tornan en objetos de un contrato y de una negociación compuesta. La naturaleza del teatro masoquista es, por lo tanto, completamente "no-psicológica": el surrealista juego masoquista apasionado, que suspende la realidad social, encaja sin embargo fácilmente en la realidad cotidiana.<sup>7</sup> Por esta razón el fenómeno del masoquismo ejemplifica en su forma más pura lo que Lacan tenía en mente cuando insistía una y otra vez en que el psicoanálisis no es psicología. El masoquismo nos confronta con la paradoja del orden simbólico *qua* orden de "ficciones": hay más verdad en la máscara que llevamos que en lo que se oculta tras ella. El núcleo mismo del ser masoquista es externalizado en el juego escenificado hacia el cual mantiene su distancia constante. 2

'La fórmula aquí es la misma que en el universo "no psicológico" de *Picos gemelos*, en el cual encontramos dos tipos principales de personas, las "normales" y cotidianas (basadas en los clichés de las telenovelas) y los "locos" excéntricos (la mujer del leño, etc.); la extraña cualidad del universo de *Picos gemelos* depende del hecho de que la relación entre ambos grupos sigue las normas de la comunicación "normal": la gente "normal" no se sorprende ni se molesta por la extraña conducta de los excéntricos, los aceptan como parte de su rutina diaria.

¿Cómo debemos conceptualizar, en una evaluación más concreta, la inaccesibilidad de la Dama-Objeto en el amor cortés? El error principal que se debe evitar es el reducir esta inaccesibilidad al simple deseo dialéctico y a

la prohibición según la cual deseamos el fruto prohibido precisamente en la medida en que sea prohibido -o, citando la formulación clásica de Freud: el valor psíquico de la necesidad de amor se hunde tan pronto como se le vuelve holgado satisfacerse. Hace falta un obstáculo para pulsionar a la libido hacia lo alto; y donde las resistencias naturales a la satisfacción no bastaron, los hombres de todos los tiempos interpusieron unas resistencias convencionales al goce del amor.<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, el amor cortés aparece simplemente como la estrategia más radical para elevar el valor del objeto poniendo obstáculos convencionales en su accesibilidad. Cuando, en su seminario *Encore*, Lacan proporciona la formulación más sucinta de la paradoja del amor cortés, dice algo aparentemente similar, pero fundamentalmente diferente: "Una forma muy refinada para suplantar la ausencia de la relación sexual es el fingir que depende de nosotros el poner el obstáculo en su camino."<sup>9</sup> La clave es, por lo tanto, no sólo que montamos barreras adicionales para elevar el valor del objeto: *los obstáculos externos que impiden nuestro acceso al objeto son precisamente los que crean la ilusión de que sin ellos el objeto nos resultaría directamente accesible* -lo que estos obstáculos ocultan en esta forma es la imposibilidad inherente de alcanzar el objeto. El lugar de la Dama-Cosa está originalmente vacío: funciona como una especie de "agujero negro" en torno al cual se estructura el deseo del sujeto. El espacio del deseo está doblado de esta forma en la teoría de la relatividad; la única forma de alcanzar la Dama-Objeto es indirectamente, en una forma torcida y serpenteante -hacerlo directamente asegura el no dar en el blanco. Es esto lo que Lacan tiene en mente cuando, respecto del amor cortés, evoca "el sentido que debemos atribuir a la negociación de la desviación en la economía psíquica":

<sup>8</sup>Sigmund Freud, "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa" (1912), *Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 181.

<sup>9</sup>Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX: Encore*, París, Éditions de Senil 1975, p. 65.

La desviación en la psique no está siempre planeada para regular la

negociación entre lo que sea que esté organizado en el dominio del principio de placer y cualquier cosa que se presente como la estructura de la realidad. Hay también obstáculos y desviaciones que están organizados para hacer que el dominio de la vacuola aparezca como tal [...] Las técnicas involucradas en el amor cortés -y son exactamente las suficientes como para permitirnos percibir lo que puede en ocasiones convertirse en un hecho, lo que es propiamente hablando del orden sexual en la inspiración de este erotismo- y las técnicas de contención, de suspensión, *de amor interruptm*. Las capas colocadas por el amor cortés antes de aquello a lo que se refiere misteriosamente como *le don de merci*, "el don de la misericordia" -aunque no sabemos exactamente lo que significaba- son expresadas en términos más o menos similares a los que usa Freud en sus *Tres ensayos* como pertenecientes a la esfera de la estimulación erótica previa al acto sexual.<sup>10</sup>

Por esa razón, Lacan acentúa el motivo de la anamorfosis (en su seminario sobre la ética del psicoanálisis, el título del capítulo referente al amor cortés es "El amor cortés como anamorfosis"): el Objeto sólo puede ser percibido cuando se lo ve desde un lado, en una forma parcial, distorsionada, como su propia sombra -si lo miramos de frente, no vemos nada, tan sólo el vacío. En forma homóloga, podríamos hablar de anamorfosis temporal: el objeto es obtenible sólo mediante una posposición incesante, como su punto de referencia ausente. El Objeto es así literalmente algo que es creado -cuyo sitio está circundado- por una red de desviaciones, de aproximaciones, de golpes cercanos. Es aquí donde se asienta la *sublimación* -sublimación en el sentido lacaniano de la elevación de un objeto a la dignidad de Cosa: la "sublimación" ocurre cuando un objeto, parte de la realidad cotidiana, se encuentra en el lugar imposible de la Cosa. Aquí radica la función de esos obstáculos artificiales que dificultan repentinamente nuestro acceso a algún objeto ordinario: elevan al objeto hasta convertirlo en un remplazo de la Cosa. Es así cómo lo imposible se transforma en lo prohibido: por medio de un cortocircuito entre la Cosa y algún objeto positivo que se torna inalcanzable mediante obstáculos artificiales.

1"Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, p. 152 [*La ética del psicoanálisis, op. cit.*].

La tradición de la Dama como el objeto inalcanzable continúa viva y saludable en nuestro siglo -en el surrealismo, por ejemplo. Basta con recordar *Ese oscuro objeto del deseo*, de Luis Buñuel, en el cual una mujer, mediante una serie de trucos absurdos, pospone una y otra vez el momento final del encuentro sexual con su anciano amante (cuando el hombre finalmente la lleva a la cama, por ejemplo, descubre que debajo de su camisón se encuentra un anticuado corsé asegurado con numerosas hebillas imposibles de desabrochar...). El encanto de la película radica precisamente en este cortocircuito entre el límite metafísico y fundamental y algún impedimento trivial empírico. Aquí encontramos la lógica del amor cortés y de la sublimación en su forma más pura: algún objeto o acto común cotidiano es inaccesible o imposible una vez que se encuentra en la posición de la Cosa -aunque la cosa pueda ser fácilmente alcanzable, la totalidad del universo se ha adaptado de algún modo para producir una y otra vez una contingencia insuperable que bloquea el acceso al objeto. El mismo Buñuel estaba claramente consciente de la paradoja de esta lógica: en su autobiografía habla de la "inexplicable imposibilidad de satisfacción de un deseo simple", y toda una serie de películas ofrece variantes de este motivo: en *Ensayo de un crimen*, el héroe desea llevar a cabo un simple homicidio, pero todos sus intentos fracasan; en *El ángel exterminador*, un grupo de personas ricas, tras una fiesta, es incapaz de atravesar una puerta y dejar la casa; en *El discreto encanto de la burguesía* dos parejas desean cenar juntas, pero complicaciones inesperadas impiden siempre la realización de este simple deseo...

Debe estar claro, ahora, qué determina la diferencia en relación con la dialéctica usual del deseo y la prohibición: el objetivo de la prohibición no es "elevar el precio" de un objeto al dificultar el acceso a él, sino elevar el objeto mismo al nivel de la Cosa, del "agujero negro", en torno al cual el deseo se organiza. Por esta razón, Lacan está plenamente justificado al invertir la fórmula usual de la sublimación, que involucra el pasar la libido de un objeto que satisface alguna necesidad material concreta, a un objeto que no tiene una relación aparente con esta necesidad: por ejemplo, la crítica literaria destructiva se torna en agresividad sublimada, la investigación científica del cuerpo humano se convierte en voyeurismo sublimado, etc. Lo que Lacan quiere decir con sublimación es, por el contrario, el transferir la

libido del vacío de la Cosa "inutilizable" a algún objeto concreto, a una necesidad material, que asume la calidad sublime desde el momento en que ocupa el lugar de la Cosa."

A lo que equivale a fin de cuentas la paradoja de la Dama en el amor cortés es a la paradoja de la *desviación*: nuestro deseo "oficial" es que deseamos acostarnos con la Dama; mientras que en realidad no hay nada a lo que temamos más que a la concesión generosa por parte de la Dama de nuestro deseo -lo que realmente esperamos y deseamos de la Dama es simplemente otra prueba, otra demora. En su *Critica de la razón práctica*, Kant ofrece una parábola acerca de un libertino que proclama que no puede resistir la tentación de gratificar su deseo sexual ilícito, pero cuando se le informa que la horca lo espera como el precio que debe pagar por su adulterio, descubre repentinamente que puede resistir la tentación (prueba, para Kant, de la naturaleza patológica del deseo sexual; Lacan se opone a Kant al decir que la verdadera pasión amorosa del hombre sería aún más estimulada por la perspectiva de la horca...). Pero para el fiel sirviente de la Dama la elección está estructurada en forma totalmente diferente: quizás, él preferiría incluso la horca en lugar de la gratificación inmediata de su deseo de la Dama. La Dama funciona así como una especie de cortocircuito único en el cual *el Objeto del deseo mismo coincide con la fuerza que impide su realización* -en cierta forma, el objeto "es" su propia retirada, su propia retracción. Ésta es otra razón por la que la Dama *no* es otro nombre para la Tierra metafísica, sino que, por el contrario, es uno de los nombres para lo Real autorretrayente, que, en cierto modo, afianza a la Tierra misma. Y, en la medida en que uno de los nombres de la Tierra metafísica de todas las entidades es el "Bien supremo", la Dama *qua* Tierra puede ser también designada como la encarnación de la Maldad radical, del Mal que Edgar Allan Poe llamó "el espíritu de lo perverso", en dos de sus cuentos, "El gato negro" y "El diablillo de la perversidad":

*"par une inversion de l'usage du terme de sublimación, j'ai le droit de dire que nous voyons ici la déviation quant au but se fuire en sens inverse de l'objet d'un besoin"* (Jacques Lacan. *Le séminaire. Livre VIII: Le transfert*. París. Editions de Seuil, 1991, p. 250). Lo mismo se aplica a todo objeto que funcione como símbolo de amor: su uso está suspendido,

se convierte en un medio para articular la demanda de amor.

Este espíritu no es tomado en cuenta por la filosofía. Pero no estoy más seguro de que mi alma vive, de que que la perversidad es uno de los impulsos primitivos del corazón humano [...] ¿Quién no se ha encontrado, cien veces, cometiendo un acto vil o estúpido, sin más razón que el saber que no debe hacerse? ¿No tenemos una inclinación perpetua, a pesar de nuestro mejor juicio, a violar aquello que es la *Ley*, simplemente porque la entendemos como tal? ("El gato negro")

Es, de hecho, un móvil sin un motivo, un motivo inmotivado. A sus instancias actuamos sin un objeto comprensible; o, si esto es percibido como una contradicción, podemos llegar a modificar la proposición hasta decir que a sus instancias actuamos por el hecho de que *no* deberíamos. En teoría ninguna razón puede ser irracional; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte [...] No estoy más seguro de que respiro que de la certeza de que todo mal o error en cualquier acción es frecuentemente la fuerza inconquistable que nos impulsa, y sola nos impulsa en su pos. Tampoco tolerará esta tendencia sobrecogedora a hacer el mal por el placer del mal, un análisis o una resolución hacia sus elementos ulteriores. Es un impulso radical, primitivo -elemental. ("El diablillo de la perversidad")

La afinidad del crimen, como un *acte gratuit* inmotivado, con el arte es un tema común de la teoría romántica (el culto romántico del artista comprende la noción de artista *qua* criminal): es profundamente significativo que las fórmulas de Poe ("un móvil sin motivo, un motivo inmotivado") nos recuerden inmediatamente las determinaciones kantianas de la experiencia estética ("resueltamente sin propósito", etc.). Lo que no debemos pasar por alto aquí es el hecho de que esta orden -"¡Debes pues está prohibido!", es decir una fundamentación plenamente negativa del acto logrado sólo porque está prohibido- únicamente es posible dentro del diferencial del orden simbólico en el cual la determinación negativa como tal tiene un alcance positivo, es decir, en el cual la *ausencia* misma de una característica funcione como una *característica positiva*. El "diablillo de la perversidad" de Poe marca, por lo tanto, el punto en el cual la motivación de un acto en cierta forma corta su nexo externo con los objetos empíricos y se cimenta sólo en el círculo inmanente de la autorreferencia -en pocas palabras, el

"diablillo" de Poe se corresponde con el punto de la libertad en el sentido kantiano estricto.

