

MALESTAR Y DESTINOS DEL MALESTAR

ARTES DEL DESCONTENTO

Esteban Radiszcz {editor}

Volumen II

SOCIAL-EDICIONES



**MALESTAR
Y DESTINOS
DEL MALESTAR**
ARTES DEL DESCONTENTO

Volumen II



MALESTAR Y DESTINOS DEL MALESTAR, Volumen II
Social-Ediciones
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Chile

La presente publicación, realizada gracias al apoyo del Programa de Estímulo a la Excelencia Institucional (PEEI) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, mediante su Concurso de Fortalecimiento de Productividad y Continuidad de la Investigación (FPCI), y del Programa de Magister en Psicología Clínica de Adultos del Departamento de Psicología de la misma institución, representa parte del trabajo colectivo efectuado por el *Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad* (LaPSoS) de la Universidad de Chile, el cual cuenta con el financiamiento de la *Iniciativa Bicentenario Juan Gomez Millas de Revitalización de las Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y de la Comunicación: un Proyecto para Chile*.

Al igual que los textos de M. Orchard y A. Jimenez, de F. Pommier, de P. Cabrera y de Esteban Radiszcz, publicados en la primera entrega de este libro (*Malestar y destinos del malestar. Políticas de la desdicha*), las contribuciones de R. Aceituno, de P. Cabrera, de E. Radiszcz, de D. Sanhueza, de R. Valenzuela y de E. Radiszcz, D. Sanhueza y R. Zúñiga, las cuales se incluyen en este segundo volumen, forman parte del trabajo desarrollado al alero del proyecto C13H01 “Clínica y sociedad: procesos de exclusión y subjetivación Chile-Francia”, financiado por el *Programa de Cooperación Científica ECOS-Conicyt*.

Editor: Esteban Radiszcz

Asistentes de edición: Felipe Saavedra y Rodolfo Vásquez

Corrección de estilo: Pablo Brodsky y Esteban Radiszcz

Producción: René Valenzuela y César Castillo

Dirección de arte y diseño: Pablo Rivas y René Valenzuela

RPI

ISBN

Primera edición de 500 ejemplares. Andros Impresores.

Santiago de Chile, marzo 2017.

**MALESTAR
Y DESTINOS
DEL MALESTAR**
ARTES DEL DESCONTENTO

Esteban Radiszcz
Editor

Volumen II

ÍNDICE

9 **INTRODUCCIÓN. SOBRE LAS ARTES DEL DESCONTO**

Esteban Radiszcz / Danilo Sanhueza / Rodrigo Zúñiga

I. DEL MALESTAR DE LAS ARTES...

19 **A PROPÓSITO DE LA SUBLIMACIÓN**

Danilo Sanhueza O.

27 **LA AMBIGÜEDAD DEL ARTE**

Marie-Claude Lambotte

38 **ARTE Y MALESTAR**

Carlos Ossa

46 **LA EXPERIENCIA AGOTADA**

Sergio Rojas

II. ...AL MALESTAR DE LAS ARTES

59 **DEL ARTISTA SOBERANO Y DEL ARTE COMO GOCE DE LA DESINHIBICIÓN**

Rodrigo Zúñiga

66 **PARADIGMAS BIOPOLÍTICOS EN LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA:**

Jorge Martínez Ulloa

80 **DE LA CULTURA DEL LIBRO A LA CULTURA DE LAS PANTALLAS:**

Serge Tisseron

91 **ESPECTÁCULO EN LA ERA DE LA FELICIDAD**

Federico Galende

III. ARTES DEL MALESTAR: RASTROS, RESTOS

101 **LAS CARAS DE LA MONEDA / PURA ENERGÍA, PURO CHILE**

René Valenzuela

109 **EL ARTE Y LOS ESCOMBROS**

Luis Montes Rojas

117 **LO QUE SE ESCINDE, LO QUE NOS HABLA**

Pablo Cabrera

132 **EL VELO DE LO IRREPRESENTABLE**

Francisco Sanfuentes

141 **VER O NO VER**

Roberto Aceituno



IV. ARTES DEL MALESTAR (BIS): PARATAXIAS

- 151 **ESCATOLOGÍA, CUERPO Y LENGUA**
Pablo Oyarzun R.
- 166 **"THE HORSE IS NOT MINE"**
Geneviève Morel
- 187 **LOCURA Y MALESTAR**
Andrea Kottow
- 198 **TORTURAR Y DESTRUIR**
Règis Michel
- 211 **MALDECIR EL PADRE... MAL DECIR LA LENGUA.**
Esteban Radiszcz
- 225 **AUTORES**
- 233 **IMÁGENES (Fuentes)**

INTRODUCCIÓN.

SOBRE LAS ARTES DEL DESCONTENTO

Esteban Radiszcz

Danilo Sanhueza

Rodrigo Zúñiga

Elemento constitutivo de la experiencia moderna, el malestar ha sido, desde al menos seis siglos, un objeto recurrente para la reflexión filosófica, la práctica artística, la interrogación política y el análisis social. Sin embargo, la problemática del malestar conoció un giro particularmente fecundo en el pensamiento y en la acción de la generación europea de entreguerras. De la vanguardia rusa al surrealismo y del expresionismo al Dadá, pero también de Musil¹ a Valéry² y de Gramsci³ a Kracauer⁴, nos encontramos con una sensibilidad que, convulsionada en virtud de una crisis de la subjetividad sin precedentes, se interrogó por el malestar en función de los anclajes del sujeto en la sociedad.

En este contexto, el señero estudio de Freud⁵ (*Das Unbehagen in der Kultur*) tiene un lugar privilegiado. Cifrando el “destino del malestar” en función de la tensión entre pulsión y superyó, Freud resitúa la cuestión del desasosiego en torno a la constitución misma de la subjetividad en su articulación con la cultura. Nacido de la dolorosa renuncia que se impone siempre-ya al sujeto, el malestar implicará una transacción interminable que, encauzándose en los ámbitos de acción permitidos y reconocidos por la civilización, sólo podrá ser parcialmente mitigada mediante la elaboración permanente tanto de aquella misma renuncia como de la renuncia misma. Para Freud, el malestar constituye al sujeto en tanto que éste está sujeto a su renuncia, determinando que, para parafrasear a Simmel⁶, la realización de un determinado valor dependerá del descentramiento de otro cierto valor que, desde entonces, demandará sufrimiento para su realización.

Dicho de otro modo, el malestar concierne a una modalidad de lo residual, implicando un resto inasimilable al proceso de socialización que, al mismo tiempo, pone en marcha toda socialización posible. En consecuencia, la producción cultural

1 Robert Musil, *El hombre sin atributos* (1942; Barcelona: Seix Barral, 2007).

2 Paul Valéry, *Cuadernos (1894-1945)* (1974[1894-1945]; Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2007).

3 Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, 6 vols. (1975[1929-1935]; México: Era, 1981).

4 Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa* (1927; Barcelona: Gedisa, 2008).

5 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 21 (1930[1929]; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 57-140.

6 Georg Simmel, *Filosofía del dinero* (1907; Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1978), 17, 27, 39, 43.

puede entenderse como una constante labor de transformación de este residuo inadmisibles. En dicho trabajo de la cultura, Freud reconoció a la producción artística como una vía privilegiada para tramitar aquello que la misma vida social genera como remanente doloroso, instalando así los límites de la cultura en el centro de la cultura misma. Basta recordar el frecuente recurso del propio Freud a los artistas y poetas para mostrar aquello que la racionalidad médica era incapaz de ver o de enunciar, a saber, la eficacia del pensamiento inconsciente⁷. Consistentemente, las artes pueden ser pensadas tal y como Adorno lo ha sugerido, es decir, como la antítesis social de la sociedad⁸.

Sin embargo, una experiencia como aquella de la inquietante extrañeza (*Unheimlich*)⁹, central para las vanguardias contemporáneas, en modo alguno puede ser soslayada mediante la pretensión (ingenua y totalizante) que situaría al arte como pura elaboración del malestar. A la luz de los proyectos estéticos de los últimos dos siglos, resulta necesaria una interrogación más amplia en la lectura de la articulación entre las artes y el descontento. Lejos de una simple reducción de la producción artística frente al desasosiego, parece imprescindible cuestionarse por el malestar con las artes¹⁰ (la incidencia social y/o subjetiva del trabajo de las vanguardias), por el malestar de las artes¹¹ (la reinención constante del metaretrato artístico) y por el malestar en las artes¹² (el lugar de lo real – o, incluso, de lo traumático – en variadas prácticas artísticas).

A partir del mismo Freud, pero sobre todo en función de los capitales aportes de Benjamin (arqueólogo cultural del *spleen* baudelaireano y agudo observador de la mudez del soldado frente al horror de la guerra¹³) y de Adorno (pensador del arte como parataxis, es decir, como residualidad inasimilable por la lógica del dominio¹⁴), la cuestión del malestar ha experimentado un desplazamiento con hondas consecuencias. Arrancado a la simple tónica de la “tonalidad anímica personal”, el malestar habrá de ser situado, en lo sucesivo, sobre el horizonte de un principio general (de una “economía libidinal”, como diría Lyotard¹⁵). Desde entonces, el descontento

7 Cf. Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 9 (1908; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 123-136.

8 Theodor W. Adorno, “Teoría Estética,” en *Obra Completa*, vol. 7 (1970[1961-1969]; Madrid: Akal, 2004).

9 Sigmund Freud, “Lo Ominoso,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 17 (1919; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 215-254.

10 Cf. Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia* (1974; Barcelona: Península, 2000).

11 Cf. Jacques Rancière, *El malestar en la estética* (2004; Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012).

12 Cf. Yves-Alain Bois y Rosalind E. Krauss, *L'Informe: Mode d'emploi* (Paris: Centre Pompidou, 1996).

13 Walter Benjamin, “El narrador,” en *Obras II*, vol. 2. (1936; Madrid: Abada, 2009), 41-67; “El París del Segundo Imperio en Baudelaire,” en *Obras I*, vol. 2 (1938; Madrid: Abada, 2008), 89-204.

14 Theodor W. Adorno, “Parataxis,” en *Obra Completa*, vol. 11. (1974; Madrid: Akal, 2003), 429-437.

15 Jean-François Lyotard, *Economía libidinal* (1974; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990).

ha pasado a formar parte esencial del problema de la producción de la subjetividad bajo la extensión y los nuevos desarrollos del capitalismo, determinando que, cada cierto tiempo, se renueve de manera incesante la pregunta por las condiciones “actuales” – y, por lo tanto, históricas – del malestar en la cultura.

En consecuencia, cobra particular relevancia la pregunta por las formas de mitigación, de administración y/o de inscripción del malestar en el marco sociopolítico y cultural que, en las décadas recientes, se ha expresado en una acusada tendencia a la imposición global del neoliberalismo. En la actualidad, las condiciones históricas del malestar quedan en evidencia en razón de las transformaciones producidas en distintos niveles de la realidad social y cultural, definiendo modos de subjetividad acordes a tales transformaciones. En este sentido, la contemporánea gestión biopolítica¹⁶, en su afirmación de la *nuda vita*¹⁷ y del bienestar individual, puede entenderse al modo de un síntoma o, incluso, como una formación reactiva respecto del malestar que imperativamente se pretende excluir de la experiencia a como dé lugar y sin ningún residuo. Bajo el proyecto gubernamental contemporáneo, el recurso a una estética de la felicidad parece ser el reverso ideológico de una experiencia cotidiana en la cual el descontento cobra formas e intensidades inéditas y críticas. De este modo, en el panorama de la actual gubernamentalidad, la dimensión estética parece tener una importancia equiparable a aquella que, en su momento, la teoría crítica pudo agudamente discernir en relación con la estética del fascismo.

Sin duda, se requieren nuevas cartografías para reconsiderar las particularidades de los arreglos simbólicos relativos a las subjetividades en el umbral del siglo que recién comienza. La época en la cual se opera la medicalización progresiva de la existencia y la ampliación indefinida del trabajo sobre los espacios de la vida personal, a niveles de intensidad hasta hace poco desconocidos, es también el tiempo donde se han propuesto renovadas versiones para la célebre fórmula de Hegel¹⁸ relativa a la “muerte del arte”. ¿Cómo hacer frente a esa crisis, a aquel persistente malestar de artistas y pensadores en relación con la inasible naturaleza de lo artístico en la era de la imagen global y de las performatividades online? Salvar el arte, dejar morir el arte, parecen desde luego consignas estériles, las cuales pueden no obstante llegar a promover, en ciertos contextos precisos, acciones inquietantes, peligrosas o bien directamente enojosas. Y, con todo, una apremiante pregunta sigue en pie: ¿qué significa hoy la producción de obra y de pensamiento, cuando con mayor fuerza se impone la interrogante por lo común, por el sujeto y su comunidad, es decir, por la posibilidad de articulaciones simbólicas de lo experimentado o, más aún, de lo experimentable?

16 Michel Foucault, *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)* (2004 [1978-1979]; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

17 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1995; Valencia: Pre-textos, 1998).

18 Georg W. F. Hegel, *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* (1830; Madrid: Alianza, 1997), 582.

Si, por nuestros días, los recursos simbólicos se han visto diagnosticados bajo el rótulo de la insuficiencia, ¿cómo se pondría en juego la elaboración del descontento en los mismos límites de la representación en cuanto tal? Incluso si, contra toda la serie de oscuras consideraciones apocalípticas (tan frecuentes en el presente), los mencionados recursos mostraran, en definitiva, pruebas de una acción sin deterioro, aún cabría por supuesto la pregunta relativa a las específicas articulaciones simbólicas que, convocadas justamente para estas épocas, de ninguna manera podrían evitar entrañar unas igualmente singulares hiancias e inconsistencias. Pues, sencillamente, respecto de lo simbólico, lo imposible ek-siste, incluso si ello no fuere más que el resultado de la evidente insuficiencia del significante para recubrir todo lo real¹⁹.

