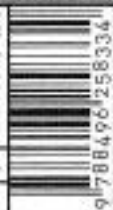




A B A D A EDITORES
LECTURAS DE ESTÉTICA

ISBN: 84-496-2583-4



9 788496 258334

Terror tras la postmodernidad · FÉLIX DUQUE

FÉLIX DUQUE

TERROR TRAS LA POSTMODERNIDAD

A B A D A EDITORES

LECTURAS

Serie **Estética y Teoría del Arte**

Directora **Charo Crego**

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

© FÉLIX DUQUE, 2004

© ABADA EDITORES, S.L., diciembre 2004

Plaza de Jesús, 5

28014 Madrid

Tel.: 914 296 882

fax: 914 297 507

E-mail: abada@abadaeditores.com

diseño **ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO**

producción **GUADALUPE GISBERT**

ISBN 84-96258-33-5

depósito legal M-53.660-2004

preimpresión **Escarola Leczinska**

impresión **LAVEL, S.A.**

FÉLIX DUQUE

Terror tras la postmodernidad



*Para mi tocayo, el señor de Azúa,
este presente a distancia.*

1. ELABORACIÓN DE LA CUESTIÓN

He aquí un título a la vez desmesurado y menguado. Desmesura parece, en efecto, querer abarcar en un espacio de tiempo tan vagamente determinado como «contemporáneo» las expresiones que en las artes plásticas hayan tenido como objeto el terror. Si, como cada vez se hace más evidente, la «plástica» no es denominación limitada a lo que los alemanes llaman *Plastik*, o sea: la escultura no figurativa, sino que tiende a confundirse con todo tipo de expresión en que se privilegie el respecto *espacial* frente al temporal, incluyendo pues la pintura, la escultura y la arquitectura, mas también el *land art*, el *body art*, el arte *conceptual*, ins-

1. ELABORACIÓN DE LA CUESTIÓN

He aquí un título a la vez desmesurado y menguado. Desmesura parece, en efecto, querer abarcar en un espacio de tiempo tan vagamente determinado como «contemporáneo» las expresiones que en las artes plásticas hayan tenido como objeto el terror. Si, como cada vez se hace más evidente, la «plástica» no es denominación limitada a lo que los alemanes llaman *Plastik*, o sea: la escultura no figurativa, sino que tiende a confundirse con todo tipo de expresión en que se privilegie el respecto *espacial* frente al temporal, incluyendo pues la pintura, la escultura y la arquitectura, mas también el *land art*, el *body art*, el arte *conceptual*, ins-

talaciones y *performances*, y hasta cierto tipo de cine y vídeo experimentales, en seguida repara uno en la imposibilidad de dar cuenta, por mínima que sea, de todos esos medios en cuanto vehículo del sentimiento terrorífico. Por el contrario, parece que el título propuesto se quedaría francamente *corto* si, como es igualmente de rigor, ceñimos con mayor precisión el período «contemporáneo», si procuramos distinguir —dentro del fenómeno general de la violencia— dos acepciones habitualmente tomadas como sinónimas, a saber: la del *horror* y la del *terror*, y, en fin, si analizamos la función *social* del arte con respecto al espectro global del terror (y con mayor precisión, del *terrorismo*). Puesto que me propongo tomar el enfoque «menguado» (en vez de lanzarme a una descripción más o menos prolija de obras o eventos con «aire de familia» terrorífico), y bajo el prenotando general de esa triple cautela, cabe adelantar ya una conclusión poco halagüeña, por no decir desalentadora, a saber: es posible que, al cabo, el título no sea solamente menguado, sino que acabe por *quedarse en nada*, una nada más ridícula quizá que patética, como si el análisis se empeñara en darle la razón a Kant, cuando éste definía la risa como «una emoción

(*Affect*) debida a la súbita transformación de una tensa expectativa en nada»¹.

Comencemos por el respecto temporal: permítaseme delimitar como «contemporánea» la única época que creyó de veras serlo y que, paradójicamente, en lo que se me alcanza ha dejado de ser tal en ambos casos: ha dejado de ser *nuestra* época, ingresando en el pasado como (breve) período ya *histórico*, y ha dejado de ser *contemporánea*, y ello no sólo en el banal sentido de que ya no existe, o mejor: de que está dejando de ejercer *efectos* como soporte de una «cosmovisión», sino en el sentido estricto de que sólo esa época creyó reunir de veras en sí a todas las demás épocas, formando algo así como una laguna o *pool* de los tiempos, en donde todos ellos venían a remansarse y a juntar sus aguas —luego revueltas según gustos y capacidades de los «contemporáneos». No en vano muchos creyeron que en ella se estaba cumpliendo el sueño de Alexandre Kojève (actualizado por Francis Fukuyama) sobre el *fin de la historia*. Siguiendo una convención universal, y aunque a casi nadie le haya gustado la denominación

¹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 54. Anm. (Ak. V, 352).

(incluyendo a quienes la pusieron en circulación), llamamos a esa época *postmodernismo*. Sus límites son bien precisos; en efecto, de creer al crítico de arte Charles Jenks: «La arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3 horas y 32 minutos de la tarde»². En ese momento se procedió a la voladura del conjunto de viviendas protegidas Pritt-Igoe: un complejo inaugurado en 1955 y construido según los dictados del llamado *International Style*, o sea del *funcionalismo*, sobrio y geométrico, según las doctrinas de Mies van der Rohe y de Le Corbusier. En este caso, las necesidades cotidianas pusieron de sobra de manifiesto las insuficiencias del racionalismo para la vida. Este *explosivo* evento sirvió por así decir de «pistoletazo de salida» de un movimiento que había venido larvándose a partir de las revueltas de 1968, que tuvo su punto culminante entre 1989 y 1991, con la caída del Muro de Berlín y la subsiguiente desaparición del denominado *socialismo real* y el descrédito —se quiera o no— del marxismo, no tanto como corriente filosófica sino como movimiento insurgente y mesiánico de *salvación*.

2 *The Language of Post-Modern Architecture* [1977], Londres, ⁴1984, p. 9.

Pues bien, no es descabellado aventurar que la postmodernidad acabaría diez años después, y también por una explosión: la del 11 de septiembre de 2001; una explosión no controlada esta vez, y menos aún realizada a favor de una vida más digna, sino, muy al contrario, imprevista y descomunadamente sangrienta, llevada a cabo con el declarado propósito de acabar inmediatamente con la vida del mayor número posible de «cruzados» (en primer lugar, judíos y cristianos, mas también, por extensión, todos los no creyentes, todos los hombres que no estuvieren integrados en el Islam, o sea, redundantemente: en la «Unión»), y de amenazar en general, mediata e indefinidamente, tanto al «Gran Satán» (los Estados Unidos de América) como a Israel, a sus aliados y, en definitiva, a quienes no comulgasen activamente con el credo fundamentalista islámico. Un procedimiento típico de las *sectas del ocaso*³: enquistarse virulentamente, enroscarse un grupo de tal modo sobre sí mismo y sus adeptos, que todo el resto ha de ser declarado necesariamente enemigo a combatir. Tris-

3 Me permito remitir al efecto al capítulo correspondiente de mi *Filosofía para el fin de los tiempos*, Akal, Madrid, 2000.

temente, el II-S ha tenido una continuación terrible (la *coda* de la postmodernidad en vías de extinción) en Madrid, el II de marzo de 2004, haciendo explotar simultáneamente varios trenes de cercanías en torno a la estación de Atocha. En fin, todo esto es bien sabido (las heridas no están cerradas todavía, y tardarán en cicatrizarse *por ambos lados*, pues aunque cueste creerlo, parece incluso que existe un espíritu de «venganza» por parte de los terroristas escapados del asedio policial, o por parte de allegados y afines, porque de resultas del atentado siete terroristas optaron por suicidarse días después, antes que entregarse a las fuerzas del orden). Pero me pareció en cambio significativo hacer notar que dos explosiones, y de signo diametralmente opuesto, han constituido los límites de la postmodernidad: un período que habría durado por tanto poco más de treinta años.

Podemos ver la primera explosión: la de San Luis, Misuri, como *símbolo* global, en el plano artístico y social, de la política de distensión entre los bloques entonces hegemónicos: USA y URSS, con el consiguiente languidecimiento de la llamada Guerra Fría y el inicio de un *nihilismo lúdico* del cual sería portavoz y bandera, en el respecto filosófico, el *pensiero*

debole de Gianni Vattimo o Pier-Aldo Rovatti o el *neo-pragmatismo* de Richard Rorty, junto con «compañeros de viaje» más serios y rigurosos (aunque, quizá por ello mismo, menos representativos de la *condition postmoderne*), como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard o Gilles Deleuze. Pero, en retrospectiva artística y cultural, quizá nadie como Guy Debord, con su *La sociedad del espectáculo* (¡de 1967!⁴) y la Internacional Situacionista, haya *marcado* más pregnante-mente, para bien o para mal, esta época ahora capitidismínuida (sobre todo si se piensa en la «doble cabeza» del World Trade Center neoyorquino): de ello hablaremos en seguida. Desde luego, la postmodernidad surgía de un período álgido, el de la Guerra Fría (a partir especialmente de 1949, con la creación de la RDA y la rigidificación del «Telón de Acero»). En ella sí que pueden encontrarse ejemplos

4 Entre nosotros ha tenido que pasar casi toda la postmodernidad para que apareciera una traducción de este libro liminar (o *seminal*, como dicen los americanos), a cargo de José Luis Pardo (Pretextos, Valencia, 1999). Por cierto, Debord sigue pensando —muy en coherencia con lo que dijimos antes de una época literalmente *contemporánea*— que desde 1967 no ha cambiado en absoluto su diagnóstico sobre la sociedad del espectáculo.

artísticos de genuino *terror*, especialmente en dos films del maestro Stanley Kubrick: *La naranja mecánica* y *Doctor Strangelove. Teléfono rojo: ¿Volamos hacia Moscú?*, por no hablar de las numerosas manifestaciones *contraculturales* surgidas en torno a la guerra de Vietnam, cuya *coda* sería magnífica y ambiguamente cantada a la Nietzsche por el tándem John Milius-Francis F. Coppola en *Apocalypse Now*, de 1979: un film altamente esclarecedor, por cuanto en él se produce la decidida transición del terror, tanto termonuclear (*Drop the Bomb! Exterminate them all!*, escribe enloquecido el Coronel Kurtz) como ancestralmente salvaje (el ritual de exterminación en las cerradas selvas del Alto Mekong), la transición del terror —digo— a la gigantesca maquinaria del *simulacro mediático* que la película denuncia, siendo ella misma, a la vez, el mejor y quizá más alto «producto» de esa conversión literalmente *espectacular* del terror. Desde entonces, bien puede decirse que durante toda la postmodernidad apenas ha habido expresiones genuinas —o sea «traducciones» artísticas— del terror, a pesar de la proliferación de films denominados de «terror», desde el *gore* y las *stuff movies* a las más tradicionales historias de vampiros, matanzas, mutilaciones y demás casquería variada.

Claro está, una afirmación tan rotunda —lindante quizá con lo *dogmático*— debe ser entendida desde una demarcación precisa de lo que pueda considerarse como *producto o expresión terrorífica*, más allá de las etiquetas para consumo masivo. En general, y con independencia de que más adelante ofrezcamos aproximaciones más matizadas, podemos definir el terror (siempre en el plano artístico) como *el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro*.

Se trata, pues, para empezar, de un «sentimiento», es decir, de una emoción o conmoción, de un *movimiento* en el que se difuminan las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el Yo y el Mundo, de manera que, desde el primer respecto, se encuentra alterada, obstaculizada y hasta impedida la capacidad de respuesta racional, de razonamiento coherente, junto con la facultad de decidir o de operar *deliberadamente*, induciendo en cambio reacciones anormales, excesivas, alienada como se halla en este caso la conciencia, sea individual o (casi siempre) colectiva. Desde el segundo respecto, el objetivo, el mundo parece estar en manos de una Potencia inescrutable y fatídica, que juega cruel-

mente con las vicisitudes humanas. No en vano se hablaba en los años sesenta de *M.A.D.* (*Mutual Assured Destruction*), teniendo en cuenta que las siglas forman la expresión inglesa *mad*, es decir: «loco». Una forma bien plástica de hablar del inestable equilibrio del terror nuclear, y de la consiguiente *paralización* para realizar acciones a escala global, por parte de las dos superpotencias. Adviértase, además, que al tratarse de un «sentimiento» (en el que, por definición, se desvanece la noción de la *verdad* en cuanto adecuación del pensamiento a la realidad), éste puede ser debido a una *alucinación*, aun cuando tenga *fundamentum in re*, que decían los escolásticos. Recuérdese sin ir más lejos la proliferación de films de la Serie B en los que alienígenas, monstruos o mutantes no constituían sino una extensión exagerada y fantástica (justamente como *parábola*) de los temores de extinción del entero género humano a causa de la energía nuclear, o de su posible salvación de seguir las consignas de un «redentor» (como en *Ultimatum a la Tierra*), o de un puñado de individuos anómalos (integrados, pero algo rebeldes: científicos, policías o periodistas), como en la espléndida *Them!*, de Gordon Douglas.