Esta referencia a Kant dista de ser accidental. Según Kant, la facultad de desear no posee un estatus trascendental, puesto que depende totalmente de los objetos y las motivaciones patológicas. Lacan apunta, por el contrario, a demostrar el estatus trascendental de esta facultad, es decir, a la posibilidad de formular una motivación para nuestro deseo totalmente independiente de la patología (esta causa-objeto no patológica del deseo es el *object petit a* lacaniano). El "diablillo de la perversidad" de Poe nos ofrece un ejemplo inmediato de esta motivación pura: cuando llevo a cabo un acto "sólo porque está prohibido", permanezco dentro del dominio universal-simbólico, sin ninguna referencia a ningún objeto empírico-contundente, es decir, logro lo que es, *stricto sensu*, un acto no patológico. Entonces, Kant falló así en el cálculo de su apuesta: al limpiar el dominio de la ética de las motivaciones patológicas, quería extirpar la posibilidad misma de hacer el Mal tras la apariencia de hacer el Bien; lo que hizo en realidad fue abrir un nuevo dominio del Mal mucho más extraño que el Mal "patológico" usual.

Desde el siglo Xin hasta nuestros días, encontramos numerosas variantes de la matriz del amor cortés. En *Las relaciones peligrosas*, de Choderlos de Laclos, por ejemplo, la relación entre la marquesa de Montreuil y Valmont es claramente la relación de una Dama caprichosa y su sirviente. La paradoja aquí recae sobre la naturaleza de la tarea que debe realizar el sirviente para obtener el prometido gesto de misericordia: debe seducir a otras mujeres. Su prueba exige que, incluso en la cumbre de la pasión, mantenga una fría distancia respecto de sus víctimas: en el momento mismo de su triunfo debe humillarlas abandonándolas sin razón, probando así su fidelidad a la Dama. Las cosas se complican cuando Valmont se enamora de una de sus víctimas (Presidenta Tourvel) y por lo tanto "traiciona su deber": la marquesa está plenamente justificada al rechazar su excusa (el famoso "*c'est ne pas ma faute*" está fuera de mi control, las cosas son así...) como por debajo de la dignidad de Valmont, como un recurso miserable a un estado "patológico" de las cosas (en el sentido kantiano del término). La reacción de la marquesa a la "traición" de Valmont es así estrictamente ética: la excusa de Valmont



es exactamente la misma que la invocada por los débiles morales que fracasan en sus deberes: "No pude evitarlo, ésa es mi naturaleza, simplemente no soy lo suficientemente fuerte..." Su mensaje a Valmont nos recuerda al *motto* de Kant "*Du kannst, denn du sollst* [¡Puedes porque debes!>". Por esta razón, el castigo impuesto a Valmont por la marquesa es muy apropiado: al abandonar a Presidenta Tourvel debe utilizar las mismas palabras, es decir, debe escribir una carta explicándole que "no es su culpa" si su pasión ha expirado, es sólo que así son las cosas...

Otra variación de la matriz del amor cortés emerge de la historia de Cyrano de Bergerac y Roxanne. Avergonzado de su obscena deformación natural (su nariz demasiado larga), Cyrano no se atreve a confesarle su amor a la hermosa Roxanne; de modo que interpone entre ellos a un joven soldado bien parecido, transfiriéndole el papel de sustituto mediante el cual expresa su deseo. Como corresponde a una Dama caprichosa, Roxanne le exige a su amante que exprese su amor en elegantes términos poéticos; desgraciadamente, el simple soldado no está a la altura, de modo que Cyrano acude en su auxilio, escribiendo apasionadas cartas de amor por el soldado desde el campo de batalla. El desenlace se da en dos etapas, la trágica y la melodramática. Roxanne le dice al soldado que no sólo ama su cuerpo hermoso; ama aún más su alma refinada: está tan conmovida por sus cartas que continuaría amándolo incluso si su cuerpo fuera mutilado y afeado. El soldado se estremece ante estas palabras: se da cuenta de que no lo ama como él es realmente, sino como al autor de sus cartas -en otras palabras, sin saberlo ama a Cyrano. Incapaz de soportar esta humillación se lanza al ataque en forma suicida y muere. Roxanne entra en un convento, donde es visitada regularmente por Cyrano, quien la mantiene informada de la vida social en París. En una de estas visitas, Roxanne le pide que le lea la última carta de su amante muerto. Aquí se asienta el momento melodramático: repentinamente Roxanne nota que Cyrano no está leyendo la carta, la está recitando -demostrando así que él es el verdadero autor. Profundamente conmovida, reconoce en este lisiado hombre alegre a su verdadero amor. Pero ya es demasiado tarde: Cyrano ha acudido a la cita mortalmente herido...

Encontramos una variante más refinada de la matriz de amor cortés en *Mi*

*noche con Mnud*, de Eric Rohmer: el amor cortés proporciona la única lógica que puede explicar la mentira del héroe al final de la película. La parte central de ésta muestra la noche que el héroe y su amiga Maud pasan juntos; hablan hasta muy entrada la noche, incluso duermen en la misma cama, pero el acto sexual no se lleva a cabo debido a la indecisión del héroe -es incapaz de aprovechar la oportunidad, obsesionado como está por la misteriosa mujer rubia que vio la noche anterior en una iglesia. Si bien aún no sabe quién es, ya está decidido a casarse con ella (es decir, la rubia es su Dama). La escena final de la película tiene lugar varios años más tarde. El héroe, ahora felizmente casado con la rubia, se encuentra con Maud en una playa; cuando su esposa le pregunta quién es esta desconocida, el héroe miente - aparentemente en su detrimento; le dice a su esposa que Maud fue su última aventura amorosa antes de casarse. ¿Por qué esta mentira? Porque la verdad podría haber despertado sospechas de que Maud también ocupaba el lugar de la Dama, con quien un rápido encuentro sexual sin compromisos no es posible -precisamente al mentirle a su esposa, esto es, al decir que sí tuvo relaciones sexuales con Maud, le asegura que Maud no es su Dama, sino sólo una amiga pasajera.

La versión definitiva del amor cortés en las últimas décadas, desde luego, se presenta bajo la forma de la *femme/atale* del cine negro: la traumática Mujer-Cosa que, a causa de sus demandas ambiciosas y caprichosas, arruina al *práctico* héroe. El papel clave es desempeñado aquí por la tercera persona (por regla, el jefe gángster) a quien la *femme/atale* pertenece "legalmente": su presencia la torna inaccesible y le confiere así a su relación con el héroe la marca de la transgresión. Al involucrarse con ella, el héroe traiciona la figura paternal que es también su jefe (en *La llave de vidrio*, *Asesinos*, *Criss-cross*, *Fuera del pasado*, etc.). Este nexo entre la Dama cortés y la *femme fatale* del universo *noir* puede parecer sorprendente: ¿no es la *femme fatale* del cine negro el opuesto exacto de la noble Dama soberana a quien el caballero honra con sus servicios? ¿No está el práctico héroe avergonzado de la atracción que siente hacia ella? ¿no la odia (y a sí mismo) por amarla? ¿no experimenta su amor hacia ella como una traición a su verdadero ser? Sin embargo, si tomamos en cuenta el impacto traumático original de la Dama, no su idealización secundaria, la conexión está clara: como la Dama, la *femme fatale* es una "compañera inhumana", un Objeto traumático con el

cual no hay relación posible, un vacío indiferente imponiendo pruebas insensatas y arbitrarias.<sup>12</sup>

La clave del extraordinario e inesperado éxito de *Juego de lágrimas*, de Neil Jordan, es probablemente la variación final que presenta sobre el motivo del amor cortés. Recordemos los puntos clave de la historia: Fergus, un miembro del Eri vigilando a un soldado negro inglés capturado, desarrolla una relación amistosa con él; el soldado le pide que en caso de que muera le haga una visita a su novia, Dil, una peluquera en un suburbio de Londres, y que le trasmita su despedida final. Tras la muerte del soldado, Fergus se retira del Eri, se muda a Londres, consigue trabajo como albañil y hace una visita al amor del soldado, una hermosa mujer negra. Se enamora de ella, pero Dil mantiene una distancia soberana, ambiguamente irónica respecto de él. Finalmente cede a sus avances; pero antes de ir a la cama con él, ella sale por un momento, regresando en un camisón transparente; al lanzar una mirada deseante a su cuerpo, Fergus nota repentinamente su pene -"ella" es un travesti. Asqueado, la aparta bruscamente. Sorprendida y con lágrimas en los ojos, Dil le dice que creía que él lo había sabido desde el principio (en su obsesión por ella, el héroe -así como el público- no notó una infinidad de detalles reveladores, incluyendo el hecho de que el bar donde solían encontrarse era un lugar de reunión para travestis). Esta escena de un fallido encuentro sexual está estructurada como el inverso exacto de la escena a la que se refiere Freud como el trauma primordial del fetichismo: la mirada del niño, deslizándose a lo largo del cuerpo desnudo femenino hacia el órgano sexual, se sorprende de no encontrar nada donde esperaría hallar algo (pene) -en el caso de *Juego de lágrimas*, la sorpresa sobreviene cuando el ojo encuentra *algo* donde no esperaba hallar *nada*.

<sup>12</sup> Las películas que trasponen su matriz de cine negro hacia otro género (ciencia ficción, comedia musical, etc.) exhiben frecuentemente algún ingrediente esencial del universo *negro* más evidentemente que el mismo cine negro. Por ejemplo cuando, en *Quiñi engañó a Roger Rabbit*, Jessica Rabbit, un personaje *nimudo*, responde a las recriminaciones de corrupción diciendo "¡No soy mala, pero así me pintan!", ella descubre la verdad respecto de la *femme fatale* como mía fantasía masculina, es decir,

como una criatura cuyo contenido está dibujado por el hombre.

Tras esta dolorosa revelación, la relación entre ellos se invierte: ahora resulta que Dil está perdidamente enamorada de Fergus, aunque sabe que su amor es imposible. De una caprichosa e irónica Dama soberana se transforma en la figura patética de un joven desesperadamente enamorado. Es sólo en este punto cuando surge el verdadero amor, el amor como una metáfora en el sentido lacaniano preciso:<sup>13</sup> somos testigos del sublime momento en el que *eramenos* (el amado) se convierte en *erastes* (el que ama) al extender su mano y "devolver amor". Este momento designa el "milagro" del amor, el momento de la "respuesta de lo real"; como tal, quizás nos permita comprender lo que Lacan tiene en mente cuando insiste en que el sujeto mismo posee el estatus de una "respuesta de lo real". Es decir, hasta esta inversión, el amado tiene el estatus de un objeto: es amado por aquello que "es en él más que él mismo" y de lo cual no está consciente. Nunca puedo contestar las preguntas: "¿Qué soy yo como un objeto para el otro? ¿Qué ve el otro en mí que causa su amor?" Confrontamos así la asimetría, no sólo la que se da entre sujeto y objeto, sino asimetría en el sentido más radical de la discordia, entre lo que ve el amante en el amado y lo que se sabe el amado. Aquí encontramos el nudo ineludible que define la posición del amado: el otro ve algo en mí y desea algo de mí, pero no puedo darle lo que no poseo -o, como lo expresa Lacan, no hay ninguna relación entre lo que posee el amado y lo que le falta al amante. El único camino para que el amado escape de esta situación es el extender su mano hacia el amante y "devolver amor", es decir, cambiar, en un gesto metafórico, su estatus como el amado por aquél del amante. Esta reversión designa el punto de la subjetivización: el objeto del amor se torna en sujeto en el momento en el que responde al llamado del amor. Y es sólo mediante esta reversión como el verdadero amor emerge: estoy realmente enamorado cuando no sólo estoy fascinado por el *ágalma* en el otro, sino cuando experimento al otro, el objeto del amor, como frágil y perdido, como faltándole "eso", y sin embargo mi amor sobrevive a la pérdida.

<sup>13</sup> Véanse los capítulos III y IV de Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VIII: Le transfert* (1960-1961).