Por cierto, los actuales debates reflejan este inasible lugar de las artes y del pensamiento que en ellas y en éste se convoca. Lugar tan necesario como precario, tan inquietante como insistente. Lugar en función del cual se ha reinterpretado el problema político como aquél del “reparto de lo sensible”²⁰; lugar desde donde se insiste en tematizar la destitución del vínculo con el otro, el paso a la inmunidad ética del artista y a sus prácticas extremas²¹; lugar en el que, incluso, se ha sostenido la asimilación salvaje entre el cínico indolente y el creador de nuestros tiempos²². A lo largo de estas tensiones, lo que persiste es el malestar en la diversidad de sus modalidades, experiencias y registros, los cuales permiten, a su vez, situar las coordenadas y fracturas de las prácticas subjetivas que les son correlativas.

Quizás, nos encontramos confrontados al tránsito desde un paradigma del malestar en la cultura hacia una manifestación general y generalizada que mejor cabría designar como culturas del malestar o culturas en malestar. En tal sentido, resulta insoslayable preguntarse por el destino de los “destinos del malestar”, esto es, interrogarse por la índole actual (aunque también inactual) de sus elaboraciones simbólicas y de sus inscripciones, de sus modalidades enunciativas y de sus políticas de representación, para desde allí consignar sus límites, sus imposibles, sus improcesables. Este mismo carácter de la experiencia del malestar, residual a la vez que inaprehensible, se ofrece al pensamiento y a la producción artísticas como un asunto siempre abierto que, incansablemente, invita al examen y a la crítica respecto de las condiciones culturales e histórico-políticas en las cuales, tanto hoy como ayer, se articulan y se han articulado malestar y subjetividad.

19 Cf. Jacques Lacan, *El seminario. Libro XVI. De un Otro al otro, 1968-1969* (2006; Buenos Aires: Paidós, 2008); *Le séminaire. Libro XXII. RSI, 1974-1975* (inédito).

20 Jacques Rancière, *El reparto político de lo sensible* (2000; Santiago: LOM, 2009).

21 Jean Clair, *La responsabilidad del artista* (1997; Madrid: Antonio Machado, 1998); Paul Virilio, *L'art à perte de vue* (Paris: Galilée, 2005).

22 Hal Foster, *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo* (1996; Madrid: Akal, 2001); Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica* (1983; Madrid: Siruela, 2003).

Así, prolongando la indagación iniciada en el primer tomo de *Malestar y destinos del malestar*, el conjunto de escritos reunidos en este libro buscan, justamente, examinar los resortes y las inflexiones de los destinos del malestar en el campo específico de las prácticas artísticas y estéticas. Originalmente, ellos proceden de comunicaciones orales presentadas en el *Coloquio Internacional Transdisciplinar en Artes y Psicoanálisis: Malestar y Destinos del Malestar* que, habiendo tenido lugar en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a fines de octubre del año 2012, constituyó la primera instancia abierta y pública organizada por el, en aquel tiempo, recientemente creado *Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad* (LaPSoS). Se trataba entonces, y se trata aún ahora, de propiciar una instancia de reflexión que, descentrada de las inercias disciplinarias (y, por cierto, tan disciplinadas como disciplinantes), fuera capaz de dar cabida a la prolífica riqueza del diálogo, la confrontación y la controversia entre diversas disciplinas, en función de la interrogación de los avatares del descontento y, más particularmente, del lugar de las artes respecto de ellos.

Las contribuciones incluidas en este segundo volumen han sido distribuidas según cuatro secciones, las cuales agrupan los distintos trabajos de acuerdo a una cierta afinidad compartida a nivel de sus ángulos de abordaje de las *artes del descontento*. De este modo, si los primeros dos apartados congregan textos que tienden a preguntarse, respectivamente, por el malestar de las artes y por el malestar con las artes, las dos últimas partes reúnen escritos principalmente orientados a interrogarse por el malestar en las artes a partir de obras y prácticas diversas.

La primera sección se inicia con la contribución de Danilo Sanhueza, quien propone revisitar las formulaciones freudiana y lacaniana relativas a la sublimación para no solamente precisar su operación respecto del malestar, sino también resituar las coordenadas de una perspectiva transdisciplinar entre artes y psicoanálisis. En seguida, Marie-Claude Lambotte aborda las condiciones que, más allá de la masiva apropiación actual de una “estética de la negatividad”, caracterizan ciertas prácticas artísticas donde, mediante precisas configuraciones dinámicas entre artista, objeto y espectador, acontece una efectiva “negatividad productiva”. Luego, Carlos Ossa explora los usos estéticos del museo, la industria cultural y el arte crítico que, fundidos no sin contradicción en el capitalismo tardío, son convocados para apuntalar el monopolio contemporáneo de la subjetividad por la imagen, en función del cual el malestar es ofertado como espectáculo. Finalmente, Sergio Rojas interroga los rendimientos y horizontes de la crítica que, tan masificada como despolitizada en estos días, parece entrañar en nuestra época una inflexión cínica, cuya impronta infiltra la subjetivación solicitada por el agotamiento de la experiencia en el presente.

La segunda parte congrega un conjunto de escritos donde la discusión se centra sobre variados desasosiegos suscitados en relación a algunas prácticas artísticas o es-

téticas actuales. En tal sentido, Rodrigo Zúñiga aborda la controversial figura del *artista soberano* que, bajo el refugio del *arte en nombre del Arte*, se otorga una instancia de *excepción permitida* mediante el recurso a una inmunización ética y estética capaz de, eventualmente, declarar el fin de lo político. A su vez, Jorge Martínez defiende una apreciación crítica de la música electroacústica contemporánea que, a su juicio –por cierto, discutible–, revelaría su resorte biopolítico en sus tratamientos del tiempo, del cuerpo y del sacrificio. Luego, Serge Tisseron sugiere delinear, a partir de una serie de vuelcos sobre los planos cultural, cognitivo, psicológico y artístico, la emergencia de una inédita “cultura de las pantallas” que, debatible en numerosos puntos, habría destituido el habitual expediente a la *represión*, en la pretendidamente tradicional “cultura del libro”, para convocar un extensivo recurso al *clivaje* como mecanismo defensivo prevalente en el nuevo siglo. Para cerrar el apartado, Federico Galende propone reexaminar la falla constitutiva en la moderna economía política de la felicidad que, interrogada por Freud en su ensayo sobre el malestar, ha prolongado la desarticulación crítica, iniciada desde mediados del siglo XIX, de la fascinación por la imagen y de la ilusión del espectáculo.

El tercer grupo de contribuciones tiene por foco principal la reflexión relativa a algunos eventuales destinos de los rastros y los restos de la violencia social y política en la producción cultural. En relación a un espectáculo de luces incluido en las celebraciones del bicentenario de la independencia de Chile, René Valenzuela examina la prolongación actual del proyecto genocida inaugurado por el Golpe cívico-militar de 1973 donde la violencia política, redoblada en la violencia económica, redundaba en una empresa de exterminio sistemático del conjunto de sedimentos simbólico de emancipación popular. Por su parte, a partir de ciertos pasajes de la historia de Diego Portales y del devenir de algunos de sus monumentos, Luis Montes interroga el espacio público en función de la incidencia del acontecer histórico sobre la articulación del sentido de sus hitos conmemorativos. A continuación, Pablo Cabrera aborda una específica dificultad contemporánea en la tarea perlaborativa que, vinculada a una subjetivación presidida por el clivaje exhortado en virtud de las incidencias de la violencia extrema, requeriría de un singular trabajo de la memoria particularmente palpable en las operaciones practicadas en ciertos memoriales. En seguida, Francisco Sanfuentes relata un proceso de obra relativo a un muro periférico del Instituto Psiquiátrico “José Horwitz B.” que, en su condición de umbral es al mismo tiempo clausura de lo accesible y anuncio de lo irrepresentable, se ofrece como superficie de una precaria inscripción en el espacio público de restos efímeros de ignotos deseos e inadvertidos sufrimientos. Por último, Roberto Aceituno finaliza esta sección con un cuestionamiento de la topología unidimensional de la oposición exterior/interior que, correlativa a la distinción público/privado, no repara en las condiciones figurativas constitutivas de su misma producción, proponiendo un examen de tres

imágenes y una ficción literaria donde sus regímenes de figurabilidad introducen un pliegue íntimo en lo interior para figurar aquello que, en tanto subjetividad sustraída del ver, resiste al ejercicio del poder sobre el campo de lo visible.

Finalmente, el cuarto apartado se enfoca en los destinos del desasosiego en ciertas prácticas artísticas que, por medio del recurso a singulares articulaciones del lenguaje, comportan un tratamiento paratáxico de lo real, particularmente aquel referido al cuerpo y a la lengua. En tal sentido, Pablo Oyarzún indaga en la obra de Jonathan Swift donde el desborde de los cuerpos no sólo desafía los bordes del lenguaje, sino que también demanda el concurso de un modo originario del mismo en los límites de la palabra. Luego, en función de un trabajo de William Kentridge relativo a los procesos de Moscú, Geneviève Morel interroga los resortes que, por las vías de lo absurdo y de lo cómico, subvierten la tragedia contemporánea y su relación con la verdad. Posteriormente, Andrea Kottow analiza el horizonte crítico de la locura femenina (o, incluso, feminizada) que, convocada en dos novelas chilenas escritas por Alberto Blest Gana y José Victorino Lastarria en la segunda mitad del siglo XIX, parece tempranamente impugnar la razón moderna y sus ficciones fundacionales. En seguida, en función de un análisis de reconocidos films, performances y obras del teatro, Règeis Michel busca caracterizar un contemporáneo arte anti-corporal que, suscitando el malestar mediante la desmaterialización, la mutilación e, incluso, la destrucción del cuerpo, se orienta a subvertir el lugar asignado a la corporalidad en las sociedades capitalistas tardías. Finalmente, Esteban Radiszcz examina una conocida performance de Gonzalo Rabanal que, teniendo por figura central al padre, remite a una discusión sobre la instancia de la ley y los designios de su poder, donde la sujeción a los imperativos del lenguaje no destierra por entero la incidencia residual del cuerpo de la lengua (materna) sobre los destinos de la palabra, particularmente, en las artes.

Santiago, primavera 2016.

I.
DEL MALESTAR DE LAS ARTES...



A PROPÓSITO DE LA SUBLIMACIÓN

Notas sobre lo transdisciplinar entre artes y psicoanálisis

Danilo Sanhueza O.

El presente trabajo articula algunas reflexiones orientadas a delimitar una aproximación posible a lo transdisciplinar desde el encuentro entre psicoanálisis y arte, específicamente relacionada con la noción psicoanalítica de la *sublimación*.

Lo transdisciplinar no es entendido acá como un acuerdo pactado o un diálogo supuesto de antemano entre el arte (particularmente, las artes visuales) y el psicoanálisis, sino más bien como una apuesta conceptual – y, en alguna medida, metodológica – que implica un ejercicio de dislocación respecto de los ámbitos a los cuales se abocan tradicionalmente estas disciplinas. Así, antes que el sujeto (psicoanálisis) o la obra (arte), se trata de situar aquello que separa y une ambos términos: la distancia (espacio) en donde la mirada es desplegada y el encuentro entre sujeto y obra se hace posible, en tanto condición necesaria para el despliegue del proceso sublimatorio. Allí se pondría en juego algo que admite –y podríamos incluso decir que exige – una aproximación en la cual psicoanálisis y arte puedan articularse en una relación que, sin embargo, no estará exenta de tensiones y conflictos. En el decir de Rancière¹, la característica fundamental de una práctica transdisciplinar es precisamente la de emplazar la propia disciplina en un lugar ajeno, en una relación de extranjería con respecto al punto de origen, de manera que el propio saber no pueda permanecer incólume ante ese encuentro con aquello que la otra disciplina muestra.

La elección de la dimensión espacial contenida en la sublimación, como objeto que nos servirá para dar cuenta de la transdisciplina entre artes y psicoanálisis, no es causal ni meramente ilustrativa. Como veremos, el espacio es una condición necesaria para la posibilidad misma de la experiencia estética, operando como el soporte material de la separación que da lugar a la relación entre el sujeto y la obra.

TRANSDISCIPLINA ENTRE PSICOANÁLISIS Y ARTE.

El encuentro entre psicoanálisis y arte, en sus innumerables referencias mutuas y en la enorme productividad suscitada entre ambas disciplinas, está repleto de posibilidades, aunque igualmente lleno de limitaciones y traspies conceptuales. Esto se refleja en las variadas y, muchas veces, contradictorias teorías sobre el artista y la obra, sobre los mecanismos psíquicos que hacen posible la producción o sobre las condiciones socioculturales de su recepción e interpretación.