En segundo lugar, este sentimiento se acerca más al lado de la *angustia* que al del *miedo* o *temor*. Como es sabido, ha sido Martin Heidegger quien con mayor rigor ha deslindado estos dos estados de ánimo. Dicho con cierta brevedad, y sin entrar en la jerga heideggeriana, podemos decir que el *objeto* del miedo es siempre algo *determinado*, algo que se nos presenta dentro del mundo, ya sea como una «cosa» que se resiste a ser meramente contemplada a distancia y en seguro, como un «útil» o instrumento que de pronto se revela amenazador y nocivo, o como otro hombre, como un «semejante» que no menos inopinadamente se enfrenta a nosotros. En cualquiera de estos casos, lo *temible* se halla dentro de un círculo cotidiano de *significatividad*, o sea de un «mundo a la mano», revelándose en él como algo que nos resulta *adverso*. Por utilizar una terminología cara a Carl Schmitt, y ampliamente difundida, podemos decir que lo temible es un *inimicus*, o sea un «no-amigo»: forma parte de mi mundo, y en este sentido lo acojo y entiendo, pero está *contra mi*⁵. En el miedo, el sujeto

5 Cf. los cuidadosos análisis del «temor» en *Ser y tiempo*, § 30. Trad. J. Gaos, F.C.E., 1951, pp. 157 s.

que intenta escapar queda justamente *sujeto* a la circunstancia amenazadora, de manera que resulta *ofuscado* para todo cuanto no sea su propio miedo: «pierde la seguridad —dice Heidegger— *para todo lo demás*, es decir, pierde la cabeza»⁶. En cambio, la *angustia* no tiene objeto ni causa, sino que se presenta como una radical *indeterminación* (de ahí la necesidad psicológica de *buscar* un objeto temible, de poner un *nombre común* al peligro; p.e.: «fundamentalismo islámico»). Uno no está angustiado *por* tal o cual cosa, sino al contrario: lo está porque las cosas, nuestro «mundo», el horizonte de *significatividad* y comprensión, se aleja, y nos deja desnudos, inermes, ante... lo Otro, ya sea la «nada» (como en Heidegger) o el *il y a* (el ser, opaco y nocturnal, de Levinas y Blanchot). Según la certera expresión de Heidegger, en la angustia nos *escapamos* de nosotros mismos: «en realidad, no somos 'yo' ni 'tú' los desazonados, sino 'uno'. Sólo resta el puro existir en la conmoción de ese estar suspenso en que no hay nada donde agarrarse»⁷.

6 *¿Qué es metafísica?*, trad. X. Zubiri, Cruz del Sur, Madrid, 1963, p. 32.

7 *Op. cit.*, p. 34.

De todas formas, no es preciso ni mucho menos seguir a Heidegger (o a Blanchot) en sus extremas elucubraciones (la angustia descubriría la «nada» como «ser», separado de lo ente). Basta meditar un poco sobre el *uso* de nuestras expresiones o sobre la plasmación cotidiana, y artística, de lo «angustioso», para darse cuenta de que, al contrario de lo que acontece en el miedo (que *corrobor*a más bien «nuestro» mundo, al hacer ver *dentro de él* al adversario), la angustia tiende a desbaratar toda acepción de «yo» o de «nosotros», desde el momento en que Eso que angustia no es un Él (una tercera *persona*), sino lo Otro: lo que se hurta a todo sentido —justamente— *común*, lo que se niega a estar presente y, por ende, a ser *representado*. Si el terror nuclear, por ejemplo, angustiaba, y todavía angustia —como en el Medievo lo hiciera la peste negra o en la Edad Moderna la brujería—, ese sentimiento no vendría propiciado tanto por la posibilidad de extinción del género humano (y del planeta por él habitado) cuanto por la *imposibilidad* de pensar la *autoaniquilación*, en cuanto producto de la *racionalidad técnica* enderezada a la *habitabilidad* de la Tierra. Esta vuelta completa de la inteligencia sobre y contra sí misma: esta *sinrazón de la razón* (recuérdese la sigla

Mad), esta irracionalidad en fin de la racionalidad misma es la que provoca el cortocircuito del terror.

En tercer lugar, es este carácter *angustioso* del terror lo que nos permite desembocar en su rasgo más llamativo, a saber: la compenetración de lo *sublime* y de lo *siniestro*. Coviene adelantar cuanto antes que ese sentimiento «sublime», aunque viene analizado primero por Kant, no es sin embargo propiamente kantiano. En efecto, y como es bien sabido, lo sublime es para Kant el sentimiento resultante de un *desbaratamiento* del juego libre, puramente *formal*, de las facultades cognoscitivas: el entendimiento y la imaginación⁸. Ésta, la imaginación, se encuentra con —o más bien se ve enfrentada a— una suerte de impensable e *impresentable* «Objeto» que rebasa su doble capacidad de «compreensión» (es decir, de captar *de golpe* una serie de percepciones como algo único y bien delimitado, mediante una imagen, regulada por un esquema o regla de construcción) y de «aprehensión» (es decir, de establecer la continuidad y sentido de las distintas sensaciones y percepciones, mediante reglas

de asociación y de causalidad). En una palabra, «Eso» que suscita el sentimiento de lo sublime rompe las convenciones espaciales y temporales. Por su parte, el concepto no encuentra *palabras* (por decirlo metafóricamente), o sea no encuentra una *ley* bajo la cual subsumir el caso por el que la imaginación se ve *avasallada*. Con todo, lo sublime (en alemán: *das Erhabene*, lo «excelso» o «elevado») se encuentra por así decir *domesticado a priori* por Kant. En primer lugar, porque eso «Otro» impresentable es englobado bajo un nombre en el fondo bien conocido: la Naturaleza. Y sobre la naturaleza tiene poder el hombre, o mejor: es ella la que lo *incita*, lo «desafía» constantemente a ejercer poder contra ella, mediante la *técnica*. De modo que, al cabo, lo sublime «natural» parece más bien una ocasión de *lucimiento* por parte del hombre ilustrado, del *tecnocientífico*. Así, dice Kant, lo sublime sirve más bien «para que nosotros podamos medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza», de modo que lo sublime nos resulta, significativamente, *atractivo*: «con tal de que nos encontremos en lugar seguro»⁹. Como se ve, no hay mejor «domes-

8 Véase el Segundo Libro («Análítica de lo sublime») de la Primera Sección de la ya citada tercera *Crítica* (§§ 23-29; Ak. V, 244-266).

9 *Op. cit.*, § 28; V, 261.

ticación» de lo sublime que esta conversión de lo Otro angustioso en un conjunto de «objetos» manipulables, representables además en su conjunto por las bellas artes (el *paisajismo* «desbocado», henchido de huracanes, tempestades, erupciones, y de toda la escenografía propia del paso del neoclasicismo al romanticismo), lo que —según Kant— deja ver primero la superioridad *técnica* del hombre respecto al mundo, y luego, y sobre todo, el fundamento último de esa superioridad: el infinito valor *moral* del hombre como *ser racional*. Por el contrario, y sin negar desde luego la impronta kantiana, habría que entender —en relación con nuestro «terrorífico» tema— lo sublime más bien en el sentido de Adorno y de Lyotard¹⁰. Ante una naturaleza más bien vencida, humillada y esquilada por una Ilustración que ha acabado por perder todo «lustre» a base de convertir en mito irracional su propio programa fundacional, lo «sublime» se habría refugiado más bien en las artes, y sobre todo en el arte *no figurativo*, allí donde «Ello» —como en el

10 Véase al respecto el volumen colectivo, a cargo de Christine Pries, *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, VCH, Weinheim, 1989.

expresionismo abstracto o el *arte conceptual*— se niega a ser reconducido a un esquema técnico o estético, mostrando en cambio con toda brutalidad su componente *matérico*, dejando entrever allí algo rabiosamente «inhumano». Como dice con toda precisión Adorno: «La idea que Kant tuvo del arte era la de servidor del hombre, pero el arte se hace humano desde el momento en que reniega de ese servicio. Su carácter humano (*ihre Humanität*) es incompatible con cualquier ideología de servicio a los hombres. Su fidelidad a los hombres se conserva únicamente siendo inhumano con ellos (*durch Inhumanität gegen sie*)»¹¹. Así que, paradójicamente, no sólo lo «irrepresentable» (lo «puesto a mano»), sino lo absolutamente *inaceptable*, lo irrecuperable en cuanto «No-Humano» (*sensu lato*: el *hostis* que está al otro lado de la relación *amicus-inimicus*) podría *salvar* la raíz de lo humano, amenazada por la teratológica expansión de lo «Humano»¹².

11 *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970; 7, 292 s.)*. Lyotard ha radicalizado esta posición humanamente «inhumana» en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* [1988], Manantial, Buenos Aires, 1998.

12 Me permito remitir al respecto a mi *Contra el Humanismo*, Abada, Madrid, 2003.

Ahora bien, no todo lo «sublime» (en este sentido, que incluye en sí lo «angustioso») causa desde luego terror: *Malloy dies*, un *minimal* de Judd, o la intervención romana *Asphalt run down* de Smithson pueden producir estupor y hasta irritación, pero difícilmente serían sentidos como algo terrorífico. Como hemos señalado antes, sólo en combinación con lo *siniestro* puede ser sentido «algo» como causa de terror. El término español «siniestro»¹³ no tiene, con todo, un sentido tan rico e inquietante como su equivalente en italiano: lo *spaesante* (es decir: aquello que le arrebató a uno «país» y «paisaje», dejándolo literalmente *desorientado*, *desconcertado*), y sobre todo en alemán: *das Unheimliche*, literalmente «lo inhóspito»¹⁴, lo «desarraigado» por *falta de hogar* (*Heim*). Como era por demás de esperar, Heidegger conecta estrecha-

13 En español contamos con el celebrado libro de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* [1981], Ariel, Barcelona, 1992. Ceteramente señala Trías que lo siniestro (entendido como «lado oscuro» o maldito del «deseo»), sin mediación ni elaboración, destruye todo efecto estético, siendo el límite externo, algo así como el *non plus ultra* del arte.

14 Como «inhospitalidad» ha vertido José Gaos el término *Unheimlichkeit* en su traducción de *Ser y tiempo*. Para lo que sigue, véase § 40, pp. 208 s.

mente angustia y *Unheimlichkeit* como un: «no estar en casa». Lo «siniestro» se revelaría en la pérdida del «mundo», propia de la angustia. Sin embargo, y aun reteniendo estos matices, resulta mcho más interesante la propuesta de Sigmund Freud en su ensayo *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*¹⁵). El término —señala agudamente Freud— remite antitéticamente a *heimisch*, lo hogareño: pero no porque apunte a un más allá, o a un derrumbamiento del ámbito familiar (como en la angustia heideggeriana). Al contrario, hay formas dialectales en las que *unheimlich* y *heimisch* cambian sin problema su significado: y es que lo «siniestro» se da en el seno mismo de lo hogareño, cuando, a través de una *repetición interior compulsiva*, se muestra súbitamente lo reprimido. Justamente, como un espectro, como un *revenant* en el que, como señaló ya Schelling, *se muestra aquello que debiera haber quedado oculto*. Según esto, lo «siniestro», *das Unheimliche* no es meramente el derrumbamiento de todo significado, para dejarnos «a solas con el ser», o con la nada, sino el *lado oculto*

15 Publicado junto con *El hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann (el cuento analizado pormenorizadamente por Freud), en trad. de C. Bravo Vilasante, Hesperus, Barcelona, 1991.

del deseo, es decir, lo que realmente *se* desea: lo que desea *Ello* en nosotros.

Ahora bien, parece que sólo hay «algo» que todo el mundo desea, a saber, no tanto la muerte cuanto la evitación del *dolor*, sobre todo el físico y violento, en cuanto —nos imaginamos— ello conllevaría el desgarramiento, la pérdida de la unidad sustancial de cuerpo y mente (de ahí, entre otros aspectos de lo siniestro, el «complejo de castración»). Sin embargo, el *lado oculto*, siniestro de ese deseo *dice justamente* que el dolor *individua*, separa y distingue: que sólo él permite reconocer al Otro y a lo Otro en una distancia infranqueable, irrebasable; y que sólo de este modo, como a la inversa y oblicuamente, es posible llegar a ser «yo». Si esto es así, podemos inferir entonces que sólo se produce genuino *terror* cuando lo *siniestro* queda estrechamente conectado con lo *sublime*. En efecto, este último sentimiento evoca algo de suyo irrepresentable, a saber: el espectro de lo Otro, de lo no susceptible de domesticación, o sea, literalmente: de lo *inhóspito*. Pero cuando esa «inhospitalidad» se descubre como el reverso de la propia familiaridad humana con el mundo, es decir —en términos de Adorno—, cuando lo *inhumano*

deja de estar al servicio del hombre (deja de producir efectos «estéticos»), salvando así la raíz de lo humano, entonces *vuelve a arraigar* lo «inhóspito» en el interior del propio mundo, pero como lo *refractario* e *in asimilable*. Desde el punto de vista del rechazo de todo dolor, de la *anestesia aséptica* de un «humanismo» al que le horroriza todo azar, toda imprevisión, es decir: todo *sufrimiento*, todo *padecer* (en el sentido de la *pasividad*, de la *recepción* de lo inesperado, y quizá insoportable), desde ese punto de vista, digo, lo inhóspito aparece literalmente como lo *inmundo*, como algo manifiesto que debiera haber quedado para siempre oculto.