Debemos tener un cuidado particular para no perder de vista el punto clave de esta inversión: si bien ahora tenemos dos sujetos amantes en lugar de la dualidad inicial del amante y el amado, la asimetría persiste, puesto que fue el objeto mismo el que, en cierto modo, confesó su falta mediante su subjetivización. Algo profundamente embarazoso y verdaderamente escandaloso guía esta reversión mediante la cual el objeto del amor, misterioso, fascinante y elusivo escapa a este nudo y adquiere así el estatus de otro sujeto. Encontramos la misma reversión en las historias de horror: ¿no es el momento más sublime de *Frankenstein*, de Mary Shelley, el momento de la subjetivización, es decir, el momento en el que el monstruo-objeto (que ha sido descrito constantemente como una máquina asesina sin escrúpulos) comienza a hablar en primera persona, revelando su lamentable y miserable existencia? Es profundamente sintomático el hecho de que todas las películas basadas en el *Frankenstein* de Mary Shelley evitan este gesto de subjetivización. Y, quizás, en el amor cortés mismo, el momento largamente esperado de la máxima satisfacción, cuando la Dama concede *gnade*, misericordia, a su sirviente, no es ni la capitulación de la Dama, su consentimiento al acto sexual, ni algún misterioso ritual de iniciación, sino simplemente un gesto de amor por parte de la Dama, el "milagro" de que el Objeto haya respondido, extendiendo su mano al suplicante.

Así, volviendo a *Juego de lágrimas*: Dil está lista para hacer cualquier cosa por Fergus, y éste está cada vez más y más conmovido y fascinado por el carácter absoluto e incondicional de su amor por él, de modo que se sobrepone a su aversión y continúa consolándola. Al final, cuando el Eri trata de involucrarlo nuevamente en un acto terrorista, llega incluso a sacrificarse por Dil, y asume la responsabilidad por un asesinato que ella cometió. La escena final de la película tiene lugar en la prisión donde ella lo visita, vestida una vez más como una mujer provocativamente seductora, de modo que todos los hombres en la sala de visitas se excitan por su apariencia. Si bien Fergus debe soportar más de cuatro mil días de prisión - los cuentan juntos- ella promete alegremente esperarlo y visitarlo regularmente... El impedimento externo -la pared de vidrio que los separa y les impide todo contacto físico- es aquí el equivalente exacto del obstáculo que en el amor cortés torna al objeto en inalcanzable; justifica por lo tanto el carácter absoluto e incondicional de este amor pese a su imposibilidad

inherente, es decir, a pesar de que su amor nunca será consumado, pues él es un heterosexual "derecho" y ella es un travesti homosexual. En su introducción a la obra publicada, Jordan señala que "la historia terminó con una cierta felicidad. Digo una cierta felicidad, pues implica la separación de la celda de la prisión y otras separaciones más profundas, de identidad racial, nacional y sexual. Pero para los amantes, era la ironía de lo que los separaba lo que les permitía sonreír. De modo que quizás queda aún esperanza para nuestras divisiones."<sup>14</sup> La división -la barrera infranqueable- permite una sonrisa: ¿no es éste el más conciso dispositivo del amor cortés? Lo que tenemos aquí es un amor "imposible", que nunca será consumado, que sólo puede realizarse mediante un espectáculo fingido destinado a fascinar la mirada de los espectadores presentes o como una expectativa pospuesta infinitamente; este amor es absoluto precisamente en la medida en que transgrede no sólo las barreras de clase, religiosas y raciales, sino también la máxima barrera de la orientación sexual, de la identificación sexual. Aquí radica la paradoja y al mismo tiempo el encanto irresistible de la película: lejos de denunciar el amor heterosexual como un producto de la represión masculina, señala las condiciones precisas en que este amor puede retener hoy en día su carácter absoluto e incondicional.

Esta lectura de *Juego de lágrimas* nos trae inmediatamente a la mente uno de los reproches tradicionales a la teoría lacaniana: dentro de todo lo que se dice respecto de la inconsistencia femenina, etc., Lacan sólo habla de la mujer como ésta aparece reflejada en el discurso masculino, sobre su reflejo distorsionado en un medio que le es extraño, nunca respecto de la mujer como es realmente: para Lacan, como lo había sido para Freud anteriormente, la sexualidad femenina continúa siendo un "continente extraño". En contraste con este reproche, debemos afirmar enfáticamente que, si está en algún lado, es aquí donde la paradoja hegeliana de la reflectividad sigue en pie: la separación, el paso atrás, de la mujer-en-sí-misma a la mujer *qua* causa ausente distorsionada por el discurso masculino nos aproxima mucho más a la "esencia femenina" que un acercamiento directo. Es decir, ¿no es a fin de cuentas "mujer" el nombre de una distorsión o una inflexión del discurso masculino? El espectro de la "mujer-en-sí-misma", lejos de ser la causa activa de esta distorsión ¿no es más bien su

efecto fetichista reificado?

<sup>14</sup> A *Neil Jordan Reader*, Nueva York, Vintage Books, 1993, pp. xii-xiii. La pregunta que se plantea aquí es también aquella de ubicar a *Juega de las lágrimas* en la secuencia de las otras películas de Jordan: ¿no son las anteriores, *Mona Lisa y Milagro*, variaciones sobre el mismo tema? En los tres casos, la relación entre el héroe y la mujer enigmática con la que está obsesionado está condenada al fracaso -porque es lesbiana, porque es la madre del héroe, porque no es una "ella" sino un travesti. Jordan proporciona así una verdadera matriz de imposibilidades para la relación sexual.

Todas estas preguntas son implícitamente resueltas en *Ai. Butterfly* (dirigida por David Cronenberg, con el guión de David Henry Hwang, basado en su propia obra), una película cuyo subtítulo bien pudo haber sido "*fuego de lágrimas*" *va a China*. La primera característica que llama la atención respecto de esta película es la absoluta "improbabilidad" de su narrativa: sin la publicidad en los créditos del hecho de que la historia se basa en acontecimientos de la vida real, nadie la tomaría en serio. Durante la gran Revolución cultural, un diplomático francés de menor importancia en Beijing (Jeremy Irons) se enamora de una cantante de ópera china que canta algunas áreas de Puccini en una recepción para extranjeros (John Lone). Su cortejo lleva a una relación duradera; la cantante, que es para él el objeto fatal del amor (haciendo referencia a la ópera de Puccini, lo llama afectuosamente "mi mariposa"), se embaraza y le da un hijo, lo induce a convertirse en un espía para China, diciendo que ésta es la única forma en que las autoridades chinas tolerarán su relación. Tras un fracaso profesional, el diplomático es transferido a París, donde se le asigna el puesto menor de correo diplomático. Poco después su amante se le une y le dice que si continúa operando como un espía para China, las autoridades permitirán que su hijo se una a ellos. Cuando, finalmente, las autoridades francesas descubren sus actividades de espionaje y ambos son arrestados, se descubre finalmente que "ella" no es una mujer sino un hombre -en su ignorancia eurocentrista, el héroe no sabía que en la ópera china los papeles femeninos son cantados por hombres. Es aquí donde la historia se desborda fuera de los límites de lo creíble: ¿cómo es que el héroe, en todos los largos años de

amor consumado, no notó que se trataba de un hombre? El cantante evocaba incesantemente el sentido chino de la vergüenza, él/ella se desvistió, tuvieron relaciones sexuales discretamente (sin que él lo supiera, analmente), él/ella sentado en su regazo... -en pocas palabras, lo que confundió con la timidez de la mujer oriental era por su parte una hábil manipulación destinada a ocultar que ella no era en realidad una mujer. La elección de la música que obsesiona al héroe resulta esencial: la famosa aria "Un bel di, vedremo" de *Madame Butterfly*, quizás el ejemplo más expresivo de los gestos de Puccini que resulta el opuesto exacto del tímido ocultamiento femenino -la candida exposición del sujeto (femenino) que bordea siempre con lo *kitsch*. El sujeto expresa patéticamente lo que es y lo que desea, desnuda sus sueños más frágiles e íntimos -una confesión que, desde luego, alcanza su apogeo en el deseo de morir (en "un bel di, vedremo", Madame Butterfly imagina la escena del regreso de Pinkerton: al principio no responderá a su llamado, "en parte por diversión y en parte para no morir en el primer encuentro [*per non morire al primo incontro*]").

A partir de lo que hemos dicho, pudiera parecer que el error trágico del héroe fue el proyectar su imagen-fantasía sobre un objeto inadecuado, es decir, al confundir a una persona real con su imagen-fantasía del objeto amado, la mujer oriental del estilo de Madame Butterfly. Sin embargo, las cosas son definitivamente más complejas. La escena clave de la película tiene lugar después del juicio, cuando el héroe y su compañero chino, ahora en un traje masculino ordinario, se encuentran solos en el compartimiento cerrado de un coche de policía rumbo a la prisión. El chino se quita la ropa y se ofrece desnudo al héroe, proclamando desesperadamente su disponibilidad "¡Aquí estoy, tu mariposa!" Se propone a sí mismo como lo que era fuera del marco de la fantasía del héroe de la misteriosa mujer oriental. En este momento crucial, el héroe se aparta y rechaza la oferta. Es aquí cuando renuncia a su deseo y contrae por lo tanto una culpa indeleble -traiciona al verdadero amor que se dirige al núcleo mismo del objeto por debajo de las envolturas fantasmáticas. Es decir, la paradoja radica en el hecho de que, si bien amaba al chino sin ningún pensamiento secreto, mientras que éste manipulaba su amor para beneficio del servicio secreto chino, ahora se hace evidente que el amor del chino era en cierto sentido más auténtico y mucho más profundo. O, como lo expresa Le Carré en *El espía*



*perfecto*: "El amor es cualquier cosa que aún puedas traicionar." Como es bien sabido para todo lector de "verdaderas" historias de espionaje, un gran número de casos en los cuales una mujer ha seducido a un hombre (o viceversa) para que éste abandone su obligación y pueda obtener así un elemento esencial de información, termina en un feliz matrimonio -lejos de destruir el espejismo del amor, la revelación de la engañosa manipulación que unió a los amantes sólo fortalece su unión. Para expresarlo en términos deleuzianos, nos enfrentamos con una división entre la "profundidad" de la realidad, la mezcla de los cuerpos en la que el otro es el instrumento que explota sin misericordia, en el cual el amor mismo y la sexualidad se ven reducidos a medios manipulados por objetivos político-militares, y el nivel del amor *qua* evento puro de la superficie. La manipulación en el nivel de la realidad corporal hace mucho más manifiesto al amor *qua* evento de la superficie, *qua* evento reducible a su soporte corporal.

La dolorosa escena final de la película nos trasmite al héroe reconociendo plenamente su culpa.<sup>15</sup> En la prisión el héroe escenifica una representación para sus vulgares y ruidosos compañeros: vestido como Madame Butterfly (el kimono japonés, el rostro pesadamente maquillado) y acompañado por fragmentos de la ópera de Puccini, cuenta su historia; en el momento climático de "Un bel di, vedremo", se corta la garganta con una navaja y cae muerto. Esta escena de un hombre escenificando un suicidio público vestido como mujer tiene una larga y respetable historia: basta con mencionar *Asesinato*, de Hitchcock, de 1930, en el cual el asesino Handell Fane, vestido como una trapezista, se cuelga a sí mismo tras concluir su número ante un lleno total. En *M. Butterfly*, como en *Asesinato*, este acto tiene una naturaleza estrictamente ética: en ambos casos el héroe escenifica una identificación psicótica con el objeto amado, con su *sinthome* (la formación sintética de la mujer inexistente, "Butterfly"), es decir, "involuciona" de la elección-objeto a una identificación inmediata con el objeto; la única salida de este estancamiento insoluble es el suicidio *qua* el *passage à l'acte* final. Mediante su acto suicida, el héroe compensa su culpa, su rechazo del objeto cuando éste le fue ofrecido fuera de su marco-fantasia.

<sup>15</sup> En este punto la película difiere de la "realidad": el "verdadero" héroe sigue vivo y se pudre en una prisión francesa.

Aquí nos aguarda, desde luego, la vieja objeción: lo que ofrece *Ai*. *Butterfly*, no es a fin de cuentas un confuso montón de fantasías masculinas tragicómicas con respecto a las mujeres -la totalidad de la acción de la película transcurre entre hombres. La grotesca incredibilidad de la trama, ¿no oculta y señala simultáneamente hacia el hecho de que a lo que nos enfrentamos es a un caso de amor homosexual por un travesti -la película es simplemente deshonesto y se niega a reconocer este hecho obvio? Esta "elucidación", sin embargo no llega a enfrentar el verdadero enigma de *Ai*. *Butterfly* (y el de *Juego de lágrimas*): ¿cómo puede el amor desesperanzado entre el héroe y su pareja, un hombre vestido de mujer, realizar la noción de amor heterosexual en una forma mucho más "auténtica" que una relación "normal" con una mujer?