1 Jacques Rancière, *El inconsciente estético* (2001; Buenos Aires: Del estante, 2005).

Sin embargo, ello no transforma automáticamente el diálogo entre psicoanálisis y arte en un ejercicio transdisciplinar. No pocas veces dicho encuentro ha sido entendido como una suerte de psicoanálisis aplicado, buscándose una interpretación de la obra a partir de las fantasías inconscientes del artista; como si su producción fuera, en definitiva, un síntoma. Esto da cuenta de la dificultad que el psicoanálisis ha tenido para entender la producción de sentido a través de mecanismos que no necesariamente se ajustan a aquellos de la formación del síntoma. Esto se vincula, por supuesto, con la naturaleza de la práctica psicoanalítica, la cual encuentra su material de trabajo en la represión y los mecanismos de formación de síntomas; pero también tiene que ver con el uso marcadamente proficiente que el psicoanálisis ha tendido a establecer respecto del arte y sus producciones. Así, se han desplegado innumerables patografías e interpretaciones psicoanalíticas de la obra y del artista, como si en esas aplicaciones del psicoanálisis al arte los conceptos formulados en la clínica mantuviesen intacta su efectividad interpretativa.

Lo transdisciplinar debe plantearse en otros términos. En su ya célebre conferencia “El inconsciente estético”, Jacques Rancière² alude precisamente a los encuentros y desencuentros entre el psicoanálisis y el arte como el paradigma de lo transdisciplinar. Y lo hace en un sentido que comienza por marcar una clara diferencia respecto de la concepción clásica de lo interdisciplinario. Hablar de transdisciplina – y no de interdisciplina – no es en modo alguno un giro lingüístico vacío. Es una elección teórica y metodológica que responde a un modo particular de entender los objetos y su relación con los discursos mediante los cuales son abordados.

El trabajo transdisciplinar no constituye la simple entrada de una disciplina en el terreno fenoménico ya prefigurado por otra. Se trata, más bien, de reconocer que cada objeto o problema es el campo de una disputa y que, por ende, las divisiones entre las disciplinas – las cuales muchas veces son aceptadas, en la academia, como separaciones naturales – responden a problemas políticos. De esta idea se deriva el hecho de que, en un campo problemático, son puestos en juego diversos registros, los cuales no necesariamente resultan asimilables entre sí.

Sobre el cruce entre psicoanálisis y arte, Rancière reconoce como objeto de litigio a lo inconsciente mismo. La frecuencia con la que aparecen citas y casos tomados del arte en la obra de Freud tendría una función estratégica, la cual no buscaría probar la eficacia de la interpretación psicoanalítica aplicada a la producción cultural (como sería el caso de las patografías o del psicoanálisis aplicado), sino que se orientaría a referir un campo que lleva en sus obras la huella de lo inconsciente, lo que muestra una relación productiva entre una forma de pensamiento – aquel del arte – y el no-pensamiento. Para Rancière, esto revela que, hasta cierto punto, habría una

2 Ibid.

equivalencia entre la racionalidad de lo inconsciente y la racionalidad del arte. En este sentido, la teoría freudiana apunta a algo que el pensamiento estético del siglo XIX ya había anticipado, a saber, que hay sentido allí donde parece no haberlo: en la locura, en el exceso, en las pasiones.

LA SUBLIMACIÓN: HISTORIA DE UNA DIFICULTAD

El planteamiento de Rancière parece del todo oportuno no sólo porque da cuenta de la íntima y compleja relación entre psicoanálisis y arte, sino también porque su planteamiento permite entender esa relación como un diálogo en el que los términos no están dados de antemano, en donde la elaboración conceptual constituye aún una tarea por resolver.

Si hay un concepto imprescindible para dar cuenta de la relación entre el psicoanálisis y las artes, ese es el de sublimación. En su fórmula más general, la sublimación es concebida por Freud como el destino pulsional que posibilita la producción de actividades y objetos valorados socialmente por medio de la transformación de las metas originalmente ligadas a la satisfacción sexual directa. Así, la sublimación daría cuenta del fundamento sexual de los productos culturales³.

La importancia que la sublimación ostenta en la teoría psicoanalítica en general, así como respecto de la relación establecida con el arte en particular, resulta paradójica si se la considera junto con los problemas teóricos que históricamente ha acarreado su definición. Por cierto, esto puede ser leído, sintomáticamente, como un fenómeno que también se expresa en la dificultad que el psicoanálisis tiene para dar cuenta de la producción artística, sin reducirla a otros fenómenos con los cuales se trabaja de manera más directa en el campo clínico.

Es sabido que, en Freud, la sublimación no es un concepto desarrollado de manera sistemática ni unitaria. Es como si la legendaria destrucción del texto, que originalmente estaba destinado a formar parte de la metapsicología y que llevaba por nombre “La sublimación”, pesara sobre los hombros de la tradición psicoanalítica, al punto que Laplanche llega a referirse a ella como la cruz de Freud, con todo lo que esta metáfora implica: la equis que señala en el mapa el lugar del tesoro enterrado, el punto de intersección de líneas perpendiculares que se cruzan entre sí (pulsión/cultura, yo/sexualidad, placer/renuncia), la incógnita de la ecuación o la carga que debe arrastrarse penosamente para alcanzar la redención⁴.

La redención es situada aquí a propósito de lo que podríamos llamar la irradiación ética de la sublimación: la posibilidad que se abre para el psicoanálisis de dar cuenta de lo cultural sin patologizar este campo pero, a la vez, sin reducir por ello su

3 Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci,” en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 11 (1910; Buenos Aires: Amorrortu, 2010), 7-51.

4 Jean Laplanche, *La sublimación. Problemáticas III* (1980; Buenos Aires: Amorrortu, 2002).

dimensión pulsional. En principio, se podría pensar que la sublimación es ofrecida, a diferencia de la represión, como un modo de hacer con la pulsión que pueda dar lugar a lo nuevo (a la creación), resolviendo sin conflicto el drama de la renuncia a la satisfacción sexual directa. Sin embargo, en *El malestar en la cultura*, la tesis de Freud invierte esta primera interpretación “ingenua”⁵. Al operar transformando las metas sexuales, la sublimación desliga los componentes tanáticos, lo cual cuestiona radicalmente aquello que algunos han supuesto como el compromiso feliz entre cultura y pulsión: el mito de la creatividad, entendida como pura alternativa al síntoma o al sufrimiento psíquico.

A pesar de todas las dificultades que implica la noción de sublimación, antes de desechar de plano el concepto vale la pena volver a Freud, no sólo para lamentarnos por lo que no dijo, sino también para tomar aquello que sí alcanzó a comprender acerca de la sublimación, lo cual tiene principalmente que ver con las demarcaciones que estableció respecto de otros fenómenos psíquicos.

Al definir los destinos de la pulsión, Freud traza una distinción clara entre represión y sublimación⁶. Esto quiere decir que la sublimación establece una forma de satisfacción que prescinde de los mecanismos metafóricos del síntoma. Esta economía de la sustitución, que como bien indica Mannoni es más propia de la metonimia, supone la inadecuación de aquellas interpretaciones orientadas a reconducir la obra de arte a una manifestación sintomática de la fantasía del artista⁷. No hay psicoanálisis del arte, al menos no de este modo.

La sublimación tampoco coincide con la idealización ni con la acción del ideal del yo. El ideal del yo puede demandar la desexualización de la pulsión, pero no garantiza en absoluto el curso sublimatorio de la vida psíquica⁸. Quizás a propósito del uso del término, fuertemente ligado al pensamiento kantiano, la sublimación ha tendido a confundirse con lo sublime. Esto ha llevado a ciertos teóricos a distinguir odiosamente entre formas sublimadas y desublimadas de arte, lo cual no puede sino sostenerse en una interpretación conservadora de la sublimación, que finalmente comprobaría su eficacia en el ajuste del contenido de la obra con un canon como medida de un ideal construido socialmente. De hecho, la distinción de la sublimación respecto de la idealización permite superar de antemano este *impasse* conceptual.

Sin embargo, la delimitación de estas coordenadas no alcanza para definir la

5 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura,” en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 21 (1930; Buenos Aires: Amorrortu, 2010), 63-136.

6 Sigmund Freud, “Pulsión y destinos de pulsión,” en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 14 (1915; Buenos Aires: Amorrortu, 2010), 105-133.

7 Octave Mannoni, *Freud. El descubrimiento del inconsciente* (1968; Buenos Aires, Nueva Visión, 1987).

8 Sigmund Freud, “Introducción del narcisismo,” en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 14 (1914; Buenos Aires: Amorrortu, 2010), 65-97.

sublimación en un sentido afirmativo. Esta dificultad se sitúa tanto en relación con la práctica psicoanalítica como en vinculación con la teoría del psicoanálisis: como ya se ha señalado, el lugar desde el cual se constituye predominantemente la teoría psicoanalítica es la práctica clínica, donde aquello con lo cual se lidia son fenómenos constituidos clásicamente en el registro de la represión y el síntoma. Por el lado conceptual, la dificultad para definir la sublimación radica en que hay algo que se juega, simultáneamente, tanto sobre el registro de la pulsión como sobre el plano de lo social y del valor, donde ambos polos se encuentran conectados por el proceso en una tensión indisoluble.

Ahora bien, si el esfuerzo de Freud se concentró, por cierto, en las transformaciones pulsionales, la aproximación de Lacan tomó precisamente el problema desde el otro extremo del proceso sublimatorio: aquel que, más allá de lo que posibilita la producción de la obra, da cuenta de la naturaleza del valor que, de acuerdo al propio Freud, se situaba en el reconocimiento social de la obra de arte. En otras palabras, Lacan traslada la pregunta desde el artista y sus mecanismos psíquicos a las operaciones que, en el campo cultural (el registro del Otro), constituyen a la obra.

En efecto, para Lacan la sublimación consiste en elevar un objeto a la dignidad de la Cosa (el *das Ding* de Freud⁹): aquel mítico objeto perdido freudiano, lugar gozoso de la satisfacción originaria. Esto significa que, por medio de la sublimación, se producen objetos que ocupan ese lugar vacío dejado por la Cosa, pero ello no por medio del recurso a un absoluto – como en la moral kantiana – , sino a través de múltiples objetos imaginarios¹⁰. En este sentido, el reconocimiento social se relacionaría con este lugar particular del objeto sublimado, en tanto operaría allí una forma de satisfacción distinta de la represión.

De esta manera, el mecanismo sublimatorio implicaría el encuentro con lo real mediante un rodeo mediante el cual se presentifica la Cosa en el objeto, a través de su ausencia. Sólo si el objeto de la sublimación no coincide con la Cosa o, dicho de otro modo, sólo si existe una distancia que separa al sujeto respecto de lo real, entonces se produce la elevación que coincide con la valoración de la sublimación. Esta forma de entender el mecanismo que sostiene a la obra en su estatuto artístico, permite desligar al proceso de cualquier referencia al ideal. En efecto, el primer ejemplo que Lacan usa para ilustrar esta concepción de la sublimación es un objeto doméstico: una colección de cajitas de fósforos vacías que, puestas una al lado de la otra, quedaban articuladas, por medio de un leve desplazamiento de la cajita interior, formando una construcción que se entrega visualmente con una pequeña cuota

9 Sigmund Freud, "Proyecto de psicología," en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 1 (1950[1895]; Buenos Aires: Amorrortu, 2010), 323-389.

10 Jacques Lacan, *El Seminario, Libro VII. La ética del psicoanálisis, 1959-1960* (1964; Buenos Aires: Paidós, 2005).

de placer. Lo que hay que notar acá es que este objeto está desprovisto de su función, desplazado respecto de su uso corriente, y que es mediante esta estrategia de vaciamiento que la Cosa en este objeto es convocada¹¹.

Así, en la particularidad de la relación que la sublimación instala con la Cosa, volvemos a apreciar, desde otra clave, la disyunción entre este mecanismo y aquel de la represión. Mientras la represión tiende a ocultar lo real de la Cosa, la sublimación constituye una forma de presentificar la Cosa, pero sin hacerse destruir por ella. El objeto de la sublimación no coincide con la Cosa, pero no deja de aludir a esa dimensión imposible de ser representada. De esta forma, entendemos que la sublimación, al trabajar con lo insignificante de la cultura de una forma no represiva, abre una dimensión social que permite incorporar la emergencia de una alteridad radical en el seno mismo de la cultura.

DISTANCIA Y MALESTAR. LA OPERACIÓN SUBVERSIVA DE LA SUBLIMACIÓN

Nuestro abordaje del intento freudiano por definir la sublimación contempló, fundamentalmente, los mecanismos de transformación pulsional, donde las coordenadas corresponden a una dimensión temporal: la condición mínima necesaria para que exista la sublimación era el aplazamiento de la satisfacción sexual inmediata. Pero al situar la sublimación y, por ende, la comprensión de las artes visuales del lado del objeto y de la distancia con lo real, Lacan instala de lleno la discusión en el registro del espacio. El modo en que Lacan, tan sólo unos pocos años después del seminario donde aborda inauguralmente la sublimación, examina el cuadro (el encuadre) como marco y condición de las artes visuales, otorga aún más precisamente un lugar central a esta cuestión: el espacio que se abre en la distancia entre el sujeto y la obra.

Dicho de modo muy sintético, la función-cuadro posibilita un encuentro con lo real fundado sobre la inversión de la idea clásica de la aprehensión de la obra¹². Lo que muestra Lacan es que, lejos de ser el sujeto aquel que ve la obra, el verdadero efecto de la segunda radica en que el primero es mirado por ella. Aquí, el sujeto no es puramente dueño de la representación visual que se forma del cuadro, pues se trata más bien de la exterioridad de la obra aguijoneando al sujeto (en un sentido cercano al *punctum* de Barthes¹³).