De acuerdo pues con todo lo anterior, el terror no consistiría en la presentación (o representación estética) del dolor o del sufrimiento. Todo lo contrario: basta con abrir la televisión o ir al cine (o asistir a algunas *performances*) para darse cuenta de que esa *repetición compulsiva*, de que esa tediosa representación *en imagen* ofrece una «satisfacción negativa en la propia existencia», que diría el buen Kant: obtura el terror, en lugar de hacerlo manifiesto. Eso que por lo común es llamado, justamente, «terror»— *et pour cause*, como en una especie de *acto fallido*— es lo que deberíamos denominar con mayor justeza «horror».

En efecto, si el terror es, como hemos ya señalado y analizado, el sentimiento angustioso de la compenetración de lo sublime y lo siniestro latente en los mecanismos de evitación del dolor, en cambio el horror —esa suerte de «sucedáneo» burgués del terror— sería el *sentimiento medroso de la exasperación del asco, de la repugnancia* (en cuanto descomposición de algo bello), cuando el objeto productor, al mismo tiempo que *parece volverse súbitamente peligroso* o nocivo para quien se enfrenta al objeto horrendo, muestra sin embargo su vulnerabilidad, su flanco débil, con sólo que sepamos *contextualizarlo* dentro de una narración o de un esquema de referencia, en suma: dentro de un *conjunto coherente de juicios de valor*. El horror, así domesticado, *asegura* entonces «el puesto del hombre en el cosmos» como sujeto controlador. Por ello, quien sucumbe al horror delata así su poquedad, revela que él (o ella) está muy lejos de ser *nada menos que todo un hombre*. Por ejemplo, recuérdese cómo los miembros de la tripulación del *Nostromo* van perdiendo uno a uno «la cabeza» en el primer (y en realidad único) *Alien*, de Ridley Scott. Todos ellos están sobrecogidos por el *miedo*, salvo la intrépida teniente: la única que se salva, la única que *merece salvarse*; pero no por abrir-

se a la angustiosa consideración de su *imposible* (aunque quizá deseada) relación con *Alien* (al fin, un ser «hiperfemenino», capaz de hacer que sus engendros nazcan en «vientres de encargo»), al igual que también nosotros —identificados con el ojo no menos monstruoso del *voyeur*— decimos rechazar asqueados esa posibilidad de conjunción *lésbica*, sino porque ella —una eficiente militar y científico— es la única capaz de dominar su sentimiento de asco sin abandonarse, inerte, al horror, gracias al recurso a conocimientos *tecnológicos*, altamente especializados, aliados a una conducta valerosa, *viril*, o sea: propia de *todo un hombre*.

A tenor de lo dicho, el horror, en cuanto sentimiento producido ante la presencia de algo *descompuesto*, o sea, ante una belleza *negativamente determinada*, supone un paradójico reforzamiento del *sujeto* (¡no del individuo, que puede sucumbir al horror!), en cuanto autoconciencia que juzga, valora y controla. En efecto, dentro de lo que podríamos considerar como una *deontología modal*, es el sujeto el que ubica su propio sentimiento en el objeto, viéndolo como *horroroso*, esto es: como una exacerbación de lo feo; y, atravesando la descomposición que lo convierte en repugnante, el sujeto lo «retuerce» en su trayectoria

y lo devuelve hacia sí y por sí, tomando por ello conciencia de sí mismo en el rechazo y la desvalorización de lo horroroso. Recuérdese por ejemplo el modo en que Margarita se niega a seguir a Fausto (el fermentado «Heinrich»), cuando éste la insta a escapar de la prisión: «¡Heinrich —exclama—, me das horror!». Advértase aquí el complemento indirecto (un dativo ético), así como la imposibilidad de decir: «me das terror». Por el contrario, el sentimiento de terror, apegado al surgimiento (casi podríamos hablar al respecto de «insurgencia» o *stásis*, de un corte en el discurso vital... y expresivo) de lo sublime, virado hacia lo siniestro, desarticula las pretensiones de autonomía del sujeto y lo obliga a enfrentarse a lo Otro, a lo inconmensurablemente distinto a él, estableciendo un *diferendo* donde, de nuevo paradójicamente, el desmantelamiento del sujeto supone la posibilidad de «salvación» del *individuo... propio, y ajeno* (no se olvide que, según el conocido adagio escolástico, *individuum est ineffabile*). Por eso, la peraltación de lo terrorífico se dirige *desde fuera* (desde el «Afuera») al sentimiento, a la pasividad o receptividad experimentada por la acción de Algo que, restando de algún modo indeterminado, en la penumbra, es

indirectamente «conocido» sólo por el *efecto* que causa en quien está *sujeto a esa experiencia*. Así, decimos que algo es «terrorífico» en cuanto que *nos saca de quicio*, haciendo que se pongan en cuestión, en *entredicho*, todas nuestras convicciones y nuestra propia cosmovisión, mientras que lo causante del terror se retira, *reptante*, hacia atrás, guardando las distancias: sin posibilidad de domesticación, es decir, sin que podamos reintroducirlo pausada y rítmicamente en nuestra propia casa. De ahí la proverbial dificultad del arte para hacerse con el terror (desde los Misterios eleusinos —sobre los que, recuérdese, había que guardar absoluto silencio— a la experiencia del Terror en las revoluciones de 1789 o de 1917).

De acuerdo con esta distinción fundamental, y por volver a nuestra pasada época *postmoderna*, bien podemos entonces aventurar que, en ella, ha habido una sobreabundancia de representaciones *horrendas* (muchas de ellas, en el sentido estéticamente vulgar del término, por cierto) y muy pocas genuinamente *terroríficas*. Como ya se lamentaba Adorno, ha continuado habiendo un exceso de arte «al servicio» del hombre, o con mayor precisión: del hombre occidental, blanco (externa o «internamente»: o sea,

interiorizando los valores tradicionales), cristiano, ilustrado y propietario, aunque sólo sea de acciones y bienes de consumo. Un arte fácilmente interpretable como una suerte de *mecanismo de compensación* ante una existencia cada vez más *alienante y globalizadora*, o sea: cada vez más regida por imperativos económicos, lo cual significa, en definitiva: regida por criterios *cuantitativos* y, por ende, uniformizadores. La cuestión es si ahora, al cabo de la calle postmoderna, *retorna* el terror (o al menos, lo «sublime inhumano») que en la *era nuclear* se enseñoreaba del arte de postguerra, o bien si aquél, el terror, resulta hoy tan poderoso, tan insoportable y refractario a toda representación, que el arte no puede darle acogida, ni con función *catártica* (casi diríamos, «medicinal», *purgante*) ni como *revulsivo profundo*, para aproximar al hombre, hastiado de tanta postmodernidad, *al otro lado*, al reverso en sombras de su deseo.

2. DEL TERROR FRÍO AL HORROR EDIFICANTE

No sólo como resultado de la descomposición *nihilista* de los valores tradicionales, sino sobre todo por el desenmascaramiento —que bien podríamos llamar «ontológico»— de los mecanismos de representación y referencialidad vigentes en el espacio de la escritura tradicional (lingüística, pictórica o fílmica) y, en general, de la vigencia omnímoda de la *narratividad*, a partir de 1968 se va imponiendo en el plano artístico lo que podríamos llamar *terror blanco*, en cuanto desmantelamiento y puesta en evidencia de los instrumentos y medios de *producción expresiva del horror* (como

caso pionero, recuérdese la portentosa «máquina de escribir» penas —legalmente impuestas, desde luego— sobre el cuerpo del delincuente, en *La colonia penitenciaria* de Kafka, en 1919).

Podemos encontrar un ejemplo elocuente de este desenmascaramiento en un cineasta como Pere Portabella, que en su *Vampir. Cuadecuc*, de 1968, hace pasar al espectador de la visión de una (horrorosa) película de supuesto «terror» (un *Conde Drácula*, dirigido por nuestro Jess Franco) a la *anagnórisis* de su puesta en escena, rompiendo el ritmo narrativo e *inmiscuyéndose* descaradamente en la reconstrucción narrativa del espectador, hasta que éste experimenta el vértigo de ser él el parcelado y hasta descuartizado por la cámara, mientras sabe de la inanidad de todos sus esfuerzos por recomponer una «historia», distanciándose de ella. Por el contrario, es el mismo Portabella el que, en 1989 —un año no menos simbólico—, pasa ahora del terror a una nueva exposición del «horror» (maquillado tras la crítica social), en *El puente de Varsovia*, con su denuncia (contundente, quizá, pero superficial) de la mujer-objeto como florero o como planta, de la crueldad para con lo natural y salvaje, ejemplificada en la matanza de escualos, etc.

En este reingreso en el orden narrativo, tanto vale ciertamente que la belleza venga *negativamente* representada por una descomposición gradualmente bien calculada (fealdad-repugnancia-horror), o, al contrario, que ella sea paródicamente *enmascarada* para «denunciar» la mercantilización de las obras de arte y de las instituciones que debieran proteger los ideales «desinteresados» de tan elevado mundo ideal, o



1. FOTOGRAMAS DE *EL PUENTE DE VARSOVIA*,
DE PERE PORTABELLA

—en otro respecto, que al cabo conduce a lo mismo— que la belleza venga *democráticamente utilizada* como un barniz que «sobredeterminase» un bien de consumo, haciéndolo así más valioso (también, y quizá sobre todo, en lo crematístico). Lo único importante aquí es que, ya sea desde el extremo del *rechazo medroso* o del *deleite agradable* ante la bella *forma* de algo útil o provechoso (o de la mezcla de ambos: piénsese en Casper, «el fantasmita», o en Rüdiger, «el pequeño vampiro»), es decir: tanto desde el horror como desde el diseño, el arte postmoderno obtura la representación del *terror*, de ese pavor primordial ante la nihilidad absurda de la existencia, puesta de manifiesto lo mismo por Nietzsche que por Kafka o Heidegger.

Del enmascaramiento poseemos varios ejemplos literales, gracias al búlgaro Christo y su esposa Jeanne-Claude, dedicados a empaquetar lo mismo edificios y puentes que islas y acantilados. Pero quizá donde resulte más explícita esa intervención sea justamente en su embalaje de un museo (la *Kunsthalle* de Berna, un bello —aunque un tanto pomposo y *pompier*— edificio decimonónico), con lo que se resalta la condición de éste como *promotor* de mercancías, mientras se oculta tanto la recargada ornamentación



2. CHRISTO, LA KUNSTHALLE DE BERNA EMPAQUETADA

de su fachada y fábrica como, *a fortiori*, las obras depositadas y contenidas en el «paquete». Claro que, al mismo tiempo, el propio Christo, que vive de la venta de las imágenes tomadas durante ese «encierro», y de la documentación apropiada, con vistas a su exposición en galerías... o en otros museos, el propio Christo —digo— no deja de poner así de relieve su función de «representante» de representaciones («copiar» —en el sentido de poner de relieve— las formas de una cosa —el museo— que a su

vez es signo de otra —el arte—, en una huida *mimética* que habría podido servir muy bien como blanco de las iras del buen Platón en el libro X de la *República* (598d y sigs.) y en *El Sofista* (240a-b). La denuncia de la mercantilización del arte se hace de este modo autorreferencial: el denunciante es captado *eo ipso* en *flagrante delicto*.

A esta prosaica acción de «cortarle las alas» al aristocratismo romántico del arte le corresponde por demás simétricamente la acción de «enaltecer» artísticamente el emblema quizá más paradigmático (junto con las grandes superficies comerciales) del consumo de lo extraño: de lo foráneo y extranjero, a saber: el hotel de lujo. No sin ciertas dosis de autoironía (cuadros a base de copias de los muñecos exhibidos en la *shopping area* del hotel), el artista-diseñador procede aquí a convertir *a sensu contrario* un hotel en museo, donde los huéspedes, lejos de ser pasivos espectadores, se convierten en copartícipes de un *happening* continuo. Tal es el caso del Hotel Dómine, de Bilbao, no por casualidad ubicado justo detrás del Museo Guggenheim, frente al perrito floral de Jeff Koons. De este sin par hotel no puede siquiera decirse que haya sido «decorado» por Javier Maris-

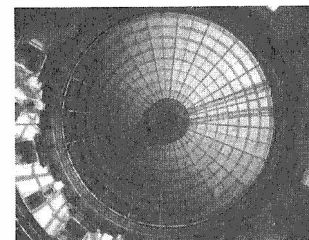
cal, sino «creado» por éste en su integridad, salvo por lo que hace a la estructura arquitectónica. Sólo que, en fin, aunque sea por modo de parodia y del guiño infantiloides, aquí tenemos aún la huella —¡tan romántica!— del artista *genial*, que por sí sólo se enfrenta a la totalidad de las artes y crea un «ambiente total» para el disfrute del público «entendido»: el visitante del museo, que habita en albergue tan completo que permite todas las gradaciones: de la pura contemplación estética al uso más vulgar (en algunas habitaciones del hotel, el aseo —con la bañera, elevada como un trono— se halla en mitad de la estancia, cerrada por cuatro *Wandbilder*, cuatro «paredes» de cristal transparente que habrían dejado atónito al buen Mies van der Rohe).