Por esa razón, resulta engañoso leer *Juego de lágrimas* como un cuento antipolítico de huida hacia la privacidad, es decir, como una variante del tema del revolucionario que, desilusionado por la violencia del juego por el poder político, descubre el amor sexual como el único campo de realización personal, de satisfacción existencial auténtica. Políticamente, la película permanece fiel a la causa irlandesa, que funciona como su trasfondo inherente. La paradoja es que en la misma esfera de la privacidad donde el héroe esperaba encontrar un refugio seguro, es impulsado a lograr una revolución aún más vertiginosa en sus actitudes personales más íntimas, *Juego de lágrimas* elude así el dilema ideológico usual de "la privacidad como la isla de la autenticidad, exenta del juego por el poder político" contra "la sexualidad como otro dominio de la actividad política": hace visible la complicidad *antagónica* entre la actividad política pública y la subversión personal sexual, antagonismo que ya se encontraba presente en *Sade*, que exigía una revolución sexual como el logro final de la revolución política. En pocas palabras, el subtítulo de *Juego de lágrimas* pudo haber sido: "¡Irlandeses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos!"

## 10. "NO HAY RELACIÓN SEXUAL"

1

Fue Kierkegaard quien proporcionó la explicación más elaborada hasta la fecha de por qué el sacrificar su objeto es la más profunda necesidad del amor. En las tres "etapas" kierkegaardianas, estética, ética y religiosa, se encuentra el mismo gesto de sacrificio, cada vez con un "poder-potencial" diferente (en el sentido que Schelling da al término) El sacrificio religioso es un hecho manifiesto (basta con recordar cómo Abraham estaba dispuesto a sacrificar a Isaac, el ejemplo supremo de Kierkegaard), de modo que debemos concentrarnos en las renunciaciones correspondientes a la "ética" y a la "estética":

La etapa ética se define por el sacrificio del consumo inmediato de la vida, del ceder al momento pasajero, en nombre de una norma universal más elevada. En el campo del erotismo, uno de los ejemplos más refinados de esta renuncia nos lo proporciona *Cosí fan tutte*, de Mozart. Si su *Don Giovanni* encarna la estética (como fue desarrollada por el mismo Kierkegaard en su análisis detallado de la ópera en su *Either/Or*), la lección de *Cosí fan tutte* es ética -¿por qué? La clave de *Cosí...* es que el amor que une a las dos parejas al principio no es menos "artificial", engendrado mecánicamente, que el segundo enamoramiento de las dos hermanas con sus parejas intercambiadas vestidas como oficiales albaneses, que es una consecuencia de las manipulaciones del filósofo Alfonso -en ambos casos nos enfrentamos con un mecanismo que es seguido por el sujeto en una forma ciega y sin voluntad. En esto consiste la "negación de la negación" hegeliana: primero, percibimos el amor "artificial", producto de las manipulaciones de Alfonso, en contraparte con el amor "auténtico"; entonces, repentinamente, nos damos cuenta de que en realidad no hay ninguna diferencia entre ellos -el amor original no es menos "artificial" que el segundo. Así, puesto que un amor cuenta tanto como el otro, las parejas pueden regresar a su arreglo marital inicial. Esto es lo que Hegel tenía en mente cuando dijo que, en el curso del proceso dialéctico, el punto de arranque demuestra ser algo que ya está mediado, es decir, su propia negación: a fin de cuentas, comprobamos que siempre-ya éramos lo que

deseábamos llegar a ser, la única diferencia es que este "siempre-ya" pasa de ser una modalidad en sí misma a una modalidad por sí misma. Lo ético es en este sentido el dominio de la repetición *qua* lo simbólico; si, en lo estético, uno se esfuerza por capturar el momento en su irrepetibilidad, en lo ético una cosa sólo puede convertirse en lo que es mediante su repetición.<sup>1</sup>

En la etapa estética, el seductor trabaja sobre una chica inocente a quien considera digna de sus esfuerzos, pero en un momento crucial, justo antes de su triunfo, es decir, cuando para todo fin práctico se ha conseguido su rendición y sólo resta cosechar los frutos de sus esfuerzos, no solamente debe renunciar a la realización del acto sexual sino, sobre todo, *inducirla* a dejarlo (al asumir la máscara de una persona despreciable, despertando así su repulsión).'- ¿Por qué esta renuncia? La realización del proceso de seducción en el acto sexual hace visible el objetivo buscado por el seductor con toda su transitoriedad y su vulgaridad, de modo que la única forma de evitar este horror de una "desublimación" radical es detenerse antes de que ocurra, manteniendo vivo así el sueño de lo que *pudo* haber sucedido -al perder su amor a tiempo, el seductor la gana eternamente.<sup>3</sup> Se debe tener cuidado de no perder de vista el objetivo: la "desublimación" que uno trata de evitar al renunciar al acto *no* radica en la experiencia de cómo la realización siempre se queda corta respecto del Ideal que intentábamos alcanzar, es decir, de la brecha que separa eternamente al Ideal de su realización; en ella, es más bien el Ideal mismo el que pierde su poder, el que se convierte en una viscosidad repugnante -el Ideal es, en cierta forma, minado "desde dentro", cuando nos aproximamos demasiado, se convierte en su opuesto.

<sup>1</sup> Lo más cerca que llegó Hollywood a la noción propiamente *ética* de la repetición fue con la serie de las llamadas "comedias de segundas nupcias", a fines de los treinta y principios de los cuarenta: su objetivo era que sólo el segundo matrimonio entre los mismos contrayentes saca a la luz el auténtico nexo intersubjetivo (véase Stanley Cavell, *In Pursuit of Happiness*, Cambridge. Harvard University Press. 1981). Incidentalmente, lo más interesante de *Hearlburn*, de Mike Nichols (con Meryl Streep y Jack Nicholson) es que proporciona, es cierta forma, la contraparte negativa de las comedias de segundas nupcias: es literalmente una

"comedia de segundos divorcios", es decir, en el primer divorcio la pareja permanece dentro de los confines del juego amoroso narcisista, es sólo a partir del segundo divorcio cuando el lazo simbólico que los unía se rompe por completo.

- Un gesto homólogo de autosacrificio donde se mancha la imagen propia ante los ojos del amado para salvarlo en nombre de la moralidad se encuentra en *Angeles con caras sucias*, de Michael Curtiz (1938) en la cual James Cagney interpreta a un carismático gángster de Brooklyn admirado por un grupo de muchachos de los barrios bajos. Cuando es capturado y sentenciado a la silla eléctrica, no está, desde luego, temeroso de morir, y pretende tornar su ejecución en una exhibición de su desafío heroico a la muerte. Sin embargo, en la víspera de la ejecución, un cura que está consciente de las cualidades redentoras ocultas por el duro acto de Cagney, lo visita en su celda y le ruega que la mañana siguiente finja que está muerto de miedo -de este modo proporcionará un último servicio a la sociedad, es decir, en lugar de permanecer como un ídolo a los ojos de los niños, les servirá como ejemplo de que el crimen no paga y promoverá así su reintegración a la sociedad. Camino a la silla eléctrica, Cagney lanza una rápida mirada a los periodistas que presencian la ejecución y, cuando está seguro de que lo observan, comienza a fingir pánico, a llorar y a gritar que no quiere morir... Al día siguiente, cuando los niños leen en el periódico el reportaje sobre la cobarde muerte de Cagney, su mundo se derrumba, están profundamente afectados y deprimidos: han perdido a su héroe, a su yo ideal, a su punto de identificación -y por lo tanto son salvados para la moralidad, Henry Staten (en un comunicado privado) señaló que la escena representa perfectamente la noción nietzscheana del carácter "decadente" y "nihilista" de la moralidad común, que se basa en la renuncia a la energía vital asertiva. Aquí tenemos la distinción lacaniana entre moral y ética: el acto final de Cagney es moral, pero definitivamente poco ético.

---

<sup>1</sup> Esta paradoja también puede ser explicada sobre el trasfondo del cortocircuito dialéctico entre la posibilidad y la realidad: en el momento en que la conquista (de la mujer por el seductor) se hace realmente posible, debe retirarse, es decir, la posibilidad como tal cuenta ya como

un éxito. Allí radica la característica más común de la economía psíquica: frecuentemente, la satisfacción profunda la proporciona la sola conciencia de que *pudimos haber hecho* algo que deseábamos (acostarnos apasionadamente con la pareja sexual deseada, cobrado venganza de un viejo enemigo, etc.), como si la realización de esta posibilidad fuera a arruinar de algún modo la pureza de nuestro éxito... Y el ejemplo extremo de esta lógica de una posibilidad que cuenta como realidad, es decir, como si la posibilidad ejerciera los efectos reales, ¿no es la paradoja de la guerra fría de la lógica "loca" del armamento nuclear: la posesión y el desarrollo ulterior de las armas nucleares era percibido como la garantía suprema de que nunca sería usado: puesto que el otro lado sabe que nosotros también lo poseemos, los dos bandos son conscientes de que todo uso de armas nucleares llevará inevitablemente a la autodestrucción mutua. En pocas palabras, mientras mayor sea la amenaza de la catástrofe, mayor es la certeza de que esta amenaza no se materializará... Lejos de ser un testimonio de una especie de "perversión" de nuestra racionalidad en la guerra fría, esta "locura" sólo hace palpable la característica constitutiva del orden simbólico como tal.

En las tres "etapas", el mismo gesto de sacrificio se manifiesta por lo tanto en un "poder-potencial" diferente: lo que cambia de una a otra es el lugar de la imposibilidad. Es decir, uno está tentado de decir que la tríada Estético-Ético-Religioso proporciona la matriz para las tres versiones de la imposibilidad de la relación sexual. Lo que cabría esperar aquí es que, con la "progresión" (o más bien con el salto) de una etapa a la siguiente, la presión de la prohibición y/o la imposibilidad se tornara más fuerte: en lo Estético, uno está en libertad de "aprovechar el día", de ceder al goce sin ninguna restricción; en lo Ético, el goce es admitido, pero sólo con la condición de que permanezca dentro de los confines de la ley (matrimonio), es decir, en una forma aséptica y "bien nacida" que suspenda su encanto fatal; en lo Religioso, finalmente, no hay goce, sólo la renuncia más radical e "irracional" por la cual no se recibe nada a cambio (la presteza de Abraham para sacrificar a Isaac). Sin embargo, esta imagen clara de renunciación progresiva se torna borrosa inmediatamente por el extraño parecido, notado por muchos comentaristas sagaces, entre el sacrificio de Isaac por parte de

Abraham (que, desde luego, pertenece a lo religioso) y la renuncia del mismo Kierkegaard a Regina (que pertenece a la dialéctica estética de la seducción). Al analizarlo en forma más cercana, se puede confirmar que, contrariamente a nuestras expectativas, la prohibición (o, mejor dicho, la inhibición) *se afloja* con el salto de una etapa a otra: en la Estética el objeto se pierde totalmente, fuera de nuestro alcance, debido a la inestabilidad inherente de este nivel (en el gesto mismo de tratar de atrapar un momento de placer pasajero con nuestras manos, que se escapa entre nuestros dedos); en lo Ético, el goce ya se hace posible en una forma estable y regular *vía* la mediación de la ley; y finalmente en lo religioso... ¿cuál es el modo religioso de lo erótico, si la forma estética es la seducción y la ética es el matrimonio? ¿Es significativo hablar de una forma religiosa de lo erótico en el sentido kierkegaardiano preciso del término? Lo que señala Lacan es que éste es, precisamente, el papel del *amor cortés*: la Dama en el amor cortés suspende el nivel ético de las obligaciones simbólicas universales y nos bombardea con pruebas totalmente arbitrarias en una forma homóloga a la suspensión religiosa de lo Ético; sus pruebas son equiparables a la ordenada por Dios a Abraham de sacrificar a su hijo Isaac. Y, contrariamente a la primera impresión de que el sacrificio alcanza aquí su apogeo, es sólo aquí donde finalinente confrontamos al Otro *qua* Cosa que encarna el exceso de goce sobre el mero placer. Si los esfuerzos estéticos por capturar el momento pleno terminan en un fiasco y una pérdida total, paradójicamente, la renuncia religiosa, la elevación de la Dama a un objeto intocable e inalcanzable lleva a un trance del goce que transgrede los límites de la ley.