Sin embargo, este ser-atrapado por la obra no implica una objetivación total del sujeto. La función-cuadro apela al placer que se produce en el dejarse atrapar por el cuadro, en el momento en que la mirada de las cosas se depone. Hay ahí un efecto apaciguador. La relación con lo Real es acá entendida como un colador, como un ta-

11 Ibid.

12 Jacques Lacan, *El Seminario, Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964 (1973; Buenos Aires: Paidós, 1987).

13 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (1980; Barcelona: Paidós, 1989).

miz que impide a la Cosa aparecer en su versión más cruda y mortífera, posibilitando al mismo tiempo un encuentro tolerable e, incluso, placentero con dicha dimensión.

La función-cuadro no consiste, entonces, en la construcción de una representación por parte del sujeto. Más bien se trata de la experimentación del límite de las posibilidades de la propia representación. En este sentido, habría obra de arte allí donde la representación resulta agujereada, donde el punto ciego de la visión impide que el sujeto se represente a sí mismo. En el fondo, las cosas se juegan más entre el sujeto y la obra que a nivel de la sola producción de esta última, en tanto condición inherente al objeto o a nivel de la interioridad de quien la aprecia.

Esta forma de concebir la obra, la cual necesariamente supone la instalación de un espacio entre el sujeto y el objeto como requisito fundamental para la contemplación visual, ya había sido anunciada por el propio Freud. Efectivamente, en una de sus primeras alusiones a la sublimación¹⁴ nos encontramos con algo de este orden: para producir y sostener el deseo de ver el cuerpo del otro, es necesario un primer distanciamiento que, suspendiendo el contacto táctil, se aparta luego del interés del sujeto por los genitales para depositarlo en la contemplación del cuerpo del otro. En la comprensión del placer estético generado por el cuerpo como unidad, el interés de Freud recae sobre lo que se conserva en la transformación sublimatoria, y no en el advenimiento de un objeto nuevo, unificado y puro.

De este modo, la condición general para el placer sublimatorio es la instalación de un alejamiento, una especie de “toma de distancia” respecto del objeto, que previamente estimulaba la consecución de la meta sexual sólo en términos de descarga directa. Así, el objeto puede abordarse desde otro régimen sensorial, aquel de la mirada, lo cual supone una suspensión espacial – y también temporal – en la relación del sujeto con su propia urgencia pulsional; suspensión que igualmente juega como condición de posibilidad de toda la actividad psíquica ligada al pensamiento.

En este sentido, el argumento de Freud nos da razones para plantear que la esfera de lo visible – y por ende, de lo invisible y lo velado – representa, en relación con el tacto o el olfato, una disposición especialmente apta para los desplazamientos y sustituciones pulsionales. Así, la particularidad del espectro visible-invisible resulta completamente afín con la lógica sublimatoria, donde la satisfacción se realiza en la forma de un “tocar-sin-contacto”. Esta no-realización de la satisfacción en el orden del tacto tiene su contrapartida en la dinámica sublimatoria de la desviación respecto de las metas originarias y de la atracción hacia metas nuevas.

Al disponerse, simultáneamente, sobre las coordenadas espaciales y temporales de la experiencia subjetiva, la elaboración psicoanalítica de la sublimación no deja de

14 Sigmund Freud, “Tres ensayos de teoría sexual,” en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 7 (1905; Buenos Aires: Amorrortu, 2010), 109-224.

aludir a dos de los campos disciplinares en los que se había introducido el término antes de Freud. La estética, en tanto la distancia espacial respecto del objeto introduce la posibilidad de la experiencia y el juicio estético; y la ética, en la medida que el distanciamiento temporal abierto por el desplazamiento de las metas pulsionales instala una nueva forma de relación del sujeto consigo mismo, con sus placeres y con sus deseos. En efecto, la investigación psicoanalítica sobre la sublimación no deja de referir, directa o indirectamente, a conceptos y problemas concernientes a estos ámbitos, sin que por ello se pierda su carácter específico e innovador respecto de la tradición filosófica en la que se inscriben dichas disciplinas.

Respecto de lo último, una de las características del abordaje psicoanalítico del problema sublimatorio parece jugarse en la renuncia a encontrar en este proceso (la sublimación) una solución a los problemas aparejados al malestar en la cultura, en donde este último es asumido como una condición irreductible de la vida psíquica del sujeto en lo social¹⁵. En este punto, la sublimación resulta tan impotente como la represión o la renuncia pulsional, toda vez que la producción sublimatoria no puede dar cuenta del padecimiento psíquico. Si, en virtud de la forzosa imposibilidad de satisfacción completa y “directa”, este último se produce ya en el primer distanciamiento respecto de la Cosa, entonces la sublimación no se ofrece nada más que una “forma de hacer” con la renuncia, la cual no garantiza en absoluto la resolución del problema ni previene de nuevas renunciaciones y padecimientos. Sin embargo, la sublimación produce algo que otros mecanismos psíquicos no pueden sostener: a través de ella, precisamente en el espacio que separa al sujeto de su propia satisfacción, se despliega el proceso cultural, particularmente en sus aspectos subversivos.

Si le queremos dar lugar a la sublimación en lo que esta tiene de específico frente a la represión, parece necesario suspender el ejercicio interpretativo y pensar la relación con el arte desde otras coordenadas, pues la misma dinámica sublimatoria ya funciona en esta lógica en donde la significación se encuentra suspendida. Una forma de operar este desplazamiento sería desplazar el énfasis desde los contenidos de la obra hacia aquellas condiciones que, en el nivel de las operaciones estéticas (*ars poetica*), pueden dar cuenta de su eficacia pulsional. Sólo así podríamos eventualmente dejar de pensar la relación con el arte como un instrumento para probar hipótesis ya prefiguradas y, de este modo, hacerle un espacio a lo que la práctica artística pudiese llegar a enseñarnos.

15 Cf. Freud, “El malestar en la cultura”.

LA AMBIGÜEDAD DEL ARTE

Entre la estética narrativa y la invención de la forma¹

Marie-Claude Lambotte

La pregunta freudiana sobre el malestar en la cultura es conocida; proviene de lo que Freud² denuncia como las consecuencias de las necesarias renunciaciones pulsionales infringidas al hombre “socializado”. Se podría decir que Lacan³ desplaza este análisis a partir de dos ejes: uno, relativo al *goce*, concierne al “resto inasimilable” del proceso de socialización y, en nuestros intercambios económicos, se manifiesta bajo la forma de un *plus-de-goce* (en analogía con la *plusvalía* de Marx); el otro se refiere a el omnipotente mandato superyoico que lleva a este mismo goce hasta el estatuto de imperativo categórico mortífero. El primer eje, a través de esta noción de *plus-de-goce* que aparece como el destino del goce prohibido, se inscribe en la repartición capitalista de las tareas, atribuyendo sólo a algunos la posibilidad de *plus-de-gozar*. El segundo, por el cual entra en escena lo que se podría reconocer como la servidumbre voluntaria o, dicho de otro modo, la remisión al goce del Otro (el Gran Otro omnipotente, sea cual sea su forma), se inscribe en las relaciones de poder, acompañadas de sus múltiples figuras de recuperación.

Desde estos dos puntos de vista, la cuestión del malestar expresado por el *socius*, entendido como el “individuo social”, exige nuevamente situar en la actualidad las figuras concretas bajo las cuales actúan estos procesos; y, al menos en Europa, aunque tal vez más particularmente en Francia, son los artistas, más que los filósofos, quienes dan cuenta y denuncian sus efectos (como, por ejemplo, Adel Abdessemed o bien el videasta belga Koen Theys)⁴. Si nuestra época, llamada posmoderna, la cual señala el fin de los grandes relatos y de las obras de arte, se ha apropiado de la “estética de la negatividad” de Adorno para juzgar producciones artísticas donde se invalidan los criterios estéticos adoptados hasta ahora – producciones, por cierto, ya recuperadas por las instancias de evaluación oficiales a través de categorizaciones del tipo “artes del resto” o “artes del desecho” –, de lo se trata es, entonces, de nuevamen-

1 Traducido del francés por Roberto Aceituno

2 Cf. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 21 (1930[1929]; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 57-140.

3 Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964 (Paris: Le Seuil, 1973).

4 Adel Abdessemed, artista plástico francés de origen algeriano, que pone en escena la locura del poder en el hombre y la hipocresía política. Cf. Adel Abdessemed, *Je Suis Innocent* (Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 2012); Koen Theys, videasta belga, esencialmente implicado por el conflicto entre el arte, los medios de masa y la recuperación del arte por el poder. Cf. Koen Theys, *Home-made Victories*. (Gent: MER. Paper Kunsthalle & S.M.A.K., 2013).

te distinguir aquellas que participan de una verdadera “negatividad productiva”. De hecho, estas últimas exponen precisamente el dilema en juego de ahora en adelante que, concerniendo tanto al artista como a sus producciones, implica la pregunta por cómo sostener frente al malestar una posición analítica y crítica, rechazando toda recuperación institucional y sin por ello hacer caer al arte en un realismo social que no podría corresponder a su finalidad.⁵ Pues, en efecto, nos encontramos aquí, en acto, con esas dos caras del goce: la del *plus-de-goce* implicado en el proceso de recuperación que refrenda la separación entre el arte de los conocedores y el arte de la masa (alta y baja culturas), así como aquella del goce victimario propio a la resignación.

MÁS ALLÁ DE LA POSICIÓN FREUDIANA

El arte y el artista, los cuales se vuelven inseparables en este conflicto, se encuentran, entonces, ocupando un lugar catalizador en el seno del malestar actual, conducido por los efectos de la mundialización, tanto sobre el plano económico (por ejemplo, los efectos de extensión inmediatos de los procesos financieros de un continente a otro) como sobre aquel de la comunicación (por ejemplo, la circulación internacional de las informaciones en tiempo real). Estas nuevas condiciones societales que, presididas por la evolución incesante y rápida de las técnicas, no dejan de influenciar el trabajo del artista, ¿inducen, acaso, una nueva función de éste y, en función de ello, una nueva definición del arte? Freud ya había observado la importancia – relativa – del lugar del artista en el malestar social, toda vez que hacía al mismo tiempo manifiesta la insatisfacción de los hombres al sublimarlo en una obra o, dicho de otro modo, al otorgándole una forma capaz de remitir a sus representaciones inconscientes. Deshaciendo, así, el proceso de represión que mantiene a los hombres en una neurosis dolorosa, el artista logra dar forma a sus aspiraciones más secretas e, incluso, a aquellas contenidas en el fondo fantasmático de la humanidad. También los otros hombres pueden beneficiarse del mismo placer y del mismo consuelo que aporta al artista su propia creación, mediante un proceso de identificación facilitado por el reconocimiento implícito de las mismas fantasías. Freud insiste en “la enigmática facultad de dar forma a un material determinado hasta que se convierta en copia fiel de la representación de su fantasía y, después, sabe anudar a esta figuración de su fantasía inconsciente una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son doblegadas y canceladas, al menos temporariamente.”⁶ Como es

5 A este respecto, resulta pertinente citar a Theys: “Un arte político apunta bastante más a la forma y no necesariamente al tema. Cuando el tema se vuelve más importante que la forma, caemos tarde o temprano en el realismo social”. Koen Theys, “The Extra, the Ornament and Having a Long Lie-In,” en *Home-made Victories*, (SMAC de Gand, 2013), 47 [La traducción es nuestra].

6 Sigmund Freud, “Conferencias de introducción al Psicoanálisis. XXIII Conferencia. Los caminos de la formación de síntoma,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 16 (1917[1916-17]; Buenos Aires:

posible constatar en su Conferencia consagrada al síntoma, Freud atribuye al artista la función de responder al malestar del cual sufren los hombres, ofreciendo una forma concreta a las fantasías de nuestro inconsciente, de manera que el proceso de represión al cual nos empuja la vida en sociedad resulte menos penoso.

Pero, antes que esta consecuencia estrictamente económica de la creación artística, lo que nos interesará aquí es la transformación de una representación psíquica en una producción real, tanto más en la medida que Freud – una quincena de años más tarde, en *El malestar en la cultura* – considerará el arte como un espejismo que, lejos de consolarnos frente a las dificultades de la vida, no hace más que sumergirnos en una ligera narcosis momentánea. El arte no sería, entonces, más que una efímera ilusión⁷, con lo cual la posición de Freud habría cambiado para no ver en el arte más que una diversión transitoria. En tal sentido, no parece vano recordar de nuevo que, en su artículo sobre “Los dos principios del acaecer psíquico”, Freud insistía en la necesidad para el artista de no persistir en su fantasía sino, más bien, de volver a la realidad bajo la forma de las *Wirklichkeiten*, es decir, bajo la forma de las realizaciones o de las producciones efectivas⁸. Esta aparente contradicción en los textos freudianos, además de exclusivamente designar un proceso psíquico llamado a sublimar nuestras pulsiones para obtener un apaciguamiento real, resiente la tradicional separación que, evocada más arriba, divide el arte entre aquel destinado a un número limitado de hombres y aquel dirigido a todos los restantes, sean cuales sean las revoluciones estéticas ya comprometidas en esta época. De hecho, en relación al proceso de sublimación como técnica de defensa contra el sufrimiento, el propio Freud expresa lo siguiente: “los puntos débiles de este método residen en que no es de aplicación universal, pues sólo es asequible para pocos seres humanos. Presupone particulares disposiciones y dotes, no muy frecuentes en el grado requerido.”⁹. Destaquemos, en todo caso, que Freud considera la obra de arte no tanto en función de la actitud que la comanda, sino más bien a través del resultado funcional que ella ofrece cuando da a “ver” la realidad de acuerdo a estas nuevas maneras que precisamente la caracterizan.