Pero aún más ejemplar es el caso del recién inaugurado *Plaza Norte 2*, un centro comercial y de ocio en San Sebastián de los Reyes (Madrid) —el más grande de España, según reza la propaganda—, con 50.000 m² de superficie, 16.000 m² de cristalerías, 225 tiendas y, en fin, todo cuanto el consumidor pueda desear para llevar su «cualidad de vida» a un grado de excelcitud tal que le lleve a pasear por la espaciosa galería neoclásica del flamante *mall* con la misma

unción con que, antes del advenimiento del turismo cultural de masas, se visitaba un museo (no en vano la galería del *Plaza Norte* recuerda a la del Museo del Prado y, más al fondo, a la de la *Escuela de Atenas*, de Rafael).

Es más, una gigantesca cúpula de cristal –toda ella cielo, o casi– lleva a realización paroxística ese movimiento de desmaterialización y «espiritualización» de la bóveda que comenzara con el *Crystal Palace* de la Exposición Universal londinense de 1851 o la *Mole Antonelliana* de Turín. Pero como esos precedentes parecen de poca monta, la propaganda televisiva repite incesante que lo que tamaña Cúpula del Norte «regala» a Madrid es un *casquete* paralelo al que adorna y remata el Vaticano, o Londres, con la Catedral de San Pablo (al fin y al cabo, de allí es el gabinete de arquitectos encargado del neo-neoclásico proyecto: Chapman Taylor Partners). ¡El arte y la tecnología, unidos *in aeternum* por mor del consumo!

Estamos bien lejos aquí de la tierna –y en el fondo, inocua– denuncia de Christo sobre la inaccesibilidad del museo mediante su empaquetada ocultación, o incluso de la fagocitación del museo y de las obras artísticas en él contenidas, en virtud de los muy escrutables *designios-designs* de Javier Mariscal: un



3 y 4. DOS IMÁGENES DEL GRAN CENTRO COMERCIAL Y DE OCIO PLAZA NORTE II, INAUGURADO RECIENTEMENTE EN SAN SEBASTIÁN DE LOS REYES (MADRID)

artista «de firma». Por eso, ante este «Centro del Comercio» y su arquitectónica plasmación, ante tan estupefaciente y gloriosa manifestación del neohistoricismo *kitsch*, quizá no falte quien piense –paradójica,

mas no desatinadamente— que así nos estamos acercando al fin al *summum* del «horror» postmoderno— de la «obra de arte total», de la *Gesamtkunstwerk* perseguida por el romanticismo, de Berlioz a Wagner, y a pique de ser lograda a la vera del ajetreado polígono industrial de San Sebastián de los Reyes. Madrid ya tiene lo que se merece.

Claro está que tamaña puerilización de la existencia, en su blando —y hasta quizá bienintencionado— empeño de ocultar el terror primordial, puede llegar a suscitar una sensación de hastío, significativamente paralela, por el otro extremo, a la producida por la invasión de films de «casquería» o de *reality shows* televisivos. En esta repetición —amable o repugnante— de lo *déjà vu* (como una especie de *egipcianismo* de la cultura finisecular), donde las fronteras del arte, de la denuncia social o de la realidad misma denunciada parecen difuminarse, como en un corro de brujas pasteurizadas, bien podría decirse que la suplantación de la seriedad por un juego supuestamente para adultos produce la corrosión de los dos respectos: *game over, no fun, no future*.

Hasta que la irrupción súbita de la violencia —tan cierta como la muerte, y tan incontrolable e

indecidible como ésta— hace saltar literalmente por los aires tanta fantasmagoría. Repárese, por caso, en el denodado esfuerzo de *marketing* urbano de las autoridades de Medellín (la torturada «metrópoli» colombiana, en la que se mezcla la miseria más espantosa con la arrogante prepotencia de los grandes *capi* del narcotráfico) por encubrir las lastimosas heridas de su deteriorado —desvalijado, tiroteado y bombardeado— casco urbano a base de «ornamentar» plazas devastadas con esculturas de Fernando Botero, el preclaro hijo de la villa, haciendo de este modo coincidir *sans le savoir* el insoportable horror sociourbanístico con el dulzón horror amable de orondas e hinchadas figuras, de bronceíneas estatuas al alcance de todas las miradas. Estatuas para facilitar la onírica *evasión* al universo inocuo de los gordos. Como *El pájaro*: un enorme dizque gorrión (¿o quizá mirlo?) que se limita a *estar ahí* (eso sí: ocupando mucho espacio), sin meterse con nadie, y sin dar tampoco nada que pensar o que interpretar. Inservible y paradójico (porque su tamaño lo hace inmóvil) mobiliario urbano.

Por fortuna para esta oronda «muestra de felicidad», una bomba de la guerrilla la reventó literalmente por dentro, en una cadena de atentados en julio de 1995. Súbitamente, la obra alcanzó una dignidad imprevista: del diseño cercano al «horror» amable (consistente en convertir al adulto en niño, y al niño en deficiente mental), el *pájaro* presenta ahora en sus formas retorcidas, maltrechas, el desgarramiento



5. FERNANDO BOTERO, *EL PÁJARO* ●

miento simbólico de un pueblo, que ha vertido sobre su torturada superficie tiernas señales de amor. Cargada de un terror en expansión, la obra concentra esa mortal viscosidad y permite por vez primera *asomarse al interior*.

Así, sólo cuando un objeto, manipulado y edulcorado para encubrir vergonzantemente una realidad pavorosa, es a su vez *objeto* de un atentado, queda revestido entonces, en esa doble determinación como «objeto» que lo torna en *sujeto del terror*, en genuina

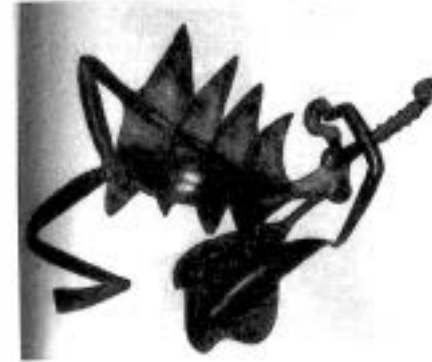


6. FERNANDO BOTERO, *EL PÁJARO* (DESTRUIDO)

obra de arte, y a la vez —y por ello mismo— en símbolo de cohesión urbana. Que la paz sólo se ofrece rota, maltrecha: como un recuerdo y una premonición¹⁶.

Salvo este ejemplo —terrible— de «agentes colaboradores», buena parte de la plástica contemporánea ha escogido decididamente la senda de la *mimetización* de la violencia cotidiana, oscilando del asco al horror, destruyendo el objeto del deseo y convirtiéndolo en arma arrojada contra la *máquina pulsional, deseante*, del consumidor moderno. A fin de mostrar a las claras la diferencia entre el terror y el horror en las artes plásticas, atiéndase por un lado al genuino terror producido por la teratológica «mujer-insecto» de Alberto Giacometti, a la vez *mantis religiosa* (devoradora del macho) y *víctima sacrificial* (su alargada garganta está surcada por cuatro cortes paralelos, mientras la cabeza casi desaparece en su nimiedad), o, en el otro extremo de la escala, a las muñecas de Hans Bellmer, desmontables y recomponibles en múltiples, monstruosas combinaciones, en perfecta e inquietante fusión de la Olympia de *El hombre de arena*,

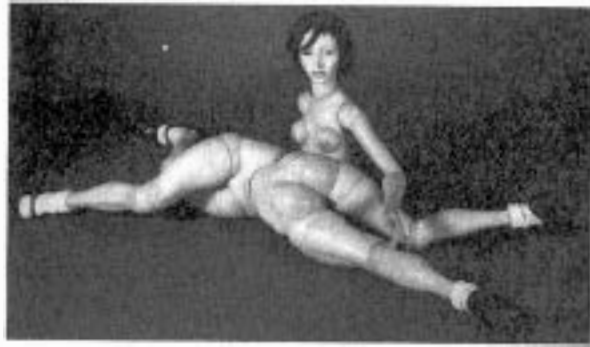
16 Véase al respecto el esclarecedor ensayo de Jairo Montoya: «Arte urbano, espacios terroríficos», en *Sileno* 13 (diciembre 2002), pp. 118-130 (número monográfico dedicado al *Terror*).



7. A. GIACOMETTI, *LA MUJER DE LA GARGANTA SECCIONADA*, 1932

de Hoffmann (para Freud, no se olvide, un cumplido ejemplo de lo *siniestro*) y de los artefactos mecánicos surgidos de la banda de montaje fordiana. Por cierto, ambas obras fueron iniciadas en 1932, en vísperas del establecimiento del nacionalsocialismo en Alemania.

Si comparamos ahora estas manifestaciones de puro terror con obras actuales, quizá más impresionantes aún, podríamos pensar que se trata de una continuación morbosa, de una exacerbación rayana quizá en el mal gusto, pero siempre dentro de una misma tendencia. En mi opinión, sin embargo, un



8. HANS BELLMER, *LA POUPEE*, 1932-45

mundo separa al terror de la expresión postmoderna del *horror*, suscitado catártica o sarcásticamente por la exageración protésica, por la cercanía de lo genesiáco (lo creador de vida) y los excrementos (aviso de putrefacción), o por la grotesca exageración de la sexualidad en su estadio más grosero. Podemos elegir tres obras como representativas de estas tres tendencias: a) en la instalación de Robert Gober (1991-1993), la pelvis y las extremidades inferiores, como artilugios ortopédicos pegados («enchufados», diríamos) a una pared, b) la «escultura»: *El rosado nacimiento de los hijos*, de Niki de Saint-Phalle, o c) la fotografía de Cindy Sherman, «parapetada» tras máscaras y

corazas hipersexuales, en horrenda burla *hiperporno-gráfica* de *El origen del mundo*, de Courbet.

En un clarísimo ejemplo de «objeto repugnante», la parte inferior del muñeco de Gober apunta evidentemente, dada su posición (nótese la desaparición de la mitad superior, llevando al extremo la *capitidisminución* de la escultura de Giacometti), al objeto del deseo homosexual, mientras que, por el contrario, los orificios de las piernas delatan que se trata de un muñeco, de una suerte de prótesis ortopédica, lo cual suscita un inmediato sentimiento de repulsión. Esta alternancia de atracción y de repulsión (propia de lo repugnante), la ausencia de la parte «noble» de la figura humana, su posición (de espal-



9. ROBERT GOBER, *UNTITLED*, 1991-93

das, si las tuviera), el velado objeto último del deseo (cubierto por el calzoncillo) y, en fin, su situación literalmente rastrera («eso» está tirado en el suelo): todo ello apunta a los ambivalentes sentimientos del homosexual ante el peligro del SIDA, siendo a la vez un aviso, muy cordialmente humano —si es que no cristiano— de que, en la relación sexual, «el otro» ha de ser tratado como un ser humano, como un *prójimo* (y efectivamente, no hay nadie que le esté más «próximo» a uno en esos casos), y no como un artilugio mecánico, como un *alien* demediado. La representación del horror, puesta al servicio de la profilaxis higiénica... y moral. Todo, como se ve, muy edificante. Y nada terrorífico.

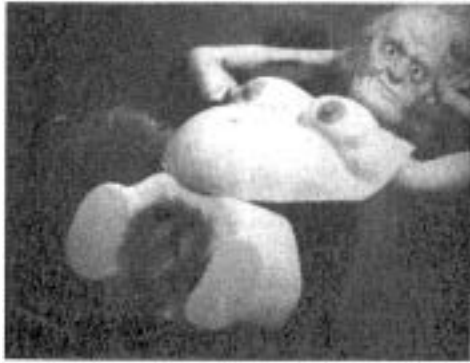
Algo parecido podría decirse de la eficaz compañera de Jean Tinguely, la «juguetona» Niki de St-Phalle, con esta chillona denuncia del cuerpo de la mujer como «fábrica de hijos», mientras por fuera se acicala para el macho, cubriéndose de costosos y estrambóticos harapos, como *La loca de Chaillot*, de Giraudoux. El horror suscitado por la contemplación de ese monstruo —artificialmente putrefacto, a base de afeites, cosméticos y baratijas— puede ser en efecto tremendamente eficaz como denuncia social.



10. NIKI DE SAINT-PHALLE, *DIE ROSAKINDERGEBURT*, 1963

Pero el asco suscitado por ese amasijo de abalorios y muñecos impide desde luego la irrupción de lo *sublime* *incomprensible*, del terror. Al contrario, aquí «entendemos» perfectamente el mensaje. Estamos en un ámbito que se diría más de *sociología aplicada* que de manifestación artística.

Estas características «edificantes», en pro de la reivindicación de «género», alcanzan un extremo



11. CINDY SHERMAN, *UNTITLED* (DE LA SERIE *SEX PICTURES*), 1992

difícilmente superable en la fotografía de Cindy Sherman, con ese enorme sexo abierto que *nos* saca la lengua, o esa cabeza de anciana febril, cercana a la momificación, absolutamente incongruente con los hinchados símbolos sexuales, marcadamente falsos, como si el cuerpo de la mujer se hubiera convertido en una grotesca estructura mecánica, desmontable y recomponible *ad libitum*. Esta desmesura del *kitsch*, revulsiva por exageración y contraposición, puede desde luego obligar a la meditación sobre la construcción *social* de los roles sexuales y su carácter alienante. Pero justamente la alienación impide *a radice*

que se entrevea aquí, siquiera mediante una táctica de insinuación, lo absolutamente Otro: lo incomprendible del cuerpo y del deseo. Nos movemos en la superficie del horror, no en el *afuera*, refractario a toda figuración, agradable o repulsiva, del terror.