Hoy en día, en un tiempo en el que el proceso que Freud trató de encapsular con el título de su artículo "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa" parece acercarse a su climax, dos películas profundamente kierkegaardianas, *No amarás*, de Kieslowski, y *Un corazón en invierno*, de Sautet, intentan contrarrestar esta "tendencia a la degradación", al presentar un gesto masculino de rechazo, de negación a involucrarse en el comercio sexual; sin embargo, como veremos, el espectro de ambos gestos es casi diametralmente opuesto.

Hay una homología entre las dos piezas centrales del Decálogo de

Kieslowski *No matarás* y *No amarás*: en ambos casos nos encontramos con una reversión-sustitución metafórica fallida. El segundo acto, en lugar de lograr una exitosa "supresión (*Aufltebung*)" del primer acto (al compensar por el daño causado y restablecer el equilibrio perdido), termina empeorando las cosas al convertirse en una *repetición* del primer acto. En *No matarás*, un joven desempleado asesina brutalmente a un taxista; la segunda parte presenta con un detalle extremo el juicio y la ejecución del asesino. Esta presentación del funcionamiento de la maquinaria de la ley es tan perturbadora pues marca el *fracaso de la "metáfora de la Ley"*, es decir, de la sustitución metafórica del castigo por el crimen: el castigo no es experimentado como una retribución justa que repara el daño causado por el crimen, sino más bien como una extraña repetición -el acto del castigo está manchado de algún modo por una obscenidad adicional que lo convierte en un travesti, en una repetición obscena del crimen original bajo la apariencia de la Ley. *No amarás* también es una película sobre una sustitución metafórica fallida, la sustitución (de la amada por la amante) que, según Lacan, define al amor. Desde su habitación en una gran unidad habitacional de concreto, Tomek, un joven trabajador de la oficina de correos, espía todas las noches a María Magdalena (*sic*), una mujer madura, promiscua y sexualmente atractiva que vive en la misma unidad, enfrente del edificio de Tomek. Su actividad no se limita a observar pasivamente sus proezas sexuales al tratar a sus numerosos amantes; paso a paso, interviene en su vida, enviándole falsos avisos de giros postales de modo que acuda a su ventanilla en el correo, llamando plomeros para que vayan a su departamento mientras ella hace el amor, etc. Cuando, finalmente, reúne el valor, se pone en contacto con ella y le informa que él es la causa de sus recientes disgustos, se despierta su curiosidad. Lo incita a un humillante juego sexual que termina con su intento de suicidio. Luego de su regreso del hospital, sus papeles respectivos se ven invertidos: movida por su culpa, ella "le tiende una mano", lo observa constantemente desde su departamento, se esfuerza desesperadamente por atraer su atención para poder atraerlo una vez más y disculparse, pero ahora él la ignora... En pocas palabras, la metáfora del amor falla cuando el objeto amado se convierte en el amante, ya no es amado.

Un análisis más cercano hace evidente la ambigüedad fundamental de esta



película. Esta ambigüedad que se hace plenamente visible en la diferencia crucial entre ambas versiones de la misma, la versión original televisiva de 60 minutos (*No amarás*) y la versión de 90 minutos exhibida en los cines (*Breve película sobre el amor*). La versión larga termina en una especie de reconciliación y compasión católicas (con María sentada en la cabecera de la cama de Tomek, teniendo silenciosamente su mano, con la implicación de que tuvo lugar una especie de contacto espiritual entre ellos más allá de la dialéctica autodestructiva de la sexualidad), mientras que en la versión televisiva, su encuentro sigue siendo fallido, no sincronizado. En este sentido preciso, *No amarás* es la escenificación de la "lucha de clases" en el arte, el campo de batalla de dos líneas, el "materialista" irreconciliado y el "idealista" espiritualista, al enfrentar la encrucijada fundamental del amor. Cuando, al conocerlo, María le pregunta a Tomek qué desea realmente de ella, un simple beso, un poco de afecto o un acto sexual completo, su respuesta decidida es "nada". Este "nada", desde luego, es la señal inconfundible del verdadero amor: Tomek no va a quedar satisfecho por ningún contenido o acto positivo (irse a la cama con él, por ejemplo) mediante el cual María pudiera retribuir su amor. Lo que quiere que le ofrezca a cambio es su "nada" misma, lo que "es en ella más que ella misma" -no algo que posee sino precisamente lo que *no* posee, la devolución del amor mismo. En respuesta a esta demanda de amor incondicional, María lo excita ofreciéndole sus servicios sexuales, de modo que, inexperto como es, alcanza el orgasmo antes de que la relación misma tenga lugar, y luego le dice triunfalmente: "¡Ya ves, esto es de lo que se trata el amor! ¡Ve y límpiate en el baño!" Este gesto de ofrecerse a sí misma, ofrecer su cuerpo a él equivale efectivamente a un rechazo y/o humillación tajante: lo que logra con ello es la desublimación radical, es decir, hace palpable la brecha que separa el vacío de la Cosa del funcionamiento psicológico de la relación sexual. Para poder ejemplificar esta brecha, uno se siente tentado a evocar una vez más la escena de *Brasil*, de Terry Gilliam, en la que, en un elegante restaurante, los clientes reciben una deslumbrante foto en color de la comida sobre el plato, y en éste una pastosa plasta repugnante y excremental. Esta humillación, esta experiencia de la brecha entre la "nada" del verdadero objeto del amor y el desublimado mecanismo sexual corporal, es más de lo que puede soportar: completamente avergonzado, huye de su departamento y

se corta las venas... Lo que sigue a partir de allí es un cambio de perspectiva desde su punto de vista al de ella, de modo que, en cierto modo, su suicidio *es* exitoso. Como ya lo hemos señalado, en este punto ambas versiones difieren: la más larga toma un giro cristiano y sugiere la posibilidad de una compasiva solidaridad entre las pasiones carnales, de una unión espiritual que puede llenar el vacío de la imposibilidad inherente de la relación sexual, mientras que en la versión más corta la imposibilidad persiste.<sup>4</sup>

En un análisis más cercano, uno se siente tentado de señalar que la sustitución metafórica crucial en *No amarás* se mueve en realidad en dirección contraria a la sustitución estándar mediante la cual el amado se convierte en el que ama, es decir, se soluciona la traba del no saber lo que ve el otro (el que ama) en él al devolver el amor: el verdadero enigma de la película es el cambio de Tomek de el que ama al objeto del amor de María. ¿Cómo consigue entonces sustituir su posición de el que ama a la posición del amado? ¿Cómo captura el deseo de María? La respuesta radica, desde luego, en la pureza misma y la intensidad absoluta de su amor: actúa como el *fi* puro, como el sujeto cuyo deseo es tan ardiente que no puede ser traducido en una demanda concreta -esta misma intensidad, por la cual su deseo sólo puede expresarse mediante la aparente negativa de toda demanda ("No deseo nada de ti"), es lo que lo hace irresistible. Esta segunda sustitución metafórica no es simplemente simétrica de la primera: su diferencia depende de la oposición entre "tener" y "ser". En el primer caso, estamos en la dimensión del *tener* (el amado no sabe lo que *tiene* en sí mismo que lo hace digno del amor del otro, de modo que, para poder escapar de este nudo, devuelve el amor), mientras que en el segundo caso, el amante *es* (se convierte en) el objeto amado debido a la intensidad misma de su amor.

<sup>4</sup> Para una lectura lacaniana de *No amarás*, véase Roland Chemana, "La passion se Ion Tomek", en *Elements lacaniens pour une psychonafyu au quolidien* (París, Le Discours psychanalytique, 1994, pp. 363-366).

Lo que debe rechazarse aquí es la noción de que el amor de Tomek por María es auténtico y puro, espiritual, elevado por encima de la sensualidad vulgar, mientras que María, perturbada por esta pureza, pretende humillarlo

y luego cambia su actitud debido a la culpa. Es, por el contrario, el amor de Tomek el que es fundamentalmente falso, una actitud narcisista de idealización cuyo anverso es una dimensión letal apenas concebida. Es decir, *No amarás* debe leerse sobre el trasfondo de las películas de *destripadores*, en las cuales un hombre observa y acosa a una mujer que lo traumatiza, y él finalmente la ataca con un cuchillo: es una especie de película de *destripador* invertida en la cual el hombre, en lugar de atacar a la mujer, vuelve el cuchillo sobre sí mismo." La razón por la que su amor por María no es genuino, no radica en su carácter "impuro": el impulso homicida de la violencia autoinfligida es el reverso inherente de la misma "pureza". Esta falta de autenticidad en su amor es corroborada por su incapacidad de manejar la experiencia de la desublimación, de la división entre la mujer *qua* Cosa imposible-idealizada y la mujer de carne y hueso que se le ofrece, es decir, por la forma en que esta experiencia pone en movimiento el pasaje al acto asesino: la medida del verdadero amor es precisamente la capacidad de tolerar tal división. En contraste, el amor de María hacia él es totalmente auténtico: desde el momento en que Tomek le dice que no desea nada de ella, el verdadero amor -que, como señala Lacan, siempre es devuelto- está allí, y la humillación de Tomek es sólo un desesperado intento por negar este hecho.

<sup>5</sup> La noción de *No amarás* como una película de *destripador* invertida me fue sugerida por Paul Villemen.

Nuestro segundo ejemplo, *Un corazón en invierno*, de Claude Sautet, una película del mismo periodo sobre los estancamientos del amor, nos cuenta la historia de un triángulo amoroso entre dos lauderos de clase alta y Camille, una joven y carismática violinista. Cuando Camille comienza a vivir con uno de ellos, perturba así la bien establecida rutina de su relación profesional. Gradualmente, con ayuda de su ambigua cooperación activa-pasiva, se enamora del otro socio, Stephan; sin embargo, cuando, en un arranque apasionado, le declara su amor y se ofrece a él, Stephan le explica calmadamente que se trata de un malentendido -quizás estaba coqueteando un poco con ella, pero definitivamente no la ama. El personaje de Stephan es más bien enigmático: la verdad no es que Camille no es su verdadero amor,

sino que simplemente no siente necesidad de amor -no hay lugar para el amor en su universo psicológico. Esta incapacidad de amar explica la especie de paz interior y completud irradiada por su personalidad: imperturbable ante todo torbellino emocional, profundamente *apático*, es capaz de dedicarse plenamente a su arte. En otras palabras, lejos de ser una persona cuya máscara de funcionamiento social normal oculta la locura, Stephan es una persona que, si bien en lo exterior puede parecer "anormal", posee una normalidad, una mesura y una completud inherentes. Aquí nos enfrentamos a una variante del motivo lacaniano del "no todo": lo que en cierta forma lo hace más "completo" y armónico que la gente "normal", es decir, lo que lo hace una persona a quien, en cierto modo, no le falta nada, es el aspecto mismo que aparece desde fuera como una deficiencia e incluso como una mutilación física. Es decir, la trampa que se debe evitar al analizar la película de Sautet es la búsqueda de cualquier tipo de trasfondo "psicológico" o fundamento que explique la incapacidad de amar de Stephan: no hace falta ninguna referencia "psicoanalítica" a las frustraciones sexuales, a los traumas de la niñez, etc. Cuando, en el transcurso de la película, Stephan mismo evoca la posibilidad de una explicación tal, cae obviamente en una ironía similar a la de un cabeza-rapada neonazi que siempre se apresura a proporcionar una explicación sociopsicológica para justificar su violencia contra los extranjeros. Stephan es un sujeto *vacío*: debajo de la superficie de sus actos no hay una plenitud de contenidos "patológicos", no hay deseos o ansiedades secretos. Uno está tentado de señalar la comparación entre Stephan y Parsifal, de Wagner: cuando está solo con Camille en su coche, y Stephan pronuncia su "*Je ne vous aime pas*" final, ¿no es contemporáneo de Parsifal, quien, para no ceder a los avances de una mujer, la redime (le permite continuar con su carrera)?<sup>6</sup>

Estamos ya adentrados en las turbias aguas wagnerianas del implacable antagonismo entre la vocación "ética" del hombre, que lo compromete con el desarrollo total de su potencial creativo, y su relación (sexual) con la mujer: lo que una mujer realmente desea de un hombre es el núcleo oculto de su ser, siente envidia y odio hacia el misterioso ingrediente de su genio creativo que se encuentra fuera de su alcance, de modo que desea arrebatárselo y destruirlo... Incluso antes de *Parsifal*, Wagner proporcionó la primera

articulación clara de esta discordia en *Lohengrin*, ópera centrada en el tema de la pregunta prohibida, es decir, en la paradoja de la curiosidad femenina autodestructiva. Un héroe sin nombre salva a Elsa von Brabant y se casa con ella, pero la compromete a no preguntarle quién es o cómo se llama -tan pronto como lo haga, él se verá forzado a dejarla. Incapaz de resistir la tentación, Elsa hace la pregunta fatal; así, Lohengrin le informa que es un caballero de la búsqueda del Santo Grial, el hijo de Parsifal del castillo de Montsalvat, y parte en un cisne, mientras que la desafortunada Elsa cae muerta. Si bien tanto en *Lohengrin* como en *Parsifal* el héroe está dividido entre el Grial *qua* "objeto parcial" pregenital y el amor de la mujer, las dos óperas difieren respecto de una característica crucial: en *Lohengrin* el héroe sigue deseando una relación sexual feliz (cuando, al final de la ópera, se despide de Elsa, está lleno de añoranza romántica por la oportunidad perdida de al menos un año de feliz vida marital con ella), mientras que en *Parsifal*, el héroe rechaza decididamente y sin remordimientos a la mujer (Kundry) como su compañera sexual.