Amorrortu, 1991), 343.

7 “Empero, la débil narcosis que el arte nos causa no puede producir más que una sustracción pasajera de los apremios de la vida; no es lo bastante intensa para hacer olvidar una miseria objetiva {real}”. Freud, “El malestar”, 80.

8 “Pero él encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace, merced a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma.”. Sigmund Freud, “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 12 (1911; Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 229.

9 Freud, “El malestar”, 79.

LA VIOLENCIA DE LO NARRATIVO ESPECULAR

Freud no insistió mucho más sobre estas “nuevas formas de realidad” que, tal vez, nos permitirían entrever otro modo de concebir las prácticas artísticas, en vez de adherirnos a la obra única considerada como resultado más o menos logrado. En este caso, tratándose de una práctica llamada a dar forma al malestar, sea cual sea su modalidad, ella podría interesar a todos los hombres en la medida que, aún sin transformarse en artistas, podrían apropiarse de una cierta manera de aprehender la realidad, cuyo resorte reposaría sobre lo que se podría llamar un trabajo original de la distancia.

Podemos recordar, desde el punto de vista de la filosofía, que la disciplina de la estética – desde su nacimiento oficial en el siglo XVIII, pero más particularmente con Kant – no solamente interroga la validez de los criterios de evaluación de una obra de arte, sino que también se pregunta tanto sobre la naturaleza de la relación entre esta y el espectador, como en torno a la formación del juicio del gusto, del cual sabemos que, de acuerdo al filósofo, tiene la particularidad de ser universal y sin concepto. Se trata de designar aquello que actualmente se denomina el plano de la recepción, el cual empujó a Platón a considerar el arte como un artificio peligroso (un artificio de segundo grado en relación a la Idea: la imitación de una realidad que no es ella misma sino la imitación de la Idea) para apoyarse sobre la característica del juicio estético: aquella que, para Kant, requiere de una necesaria distancia con otros contempladores. El juicio estético concierne, entonces, respecto del espectador y de la cosa a observar, a un otro espectador virtual (detrás del cual se perfilan todos los otros), llevado él mismo a pronunciarse sobre la cosa. Dicho en otros términos, el juicio estético se apoya en la expresión de un sujeto que apela a la expresión de muchos otros, estén o no estos presentes; es lo que, actualmente, llamaríamos “lo simbólico”, en el sentido que, para seguir a Kant, sin concepto *a priori*, sería precisamente ésta la referencia necesaria al número indefinido de observadores capaz de dar a nuestra contemplación la fuerza de un juicio. Habría que agregar, además, que el juicio estético de la Tercera Crítica se dirige a todas las formas de lo Bello e, incluso antes que a las obras de arte, a aquellas de la naturaleza; es, por lo tanto, un rasgo que atribuye a la disciplina estética en general una definición bastante más extensiva que aquella en la cual se la restringe únicamente a la producción artística. Así, la mencionada definición extensiva privilegia más la relación con la cosa y no tanto el motivo de la cosa en cuanto tal.

Este rápido resumen del análisis kantiano del juicio del gusto y de sus características, incita a volver al trabajo de la distancia, el cual entra precisamente en la relación con la cosa para establecer toda la diferencia entre una creación artística y aquello que, a falta de una mejor expresión, podría ser denominada una creación

simplemente narrativa, sea ella de orden ideológico o social. Ello no quiere decir que esta última no interese o que no produzca efectos sobre los espectadores; pero es ahí donde sin duda reside el riesgo de la manipulación, toda vez que estos efectos se encuentran tomados e, incluso, figurados en el espejo de su propio entorno. Pues sabemos cuánta violencia engendra el hecho de encontrar un doble en el espejo: extraña fascinación que encierra al individuo sin resto alguno, cuyos principales temas son, en la actualidad, las guerras y la sociedad de consumo. No nos extenderemos sobre este retorno inevitable, desde la denuncia de la violencia hasta la acusación: aquella que emplea los propios medios de la sociedad de consumo para expresarla. Jacques Rancière, por ejemplo, lo analiza muy bien en *El espectador emancipado*, particularmente en relación a las prácticas de dos fotógrafas, Martha Rosler y Joséphine Meckseper, respecto de las cuales concluye lo siguiente: “se trata siempre de mostrar al espectador lo que él no sabe ver y de producirle vergüenza ante lo que no quiere ver, con el riesgo de que el dispositivo crítico se presente él mismo como una mercancía de lujo, perteneciente a la lógica que denuncia”¹⁰. Estas dos artistas elegidas por Rancière para ilustrar este vuelco siempre posible – el cual hace que la denuncia del artista incite al espectador a volverla acusación –, muestra bastante bien el puro efecto de espejo que puede crear una producción políticamente comprometida cuando no hace más que presentar una “visión realista” de aquello que denuncia, o sea, la visión encargada de legitimar lo bien fundado de las intenciones del artista¹¹. También se podría pensar que, por sí sólo, el motivo no basta a la materia artística, la cual sobre todo reposa, como lo indicaba Kant¹², en el tratamiento del motivo o, dicho en otros términos, sobre el trabajo de expresión requerido para un público y que reúne, por esa misma vía, el trabajo de la forma¹³. A falta de una mejor expresión, llamamos aquí “visión realista” a la visión especular: precisamente aquella del espejo que, a través de nuestra imagen y de nuestro entorno, nos remite al otro que nos enfrenta, o sea, al otro extranjero que por identificación ha formado nuestra imagen. Así, en ausencia de una forma o referencia simbólica suficiente

10 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008), 36.

11 Rancière resume así el trabajo de estas dos fotógrafas: “En Martha Rosler el *clash* debía revelar la violencia imperialista detrás de la ostentación feliz de bienes y de imágenes. En Josephine Meckseper la exposición de las imágenes se muestra idéntica a la estructura de una realidad donde toda cosa es expuesta sobre el modo del escaparate mercantil”. Ibid.

12 Immanuel Kant, “Crítica del Juicio,” en Kant II (1790; Madrid: Gredos, 2010).

13 Es bien sabido que incluso la vista de un paisaje {paysage} deriva de una puesta en forma, aunque esta sólo se limite al recorte de la realidad que lo define. Cuando nos sentimos desorientados {dépaysé}, valdría mejor decir que, siguiendo la sugerencia de Roger, estamos “despaysajados” {dépaysagés}. Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997). Sorprendentemente, la cuestión de la necesidad de la forma en Kant, si se quiere aceptar esta proposición como una incidencia de su discurso, derivaría de la universalidad que entra en la definición del juicio del gusto, la cual necesariamente implica, por parte de cada uno de los espectadores, despegarse de la estricta visión.

para “des-fascinarnos” de este cara-a-cara, el resultado será indefectiblemente la lucha a muerte: “él o yo”¹⁴.

LA FUNCIÓN DEL ARTISTA EN EL MALESTAR SOCIAL

¿Cómo evitar, entonces, en lo que concierne al arte contemporáneo cuando quiere participar de la resolución del malestar social – al menos en su mejor comprensión –, la figura en espejo, del testimonio-espectáculo, sin caer en lo que sería un-exceso-de-forma en el trabajo de la distancia o, en otros términos, lo que se podría llamar la estetización? Para concretizar nuestro propósito, se puede aquí pensar en otra artista, esta vez, comprometida, a saber, la fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber, la cual no duda en sobrevolar los campos de batalla en el Líbano – o en otras partes – para tomar imágenes inéditas, debido a que, a primera vista, se encuentran desvinculadas del contexto de la guerra. Las fotografías gustan, incluso seducen, pero pronto el observador se da cuenta de que aquella línea de vegetación o de viviendas no es otra cosa que una línea de tanques arruinados que han sido abandonados, o bien que esa otra composición de vestimentas y zapatos sobre la arena no son sino los restos de combatientes desaparecidos.¹⁵ Aquí, la temporalidad de la mirada difiere de aquella a la cual se remiten las fotografías de las dos artistas mencionadas por Rancière: en estas últimas, la culpabilidad invade de golpe al espectador, mientras que en las fotografías de Ristelhueber la culpabilidad sólo emerge progresivamente para desordenar el efecto estético devenido una suerte de trampa que habría sido necesario evitar. Sin embargo, ya es demasiado tarde, pues el efecto perverso de la seducción, vinculada al horror, ha finamente funcionado y, entonces, el espectador se vuelve capaz de percibir, de una manera general, su proximidad, incluso su implicación, respecto de los avatares de la pulsión de destrucción. “[P]ero ya no comprendo – escribe Freud en *El malestar en la cultura* – que podamos pasar por alto la ubicuidad de la agresión y destrucción no eróticas, y dejemos de asignarle la posición que se merece en la interpretación de la vida”¹⁶.

Esta omnipresencia de la destrucción, afirmada por Freud en el seno mismo de

14 “En el origen, antes del lenguaje, el deseo no existe sino sobre el plano de la relación imaginaria del estado especular, proyectado, alienado en el otro. [...] Y cada vez que nos aproximamos, en un sujeto, a esta alienación primordial, se engendra la agresividad más radical – el deseo de la desaparición del otro en tanto soporta el deseo del sujeto. [...] Pero a Dios gracias, el sujeto se encuentra en el mundo del símbolo, es decir en un mundo de otros que hablan. Es por eso que su deseo es susceptible de la mediación del reconocimiento. Sin lo cual toda función humana no podría sino agotarse en el anhelo indefinido de la destrucción del otro como tal”. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud, 1953-1954* (Paris: Le Seuil, 1975), 193.

15 Cf. Sophie Ristelhueber, *Fait n° 31*, 1992. Fotografía montada en aluminio. National Gallery of Canadá, Ottawa, Canada; *Fait n° 20*, 1992. Fotografía montada en aluminio. National Gallery of Canadá, Ottawa, Canada.

16 Freud, *El Malestar*, 62.

nuestra vida cotidiana, se encuentra recubierta por múltiples formas de estetización – las cuales pueden conducir tanto al reconocimiento como a la denegación. Ella nos hace entrever aquel resto que, irreductible a toda socialización, mezcla conjuntamente muerte y goce. Pero si aquella destrucción omnímoda sólo puede ser asida en tanto pérdida, y sobre todo pérdida de un supuesto absoluto que, en su incompletitud, el lenguaje no deja de recordarnos, entonces se requiere, para resolver su nostalgia y reducir su dominio, imitar el gesto del alfarero y designarla mediante los límites de un vacío, a través de un movimiento colectivo capaz de instaurar el lazo social en sus fundamentos. Esa es, por cierto, la función del artista que, al principio de este escrito, se evocaba junto con esa característica social que, desde Marx, señala el superávit de goce albergado en los objetos de intercambio y del cual únicamente profitan los detentores del capital. Hoy en día, la posición del artista se encuentra, en consecuencia, complejizada. Siempre apto a crear obras, las cuales ofrecen paradójicamente materia a lo que no se deja atrapar – lo que hace que ellas participen del lazo social en la medida que cada quién puede encontrar ahí su propia nostalgia en un efecto de expresión – , el artista se encuentra en estos tiempos impedido de considerar sus producciones como cualquier otro objeto de intercambio. No es que ellas pierdan su aura – que justamente las define como obras de arte – , sino que ellas padecen nuestro sistema capitalista de repartición de bienes, en la medida en que, puestas en el mismo nivel de cualquier otro objeto de consumo, comparten simplemente con ellos aquel “plus de goce” de Lacan, desigualmente representado en nuestro sistema social.¹⁷ Se trata de otra manera de señalar la recuperación, siempre latente, de tales producciones.

Sin embargo, más allá del objeto de intercambio, el cual parece esencialmente referido a la elección narcisista y, en consecuencia, participa del espectáculo, el objeto artístico o, más ampliamente, el objeto de arte tiene por vocación expresar, casi a pesar suyo, aquel resto inaccesible que nos ronda y que es parte de nuestra estructura psíquica; ese real impensable que ejerce sus efectos a través de un lenguaje o de una expresión simbólica y que, como se sabe, Lacan evoca entre otras referencias, particularmente para lo concernido en la sublimación artística, bajo la apelación de la Cosa¹⁸. Pues bien la Cosa no designa nada, ella está fuera del significado, pero se encuentra en el corazón de la problemática de la obra de arte, la cual da testimonio

17 Esta noción de “plus-de-goce” de Lacan es similar al efecto del objeto *a*: ese objeto causa o motor del deseo, así como resto del goce originario, del cual hemos sido recortados por nuestra entrada en el lenguaje bajo la forma de un significante. “Por cuanto el mercado –indica Lacan– define como una mercancía cualquier objeto del trabajo humano, este objeto porta en sí mismo algo de la plus-valía. Así, el plus-de-goce es aquello que permite aislar la función del objeto *a*”. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XVI. De un Autre à l'autre, 1968-1969* (Paris: Le seuil, 2006), 19.