3. DE LA VANGUARDIA TERRORISTA AL «COMIC» INCENDIARIO

Las manifestaciones elegidas están, como es natural, frontalmente en contra de la *virilización* de la mujer o de la *mecanización* del ser humano, tal como se muestra en la proliferación fílmica de *seres híbridos* como Sarah Connor o Kyle Reese en *Terminator*, el *cyborg* de *Robocop* o la sensual *Catwoman*, el sueño de Danna Haraway. Pero justamente esa confrontación revela que el campo de juego es el mismo en los dos casos, como lo son también los presupuestos últimos. En el «baile de disfraces» de la postmodernidad, las variopintas configuraciones cambian aceleradamente rasgos y maneras, gestos y tendencias, sin que nada cambie en

el fondo... porque ya no hay *fondo*. Todo se mueve en el *continuum* de una ajetreada superficie. Como la de la pantalla del terminal. La diversión de la violencia obtura la indomable latencia del terror.

El mismo juego de inversiones se ha producido respecto a los movimientos revolucionarios. Al ya viejo alférez del surrealismo, André Breton, amedrentador de pequeños burgueses a los que amenazaba con su definición de obra de arte perfecta: disparar al azar sobre la multitud, le corresponde el *performer* Chris Burden, disparando con su revólver (sólo en el instante en que le hicieron la correspondiente fotografía) contra un Boeing 747 que estaba despegando del aeropuerto de Los Ángeles. A este mismo Chris Burden, que se hizo disparar en un brazo en 1971, le corresponde Ananda Coomaraswamy, afirmando que una bomba se convierte en obra de arte sólo cuando estalla, o sea, cuando cumple su función (así que el arte consiste en *funcionar*; una insensatez vigorosamente borrada por el impacto «terrorista» de Medellín: una bomba no es jamás una obra de arte; pero puede *colaborar* en su creación cuando convierte una manifestación *kitsch* en algo *sublime*... o *sarcástico*, como las bombas atómicas de las notas de crédito

de *Doctor Strangelove*). Estos vanguardistas propaladores de un «terror» de salón (o de galería) debieran haber aprendido de aquel siniestro Conde Bandissin, a quien las SS encomendaron la dirección del Fokwang Museum, el cual tenía también muy claro cuál era la obra de arte perfecta: «la forma más sublime creada en Alemania —decía— es el casco de acero»¹⁷.

En este baile de máscaras en el que *simulacralmente* se confunden ficción y realidad, resulta especialmente significativo el *feed-back postmoderno* entre las imágenes fílmicas del mal llamado «terror», con monstruos —de nuevo— en forma de extravagantes insectos (como en *Space Troopers*), o furibundos ataques de terroristas islámicos, derrotados por el Presidente de los Estados Unidos (*Air force 1*), y la estrategia miméticamente adoptada por los «verdaderos» terroristas. Como ha visto agudamente Hans-Magnus Enzensberger, quienes intentan «destruir» la civilización occidental están «inspirados por la lógica simbólica de las imágenes de Occidente, poniendo en escena masacres como si se tratara de

17 En Hermann Glaser, *Grundfragen des 21. Jahrhunderts. Ein Lesebuch*, DTV, Múnich, 2002, p. 223.

espectáculos mediáticos»¹⁸. Pero no sólo es este «espectáculo» el que se presenta como un subproducto de nuestra *sociedad del espectáculo*, sino que, a su vez, la teoría crítica de ésta (sucesora del surrealismo) inspira al terrorismo, incitando al ciudadano a la colaboración en la empresa de la *redención social*, o al menos a su recepción satisfecha, mediante un lenguaje provocativo pero «artístico». Arte *exasperado*, en el que el terrorismo se refracta y disuelve caleidoscópicamente, hasta servir de *sucedáneo* de todo cambio genuino.

Ejemplo por excelencia es el brindado por el propio Guy Debord, el cual —seguramente de un modo inconsciente— juega a la misma idea de Mussolini: crear o, mejor, *recrear* la entera realidad como una gigantesca *Gesamtkunstwerk*. Mussolini se «conformaba» con convertir a Italia en un plató cinematográfico que se reflejara e involucrara en la película (entre el *peplum* y las *hazañas bélicas*) de la que él sería el Director. Debord pretende, por su parte, que la violencia real «aprenda» de los modelos del arte *agresivo*, formado no tanto por un film, cuanto por una suerte de *collage* en el que proclamas, aforismos, panfletos,

18 En Glaser, *op. cit.*, p. 227.

poemas, fragmentos de películas y hasta tebeos se mezclan, se superponen y solapan *ad nauseam*. Y de nuevo —hilo recurrente de todo el período, como estamos viendo— es en 1990, en el punto álgido de la postmodernidad, cuando Debord recoge las proclamas de la *Internacional Situacionista*, que tuvieron su ocasión y su sazón justamente en los años de la guerra fría y de la reconstrucción capitalista de Europa (1957-1972). Más de treinta años después, las arrebatadoras soflamas de Debord suenan a inocente refrito, como cuando un cincuentón —por lo general, bien acomodado— se empeña en contarnos su paso por las cárceles de Franco o su activa presencia en las barricadas parisinas o californianas. Basta hojear dicho «manual de instrucciones» del buen terrorista *artístico*, editado bajo el ingenioso palíndromo: *In girum imus nocte et consumimur igni*¹⁹, para percatarnos de que el efecto terrorífico ha enmohecido hasta convertirse en poesía barata. Debord está en efecto decidido a ordenar el «asalto al orden del mundo», a «salir de la noche» y «desplegar la bandera de la

19 Publicado en España por Anagrama con sólo diez años de retraso (Barcelona, 2000).

Causa», avanzando «bajo el fuego del tiempo» (signifique ello lo que fuere), hasta que la «formación» (adviértase la terminología militar, como en los comunicados de ETA sobre los gloriosos *gudaris*) llegue a «desembocar en el corazón mismo de la destrucción» (pp. 49 y sigs.). ¿Cómo lograr tan espectacular resultado? Guy Debord aboga al respecto por una coincidencia global de todos los medios de expresión conocidos (*niente meno!*; se supone que pedirá permiso a los detentadores de los *mass media*), hasta que su interacción —como en una dialéctica de andar por casa— abarque todos los aspectos de la realidad social, la cual, se supone, sucumbirá ante tan tremebundo embate. Para acelerar ese momento, Debord «construyó» un film homónimo (el cual mereció, eso sí, algunas bombas en su *contra*, lo cual confirmaría al poeta de la destrucción de que estaba en el buen camino), en el que, además de homenajearse a sí mismo, mezclaba diversas secuencias filmicas, como los *Tres lanceros bengalíes* o *La carga de la brigada ligera*. En fin, otra de las armas de (poética) destrucción masiva sería... el *comic*, en cuyas viñetas heroicos luchadores de recortada barba hacen el amor con atractivas muchachas, con lo que adquieren fuerzas

sobradas para anunciar a gritos la muerte de los *dominadores*, mientras en la misma viñeta —la última, claro está— otro «luchador» rompe una televisión.



12. CÓMIC DE LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

Aún más esperpéntico es el *Manifiesto* firmado por un colectivo anarquista autodenominado Hakim Bey, y recogido en el panfleto de «combate»: T.A.ζ *Zona temporalmente autónoma*²⁰. En una pocas veces vista mezcla de *cyberpunk*, de «anarquismo ontológico» (*sic!*) y de «terrorismo poético» (también esto, expresión del grupo, o mejor: de esta más o menos dispersa *comunidad poco confesable*), y bajo la divisa LUX ET VOLUPTAS, T.A.Z. pretende transformar radicalmente la sociedad, pero por medios más lúdicos y placenteramente transgresores que los esgrimidos por los adustos situacionistas. Pretenden, dicen, acabar con el *terror cotidiano* provocando con sus acciones un *shock* más intenso aún (con lo que, una vez más, se mueven en el campo del enemigo), a base de manifestaciones y expresiones que provoquen *asco* (es decir, el preámbulo del «horror»), excitación, asombro y «bloqueo intuitivo». Su modelo sería el *Théâtre de la Crudelité* de Artaud, pero radicalmente separado de todo mercado del arte, prostituido en galerías, publicaciones y *media*. Pero son educados: propugnan el vandalismo *sólo* con aquello que merece ser destruido;

20 La versión española ha sido editada por Talasa (Madrid, 1996).

están en contra de la automutilación de *performers* como Burden (o, como veremos, de Gina Pane o de Marina Abramovic): «Nuestro arte —proclaman— no es el de la mutilación, sino el del exceso, el de la superabundancia, el del asombro». Todo ello, contra el «reaccionario arte de la muerte» (p. 56), ejecutado por artistas que en realidad «no son otra cosa que policías sin poder» (p. 58). ¿Y cuáles serán los medios con los que logren esa transformación total en la que budismo zen, *New Age*, tardosurrealismo y anarquismo mezclan sus aguas? Está claro: organizarán «acciones estéticas», dirigidas a la destrucción... de *abstracciones*, no de personas. Menos mal. Para ello, convocan a los lectores (y, se supone, a los ya *iniciados*, congregados en conciliábulos, como en las catacumbas o en los clubs jacobinos) a extender una trama nacional de *samizdat* (pornografía y entretenimiento popular, entendidos como reeducación); aquí, la obra de arte perfecta no sería ya disparar contra la multitud o hacer estallar una bomba: demasiada sangre, que lo ensucia todo; no, esa obra artística sería... la masturbación de un niño «de once o doce años»: fantástica acción revolucionaria que constituiría —bien interpretada— la mismísima «imagen del desmoronamiento

del Estado» (p. 14 y 16). En fin, basten estos apresurados apuntes para calibrar en su justo valor estas acciones revolucionarias de la novísima filosofía del *gocce*²¹. Señalemos, tan sólo, su objetivo último: lograr la redonda conjunción del principio y del fin de la historia humana (*télos* metafísico donde lo haya). Y así, propugnan: «Un paleolitismo psíquico basado en la alta tecnología» (p. 64), en el que habrá «trabajo cero» (trabajarán las máquinas, claro), logrando así el gran salto: «una Sociedad del Paradigma Cuántico» (sea ello lo que quiera). Aquí ya no hay terror, ni tan siquiera «horror», sino una suerte de rabieta infantiloides, que seguramente tendrá sus entusiastas adeptos entre los desocupados hijos de la alta burguesía.

Contra tan superficiales manifestaciones de un *nihilismo lúdico* resulta en cambio asombrosamente lúcida la actitud de Gerhard Richter, uno de los máximos y más camaleónicos representantes de la pintura alemana actual, en su impresionante testimonio, en quince

21 He procedido a un examen más pormenorizado en mi ensayo «El terrorismo nuestro de cada día», *Sileno* 13 (2002), pp. 105-118; espec. pp. 110-112.

cuadros grises, de la *pasión y muerte* de los componentes de la *Rote Fraktion Armee*: la llamada «banda Baader-Meinhof». En un difícilísimo equilibrio entre la (bien fácil) participación *simbólica* en los atentados terroristas, por un lado, y la asepsia informativa (igualmente fácil) del periodista que «cubriera» esos luctuosos sucesos *sine ira et studio*, como si se tratase de un ejercicio de entomología, Richter muestra unas imágenes borrosas —como Picabia o Lichtenstein, Richter invierte la crítica platónica del arte, tomando fotografías como «originales» de sus lienzos— más parecidas a radiografías que a cuadros, en donde las formas se difuminan, de modo que el horror del evento concreto (por ejemplo, en el caso del ahorcamiento «voluntario» de una de las componentes, o en el del sepelio colectivo) deja entrever el *terror* de una situación generalizada de la que no hay escapatoria, y en la que todos estamos comprometidos. ¿Cómo no estar enfermo dentro de una sociedad congénitamente enferma, y cómo hacerse ilusiones de escapar de ella, o de transformarla de raíz, mediante acciones que participen de la *espectacularización* y banalidad que ellas pretenden criticar? A la vista de la terrible serie de Richter (aquí, desde luego, «juez»... pero también «parte»)



13 y 14. GERHARD RICHTER, ÓLEOS BASADOS EN FOTOS RELATIVAS
A LA «PASIÓN Y MUERTE» DE LA BANDA BAADER MEINHOF.
AHORCAMIENTO (ARRIBA), ENTIERRO

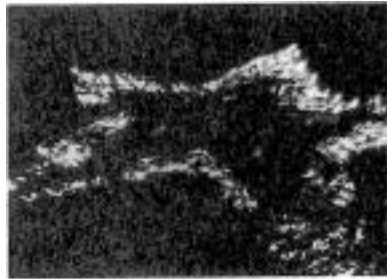
parecería que sólo cupiese musitar, con Virgilio: *Sunt lacrimae rerum*. Pues son las cosas mismas, las situaciones, las que destilan lágrimas de sangre.