<sup>6</sup> Desde luego, lo que no fue tomado en cuenta por nuestra lectura de la película es el hecho de que la mujer (Camille) es un *objeto de intercambio* entre ambos hombres: ¿no sucede acaso que cada uno pelea su propia batalla a través de ella, uno traicionando su sociedad con el otro al establecer una relación con ella, el otro vengándose al seducirla? Por este motivo, puede rechazarla en el momento en que su seducción tiene éxito y ella se le ofrece -no posee "un valor de uso" inherente para Stephan, el único objetivo de seducirla era enviarle un mensaje a su socio... Esta lectura, que introduce el motivo de una homosexualidad latente y la relación entre los hombres, apropiada como puede resultar en su propio nivel, se queda corta sin embargo en proporcionar una explicación satisfactoria del gesto de rechazo de Stephan.

¿En qué consiste, en un análisis más cercano, la discordia en la relación entre Elsa y Lohengrin? Pudiera parecer que *Lohengrin* no es más que otra variación del viejo tema según el cual un príncipe que, para asegurarse de que su prometida lo ame por quien realmente es, no por su título simbólico, trata de atraerla primero vestido como el sirviente o el mensajero. Sin embargo, el enigma de *Lohengrin* radica en otra parte: ¿por qué sólo puede

ejercer su poder en la medida en que permanezca *desconocido*, es decir, en la medida en que no se inscriba en el "gran Otro" del espacio público intersubjetivo, de modo que se tenga que retirar en el momento en que su identidad pública sea revelada? A lo que nos enfrentamos aquí es a la oposición entre Amo-Significante y *a*, el objeto "incastrable", que sólo puede ejercer su eficiencia *qua* oculto: el malentendido entre Lohengrin y Elsa radica en el hecho de que Elsa percibe a Lohengrin como la figura tradicional de la autoridad simbólica, mientras que él funciona como una aparición espectral que no puede soportar su revelación en el medio simbólico público.

Y, volviendo a *Un corazón en invierno*, ¿no es también Stephan, en lo referente a su estatus, un objeto que no puede tolerar su revelación simbólica? ¿No está su posición de sujeto, como la de Parsifal, marcada por una *indiferencia* radical, específicamente la *indiferencia respecto del deseo del Otro*? Stephan es un sujeto que simplemente no se "inmuta" por el deseo del Otro, por el enigma del "*Che vuoiT*", de lo que el Otro quiere de mí -y, puesto que (Lacan *dixit*) el deseo como tal es el deseo del Otro, uno se siente impulsado a la inevitable conclusión de que, estrictamente hablando, Stephan no es un sujeto deseante, de que simplemente no habita en la dimensión del deseo. Allí radica la extraña "frialdad" de su carácter, su "chatura", la ausencia de toda profundidad enigmática. Por esta causa Stephan es incapaz no sólo de amar, sino incluso de una ordinaria amistad, que involucra siempre un mínimo de empatía: es capaz, sin ningún titubeo, de aplicar una inyección letal a su viejo maestro-amigo, una especie de remplazo paterno, acabando así con la inútil agonía de una enfermedad terminal. ¿No es esta indiferencia hacia el deseo del Otro estrictamente equivalente a lo que Lacan denomina "destitución subjetiva"? Ahora podemos ver precisamente en dónde radica la diferencia entre *No amarás* y *Un corazón en invierno*. En ambas películas encontramos el "No quiero nada" de un hombre que pone un obstáculo en el camino de la relación sexual, es decir, tanto Tomek como Stephan rechazan la proposición de la mujer, pero este rechazo tiene un sentido totalmente diferente en cada caso. En *No amarás*, no enfrentamos con el "no quiero nada" del *deseo* que apunta al *objeto a* en el otro: el verdadero sentido de este "no quiero nada" es "te deseo absolutamente, en la esencia misma de tu ser, en el vacío que

constituye el elusivo vórtice de tu subjetividad, y no estoy dispuesto a cambiarlo por ningún sustituto tras la apariencia de un servicio (sexual) concreto". Respecto de Kierkegaard, esto significa que Kieslowski permanece dentro del nivel Religioso: en un nivel más fundamental que la comunión cristiana de las almas en la versión larga de la película, la actitud de Tomek es religiosa, su "no quiero nada" es un intento desesperado por contrarrestar la "degradación en la esfera amorosa" al elevar a la mujer a la dignidad de Cosa. El personaje de Stephan de Sautet, por el contrario, nos confronta con algo incomparablemente más extraño: lo que encontramos aquí es un hombre que "no quiere nada" simplemente porque no le falta nada: no está "intimidado" por el enigma del deseo del Otro, es fundamentalmente indiferente ante el *objeto a*, el objeto-cause del deseo, su subjetividad no está organizada en torno al exceso traumático del goce. ¿Por qué no? Sólo hay una respuesta posible: *porque él mismo ocupa el lugar de ese objeto*. En pocas palabras, la oposición entre Tomek y Stephan es la oposición entre *fi* y *a*, entre el sujeto puro del deseo y el "santo", alguien que ha sufrido una "destitución subjetiva" y se ha convertido por lo tanto en un puro ser de impulso más allá del deseo.

# ÍNDICE ANALÍTICO

abstracción, 9

*acte gratuit*, 226

actitud, 149, 153

*ágalma*, 18, 33, 43, 231

*alter ego*, 162

Amo,. Lacan, 56, 57, 77, 116, 164,

166, 182, 198, 218, 220; signi-

ficante, 165; Foucault, 56

amor cortés, 217, 219, 222-224,

227-230, 232, 241

amor, como metáfora, según Lacan,

231

anamorfosis, 209, 210, 223

antagonismo inherente, 12, 50, 57;

social, 122

anticomunismo, 70

antisemitismo, 19, 43, 50, 52, 54,

58,89,92,93, 112, 144

antropocentrismo, 21

*aphánisis* (autoborramiento), 179,

197

autoconciencia, 15

autopresencia, 108, 208

autotransparencia, 108, 208

*avant-garde*, 203

bidimensionalidad, 205

*n,-- I Boden*, 45



Caída, 22, 23, 214

capitalismo, 52, 55, 56, 58, 63, 72, 73, 122, 171, 175; tardío, 60, 62, 65, 66, 73, 107, 115, 170; protestante, 109; sin fricciones, 170

castración, concepto freudiano de, 47-49, 111-114, 116, 183, 194; simbólica, 113, 114, 154, 162, 163

Causa, en la teoría lacaniana, 46, 47, 53-55, 211

causalidad, 210

ciberespacio, 9, 131, 134, 148-150, 152, 153, 158-162, 166-173

ciberrevolución, 171

cibersexo, 170, 172

cine negro, 230

cinismo, como fenómeno contemporáneo, 72, 107, 129

claustrofobia, 167

cómico, 179, 181, 187, 212, 213

comunicación, noción lacaniana de, 53

comunidades étnicas, 50, 59

comunismo, 43, 54, 55, 58, 64, 68, 69, 91, 116, 129, 144

conciencia, 17, 79

conservadurismo, 13, 85

convicciones conscientes, 14

cultura, como antagónica a la naturaleza, 171

culturicidio, 110

*das Ding* (la Cosa), en la teoría lacaniana, 33, 35, 43, 45, 47, 52, 96, 156, 180, 218, 223, 224, 225, 242, 249

decadentismo, 240

deconstrucción, 167

democracia, 43, 52, 53, 55, 58, 63, 68-70, 134, 136

depresión femenina, 203, 211, 213-216

Dp.m (Desorden de Personalidad Múltiple), 160

deseo, 178, 195, 225, 226, 240, 248

descarrilamiento, 154

descentramiento, concepto lacaniano, del, 131, 145, 146, 162, 211

Destino, concepto de, 139

"destitución subjetiva", 182, 249

*desviación*, 225

desublimación, 30, 170, 240, 244, 245; represiva, 158

desustancialización, en la teoría cartesiana, 21

digitalización, 170, 172, 173

dominatrix, 220

*doxa*, 98

ecofeminismo, 23

*ego*, 162

elecciones, 43; multipartidistas, 69

empatía, 208

endocolonización, 153

Enemigo, en la teoría lacaniana,

62, 103

*Erlebnis*, 158

*erastes* (el que ama), 231, 232

*eramenos*, (el amado), 231, 232

erotización, 34, 189, 238, 241

ética, vocación, 247

étnicos, conflictos, 55, 64

Escher, paradoja visual de, 48

esencialismo, 62

esencia preideológica, 118

estructuralismo, 71

exhibicionismo, 213

externalización, 152

falocentrismo, 114

fálico, 114, 155, 193, 194, 220, 230

fantasía, teoría lacaniana de la, 9,  
16-22, 26-29, 51, 60, 61, 103,

107, 111, 140, 160, 170, 195,  
196, 207, 212; papel de la, en la  
estructuración ideológica, 11,  
15, 31, 29, 96-98, 143, 146, 154,  
157, 158, 175, 179, 192, 193,  
199, 235, 236; noción psicoa-  
nalítica de la, 15; distancia de

la, 27; simbólica, 1 17; ideológica, 136, 151; subyacente, 168; masoquista, 198

fantasmático, 9,10, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 24, 26 28, 29, 30, 31, 34, 36-38, 79, 80, 95, 97, 102, 103, 107, 111-113, 115-117, 161, 164, 167, 172, 175, 189, 191-193, 194, 195, 197, 199, 235

fascismo, 56, 90, 91, 92

*femme fatale*, 180, 229, 230

feminismo, 111, 114, 165, 175; anti, 213, 214

fenomenología; actitud, 149, 153; génesis, 130

fetichismo, 125, 133, 138, 144, 146, 230, 234

fetichismo de la mercancía; 122, 125, 126, 144, 175

feudalismo, 73

ficción simbólica, 109, 110, 117, 118, 160

fundamentalismos étnicos, 9, 34, 64; religiosos, 66

*(jemeinschaft/Gesellschaft* (la comunidad tradicional), 57, 58

Génesis fenomenológica, 130

goce, en la teoría lacaniana, 44-54, 59, 61, 62, 76, 88, 89, 98, 106, 107, 137 139, 158, 207; auto,

109, 177, 178, 180, 192, 207,  
210, 249

hermenéutica, 151

heterosexualidad, 194, 220, 233,  
237

hiperrealismo, 152, 204

hipertexto, 148

histeria, 46, 56, 97, 114, 138, 141,  
155, 209

holístico, acercamiento, 21

homoerotismo, 164, 207

homofobia, 82-84

homosexualidad, 82-84, 103, 163-  
165, 237, 247

Horrible, en la teoría lacaniana, 16

humor, 174, 175, 178

icono, 154

Idea, 173

Ideal, 240

ideología, carácter dialógico de la,  
13

identidad simbólica, 16, 171

identificación, en la teoría lacaniana,  
158; racial, 233; nacional, 233; sexual,  
233

ideología, 11-14, 23, 43, 56, 62, 73,  
79, 81, 88, 96, 107, 118, 154;  
crítica de la, 77; dominante,  
178; e interpretación, 35; sta-

linista, 11; teoría psicoanalítica  
de la, 117, 119; totalitaria, 79

*Ideologiekritik*, 9

Iglesia, 203

Iglesia ortodoxa, 93

ilusión simbólica, 155

Ilustración, 61, 106

imaginario, en la teoría lacaniana,  
180

inconsciente, 11, 144, 145, 174

interfaz, 149, 150, 158, 164, 167

interpasividad, 125, 134, 136, 137,  
139, 140, 141

intersubjetividad, 18, 19, 36, 135,  
141, 170

Irc (Internet Relay Chat), 150

*jouissance*, 29, 34, 44, 78, 86, 90,  
100, 134, 137, 138, 140, 143,  
156, 168, 169, 180, 184, 186,  
192, 195, 199, 203