18 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960* (Paris: Le seuil, 1986).

de esa nostalgia que nos constituye a la vez como sujeto y como *socius*. “Planteo lo siguiente: que un objeto pueda – señala Lacan en su seminario sobre *La ética* – cumplir esta función que le permite no evitar la Cosa como significante, sino representarla en tanto que este objeto es creado”¹⁹. Se trata, en el fondo, de una invitación a superar la estetización para atreverse, en el seno de una dinámica significativa, a crear un objeto nuevo, un objeto metafórico que, dejando al observador sospechar el potencial de otros objetos posibles que él encierra, significa por ello mismo lo fuera-del-significado. Se podría decir, entonces, que si el objeto estético permanece en la repetición metonímica de un signo consustancial a la proyección de una imagen en espejo, el objeto artístico – o incluso la obra propiamente dicha – se arriesga al salto de la metáfora, así como a la firma de su culminación. En tal sentido, la función de la obra de arte sería permitir la posibilidad de metaforizar aquel resto irreductible a la socialización; posibilidad que, en todo caso, exige al artista asumir el riesgo de significar la consumación de su obra en el momento de su firma o por cualquier otro medio. La marca de la culminación consagra el trabajo como una obra; obra destinada a repetirse cada vez de manera diferente mediante el salto metafórico que jamás terminará de agotar su potencial de individuación o, en otros términos, su puesta en forma. Parece posible situar, en lo aquí denominado como el riesgo de la culminación, aquella diferencia a mantener entre el objeto artístico y el objeto estético; este último, materia esencial del futuro objeto artístico, es no obstante un derivado de la identificación narcisista en virtud de la cual el espectador resulta convidado a un cara a cara especular, presidido por una repetición metonímica de los mismos signos de seducción. El riesgo de este paso de un signo al otro, sin otra invención verdaderamente creadora de sentido, residiría en el develamiento, desde entonces hecho posible, de aquello que precisamente constituye esos elementos de seducción, a saber, este famoso plus-de-goce gracias al cual, en ese momento, entraríamos en la perversión. Respecto de ello sólo evocaremos el aburrimiento que, por ejemplo, producen a la larga los escritos del Marqués de Sade, lo cual se deja interpretar como la denegación de nuestra propia implicación frontal²⁰.

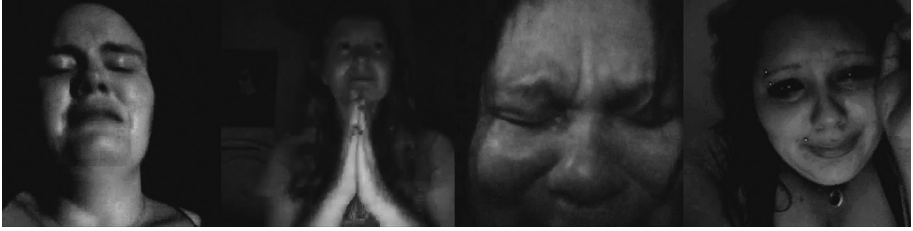
19 Ibid., 144.

20 De esto mismo pueden dar testimonio numerosos otros tipos de expresión, entre los cuales se cuentan desde ciertos escritos de los futuristas italianos o algunas *performances* de los accionistas vieneses, hasta los actos terroristas en general, precisamente en el momento donde el paso-al-acto revela, más o menos al desnudo, la pulsión de destrucción. Recordemos a este respecto la manera en que, dentro de su abordaje del masoquismo moral, Freud insiste en la posible erotización de la pulsión de muerte. “Pero como, por otra parte, tiene el valor psíquico {*Bedeutung*} de un componente erótico, ni aun la autodestrucción de la persona puede producirse sin satisfacción libidinosa.” Sigmund Freud, “El problema económico del masoquismo,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 19 (1924; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 176.

Así considerada, la función del artista frente al malestar social se mueve entre dos prácticas de acción, sea que apunten hacia el efecto estético (la fascinación del espejo), sea que lo hagan hacia el efecto artístico (el riesgo de la forma). Evidentemente, esto se despliega a nivel de una evaluación por entero relativa, en la medida que la Cosa artística, surgida de la obra creada, reposa, aunque no únicamente, sobre el proceso estético que la sostiene. Se podría incluso decir que el efecto estético representa una condición necesaria, pero no suficiente, del efecto artístico; de hecho, este último desplaza y despega al espectador del espejo, designándole otro punto de mira que supera el plano imaginario para alcanzar el plano simbólico y, desde ahí, lo social. Este punto de mira procede de una construcción metafórica capaz de representar o, más exactamente, otorgar márgenes a ese resto impensable que nos constituye. Así, más allá de la sola denuncia del malestar operado por la metonimia estética, la metáfora artística inventa una forma, en cuyo cierre se produce obra simbólica. También el artista (plástico, músico o escritor) ocupa una verdadera función en la sociedad: aquella de expresar lo imposible de decir sobre nuestra aspiración fundamental que los sistemas de regulación social amenazan con recubrir al tratarla como una corriente necesidad de consumo. Se trata de resistir a la fascinación mortífera del espejo donde, en casi todas nuestras sociedades, ha sido, en lo sucesivo, ubicada la máquina.

Se propondrá, en consecuencia, como conclusión: evitar quedarnos en las preguntas propias de la filosofía estética, provenientes de la trilogía artista/objeto/espectador, para avanzar en la idea de otra dinámica, aquella del “conjunto en movimiento” constituido por el artista y un cierto número de “hombres sin atributos”, identificados los unos a los otros mediante una misma intención de expresión. Al artista y a los participantes les cabría hacer que su común preocupación, la cual puede implicar un proyecto político o bien un proyecto puramente estético, advenga a “hacer obra” o, dicho de otro modo, supere el impacto real de estos registros para alcanzar, en el plano simbólico, un verdadero trabajo de metáfora. “Hacer obra” significa aquí pensar más en el mundo que en el público, sosteniendo la tentativa de inventar otras relaciones entre lo real y lo imaginario, en función de los cuales se constituye aquello que llamamos nuestra realidad. Tal vez este sería el desplazamiento de las metas pulsionales que Freud le asignaba al trabajo de la cultura y que hace que los hombres se rebelen contra aquello que, hasta ahora, les resultaba insoportable.

2. *"The Worldwide Web of Sorrows"* Koen Theys (2012)

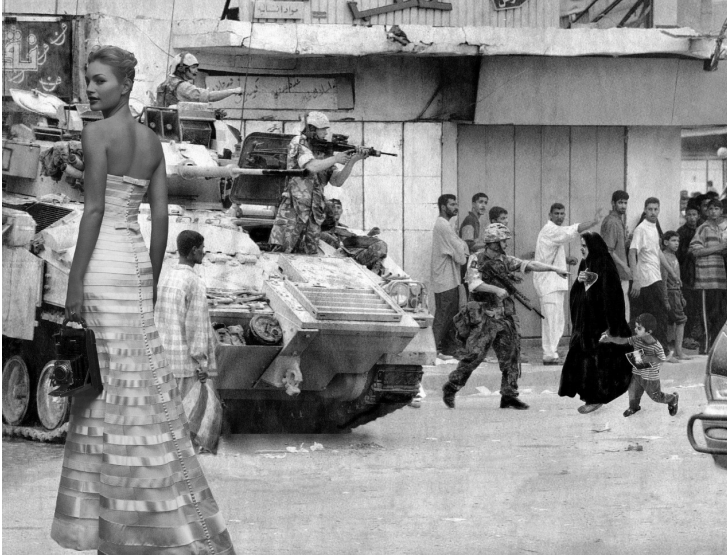


1. *"Hope"*. Adel Abdessemed (2011)



5. *"Eleven Blowups #1"*. Sophie Ristelhueber (2006)

3. "Point and Shoot". Martha Rosler (2008)



4. "Quelle international (wallpaper)". Josephine Meckseper (2008)

ARTE Y MALESTAR

La desaparición y la sensación de final

Carlos Ossa

Lo estético es a la vez [...] el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismas, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. Si brinda una generosa imagen utópica de reconciliación entre hombres y mujeres actualmente divididos unos de otros, no es menos cierto que no deja de obstaculizar y mistificar el movimiento político real orientado hacia esa comunidad histórica. Toda valoración de este anfíbio concepto que se sustente bien en su aceptación acrítica, bien en su inequívoca denuncia, no hará sino pasar por alto su complejidad histórica real.

Terry Eagleton, La estética como ideología

El patrimonio es el excedente de la mercancía, sobrevive al valor de cambio y se admira por esta razón, pero el aprecio se debe también a que el patrimonio es la negación del deshecho; es decir, aquello que persiste cuando todo lo demás desaparece. Por eso se guarda, atesora e intenta revalorizar para devolvernos, fantasmalmente, el goce por lo ausente. De esta manera la modernidad puede destruir sin culpa, tiene una coartada simbólica a través de la cual las cosas y el mundo frente al precipicio de su fin concluyen de modo parcial, pues un fragmento queda en reposo y listo para convertirse en colección. El museo declara una política que une la desaparición con el memorial¹: destruye lo que recuerda y recuerda lo que destruye. Esta dimensión de la estética se vive como malestar, pero se presenta como si fuera la condición de autonomía que nos libera del tiempo homogéneo. Es una curiosa relación marcada por la imposibilidad de aceptar la diferencia, si esta no se somete a una regla cultural que la vacía y normaliza.

Las cosas dejarían “algo”: un rumor, detalle o domicilio susceptible de mostrar cuando son capaces de escapar de la exhibición y el consumo; sin embargo, esa huida hacia lo irreductible es – en el museo – lo digno de exhibir. Así la cosa retorna cuando porta la memoria de su naufragio. No deja de ser paradójal que el museo se

1 Cf. Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo* (1994; Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998).

alimento de objetos sobrevivientes, purificados por el canon y la tradición, para posar de solemnes y memorables, aunque esa condición sea resultado de la incapacidad de perecer con la época. En cambio, en la comunicación, lo exhibido es lo que no puede quedarse, se muestra para desaparecer y sustituir un texto por otro; aquí no hay malestar declarado, sólo ritmo, pausa y aceleración. El objeto busca concluir en un acontecimiento que lo devore hasta dejarlo sin genealogía; entonces, se convierte en flujo, rutina y molde: aparece transformado en mensaje.

El arte moderno, a contrapelo, inscribe en un objeto singular signos emergentes que dan a la materia una pulsión de regocijo, descalce y dolor inéditos, y la transforman en discurso artístico. La obra perdura porque nunca completa su esfera. Lo ineluctable de la visión estética – según Georges Didi-Huberman² – es la escisión entre lo que vemos y lo que nos mira. A causa de lo anterior, las imágenes cumplen en lo moderno distintas tareas de recaudo, fuga y transacción. Deben preservar viejas patrias simbólicas, reemplazar de modo continuo valores efímeros, anticipar modelos de temor y bienestar, construir advertencias reflexivas respecto de su misma existencia. Estas dimensiones requieren organizar visualmente el espacio, inventar códigos y socializar lenguajes para articular lo heterogéneo, disímil y extraño; así la vigilancia aparece, pero también se reestructuran las prácticas humanas en torno a la formalización estético-política de la mirada y su compaginación por la digitalidad técnica. De igual modo instituciones del derroche, la memoria y la crítica se pliegan a este escenario para disputar y regir significados.

La modernidad estética, a pesar de sus esfuerzos por establecer diferencias estructurales entre mito y realidad, termina integrándose – de manera irónica – a la corriente “progresista” del capitalismo, que ofrece un nuevo pacto entre mirada y sentido. Un pacto donde el mito sirve de medio imaginativo para descifrar las condiciones sociales transformadas por el monopolio económico, el actor liberal es subsumido por las “tecnologías del yo”, y los individuos perciben la fractura y el desmembramiento como obstáculos de la aprehensión segura y estable del mundo. El régimen visual, entonces, intenta ofrecer mecanismos de reconciliación de distinto carácter y finalidad; por ello lo que está en disputa, en la discusión teórica sobre los usos estéticos del museo, la industria cultural y el arte crítico, es la promesa visual de archivar, consumir y desconstruir el “ser” de lo real: es decir, romper con la incertidumbre de su presencia. La contemplación, el gasto y la crítica se transforman en operaciones antagónicas, pues cada una impone un orden de la mirada y un poder ver ansiosos de “restituir” una temporalidad armónica, sin desidias ni errores. Sin embargo, esa pretensión nunca se realiza, debido a que la cultura moderna sólo se

2 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992; Buenos Aires: Editorial Manantial, 2006).

justifica como un movimiento de fusiones, rupturas y negaciones permanentes: el mito ofrece una redención engañosa, basada en un nuevo sujeto estético seducido por la idea de un cambio sarcásticamente cíclico, donde la historia repite viejas desigualdades con nuevas tecnologías.

No deja de llamar la atención – así lo advierte Terry Eagleton³ – que el modernismo y sus búsquedas tecnológicas (futurismo, constructivismo, surrealismo) construyeran un espacio arquetípico, definitivo y hasta cierto punto arcaico. En muchas obras es posible encontrar huellas homéricas y cenizas mesiánicas (James Joyce, André Breton, Virginia Wolf, Bertolt Brecht, Ezra Pound, etc.), incluso una suspensión del presente para evitar su peso. En la actualidad, la mirada participa en la estrategia del capitalismo para convertirse en lengua de la vida cotidiana, y realiza un proceso estético donde funde al museo, la industria cultural y la vanguardia en una sola arqueología de múltiples brazos, hedonista y abierta, que hace del malestar un objeto del espectáculo mediático. La imagen es el producto central de la monopolización de la subjetividad, y se expresa en un relato complejo que lleva consigo la obediencia con las formas de la rebelión. No es posible apartar el enigma de la publicidad, la autonomía de la soberanía o la catástrofe del deseo. Ningún secreto se esconde en las horas sino para ser dicho. ¿Puede el arte construir un espacio dónde nuestra desazón ante una realidad cínica no termine en gesto o testimonio? ¿Qué lenguaje puede expresar la distancia con los modelos del éxito personal, el lujo excesivo y la ausencia de un proyecto común sin terminar celebrando esa ausencia como la única condición que nos abraza?