Aún podemos ofrecer otro ejemplo de este remonte (*Verwindung*) de la propia época, de *retorno del terror* en el seno mismo de la banalización del horror, en el caso de Marina Abramovic, cuyas peligrosas *performances* extremas oscilaban —en los años setenta— entre el espectáculo de feria, la reivindicación del propio cuerpo y la experimentación de los límites del dolor... exhibido públicamente. Como en el caso de T.A.Z. (¡a la creación por la destrucción!), también la Abramovic pretende despertar las «fuerzas creativas», pero, en su caso, mediante la exposición a «situaciones extremas», en las que se muestren los *límites del cuerpo*.

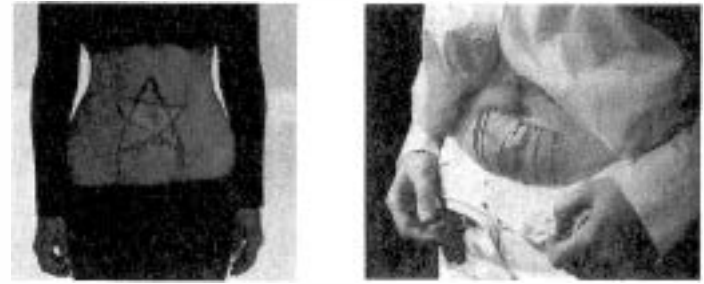


15. MARINA ABRAMOVIC, *AUTORRETRATO CON ESQUELETO*

En aquello que el buen burgués consideraría una locura, ansioso como está de conservar la «salud» y de moldear su cuerpo (*body fitness!*) hasta hacerlo semejante a la imagen que la sociedad (a través de los formadores de la opinión pública) desea y promueve, Abramovic se encierra dentro de un mar de llamas que configura una estrella (comunista y demoníaca, a la vez), a punto de asfixiarse, como en la *performance Rhythm 5*, de 1974; graba una estrella en su vientre con una cuchilla (*The Lips of Thomas*), en acción parecida a la del *body art* de Gina Pane (en la *performance: Psyche*, también de 1974); o bien hace que la azoten, se echa sobre bloques de hielo o deja que serpientes paseen por su cuerpo.



16. MARINA ABRAMOVIC, *RITMO*



17 Y 18. MARINA ABRAMOVIC, *LOS LABIOS DE THOMAS* (IZDA.),
Y GINA PANE, *PSYCHE*

Estas manifestaciones de autopenalización apenas alcanzarían el rango morboso de un sadomasoquismo aliado con grandes dosis de sensualidad, si no fuera porque la Abramovic interactúa con el público, que deja así de ser mero *voyeur*, haciendo que afloren de este modo insospechadas reacciones de crueldad o de perversión en pacíficos burgueses. Así, en una galería de Nápoles se entrega durante seis horas a un público masculino, al que anima: «Pueden hacer conmigo lo que Vds. quieran». Pura pasividad de un ser que, voluntariamente, se contrae hasta ser puro *cuerpo*, hasta estar por entero «de cuerpo presente». Antes ha desplegado 72 objetos sobre una mesa; entre ellos,

cuchillos, hachas, agujas, inyecciones y látigos. Contra lo que cabría esperar, las reacciones de los honrados varones no van dirigidas al *goce sexual*, sino a la destrucción de la carne. *Horrortrip*: los hombres rasgan sus vestidos, la golpean y maltratan. Al final, un espectador dirige contra ella una pistola cargada, aunque por fortuna esa acción mortal es detenida en el último momento por otro espectador. ¿Qué muestra ese horror, sino el *terrorífico* fenómeno de la incapacidad de acoger, para el goce o la caricia, para el asombro en suma, la carne palpitante que viene *del sexo otro*, de la distinción sexual?

Sin embargo, la acción más alta, más terriblemente humana de Marina Abramovic ha sido aquella en la que ha podido combinar su situación como mujer y el desamparo del cuerpo con la locura de la guerra, sentida en lo más hondo por esta montenegrina cuyo abuelo y hermano fueron asesinados. Aquí, y sólo aquí, las reivindicaciones de *género* y la protesta social se unen con formidable fuerza y rigor. La artista presentó esa *performance* en la Bienal de Venecia de 1997, bajo el título de *Balkan Baroque*. Todos los días se sentó durante seis horas sobre una montaña de sangrientos huesos de vaca, cantando

quejumbrosa canciones de su niñez, mientras intentaba limpiar obsesivamente los huesos de la carne a ellos adherida. Mientras tanto, en las pantallas de video de la pared pasaban imágenes del padre y la madre.

Sólo remontando el horror puede accederse a la purificación por el *terror*. Sólo en el descubrimiento de la fragilidad corporal puede ascender la piedad por todos los muertos. Sólo en la repetición obsesiva de una infancia pisoteada y humillada (recuerde lo «sinistro» en Freud, ejemplificado en la *neurosis compulsiva*) puede florecer la llama de la solidaridad en la *condolencia*. La estrategia de supervivencia (evitar el gran dolor por inoculación pautada de pequeños



19 Y 20. MARINA ABRAMOVIC, *THE HOUSE WITH THE OCEAN VIEW*, 2002-2003 (IZDA.) Y *BALKAN BAROQUE*, 1997

dolores autoproducidos) queda así superada por una grandiosa *anagnórisis*, en la que se consuma humanamente, más allá de Hegel y su *Fenomenología*, el *perdón de los pecados*. Por esta alegoría sobre la guerra fue galardonada Marina Abramovic con el Premio Internacional del Jurado.

4. DEL PELIGRO DE DISOLUCIÓN DEL ARTE EN EL CHAPOTEO POSTMODERNO

Sin embargo, las espectaculares incursiones de la Abramovic —y no sólo de ella: piénsese en la ya citada Gina Pane, o en la malograda Ana Mendieta— en la exploración del dolor y en la manipulación del cuerpo no dejan de rozar la morbosidad *circense*, y de ser interpretadas en el cuadro de un *neorromanticismo patético*, en el que la destrucción controlada (como una catástrofe mínima, voluntaria) de los esquemas recibidos de representación (de los roles sexuales al cuidado por el propio cuerpo, de la capacidad de soportar el dolor a la conversión del cuerpo —parcelado— en imagen en venta) acaba por convertirse en

un *sustituto* de la proclamada próxima destrucción de las leyes y códigos civiles y religiosas que el *arte del terror* pretendería fomentar.

Aquello que en el dolor de la Abramovic por el destino de su extinto país, de la violenta desaparición de su familia, por la destrucción en suma de su propia biografía (un caso extremo, éste, de verdadero *spaesamento*) puede acabar tornándose en una *pose* apenas irritante (e incluso tendente a «traducirse» en



21. GEORG BASELITZ, IV. MAPPE, DE LA SERIE
DAS STRASSEN BILD, 1980-81

abultadas ventas), como —podría interpretarse— sucedería con algunas obras de Georg Baselitz, en las que el martirizado cuerpo de la mujer (sometido a la metódica *transgresión* de un neoespressionismo que juega entre la abstracción y el figurativismo) es representado *al revés*, para hacer que el espectador pare mientes en el carácter «artificial» del arte (*grande invenzione!*, que diría un italiano). Carne macerada, y como tachada por las líneas que la marcan.

O bien, por el lado de los restos de la vanguardia «terrorista», cabe traer a colación de nuevo al artista —entre la *performance* y el *concept art*— Chris Burden, empeñado en sacarle los colores a los medios de



22. CHRIS BURDEN, *KUNST KICKS*, 1974

comunicación de masa para lograr, como T.A.Z., y, también, ciertamente, la Abramovic, la plasmación sagrada de la energía corporal. O como Burden llama a tan místico estado: *La iglesia de la energía humana*. Para ello, amén de las «experiencias directas» antes reseñadas, Burden hace, p.e., que lo echen a patadas, rodando por las escaleras, de la *Kunsthalle* de Basilea.

El resultado de tales acciones es desde luego tan espectacular como la *sociedad del espectáculo* a la que critica (y a la que pretende destruir). Sólo que, según todos los indicios (apenas quedan ya automutiladores, y Burden —como otros— ha «sentado la cabeza», convirtiéndose en un pintor... vulgar), se ha logrado justamente lo contrario de lo pretendido: en efecto, se quería subvertir la relación jerárquica entre ficción (copia) y realidad (original), en favor de un cambio drástico de ésta. Pero lo conseguido ha sido una sustitución de la realidad por la ficción. Todos conocemos el mejor ejemplo de esta sustitución: la transmisión en tiempo real de los atentados de las *Twin Towers* permitió que esa destrucción fuera vista mundialmente... y mundialmente interpretada como un *spot* publicitario, o como el trailer de un film «de catástrofes».

¿Qué es lo que ha sucedido? La proliferación y repetición (preámbulo de lo *siniestro*, recuérdese) de imágenes terroríficas (reales o ficticias) ha conllevado saturación y despreocupación, corroyendo hasta la médula los vínculos sociales de solidaridad, y contribuyendo *malgré lui* al narcisismo individualista propio del tardocapitalismo y de su «lógica cultural» (que diría Fredric Jameson). Las propias catástrofes son aprovechadas por la industria publicitaria. Antes, el incisivo Jean-Luc Godard se burlaba en *Weekend* de una sociedad cuyas únicas «ocurrencias» consistían en repetir hasta la saciedad los *slogans* oídos por televisión (¡he ahí la *opinión pública* de la democracia avanzada!). Ahora es la industria del espectáculo la que, aprendiendo de Godard como los economistas aprendieran de Marx, presenta un *spot* de *jeans* en la revista francesa *Détails* (1994): un choque colectivo de autos es mostrado como si se tratara de una orgía colectiva entre seres humanos (o mejor: sus miembros sangrantes) y máquinas reventadas. Inversión tremenda del *pájaro herido* de Medellín: *chic forense*.

Difícil es, a la vista de toda esta parafernalia, no decretar el fracaso del arte como creador de valores nuevos y destructor de los antiguos. Hoy, la *metafísica* de

artista de Nietzsche serviría para promocionar la Coca-Cola, con la música de Strauss (*Así habló Zaratustra*, mientras bebía una *Coke*). El arte, el arte del *terror*, debería haber tenido un valor *catártico*, impidiendo que nos acostumbremos a la violencia cotidiana, mediante imágenes «ejemplares» en las que la violencia queda *seductoramente transmutada* en la propuesta de creación de valores solidarios, a través del sufrimiento de la víctima inocente (así, la estética de *Balkan Baroque* se acerca intencionadamente, mediante la plástica, a la tragedia griega).

Pero, en general, lo propagado y propalado es esta extensión simultánea del *diseño* y del *horror* como dos caras de lo mismo. El resultado fatal es la *anestesia*: de lo que se trata es de evitar a toda costa el dolor, y la reflexión sobre sus causas. Un ejemplo, sobre infantil, bien significativo: el empeño de la industria hollywoodense por borrar de films recientes las imágenes de las *Twin Towers*, como si (*als ob*) éstas no hubieran existido nunca, con lo que no se hace otra cosa que *conjurar su espectro*. El espectador se halla así ante un mundo que no está ni ausente ni presente, sino como en suspensión: una actitud entre el *voyeur* y el que escucha a escondidas, pero donde retorna, una y otra vez, de modo *siniestro*, lo reprimido.

¿Qué es lo que se revela *a sensu contrario* en esta cruzada contra el dolor? Lo que late en el fenómeno del sufrimiento es la irrupción de lo *incontrolable* por parte del sujeto (recuérdese lo que dijimos de lo *sublime* como «impresentable», y no sólo *irrepresentable*). De ahí la inhibición del dolor propio, y la huida del espectáculo del dolor ajeno (salvo que esté *artísticamente* mediado, como en las *performances*: inoculación pautada del dolor en cuerpos ajenos, paralela a la visión de acrobáticas escenas sexuales de improbable ejecución por parte del mirón). *Patética de la miseria*.

De ahí que las manifestaciones menos «manipulables» por la industria del espectáculo sean aquellas en las que, en ennoblecimiento sarcástico (usando materiales «clásicos», como Botero pero contradiciendo todo sentido de exaltación jocosamente «heroica»), el horror queda retorcido hasta que de él destila, ponzoñoso y salutífero, como un *pharmakón*, el *terror*. Así, el imposible *Arco de histeria*: un despojo yacente —que suscita el inevitable recuerdo del Cristo muerto, pero también de un Marsias desollado—, sobre un suave lecho de terciopelo y en el interior de una alucinante nave, entre fábrica y matadero, de Louise Bourgeois. La conjugación, aquí, de la *pietà*

femenina, del morboso sadismo de la concupiscencia y del degradado ambiente fabril componen una perfecta —y a pesar de todo bellísima— imagen del terror en estado puro.

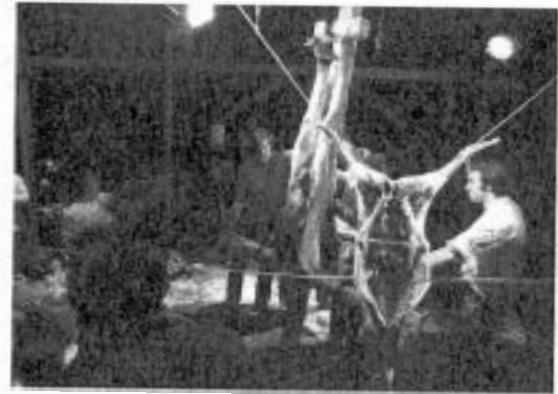
O también, en una liturgia casi *sagrada*, los accionistas vieneses se afanaron durante un tiempo en *performances* rituales de tal fuerza que eran ellas mismas las que *marcaban* a fuego los sitios considerados «artísticos», ya fueran estudios, casas particulares, o galerías. Aquí, como en *Apocalypse now*, se pretendía eliminar



23. L. BOURGEOIS, *CELL (ARCH OF HISTORY)*, 1992-93

el terror cotidiano mediante la violenta inoculación del horror «natural», de la inocencia bestial, en la que, como en la *Crucifixión* de Hermann Nitsch, el Cristo, Nietzsche y el buey desollado de Rembrandt se juntaban solemnemente en una ceremonia sangrienta de purificación. Apoteosis del hombre-animal en el seno de la destrucción.