*jouis-sense*, 108

*kitsch*, 203

lesbianismo, 81, 115, 220, 233

liberalismo, 13, 66, 68

*libido*, 83, 84, 86, 87, 89, 99, 157,  
196, 224

logocentrismo, 207

lucha de clases, 119

*Lust* (placer), en la teoría lacania-  
na, 44,

manierismo, 212

marxismo, 55, 62, 70, 71, 72, 148,  
154

máscara simbólica, 161

masoquismo, 142, 158, 197, 19,  
212, 213, 217, 219, 220, 221

mediatización, 154, 162

metalenguaje, 69, 174

metarracismo, 67, 68

misticismo, 208

Mud (Múltiple User Domains),  
157, 160

mujer, como cosa, 217, 222, 229;

como sujeto psicoanalítico, 211;

en sí misma, 234, 242

imilticulturalismo, 68

multiétnico, 136

mundo-vida, 150

música, 235

nacionalismo, 47, 53-55, 58, 62, 64,  
68, 110, 136

narcisismo, 151, 219, 239, 245

narración simbólica, 110

narrativización, 21, 25

nazismo, 80, 89, 90, 92, 111; neo,

necrofilia, 188, 219

neurosis, 86, 189

nihilismo, 24

objeto-fetiché, 125, 139, 144, 147

*objet petit a*, 39, 82, 98, 111, 117,

141, 142, 227

objeto, en la teoría lacaniana, 18-

21, 60, 91, 142, 248; de goce,

140, 141; sufriente, 141; del

deseo, 225, 247, 249; del amor,

231, 232, 236; traumático, 229

oclusión narrativa, 20

Otredad, 218; traumática, 218

Otro, en la teoría lacaniana, 18,

20, 24, 44, 47, 48, 51, 52, 59, 60,

64, 67, 79, 83, 91, 96, 98, 99,

126, 127, 123, 132, 137-144,

155, 156, 167-169, 184, 185,

218, 242, 248, 249; gran, 115,

117, 126, 128, 132-135, 146,

147, 163, 168-170, 172, 173,

184, 207

palabra represiva, 18, 109

pantalla de conciencia, 146

paranoia, 91, 108, 162

parricidio, mito freudiano del, 113

*pathos*, 179, 180, 181, 189

pensamiento concreto, 150

perversidad, 140, 179, 180, 187,

188, 195, 220, 225-227

*petitio principia*, 20, 104



pintura (prerrafaelita), 203, 204,

205

pornografía, 86, 135, 158, 182-184,

186

*plus-de-jouir* (plus-de-goce), concepto lacaniano de, 111

Poder, 38, 83, 85, 98, 101, 102, 103,

109, 114, 139

populismo, 58, 69, 85, 158; anti-comunista, 116

postestructuralismo, 71

posmodernidad, 119, 148, 149,

150, 203, 204

postideológico, universo, 13

principio del placer, 223

protestantismo, 73

protocomunismo, 70

protofascista, 37, 58, 136

protofemisnista, 37

protostalinista, 72

proyección imaginaria, 159

psicosis, 113, 236

pulsión de muerte, 97, 98, 99

racismo, 47, 49, 59, 96, 195, 196;

posmoderno, 67, 68, 136, 168,

169, 195

radicalismo, 13, 66

Razón, 139

Real, en la teoría lacaniana, 15,

16, 30, 53, 54, 112, 118-120,  
134, 150, 167, 169, 170, 180,  
184, 185, 189, 204, 206, 207,  
209, 211, 218; traumático, 178,  
191, 207, 208, 225

realidad, objetiva, 146, 152, 170;  
subjetiva, 146; virtual, 151,  
157-159, 168

realismo socialista, 190

reificación, 126, 129, 147, 213, 234

relación sexual, 240, 249; etapa  
ética, 238, 239, 241; estética,  
238, 239, 241; nivel religioso,  
241, 249

religión cristiana, 64, 73, 244

resentimiento, en la teoría laca-  
niana, 60

Revolución, concepto marxista de,  
91, 93; de octubre, 189, 190;  
cultural, 234

Ridículo, 174. 181

risa enlatada, 131, 138

---

superhombre, 153

superyó, noción freudiana del, 56,  
68, 75-77, 79, 89, 107, 134, 137,  
138, 174, 177, 178, 208, 220

surrealismo, 204, 221, 224

Tercero, 185

textura simbólica, 168

totalitarismo, 55, 64, 68, 69, 90,  
127, 160

trascendental, noción kantiana,  
46; idealismo, 146

traumatismo, 184, 196, 208

transgresión, 75, 76, 95; inheren-  
te, 26, 77, 85, 86

transustancialización, 113, 163

vR (vida-real), 150, 157, 158, 169,  
170

vida-mundo, 167

virtualidad simbólica, 169

violación, 196, 198

violencia; real, 109; étnica, 110;

inherente, 172; autoinfligida,  
245

*Volksgemeinschaft*, 23, 76

Voluntad, 98

*vouyerismo*, 213, 224

*Wechsghuirkung* (acción recíproca),

ritual ideológico, 15

Romanticismo, 226

sadismo, 164, 197, 198, 214, 220

sadomasoquismo, 86, 87, 115, 211,  
212, 220

sexualidad, 150, 151, 158, 163,  
165, 174, 177- 183, 185, 187-  
193, 196, 199, 203, 204, 210,

212-214, 217, 229, 230, 234,  
235-238, 243, 246, 248; compu-  
tarizada, 150; telefonica, 169;  
virtual, 172; pornográfica, 184

sexualización, 35, 36, 79, 107

simbólico, 51, 87, 94, 95, 110, 113,  
121, 133, 134, 139, 159, 162,  
166-168, 172, 180, 181, 184,  
185, 192, 196, 197, 198, 206,  
208, 218, 221, 226, 240, 241,  
248

socialismo, 55, 68, 70, 72, 73, 127,  
136, 187

stalinismo, 80, 90-93, 127, 187

Sublime, como concepto estético;  
174, 176, 177; cuerpo; en la teo-  
ría lacaniana, 217, 223, 224,  
225

subjetividad, 141, 142, 154, 187

sueño catatónico, 214

sujeto, formulación del, 22, 23, 24,  
46, 107, 108, 109, 115, 131.  
140, 141, 143, 144, 145, 147,  
162, 164, 174, 245; Descartes,  
21; identidad simbólica del, 16,  
155; economía psíquica, del; 47;  
posmoderno, 115; supuesto  
creer, 127, 128; supuesto saber,  
127, 128, 140, 166, 214; descen-  
tralización del, 160, 162, 211;  
siervo, 218; vacío, 247; deseán-

te, 248

211

World Wide Web. 171

xenofobia, 43

Yo, ideal [*Idi-Ideal*], 43, 76, 155,  
161; diseminación del, 152;  
producción del, 152; persona,  
161, 174; verdadero, 157

*Zeitgeist*, 67

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abraham, 241  
Adorno, Theodor W., 142; *Minima moralia*, 77  
Adorno-Horkheimer, 60  
Agustín, san, 115  
*Alien*, 117  
Althusser, Louis, 71  
Altman, Robert, *MASH*, 78, 79, 80  
Anderson, Michael, *If?*, 106  
Arendt, Hannah, 86, 89  
*Asesinos*, 229  
Atreid, Paul, 208
- Badiou, Alain, *L'étiqúe*, 91  
Bajtín, M.M., 76  
Balibar, Etienne, "Is There a 'Neo-Racism'", 67  
Baudrillard, Jean, 120  
Bazin, André, *Orson Welles: A Critical View*, 194  
Béart, Emmanuelle, 33  
Beatty, Warren, 189, 190, *Reds*, 189, 190, 199  
Beethoven, Ludwig van, *An die ferne Geliebte*, 32  
Bergson, Henri, *An Essay on Laughter*, 14  
Bernstein, Edouard, 52  
Bismark, Otto von, 22  
Braunstein, Néstor, 44  
Brecht, Bertolt, *Jasanger*, 94  
Bronte, Charlote, *Cumbres borrascosas*, 27; *Jane Eyre*, 165  
Buñuel, Luis, 12, 96, 175, 224; *El ángel exterminador*, 224; *El discreto encanto de la burguesía*, 96, 224; *El fantasma de la libertad*, 12; *Ese oscuro objeto del*

*deseo*, 175, 224; *Ensayo de un crimen*, 224

Butler, Judith, 80, 86, 155, 189;  
*Bodies that Matter*, 80, 155;  
"The Force of Fantasy ", 86

Cabel, Stanley, *In Pursuit of Happiness*, 239

Cage, Nicolas, 21 1

Cagney, James, 239, 240

Campa, Roman de la, 194

*Cara de guerra*, 78

Carter, Jimmy, 50

Ceausescu, Nicolae, 54

Certeau, Michael de, 127; "What

Do We Do When We Believe",

127; *On Signs*, 127, 148

Chabrol, Claude, 113

Chaplin, Charles, 148, 208; *El*

*gran dictador*, 208

Chemana, Roland, "La passion

selon Tomek"; 244; *Elements*

*lacaniens pour une psychuna-*

*lyse au quotidien*, 244

Chesterfield, duque de, 181

Chion, Michel, 193, 209, 210, 211;

*La voix au cinéma*, 169 ; David

Lynch, 193, 209

Clinton, Bill, 82

*Columbo*, serie de televisión, 127, 128

Courbeau, *Farinelli*, 183

Crawford, Cindy, 184, 185

*Criss-Cross*, 229

Cristo, 26, 45, 135, 178

Cronenberg, David, 234; *Ai. Butterfly*, 234, 235, 236, 237

---

Curtis, Michael, *Angeles con caras sucias*, 239

Curtis, Tony, 188

Dafoe, Willem, 172, 192, 193, 194

Dante Alighieri, 217

Deleuze, Gilles, 150, 197, 215, 220;

*Masochisms*, 215, 220; "Cold-

ness and Cruelty", 197, 215,

220

Dening, Greg, 106; *Mr. Blight's*

*Bad Language Passion, Power*

*and Theater on the Bounty*, 104

Dennett, Daniel C., *Consciousness*

*Explained*, 143

Dern, Laura, 172, 192, 193, 194,

195, 196

Derrida, Jacques, 117, 118, 192;

*Spectres de Marx*, 118

Descartes, Rene, 21, 22, 128

Eichmann, Adolf, 86

Eisenstein, Sergei, 148

Einstein, Albert, 35

Eisenhower, Dwight David, 177



Erlich, Gloria, *The Sexual Education of Edith Wharton*, 27, 28

Foucault, Michel, 23, 56, 85; *Historia de la sexualidad*, 85

Freud, Sigmund, 47, 84, 112, 113, 143, 162, 174, 215, 222, 230, 234, 242; "El chiste y su relación con el inconsciente", 174; *Obras completas*, 222; *Tres ensayos*, 223; *Fuera del pasado*, 229; *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa*", 222

Ganic, Ejup, 25

Gardiner, Muriel, *The Wolf-Man and Sigmund Freud*, 112

Gates, Bill, 170

Gilliam, Terry, *Brasil*, 244

Goldhagen, Daniel J, *Hitler's Willing Executioners*, 87, 88, 89, 90

Goldwyn, Samuel, 108

Grant, Cary, 177

Guzmán, Abimael ("Presidente

Gonzalo"), 65, 116

*Hamlet*, 30, 164, 168

Handke, Peter, 61; *Repetition-Wiederholung*, 61, 62

Hasek, Jaroslav, *El buen soldado Schwejk*, 81

Hawking, Stephen, 153, 154; *Una breve historia del tiempo*, 176

Heathcliff, 27

Headdrom, Max, 166

Hegel, G. W. R, 13, 63, 64, 135, 173, 238; *Ciencia de la Iógica*, 48, 51; *Filosofía del Derecho*, 64, 120

"Heideger, Martin, 91, 150

Helms.Jesse, 85, 86

Hemingway, Ernest, 27

Henningsen, Henning, *Crossing the Equator: Sailor's Baptisms and Olher Initiatinn Rites*, 106