La crisis de la representación en el arte y el predominio del simulacro han desplazado las respuestas hacia zonas de intraducibilidad de las imágenes y, como dice Jacques Rancière,

Hay un concepto que ha servido masivamente a esta operación: es el concepto de lo sublime. Este es, efectivamente, en Kant, el concepto de una imposibilidad. La experiencia de lo sublime para él es la experiencia de una desproporción, de una incapacidad de la imaginación para ponerse a la medida de un sensible de excepción – de una grandeza excepcional o de un poderío terrible. Esta desproporción propia a lo sublime se ofrece entonces como concepto de un arte de lo impresentable. El autor que ha desarrollado particularmente esta idea es una vez más Lyotard. En los textos que reunió bajo el título de *L'inhumain*, define la tarea de las vanguardias artísticas en una sola exigencia: testimoniar que existe lo impresentable. Para él, dicha tarea se resume en el concepto de lo sublime, que aparece así como el concepto mismo del arte moderno⁴.

3 Terry Eagleton, *La estética como ideología* (Madrid: Editorial Trotta, 2006).

4 Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política* (Santiago: Editorial Palidonia, 2005), 43-44.

La máquina capitalista contemporánea intenta homologar lo sublime con el malestar para justificar lo impresentable de cualquier insubordinación o alternativa.

La producción de imágenes técnicas arrebató al arte la exclusividad de la forma, el cuerpo y el tiempo, generando en este una ficción melancólica por lo original, inconsciente y aciaga, donde el ascenso de una hermenéutica performativa (interpretar formas sin umbral) exige separar lo artístico del ideal clásico, espiritualizar al artista con una maniobra romántica y crear una escena de experimentación visual. En principio se podría creer que esto define a las vanguardias, pero, de modo general, habla de todo el sistema productivo asociado a la distribución de la mirada como dispositivo de control, erotismo y liberación. En suma, el museo y su archivo, la industria cultural y su mercancía, el arte y su obra, deben compartir una temporalidad de subterfugios, querellas y discontinuidades donde las cosas se integran irregularmente y los sujetos no siempre cumplen el aislamiento burgués, pues están entrelazados por una constelación de procesos que mezclan los gustos, las sensibilidades y las memorias a nivel visual, y los discursos y las identidades mutan y resisten otros significados: un conjunto de regímenes escópicos, como los ha definido Martin Jay⁵, dan a la mirada una supremacía cultural, con novedosos y bastardos juegos de cognición y placer. Ante la presencia de una visualidad convertida en relación social, por medio de la técnica, el arte responde con una permanente desestabilización de su contenido y trabajo, buscando reunir una ideología y una libido para mantener un distanciamiento con la actualidad y sus convenciones que sólo es posible si ocurre dentro de las texturas y los pliegues de la sociedad tardocapitalista. Así la estética es una práctica reflexiva, una narratividad pragmática y una objetualidad analítica que pone en las imágenes distintas causas del dominio, la resistencia o la conformidad. ¿Qué límites ayudan a establecer distinciones? ¿A pesar de las distinciones, podemos identificar distancias? ¿Cuáles distancias debemos interrogar?

El problema de la distancia remite a otra pregunta: ¿tiene origen la imagen? Las operaciones artísticas y las ideologías estéticas que las escoltan han determinado ciertas soluciones históricas a este punto. Una de ellas ha sido el arte por el arte, cuyo esfuerzo por hacerse libre de los fines exteriores termina interiorizando el dominio como ley formal inmanente⁶; la imagen ocurre en un espacio donde los significantes se autoconstituyen como madres ontológicas, que procrean su porvenir y repelen la exterioridad del mundo con figuras incorregibles: la ilusión burguesa de un mundo sin errores. Pero la reproductibilidad técnica erosiona la autenticidad de la imagen y la entrega al devenir de sus múltiples copias; entonces el aura es reemplazada por la

5 Cf. Martin Jay, *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (1993; Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003).

6 Cf. Theodore Adorno, "Teoría Estética," en *Obra Completa*, vol. 7 (1970; Madrid: Ediciones Akal, 2004).

violencia del signo multitudinario, que sirve a Walter Benjamin para indicar la coacción del arte y la política por un régimen donde el lenguaje y la materia se entregan al capital y el poder. La estética, entonces, fuerza un alejamiento del mundo que no puede producir, y habita un más allá fabricado con los restos del presente, que traslada el fundamento de lo político al arte a través del espectáculo. La estética fascista de la violencia, por ejemplo, es el lugar privilegiado de una visualidad concentracionaria, es decir, de una modalidad de lo visible cerrada y autosuficiente, donde se relata el destino de una comunidad orgánica, limpia y superior, cuyo arte – como principio emancipatorio – se convierte en estetización de la muerte y alegoría del final. En esta línea, Eduardo Cadava señala:

En la medida en que la esencia de lo político debe buscarse en el arte, no hay estética o filosofía del arte que pueda deshacer el vínculo entre arte y política. En *La obra de arte* y en *Teorías del fascismo alemán*, Benjamin interpreta la estética fascista de la violencia (con todos sus adornos y espectáculos, el Nazismo probó ser, tal vez, el régimen con mayor conciencia estética de la historia) como la culminación de *l'art pour l'art*. “Esta nueva teoría de la guerra que tiene su origen rabiosamente decadente inscripto en la frente”, escribe Benjamin, “no es más que una transposición descarada de la tesis del *l'art pour l'art* a la guerra” (CV 49 / GS 3:240)⁷.

En la modernidad el arte sólo puede afirmar una autonomía precaria, construida con los saldos visuales de la metafísica y la subjetividad, en un movimiento pendular de afirmación de las mismas (el modernismo) o ruptura (la vanguardia). Ya no se puede cumplir la premisa kantiana de una moral de la naturaleza experimentada inocente y estéticamente, pues la imaginación es la potencia mercantil del pensamiento cuando este, a su vez, es la planificación matemática del terror: de esta suerte, el malestar es parte de una estética trágica que el sujeto padece. Tome la forma de la angustia psicoanalítica o el melodrama televisivo, siempre necesita elaborar una puesta en escena. La imagen articula la mimesis y la racionalidad de lo existente, desplazando al arte de la función de verdad que inauguró la Ilustración, pero lo existente encarna la instrumentalización de los cuerpos, la vigilancia y la domesticación de los afectos. La historia no es lo inesperado del sujeto, sino su caída en la previsión y el cálculo. La industria cultural y el museo producen las imágenes de esta situación en forma de flujo y monumento, lo breve y lo conmemorativo dividen el presente en dos: masas e individuos. Las masas hablan “el autoritarismo” de la técnica, eso nos han enseñado y lo usamos para despreciarlas y reprimirlas, sin voluntad y replicando un orden que las supera, se entusiasman con el chantaje, la

7 Eduardo Cadava, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* (Santiago: Editorial Palidonia, 2006), 101.

homogeneidad y el melodrama, la estética que les cabe es caudillista, elemental y despersonalizada. Los individuos hablan “la diferencia” de la cultura – obligados a mostrar un *ethos* propio (muchas veces construido por las mismas máquinas semióticas del populismo estético) –, trabajan en torno a un pasado memorable que no puede repetir el presente, que lo salva de cualquier pretensión igualitaria. Sin duda, lo anterior está maltratado por esquematismos impertinentes, que insisten en colocar en la escritura derechos teóricos que son el sustento de las instituciones administradoras de identidades. De todas maneras, las imágenes no responden al capricho mecánico de la conciencia o los instrumentos, son, en términos frankfurtianos, una racionalidad instrumental y crítica a la vez: gobiernan un mundo de signos iguales y parejos, donde la reiteración de lo mismo termina produciendo una mundanidad saturada y opaca; y también interrumpen con unas representaciones sin tutela, que agregan nuevas edades a las palabras y las cosas. La filosofía descubre la necesidad antropológica de definir las, pues el vacío y la trascendencia que las constituye implican una condición del tiempo tramada por la alteridad y el fragmento. Eso puede constatarse, por ejemplo, en Bergson, quien piensa el devenir desde una fenomenología donde el tiempo encuentra su símil en el cine y “el conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica”⁸.

Mientras la historia (tradicional) del arte moderno persiste en narrar el patrimonio como división entre lo inmaculado y lo pagano, las imágenes han sido capaces de revertir ciertas escrituras a favor de relatos de contaminación, impureza y descuido. Georges Bataille, a pesar de su encono con un capitalismo discursivo al que le atribuye una inevitable colonización del inconsciente, reconocía que las imágenes y la comunicación son fundamentales en el reparto de la identidad, único ejercicio que consideraba garantía de sentido. Las imágenes patrimoniales, comunicativas y estéticas han vivido superpuestas y amarradas; aunque muchos esfuerzos por remitirlas a poderes epistemológicos únicos se han realizado, acumulan otros registros, neutralizan categorías y desilusionan castidades. Ello ha sido crucial para la expansión de un capitalismo cultural⁹ (¿posmodernismo?) capaz de reunir, pero no subordinar, completamente, las gramáticas de la visión. Hay un intento de sintetizar autoridad, deseo y subversión en una misma mercancía, desdoblada como objeto, seducción, espectáculo, crítica y consumo. Por ello es tan difícil determinar el territorio de la estética contemporánea, pues lo global arma un concepto que funde lo perceptual de la tradición ilustrada, lo trascendental de la romántica, lo discursivo de la moderna y lo sublime de la posmoderna en una experiencia histórica deshistorizada. No es la única razón – obviamente –, por ello agregamos una observación de Ticio Escobar:

8 Henri Bergson, “La evolución creadora,” en *Obras Escogidas* (1907; Madrid: Aguilar, 1963), 701.

9 Cf. Fredric Jameson, *El giro cultural* (1998; Buenos Aires: Manantial, 2002).

La supervivencia del nervio crítico del arte parecería depender de sus posibilidades de recuperar el impulso subversivo de las vanguardias. Es un desafío complicado, una salida desesperada: la única avizorable dentro de la tradición del arte. Una nueva utopía, claro. Quizá la dificultad mayor de esta propuesta no consista sólo en la tarea de subsanar los pecados de las vanguardias (mesianismo, elitismo, formalismo, ostracismo), sino también en la de rectificar principios y corregir estrategias. Las básicas maniobras de choque han sido decomisadas por el adversario: la oposición transgresora y el experimentalismo innovador, así como el impacto, el escándalo y la obscenidad, han sido tomados y domados por las pantallas, las vitrinas y los escenarios globales. Han devenido primicia, novedad o evento. Se han convertido en anuncio, eslogan, show mediático. La disidencia vende, vende lo marginal. Todo lo que asombra, excita o conmueve, vende. Vende en cuanto su conflicto se consume en su propia exposición, en cuanto pueda ser saldado y no deje residuo, sombra o falta¹⁰.

Las imágenes no firman con su propio nombre – aunque lo tienen –, viven prestadas, aguardan en otros paraderos retornar a los lugares iniciales, pero estos ya han sucumbido a la velocidad y los intercambios. Ni el arte ni el museo ni la industria cultural pueden evitar esta declinación; sin embargo, el arte intenta conmover y desplazar símbolos en una sociedad herida por su creciente mercantilización, hasta golpearse con la paradoja y la ironía de su gesto estético: “Ninguna obra de arte tiene unidad perfecta: cada una ha de fingirla, por lo que colisiona consigo misma”¹¹.

Las imágenes se instalan en el horizonte cultural de diversos modos; en unos revocan las cosas y rompen las significaciones lineales, en otros se mezclan con las tradiciones y tienden a reafirmar lógicas autoritarias, promueven nuevos rituales de la memoria o bien la reducen a una estética funcional, dedicada a reafirmar altares y famas. Entre la adulteración, lo testimonial y lo reflexivo, las imágenes han fomentado una heterogénea discordia sobre la realidad y sus dimensiones. Los lenguajes estéticos y políticos han sido predominantes en la configuración moderna y son capaces de elaborar nostalgias programadas, futuros decisivos o incertidumbres abusivas. Sin embargo, es posible distinguir a la imagen política como un anhelo de totalidad y a la imagen artística como un ejercicio de ambigüedad. ¿Qué comparten? ¿Cómo se agarran del cuerpo, la muerte y la lengua? Está consagrada la relación entre ambas, pero permanece muda o inexpresable la conjunción solidaria de su tiempo. Sería intimidante creer en la existencia de una explicación contundente sobre su vínculo; más bien una dialéctica en suspenso sin formas conclusivas, en formación, sin destino, interrumpiendo la serenidad de los predicados, alimenta una relación

10 Ticio Escobar, *El arte fuera de sí* (Paraguay: Fondec, 2004), 201-202.

11 Adorno, *Teoría*, 144.

hecha de deuda y duelo. Sin duda, la política imagina el esplendor y ambiciona lo sublime y el arte espera recuperar la prosperidad del afuera; pero eso no es posible, ambos atravesados por los vestigios de la historia deben construir imágenes para tomar posesión de esas cosas irrecuperables a través de los trozos, los detalles y el modo esquivo que tienen de permanecer sin entregarse. Las imágenes no pueden devolver nada, a lo sumo, ficcionan un retorno débil, expuesto a la desintegración de su testimonio cuando descubrimos que son un suplente. La política – muchas veces – usa al suplente de promesa, y el arte, de vez en cuando, trae lo que no está.