Sólo que todo esto puede ser entendido como un *lenitivo*, como un «purgante» que, gracias a la escenificación del dolor, evita mágicamente que éste



24. HERMANN NITSCH, *CRUCIFIXIÓN*

se produzca. O al menos, eso *se* desea. ¿Por qué? ¿Qué lugar ocupa el dolor como condición de la definición del sujeto en el mundo actual? La respuesta estaría hoy en la relación entre tecnología médica y la imagen pública del sujeto. Actualmente es difícil sentir físicamente el dolor: siempre hay a mano analgésicos o anestesia. Bien está. Pero inhibir el dolor es inhibir la memoria de la colectividad humana, algo así como pretender evitar el envejecimiento mediante una languidez programada de la existencia. Con ello no se logra sino sentir la pérdida del carácter *grave* del cuerpo. De ahí, también, el culto al desenfado: la indisoluble coyunda que hemos ya advertido entre diseño y arte del horror. A lo sumo, las imágenes crueles de las guerras ocasionan una solidaridad tan intensa como fugaz, apaciguando así la buena conciencia del contribuyente a diversas ONG's.

Las consecuencias a nivel individual de esta *siniestra* repetición de la inhibición no se hacen esperar: por doquier encontramos la interiorización, el sentimiento difuso de ser culpable *de algo*, de lo que sea (aun de engordar o de envejecer), mientras aumenta el pavor de ser agredido por un extraño. Algo que todos vamos siendo, ya. Incluso para con



25. AMY SCHLEGEL, *MAY LAI (VIETNAM)*, 1970

nosotros mismos. De ahí la cínica recomendación implícita del Poder: quedarse en casa, no salir. Consumir lejanías y participar mediáticamente en la nueva democracia de la telecomunicación, allí donde solidaridad se confunde con el enchufe a la red: telecomunicación. Y como último refugio, el neotribalismo urbano en los jóvenes y un remozamiento del *somatén* en los adultos, como protección contra el terror ajeno.. y como difusión de la propia capacidad para aterrorizar. Remedando siniestramente a Descartes, bien podríamos decir que, hoy, el terror *c'est la chose la plus répandue du monde*. También a nivel global:

desterritorialización del terror. Fin de toda distinción entre el interior y el exterior.

En un mundo que ha perdido la dimensión del dolor, lo único que va quedando como última y falaz estrategia es la tentación de la inocencia. Nunca como ahora ha sido considerado bonachonamente el Otro (o sea, su *Imagen*) como un mero *alter ego*, siendo el respecto del *ego* obviamente más fuerte que el del *alter*. Todo el mundo quiere al Otro, tal como él se imagina que es o debiera ser (algo de eso se inoculaba ya en las huchas de los «negritos» para las misiones), hasta que, inopinadamente, el «otro» regresa (como *le revenant*), mas no como él es *de verdad* (¿qué sentido tendría eso, en la postmodernidad), sino revestido de *su imagen*. Una imagen que él, el Otro, se ha fabricado mezclando habilidosamente formas mediáticas y tecnológicas nuevas y contenidos ancestrales, incomprensibles para el hombre occidental. El Otro regresa, como un *fantasma*: el de la propia mala conciencia —difusa y desasosegante— del ciudadano postindustrial y postcultural. ¿Cómo podría ser de otro modo? Bin Laden es un producto, una imagen virtual (aun estando vivo, ya no es más que eso: una *imagen* de mil formas repetida). Voz y vídeo: estado de suspensión

entre la vida y la muerte. Al cabo, sólo una imagen teledifundida: para el *orbe*. *Vox clamans in deserto*. Pero eficazmente armada con *high-tech*.

Aquí parece suceder lo contrario que en el psicoanálisis: en vez de ser un *revenant* el que vuelve fantasmático, tras reprimirse el trauma real, es más bien la simulación fantasmática la que reprime al otro real, hasta que éste regresa, de manera *mortífera*, y, para el «ego», desconcertante. *Eso es el terror en estado puro: el retorno real del otro a partir de su simulación mediática en imágenes.*



26. PALESTINA, LOS DOS EXTREMOS: ESTUDIANTES/ GRAFFITO
CON MILITANTE DE HAMASH

Pero además, ¿en qué puede consistir la innegable *fascinación* que, de un modo siniestro, justamente *inquietante, spaesante*, corroe las convicciones del envejecido hombre de Occidente? Creo que la respuesta se halla en la *simplicidad sagrada* de todo fundamentalismo. En efecto, la esencia del terrorismo (y de todo fanatismo) consiste en su capacidad para homogeneizar, para allanar toda diferencia (casuística en la que, por el contrario, se pierde el atribulado occidental), de modo que al fin sólo quede, abstracto, el *sic* o el *non*, como en un juicio determinante de tipo kantiano: *casus datae legis*. Esta lógica de subsunción (si obra así es porque tiene su fundamento en algo inamovible) engendra desde luego sentimientos de seguridad y protección, aunque un empedernido kantiano vea esto como un retorno *senil* a la minoría de edad: como una voluntaria pérdida de la libertad.

De ahí el peligro de infección, de «contagio» (al fin, el *fundamentalismo* como tal —en cuanto movimiento histórico con ese nombre— se inició en los Estados Unidos, en los albores del siglo XX). De ahí también que el ultimátum del presidente Bush a los pueblos de la tierra: «o estáis con nosotros, o estáis con los terroristas», revele una arrogancia increíble.

¿Cómo puede un pueblo —o acaso, su representante *legítimo*— jugar a «Cristo», y obligar a los demás pueblos a hacer una elección entre dos bandos igualmente fanatizados?

Con ello, en los dos «lados» se favorece el supuesto *clash of civilizations*. O mejor, al decir de algunos voceros filoamericanos o arabófobos, como Michel Houllebecq y Karl-Heinz Bohrer, contra una cosmovisión atroz. Siempre podemos escoger: *God bless America versus Allah u akbar!*, o viceversa.

Al respecto, no valen propuestas moderadas, de tipo irenista, al estilo de «los árabes dejarán de fastidiar cuando lleguen a ser como nosotros», gracias a América: un burdo remedo de la «solución» del problema judío, según Marx. Las raíces del mal son mucho más hondas, y están más entre nosotros que en el lado supuestamente «enemigo», mucho más íntimamente solidario en sus lazos familiares, tribales, religiosos, etc., aunque ello se dé a costa de la pérdida de la individualidad (tal como *nosotros* la sentimos). Pero no puede decirse que a *nosotros* nos vaya mejor. En los países contagiados por el modelo de «Occidente», la individualidad se ha perdido también, mas por lo contrario, a saber: por saturación de individualismos

de todo pelaje, hasta llegar a la uniformidad de las diferencias, *en las diferencias mismas* (baste observar la vestimenta, lenguaje y costumbres de los universitarios en todo el mundo). Y esa uniformización en las diferencias (*Up with the people!*) corresponde a un mundo que tiende a sofocar toda manifestación de dolor. ¿Quién no recuerda el tratamiento informativo de las imágenes del hundimiento de las Torres Gemelas, o la conversión de la guerra contra Afganistán en un *festival* de fuegos artificiales nocturnos?

5. BUSCANDO UN MODO DE CONVIVIR EN NUEVA BABEL

De ahí que no haya habido tampoco una respuesta «plástica» a la destrucción de las Torres, salvo los consabidos cortometrajes al efecto. Más bien parece que no se haya aprendido la lección, desde el momento en que se pretende —*artísticamente* hablando— dar una respuesta cumplida («babélica», y contra los cielos), mediante la erección de una nueva torre mucho más alta (¿por qué no llegar a los 500 ms. de altura?), llevando además un jardín (¿el paraíso natural en el mundo tecnológico?) a su cúspide de cristal.

Y sin embargo, el trastorno producido por la caída de las Torres no ha sido, no puede haber sido en

vano. Después del II-S, el postmodernismo está herido de muerte. El horror no puede ya obturar la inquietante presencia *ubicua* del terror. Un terror que pareciera ofrecerse en estado puro, como si fuera un terror sagrado. Algo así como un castigo del cielo contra la *hybris* de los «cruzados» de Occidente y sus «podridos» valores.

Leamos el siguiente texto: «Estar subido en la cumbre del World Trade Center es como verse empujado al dominio de la ciudad. El cuerpo no está ya enlazado por las calles, que le dan vueltas y le hacen volver según una ley anónima; no está poseído —sea jugador o esté siendo jugado— por el ruido de tantas diferencias ni por los nervios del tráfico neoyorquino. quien asciende allá arriba sale de la masa que arrebatada toda identidad de autores o de espectadores y la disuelve en ella. Ícaro por encima de las aguas, puede ignorar los ardidés de dédalo con sus laberintos móviles y sin fin. su elevación le transfigura, tornándolo en un mirón. Lo pone a distancia. Convierte al mundo que lo embrujaba, y por el que estaba 'poseído', en un texto que uno tendría ante sí, a la vista, . es ella la que permite leerlo, la que permite ser un ojo solar, una mirada divina. exaltación de una pulsión

escópica y gnóstica. no ser sino este punto vidente: tal es la ficción del saber. Todo ello, ¿para volver a caer enseguida en el sombrío espacio donde circulan multitudes que, visibles desde lo alto, desde abajo no ven nada? Caída de Ícaro. En el piso 110, un letrero propone, como si fuera una esfinge, un enigma al peatón momentáneamente convertido en visionario: *It's hard to be down when you're up*».

No está escrito por ningún fundamentalista, ni por un nostálgico reaccionario de la estirpe de Heidegger o de Ernst Jünger. Son líneas escritas en 1980 por el amigo de Foucault, por el gran desentrañador de las *tácticas* de supervivencia en el seno de la *estrategia del Poder*: Michel de Certeau²². Pero ahora, los dos «ojos solares» han sido brutalmente atravesados por aviones, más sofisticados, y más bárbaros, que el afilado y ennegrecido tronco de Ulises contra Polifemo.

¿Queremos oír todavía otra relación, aún más remota que la *Odisea*? Dice el *Génesis* (II, 1): «y fue toda la tierra lengua una y palabras unas». (2): «y fue en su viaje (el de los hijos de Noé, F.D.) hacia oriente: y encontraron un valle en el país de Sinear (Mesopota-

22 *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, París, 1990, p. 140.

mia, F.D.), y allí se establecieron». (3): «y dijeron los unos a los otros vamos blanqueemos los blancos ladrillos, etc.». (4): «y dijeron ea alcemos una ciudad y una torre, su cabeza en el cielo, y démonos un nombre para no dispersarnos por la faz de la tierra».



27. P. BRUEGHEL EL VIEJO, *LA TORRE DE BABEL*, 1563

(5): «Y Adonais (YHWH) descendió para ver la ciudad y la torre que construyen los hijos del hombre».

(6): «Y Adonai dijo si el pueblo es uno y la lengua una para todos y esto es lo que ahora comienzan a hacer ya no podrá impedirseles nada de cuanto meditan hacer». (Por ejemplo, añadido yo, *perforar los cielos*, como simbólicamente hizo en los años veinte del



28. F. BORROMINI (IZDA.) Y V. TATLIN

pasado siglo la *Torre de fuego* de Johannes Itten, y como realmente están haciendo los cohetes espaciales. De ahí la decisión del *celoso Yavé*:



29. JOHANNES ITTEN, *LA TORRE DE FUEGO*, 1919-20

(7): «Descendamos y confundamos su lengua, que no entienda el uno la lengua del otro».



30. NUEVA YORK, 11 SEPTIEMBRE, *GROUND ZERO*

Y así aconteció. Entonces, y en 2001. No una «Odisea del espacio», sino una destrucción –no sólo simbólica– del espacio tecnocientífico, ganado culturalmente por y para Occidente. No una confluencia de los tiempos, como soñaran los forjadores del cuento del «fin de la historia», sino el punto, el fundamento *cero* del terror.

(8): «Y Adonai los dispersó de allí por la haz de la tierra y cesaron la construcción de la ciudad».



31. NUEVA YORK, 13 DE SEPTIEMBRE (ESCOMBROS)

¿Qué decir de la confrontación con esta *historia sagrada*? Desde luego, bien cabe hacer una lectura *filoterrorista* (aunque sea como «escarmiento», tal como antes propugnara eficazmente el genial contrarrevolucionario Joseph de Maistre, y tal como defiende ahora el ultracatólico Reinhard Lauth²³).