Herbert, 34, 208; *Dunas*, 34

*Hidden*, 117

Hitchcock, Alfred, 236, 177; *Asesinato*, 236; *De entre los muertos*, 188; *Frenesí*, 188; *El tercer tiro*, 174

Hitchens, Christopher, *The Missionary Position*, 20

Hitler, Adolf, 80, 87

Hoffman, E.T.A., *Unheimliche*, 31

Hopkins, Anthony, 104

Hopper, Dennis, 193, 212

Howard, Trevor, 104

Hunt, William Holman, 203; *El*

*triunfo de los inocentes*, 203

Hwang, David Henry, 234

Irons, Jf remy, 234

Irving, John, *Una plegaria para*

*Owen Meana*, 94

Isaac, 241

*Isabela y la maceta de albahaca*,

204

Isabella Rossellini, 206, 211

Itzmann, Berthold, *Clara Schu-*

*mann, ein Kunstlerben*, 32

Ivanov, V.V., "Eisenstein's Montage

of Hieroglyphic Signs", 148; *On*

*Signs*. 148

Jackson, Michael, 11

James, Henry, 165; *Los embajado-*

*res*, 165; *Lo que Maisie sabia*,

165

Jameson, Fredric, 59, 109; *The*

*Ideologies of Theory*, 69; "The

Vanishing Mediator; <or Max

Weber as Storyteller", 69

Jesús, 130

Jong, Erica, *Medio de volar*, 13

Jordan, Neil, 230, 233, *Juego de lá-*

*grimas*, 230, 231, 232, 233, 234,

237; *A Neil Jordan Reader*, 233;

*Mona Lisa*, 233, *Milagro*, 233

Kafka, Franz, *El proceso*, 101, 102

Kandinsky, W., 99

Kant, Immanuel, 22, 29, 66, 67, 146, 156, 176, 225, 226, 227; *The Metaphysics of Morais*, 29, 65, 66; *The conjlicl of the Faculties*, 67; *Crítica de la razón pura*, 176; *Crítica de la razón práctica*, 225

Keaton, Diane, 190

Kelly, Grace, 177

Kierkegaard, Soren, 69, 80, 130, 165, 169, 238, 241, 249; *Either/Or*, 165; "Diario de un seductor", 165

Kieslowski, Krzysztof, 10, 30, 242, 249; *No amarás*, 242, 243, 244, 245, 249; *Breve película sobre el amor*, 30, 243

King, Stephen, 99

Kleist, Heinrich, 81

*La cabana del tío Tom*, 195

*La llave de vidrio*, 229

Lacan, Jacques, 13, 18, 20, 24, 29, 33, 34, 39, 44, 46, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 68, 77, 91, 98, 108, 111, 114, 118, 122, 128, 133, 137, 145, 152, 155, 158, 159, 166, 177, 179, 182, 183, 184, 192, 217, 218, 219, 221, 222, 223,

224, 225, 227, 231, 233, 241,  
242, 246; *La ética del psicoaná-  
lisis*, 44, 217, 223; *L'envers de  
la psychanalyse*, 56, 111; *Le  
séminaire. Livre VIH: Le trans-  
fert*, 114, 225, 231; *Le séminai-  
re. Livre XX: Encore*, 46, 179,  
222; *Los cuatro conceptos fun-  
damentales*, 33; *Seminario de  
Jacques Lacan, libro VII*, 44;  
*The Seminar of Jaques Lacan,  
Book II*, 46

Laclan, Ernesto, 119

Lacios. Choderlos, de, *Las relacio-  
nes peligrosas*, 227

Lacoue-Labarthe, Philippe, 22

Lanzmann, Claude, *Shoah*, 120

Laqueur W., Tilomas, "Masturba-  
tion, Credit and the Novel Dur-  
ing de Long Eighteenth Cen-  
tury", 29

Laughton, Charles, 104

Le Carre, J., *El espía perfecto*, 235

Lean, David, *La hija de Ryan*, 189,  
190

Lemmon, Jack, 188

Lenin, 52, 53, 54, 190

Lévi-Strauss, Claude, 12, 14, 120,  
121, 122, *Antropología estruc-  
tural*, 120, 121

Lone.John, 234

*Los asesinos*, 27

*Los expedientes secretos X*, 11

Lynch, David, 10, 30, 34, 39, 172, 192, 193, 196, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 214, 215; *Salvaje de corazón*, 172, 192, 194, 195, 196, 199, 211; *Dunas*, 34, 39, 207, 208; *El hombre elefante*, 206; *Terciopelo azul*, 193, 204, 205, 206, 211, 212

MacLachan, Kyle, 211, 212

Madonna, 157

Malebrache, Nicolás de, 178

Mallarmé, Stéphane, 65

Marcusse, Herbert, 158

Marx, Karl, 15, 55, 72, 117, 125, 126, 144, 170, 175, 217; *El Capital*, 148; *Grundrisse*, 170

Mijalkov, Nikita, *Quemados por el sol*, 92

Miles, Sarah, 189

Miller, Jacques-Allain, 23, 44, 48

Miterrand, François, 25

Moriie, Mathew, 79

Moliere, (Jean-Baptiste Poquelin), *Tartufo*, 14

Monroe, Marilyn, 188

Morris, Jane, 214,

Morris, William, 214

Mouffe, Chantal, *Hegemonía y estrategia socialista*, 119

Mozart, Wolfgang Amadeus, 238;  
*Cosí fan tutte*, 238; *Don Giovanni*, 238

Mugabe, Robert, 45

Munch, Edvard, 31

Nancy, Jean-Luc, 22

Nichols, Mike, 239; *Heartburn*,  
239

Nicholson, Jack, 239

Nietzsche, Friedrich, 99; *Así habló  
Zaratustra*, 97

Novak, Kim, 188

*Oficial v caballero*, 78

Orwell, George, 45

Parker, Alan, 199; *Corazón satánico*, 191

Pascal, Blaise, 14

*Pastorcillo asalariado*, 203

*Perdidos en acción*, 50

Petrarca, Francesco, *Mi secreto*, 9

Pfaller, Robert, "Die Dinge lachen  
an unsere Stelle" 134

Piccoli, Michel, 33

*Picos gemelos*, 204, 207, 221

Poe, Edgar Allan, 180, 225, 226

Pol Pot, 65

Preseren, Franc, 99

Puccini, Giacomo, 234, 235, 236

Pytlion, Monty, 175; *El sentido de la vida*, 175, 177, 178

*Quién engañó a Roger Rabbit*, 230

Rambo i, 50; u, 50

Rawls, John, 61; *A Theory of Justice*, 60

Ray, Nicholas, *En suelo peligroso*, '35

Reed, John, 189

Reiner, Rob, *Cuestión de honor*, 75

Rey, Fernando, 175

Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, 165

Rimbaud, Arthur, 65

Rivette, Jacques, *La bella latosa*, 33

Rohmer, Eric, *Mi noche con Maud*, 228

Rose, Michael, 24, 25

Rossetti, Christina, 219

Rossetti, Dante Gabriel, 214, 219



Rothschild, Michel, 171; *Bioeconomía: la inevitabilidad del capitalismo*, 171

Rotry, Richard, 1 10

Rourke, Mickey, 191

Ruskin, John, 17

Sacher-Masoch, 220

Sade, marqués de, 237

Santner, Eric, *Ál' Own Private Germany*, 37

Sautet, Claude, 242, 246, 249; *Un corazón en invierno*, 242, 246, 248, 249

Scott, Ridley, 81

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 100, 139

Schoenberg, Arnold, 99

Schreber, Daniel Paul, 37, 38, 39, 113

Schumann, Robert, *Carnaval*, 31, 32

Searle, John, 156

Shakespeare, William, *Ricardo II*, 209

Shelley, Mary, *Frankenstein*, 232

Siddal, Elizabeth, 219

Singer, Bryan, *Los sospechosos comunes*, 116

Soeze, Keyzer, 1 17  
Stalin, Iosif, 93, 95, 197  
Staten, Henry, 240  
Stewart, James, 188  
Stone, Allucquere Rosarme, 152,  
160; *The War of Desire and  
Technology*, 152  
Stoppard, Tom, 164  
Streep, Meryl, 239  
Sturges, Presten, *Milagro en Mor-  
gan Creek*, 179  
Teresa de Calcuta, 26  
Terranova, Tiziana, "Digital Dar-  
win", 171; *The Thin Blue Line*,  
119  
Tito, Josip Broz, 48  
*Todo lo que siempre quiso saber  
sobre el sexo*, 187  
Truffaut, Francois, 188  
Turkle, Sherry, 149, 150, 152, 160,  
162; *Life on the Screen. Identil)'  
in the Age of the Internet*, 149,  
156, 157, 158  
Van Gogh, Vincent, 99  
*Viaje a las estrellas*, 164, 168  
Villemen, Paul, 245  
Virilio, Paul, 152; *The Art of the  
Motor*, 152, 153; *Cybennonde*,

*la politique du pire*, 167

Wagner, Richard, 80, 214, 247; *El anillo del nibelungo*, 117; *Par-sijal*, 103, 117, 214, 247, 248; *Lohengrin*, 80, 247, 248; *Meis-tersinger*, 80

Wallerstein, Immanuel, *Race, Nation, Class*, 67

Warner, William, "Spectacular Action: Rambo, Reaganism, and the Cultural Articulation of the Hero", 50

Weber, Max, 69

Weininger, Otto, *Sexo y carácter*, 214

Weir, Peter, *Testigo en peligro*, 59

Welles, Orson, 33, 101, 102, 103, 193, 194; *Mr. Arkadin*, 33; *El ciudadano Kane*, 34; *El proceso*, 101, 103; *Sombras del mal*, 194

Wharton, Edith, 27, 28; "Beatrice Zizek, Slavoj, *Enjoy Your Symp-Palmato*", 27 *tom!*, 61; *The Invisible Re-*

Wilder, Billy, *Una Eva y dos minder*, 140

*Adanes*, 187 Zupancic, Alenka, "The Logic of

Williams, Linda, "Mirrors Without the Sublime", 175

Memories- Truth, History and Zyuganov, Gennadi, 93

the New Documentary", 119

Wittgenstein, Ludwig, 191

impreso en encuadernación domínguez 5 de febrero, lote 8 col. centro,  
ixtapaluca edo. de méxico, cp. 56530 22 de marzo de 2005

b fantasía guarda con la realidad una curiosa relación de lejanía y proximidad. En definitiva, la fantasía crea un escenario en el que se opaca el horror real de la situación. Tal es la perspectiva lacaniana que rige todo este libro. Esa oscilación humana entre cercanía y alejamiento de la realidad ocurre en todos los ámbitos de la vida, incluso en el amor. En nuestro tiempo, los medios masivos de comunicación no hacen más que apoyar fantasmáticamente ese acoso de fantasías que nos libera y nos aherroja. El cine, por ejemplo (y todo el libro está plagado de ejemplos fílmicos sobre este tema), nos da esa imagen fantasmática de la mujer "cuya fascinante presencia oculta la imposibilidad inherente a la relación sexual". Surge así un sujeto secreto cuya libido relaciona lo sublime con lo abominable. Nada más peligroso que la apertura excesiva en el amor, la manifestación de lo obscuro espiritual, que nos permite diferenciar teóricamente el goce del placer. En el terreno del poder político esta obscenidad se hace flagrante: la Nación se convierte en Cosa, en *cosa nostra* podría decirse. El "nacionalismo" es la irrupción de una serie de mitos que organizan un goce social que al *otro* le parece excesivo. La pregunta del sujeto consciente no es ya "¿qué quiero?" sino "¿qué quieren los otros de mí?", lo cual nos introduce en la turbiedad de los hechos en que nos vemos obligados a participar. Tal es el carácter intersubjetivo de la fantasía. A la postre, esa realización indulgente del deseo en forma alucinatoria (y no otra cosa es la fantasía) crea aquello que pretende ocultar y lo acrecienta, y acaba identificándose con una castración simbólica y una pérdida de realidad al desear y temer su cercanía.

Slavoj Zizek, cuyo prestigio intelectual ha crecido rápidamente en el mundo académico convirtiéndose en una de las personalidades más destacadas de la cultura contemporánea, tiene la extraordinaria virtud de exponer su notable talento de manera sumamente directa y seductora, llenando de ejemplos su profunda reflexión. Basta leer el primer párrafo del libro para que el lector inteligente descubra este nuevo ensayismo sorprendente.

Del autor Siglo XXI ha publicado también *El sublime objeto de la*

*ideo/ogía.*

968-23-2166-2



9 789682 321665

 **siglo  
veintiuno  
editores**