23 Véase al respecto el increíble –pero en absoluto estúpido, por descabellado que parezca en una primera lectura– el voluminoso

De acuerdo con el método escolástico, bien podemos ir «interpretando» en *clave fundamentalista* cada uno de los pasajes citados.

ad 1m. Se trata, hoy, de la globalización (fin de la historia: Fukuyama);

ad 2m. América, vista pecaminosamente como tierra de promisión (crisol de la Humanidad);

ad 3m. Construcción de las torres como paralelepípedos blancos (triumfo de la racionalidad y la geometría).

ad 4m. Confusión satánica entre la Ciudad, el mundo *tal como debe ser*, y Nueva York, cuyo emblema sacrilego es: *World Trade Center*.

ad 5m. Adonais es desde luego Alá, y su brazo airado *Al Qaeda*: «la Base», que ahora descende, vengativa.

ad 6m. El ortodoxo, lleno de temor de Dios, advierte su insospechado parecido con los funda-

panfleto (casi un *Contramanifiesto*): *Abraham y sus hijos*, Prohom, Cabriels (Barcelona), 2004, en cuyo estrepitoso *grand finale* se compara —para escándalo de las almas pías— el sacrificio de Jesús con el autosacrificio del terrorista suicida: «Ismael es el testigo de la recitud de Dios, y en ésta, de la justicia en sentido estricto. De este modo, su autosacrificio asume la forma del atentado. En el atentado se hace acto sacrificial. Pero su último sentido religioso no consiste en que aniquile la injusticia, sino más bien en que es realizado inmediatamente en la voluntad de Dios» (pp. 548 s.).

mentalistas impíos: así como *Islam* significa «Unión», así también la enseña de Estados Unidos es: *e pluribus unum!* Y su finalidad es el Imperio, la creación de un definitivo *New World Order*, levantado contra Dios.

ad 7m. De ahí el castigo, que ahora baja del cielo: la confusión de lenguas viene sustituida, *materializada* por el cambio de ruta de los aviones.

ad 8m. El resultado final es, para alegría de los fieles, el inverso del señalado en el Génesis. Ahora es el terrorismo el que se dispersa por toda la faz de la tierra, como el látigo de Dios, estableciendo bolsas de desconfianza y confusión. Al cabo, sí que podría haber entonces, al cabo, un fin de la historia. De la historia... de Occidente²⁴.

Desde una perspectiva menos triunfalista, y hecha más «desde este lado», bien podría pensarse que la presumible razón del ataque del ataque se halla en el odio a América y a sus valores, por parte del fiel apegado a costumbres ancestrales y fijadas para siem-

24 Esta ficticia interpretación «ortodoxa», tan plausible, es radicalmente antitética respecto a la sostenida por Félix de Azúa (un *tor-nailustrado*, románticamente desengañado de todo romanticismo) en su por otra parte admirable «La torre de los mundos incomprendibles» (*Cortocircuitos*, Abada, Madrid, 2004).



32. TOUHAMI ENNADRE, FOTOGRAFÍA DE UN VIEJO SUPERVIVIENTE,
CON FOTOS ARRUGADAS DE LAS TORRES GEMELAS

pre en el Libro. El Islam —a pesar de su tradición de tolerancia— ve que sus valores son preteridos por el avance de la *american way of life*, ahora que la economía y la tecnología tienen una extensión planetaria («pensamiento único»). Posiblemente, la gota que colmó el vaso ha sido el establecimiento, después de la primera Guerra del Golfo, de bases militares estadounidenses en Arabia Saudí, o sea en la «Tierra Santa» del Islam. La reacción no deja de ser lógica: que «Satanás» se vaya de los países árabes. Ya antes del II-S, ello quedaba patente en las declaraciones de

Bin Laden (enero de 1999) a la revista *Time*, sobre su papel en los atentados a las embajadas de Estados Unidos en Nairobi y Dar-es-Salaam: «El Frente Internacional Islámico para la Guerra Santa contra judíos y cruzados ha hecho un llamamiento para la liberación de los lugares sagrados de La Meca y Medina. Si tal instigación es considerada un crimen, dejad que sea la historia la que dictamine si soy un criminal. Nuestra tarea es la de instigar y, con la gracia de Dios, así lo hemos hecho, y algunas personas han obedecido». ¿Se advierte hasta qué punto el fiel luchador del Islam está contaminado por valores occidentales, o mejor: por la *metafísica occidental*? Habla en efecto de la Historia como juez último. Ni Schiller ni Hegel («la Historia Universal es el Juicio Final») lo habrían dicho mejor. También la apelación a la «liberación» y al «frente internacional» recoge la vieja herencia de marxistas... y de artistas revolucionarios de vanguardia, como hemos visto.

Por lo demás, el peligro contrario está del lado de la interpretación *americana*. Los Estados Unidos pueden aprovechar (están ya aprovechando) la psicosis desatada a nivel mundial para intervenir impunemente en cualquier territorio, violando así el principio —ya

casi vacío— de la soberanía nacional . Valga como ejemplo el texto de la Declaración Conjunta del Congreso de los Estados Unidos para permitir la acción militar: «es necesario y conveniente que los Estados Unidos ejerciten su derecho a la autodefensa y a la protección de los ciudadanos estadounidenses, tanto en el país como *en el extranjero*... el Presidente viene autorizado a usar toda la fuerza apropiada y necesaria contra aquellas naciones, organizaciones o personas que él [el Presidente] *determine* que han planeado, autorizado, cometido o ayudado a los ataques terroristas acaecidos el 11 de septiembre de 2001 o favorecido a tales organizaciones o personas, a fin de prevenir todo acto futuro de terrorismo internacional contra los Estados Unidos por parte de tales naciones, organizaciones o personas».

Resulta difícil creerlo, pero aquí aparece a la letra la cesión por parte de una democracia a la *autocracia* de un hombre solo: la dictadura del Presidente de los Estados Unidos. Así, las autoridades americanas se aprovechan del carácter global del terrorismo para extender su poder —y sus represalias— con independencia de los intereses de los demás estados. Oigamos, en este caso, a una «paloma», Colin

Powell: «El terrorismo es un crimen contra toda la humanidad. No conoce fronteras étnicas, religiosas, nacionales o geográficas (¡y por eso —cabría replicar— se prestan ellos a hacer lo mismo!, F.D.) ... Perseguiremos al grupo, red o a quienes lo han acogido, sostenido y ayudado, a fin de acabar con él de raíz. Y cuando hayamos acabado con la organización, continuaremos con un asalto global contra el terrorismo en general... Nos concentraremos también en otras organizaciones, o sea en organizaciones terroristas que apunten a nosotros, a nuestros ciudadanos, a nuestros intereses y a nuestros aliados»²⁵.

Llamativamente, no hay una lectura *artística* de tan tremendo suceso. Es como si el arte hubiera enmudecido ante el terror. Y es que puede combatirse simbólicamente, desde luego, el miedo y el horror, pero no el terror desnudo, en cuanto cortocircuito de toda racionalidad, por compenetración de lo sublime y lo siniestro. Además, la población de Madrid sufriría exactamente dos años y medio después del atentado a las Torres un nuevo estallido del

25 Alocución del 13 de septiembre de 2001. Disponible, p.e., en italiano en: www.usis.it.



33. MADRID, 11 DE MARZO. IMAGEN DE UNO DE LOS TRENES DE CERCANÍAS TRAS LA EXPLOSIÓN

terror. Como si se hubieran *aplanado* las torres, el 11 de marzo de 2004 quedará marcado como una democratización, casi como una *proletarización* del terror.

Todos somos iguales ante una muerte tan violenta como (para nosotros) insensata, más que injusta. La poco sorprendente consecuencia de esta lívida fulguración del terror no ha sido, por lo demás, sino una confirmación de la vieja estrategia: conversión del terror en *horror*, y dispersión del horror a través de la combinación de un *nihilismo lúdico* con una *construcción artificial xenófila*. La imagen pavorosa del Otro queda dulcificada bajo la representación del Ser

Sufriente (preferiblemente, un niño o una anciana). «¡Apadrine a un niño!», se nos ruega, apremiantemente. Sentido subliminal: así, cuando crezca, será como uno de nosotros, o al menos tendrá piedad de nosotros. No nos matará, como el león hambriento al pingüe cordero silencioso.

Fin del arte, comienzo de la construcción *artificial* del Otro, tras cuya imagen desaparece el Otro distinto, el *revenant* que aterroriza. A este respecto, pocas interpretaciones hay más lúcidas que la de Jean Baudrillard, antes incluso del fatídico II-S: «cuanto más se sabe que la teoría genética de las razas carece de fundamento, tanto más se refuerza el racismo; se trata de la construcción artificial del Otro, cuya base es una erosión de la singularidad de las culturas (de su alteridad respecto de las otras) y de entrada en el sistema fetichista de la diferencia. Mientras había alteridad, extrañeza y relación dual (eventualmente violenta), no hubo racismo propiamente dicho, como lo testimonian los informes antropológicos, aproximadamente hasta el siglo XVIII. Una vez perdida esta relación 'natural', se ingresa en una relación exponencial con Otro artificial. Ya no hay nada en nuestra

cultura que nos permita acabar con el racismo, ya que todo el movimiento de nuestra cultura está dirigido hacia la encarnizada construcción diferencial del Otro y hacia una extrapolación perpetua del Mismo a través del otro; cultura autista del altruismo falso»²⁶.

La razón de tanta consentida mentira ha sido ya desvelada: *el olvido del dolor supone la pérdida del sentido de la comunidad humana*. En la sociedad globalizada, el dolor del otro se ha hecho incomprensible. De ahí la retórica actual: convertir la pérdida del sentido de la alteridad en la ilusión de la tolerancia, de un lado; mientras que, del otro, se conduce inexorablemente al Otro al rincón de la marginación y el oprobio.

Según esta desesperanzada conclusión, ¿acaso quedan aún nuevas tareas para el arte? ¿O tendremos que decir con un *renegado*, con un antiguo *activista* como Günter Brus, que el arte está listo para que lo entierren definitivamente? Quizá la última *caricatura* del arte sea ésta en la que, con trazos gruesos y premeditadamente infantiles, el «yo autista» se conecta a una máquina *excitante, ma non troppo*, mientras a su alre-

26 Jean Baudrillard y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, Taurus, México, 2000, p. 118.



34. GÜNTER BRUS, *ADIÓS AL ARTE*

dedor rondan pálidos fantasmas (entre ellos, el de la Justicia). Es la máquina del *último hombre* nietzscheano. *Kunst, aufwiedersehen – leb wohl!* Fecha: 2001.

¿Un universo que procede de grado a la propia *alienación*, para evitar el esfuerzo de contemplar *algo que se desvanece*: el carácter *impresentable, imprevisible, impen-sable* del Otro? Oigamos de nuevo a Baudrillard: «De hecho, el límite paradójico de la alienación consiste en tomarse a sí mismo como punto de mira, como

objeto de cuidado, de deseo, de sufrimiento y de comunicación. Este cortocircuito del otro inaugura la era de la transparencia. La cirugía estética se hace universal; la de la cara y la del cuerpo no es más que el síntoma de una cirugía mucho más radical: la de la alteridad y el destino» (p. 119).

Ya suenan por ello los claros clarines de la producción mediática de sentimentalismos de alteridades inventadas. ¿Qué hay más conmovedor que los continuos gritos de petición solidaria de ayuda?: «¡Salvad las ballenas! ¡Es el Día del Niño, de la Mujer, del Orgullo Gay, de los Indios, de todo lo marginado, que ya lo iremos, que ya se irá de suyo integrando!» *No sea que vuelva* el espectro que nosotros mismos hemos fabricado con nuestras pesadillas. El destino, añorado por Baudrillard, queda así convertido en lacrimoso melodrama. Ética de la *pietà* (¡manes de Vattimo, el Gran Compadecedor!). Ética *humanitaria*: la ética de los falsos consuelos. Sustitución del «otro» real (el musulmán, el sudamericano, el tercermundista) por la invención de un «otro» manejable y digno de compasión. Retóricas de la simulación: Ejércitos de la Paz, Cumbres de la Tierra, de la Biodiversidad, etc. Autoconsuelo —en el fondo— que per-

mite multiplicar al infinito las formas de vigilancia. Simulación y ansiedad. Cualquiera (al final, yo mismo, o tú, lector) puede ser un delincuente, como en aquel cuento de Jardiel Poncela, investigado por un «Sherlock Holmes» corregido y aumentado: habiéndose cometido un crimen en un castillo aislado, todos los demás sospechosos irán cayendo después, día a día, hasta que sólo queda vivo el bravo inspector de policía, el cual —seguramente por ser un buen lector de Bacon— procede, victorioso, a arrestarse a sí mismo como culpable de los crímenes.

Y entonces, el día en que algo así ocurra, ya no habrá ciertamente más «terror» ni más «fanatismo». Porque frente a «nosotros» ya no habrá ningún «vosotros» y, por ende, no habrá absolutamente nada a lo que podamos llamar nuestro: ni siquiera la muerte, antes tan «propia». Sólo le quedará a Uno (a Uno de Tantos) arrestarse a sí mismo.

Lógica del duelo, fin del terror, fin del hombre. Punto final.

Elaboración de la cuestión	7
Del terror frío al horror edificante	33
De la vanguardia terrorista al «comic» incendiario	55
Del peligro de disolución del arte en el chapoteo postmoderno	73
Buscando un modo de convivir en Nueva Babel	89