El museo acumula bienes para tener recuerdos; la industria cultural produce recuerdos para tener bienes; la vanguardia artística crea bienes y recuerdos para tener utopías. Y, sin embargo, en algo son distintos. La vanguardia fue un museo del futuro que inventó una imagen en crisis obligada a decir de sí lo demás. Ese excedente que se ha convertido en patrimonio no completa ni resuelve el problema estético acerca del inicio y la desaparición; algo queda en espera:

El origen, aun cuando es una categoría enteramente histórica, no tiene sin embargo nada que ver con la génesis de las cosas. El origen no designa el devenir de lo que ha nacido, sino ciertamente de lo que está naciendo en el devenir y la declinación. El origen es un remolino en el río del devenir y arrastra en su ritmo la materia de lo que está apareciendo. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda, evidente, de lo fáctico, y su rítmica sólo puede percibirse en una doble óptica. Por una parte, exige ser reconocido como una restauración, una restitución, por la otra como algo que por eso mismo está inconcluso, siempre abierto. [...] Por consiguiente, el origen no emerge de los hechos comprobados, sino que se refiere a su prehistoria y su posthistoria¹².

Entonces, el malestar podría ser el arte, ya no de los vencidos de la historia, sino de quienes necesitan una para imaginar su derrota.

12 Walter Benjamín, *El origen del drama barroco alemán* (1928; Madrid: Editorial Taurus, 1990), 44.

LA EXPERIENCIA AGOTADA

La tarea de subjetivar la desilusión

Sergio Rojas

*Para saber cómo fui atrapado,
dependo de informes ajenos.*

Franz Kafka, Informe para una academia

Hace algún tiempo se estrenó en Chile la película *No*, dirigida por Pablo Larraín¹, donde se narra la histórica campaña que, en el plebiscito de 1988, ayudó a derrotar a la opción “Sí”, la cual representaba la pretensión de Pinochet de permanecer en el poder. La película sugiere que el triunfo del “No” fue, ante todo, el éxito de una campaña publicitaria, un manejo profesional de la “opinión pública”, promocionando una opción política al modo en que se promociona una bebida o una nueva teleserie. La recepción de esta película ha sido una buena ilustración de cómo el trabajo *desnaturalizante* del pensamiento crítico ha devenido, en la actualidad, una actitud cínica *desilusionante*: una suerte de distancia “lúcida” respecto al entorno, lo cual se expresa en un efecto de *despolitización* y, consecuentemente, de *desmovilización*.

“Cuando el hombre común se retrae de la participación en los asuntos políticos – escribía Max Horkheimer –, la sociedad tiende a regresar a la ley de la selva, que borra toda huella de individualidad. El individuo absolutamente aislado ha sido siempre una ilusión”². De esa ilusión de una individualidad absoluta – aislada – nace la sospecha de que, acaso, no se trata de “salvar al individuo”, sino de conquistarse como individuo en la ficción de *hacerse otro*. El individuo es el destinatario privilegiado de la oferta de insumos simbólicos en el mercado de las identidades estéticas, a la vez que el orden social requiere que el individuo se adapte y se normalice, ejerciendo un sostenido *aplazamiento* sobre sus expectativas de *realización*. El *deseo de otra sociedad*, característico del tiempo de la política de posiciones y de la articulación colectiva de subjetividades, ha sido permutado, durante el tiempo del mercado y el individualismo, por el permanente *deseo de ser otro*³.

La despolitización consistiría en el *agotamiento de las representaciones*, las cuales habían servido tanto a la normalización del conflicto como a su extrema visibilidad

1 No. Dirigido por Pablo Larraín. Actuaciones de Gael García Bernal, Alfredo Castro, Luis Gnecco, Marcial Tagle, Nestor Cantillana, Jaime Vadell, et al. Fábula, Sony Pictures Home Entertainment. Chile, 2012, 118min, color, Film.

2 Max Horkheimer, *Crítica de la Razón Instrumental* (1947; Madrid: Trotta, 2002), 148.

3 El fenómeno de la “despolitización” expresa el desenlace de la idea moderna de individuo, mientras que las paradojas contenidas en éste hacen posible el análisis del concepto de persona como dispositivo de subjetivación.

en los momentos de agitación. En consecuencia, la despolitización significa hoy una cierta *invisibilidad del conflicto*, dado que sus manifestaciones tienden a considerarse como expresión de la “naturaleza” humana en los individuos. En cierto sentido, la percepción de una sociedad “despolitizada” no consiste sino en la idea de que la construcción de la *comunidad de individuos* es algo que “no tiene solución”; y, precisamente, en esa situación límite emerge la “naturaleza humana”. El neoliberalismo opera, entonces, como la *civilización de los deseos*, autorregulados en la sociedad del consumo.

El principio de la autorregulación del mercado expresa la ficción de un orden político que ha suprimido la *representación de algún tipo de trascendencia* capaz de operar como fundamento, porque el orden se genera a partir de la misma realidad que se trata de normalizar: el conflicto de las necesidades individuales. El resultado es un cierto clima de apoliticidad. La idea de lo a-político toma realidad desde la despolitización. Según Roberto Esposito, la modernización trae consigo “una inmunización de toda forma de comunidad”, al establecer “la primacía de la sociedad, de la economía, de la técnica, respecto del dato primario de la relación”⁴. No se trataría sólo de la primacía de un orden social, económico y técnico que regula las relaciones “entre” los individuos, sino también del orden que hace posible la propia *autoconciencia del individuo* y, en ese tránsito, el nacimiento a la vida del “yo”. Porque, en efecto, el *individuo* nace después de haber nacido. Que tan sólo después vaya *descubriendo quién es*, ello significa que ha nacido siempre prematuramente. De aquí la conocida afirmación de Lacan, según la cual “el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento de su desarrollo mental”⁵. El individuo se socializa debiendo subjetivar su propia insatisfacción, es decir, el hecho de no ser correspondido⁶. El yo comienza a existir esencialmente después, porque “nace” con un pasado inasistible, el cual es la historia de su propia gestación, de la posibilidad y la necesidad de decir “yo”.

La idea de persona sería el principio articulador de la subjetividad individual, operando a partir de un conflicto imposible de “solucionar”⁷. “Se podría decir –

4 Roberto Esposito, *Categorías de lo impolítico* (1999; Buenos Aires: Katz, 2006), 13.

5 Jacques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud,” en *Lectura estructuralista de Freud* (1966[1957]; México: Siglo XXI, 1971), 180.

6 Este es ahora el lugar del conflicto, y surgirá desde aquí una *estética de la comunidad*, una ficción necesaria a la que se le hace lugar. Como señala Marramao, en el tiempo de la globalización “lo local parece haber perdido sus amarres ontológicos, para transformarse en una práctica social de la imaginación”. Giacomo Marramao, *Pasaje a occidente. Filosofía y globalización* (Buenos Aires: Katz, 2006), 42.

7 Lo que se denomina la “interioridad” de la persona, por una parte, *contiene* la fuerza de disolución de lo social; pero, por otra parte, la fuerza o principio de la contención es también componente de esa interioridad.

comenta Esposito – que, dentro de cada ser vivo, la persona es el sujeto destinado a someter a la parte de sí misma no dotada de características racionales, es decir, corpórea o animal”⁸. La vida de la persona acaece en esa diferencia, la cual le encarga la tarea de someter, en nombre de la razón, aquella parte que es extraña a lo racional y que, por lo tanto, nunca podría llegar a hacerse racional. Lidiar con lo irracional o, en general, con lo otro, distinto de la razón, es el *mérito* de la persona. La persona nace confrontada con aquella opacidad que la separa de sí misma, porque en sentido estricto *ha nacido separada de sí misma*; de lo contrario, no podría entenderse que la subordinación de lo no-racional fuese, precisamente, la tarea que la constituye. La persona no sólo ha de contener ese fondo irracional que es el cuerpo sino que debe, además, *representarlo*. Es más, contener el cuerpo consiste justamente en representarlo, hacerlo propio, hablar en su nombre⁹.

El sujeto se relaciona con esa alteridad que es “su” cuerpo – como lugar del deseo y de un coeficiente de insubordinación –, pero sólo en cuanto a la vez el sujeto se ha dejado en parte “invadir” o “empastar” por esa alteridad. Es decir, el sujeto supone siempre una cierta solución ya elaborada y sedimentada de su *mal-estar en el cuerpo*, una domesticación de los deseos, una primera iniciación de la que no tiene un recuerdo “personal”.

He aquí el lugar fundamental del psicoanálisis de la vida cotidiana desarrollado por Freud¹⁰. Consideramos aquí al psicoanálisis como una poética de la subjetividad, en cuanto que la dinámica de esta corresponde a la autoconciencia y, por ende, le es inherente un cierto *desdoblamiento*, una constitutiva “desavenencia” en el seno de su identidad. El yo no puede reconocerse a sí mismo si no es como otro en la representación que se hace de sí mismo. En consecuencia, la génesis de la subjetividad corresponde al proceso que posibilita esa representación de sí (en virtud de la cual, en toda relación con el mundo, el sujeto ha de hacerse cargo de sí mismo, ha de cargar consigo mismo). Esta diferencia en el núcleo de la identidad deviene desavenencia interna, producto precisamente de encontrarse el sujeto a solas consigo mismo, en ausencia de todo fundamento trascendente de la existencia.

Reconocemos en la misma subjetividad una zona que se le escapa a esta, una especie de *anterioridad psíquica* de la cual el sujeto no puede hacerse consciente de-

8 Roberto Esposito, “Biopolítica y filosofía de lo impersonal,” en *El dispositivo de la persona* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012), 26.

9 El sujeto-persona habla por otro, pero en el entendido de que llegar a *ser para uno mismo* consiste en poder hablar por otro, habiéndose liberado de la “ciega necesidad” a la que está, en principio, sometido aquello en nombre de lo cual la persona habla.

10 “El hecho de que [en Freud] la vida de todos los días sea el sujeto [...] de la patología de la psique significa que se desdibuja toda figura subjetiva anterior, o ulterior, al acontecimiento que se vive o, mejor aún, por el que se es vivido, sin que nunca sea posible apoderarse de él”. Esposito, *Biopolítica*, 38.

bido, justamente, a que la conciencia opera como un cierre de la subjetividad sobre sí misma, un cierre que hace posible la disposición de ésta hacia la trascendencia de una “exterioridad”. El punto de cierre de la subjetividad consistiría, entonces, en la *originaria subjetivación del cuerpo*. En esto consiste la intuición epistemológica fundamental del psicoanálisis freudiano. Lo que interesa señalar aquí es la anterioridad de la vida consciente, la cual – desde el psicoanálisis – pone en cuestión a la anterioridad trascendental que es propia de la filosofía del sujeto en la tradición del *cogito*. En efecto, para la filosofía crítica las formas y categorías puras posibilitan la correspondencia *a priori* entre la sensibilidad y el entendimiento respecto a esa X que es el mundo por conocer. Así, la realidad del mundo de la experiencia está de antemano dispuesta para su manifestación como fenómeno, nada se oculta tras la manifestación del mundo. A diferencia de Kant, para el psicoanálisis la anterioridad de la conciencia se inscribe en la vida de ésta. Dicha anterioridad no es forma ni posibilidad, sino la totalidad de cuanto ha acontecido en la vida psíquica de un individuo; no se trata sólo del proceso psíquico que da origen a la conciencia individual, tal como la encontramos en el presente de una biografía cualquiera, sino también que la vida psíquica *es* ese proceso, la historia de la conciencia está totalmente contenida en sí misma. En *El malestar en la cultura*, Freud afirma que “en la vida anímica no puede sepultarse nada de lo que una vez se formó”¹¹. Una afirmación, sin duda, *tremenda*.

En las conferencias que entre 1915 y 1917 Freud dirigió a profesionales de la medicina, exponiendo sus hallazgos, señalaba: “Se les ha enseñado a buscar un fundamento anatómico para las funciones del organismo y sus perturbaciones, a explicarlas en términos de física y de química y a concebirlas biológicamente, pero ni un fragmento del interés de ustedes fue dirigido a la vida psíquica que, no obstante, corona el funcionamiento de este organismo maravillosamente complejo”¹². En el marco del problema que aquí tratamos, estas consideraciones son especialmente importantes pues, en efecto, no se trata de privilegiar simplemente lo psíquico “sobre” lo corporal (lo cual supondría en gran medida la identificación de lo psíquico con la actividad consciente) sino, precisamente, de lo contrario; a saber, que *el funcionamiento del organismo culmina en lo psíquico*. El problema que conduce a Freud a esta formulación consiste en que el cuerpo no podría operar en lo psíquico – de manera de dar cuenta de ciertos comportamientos racionalmente inexplicables – si se tratara de una realidad simplemente exterior a este. El cuerpo sólo puede *actuar psíquicamente* en la medida en que ha participado en la misma producción de lo psíquico. Ahora bien, de ser esto así, sería forzoso pensar que prácticamente toda la

11 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 21 (1930[1929]; Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992), 70.

12 Sigmund Freud, “Conferencias de Introducción al psicoanálisis,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 15 (1916[1915]; Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991), 17.

actividad psíquica correspondería a una especie de “antes” somático, porque no se trata de que, habiendo existido el cuerpo en el origen, “luego” habría venido lo psíquico a la existencia, sino que *el cuerpo deviene dinamismo psíquico*. Es precisamente lo que sugiere Freud: “los procesos anímicos son, en sí y por sí, inconcientes, y los procesos concientes son apenas actos singulares y partes de la vida anímica total”¹³. En esto consistió, en lo esencial, el descubrimiento de *lo inconsciente*. Lo que este concepto viene a explicar es el hecho de que la vida individual del yo consciente es la sede de un conflicto que sólo se puede sobrellevar desde la creencia en la soberanía de una conciencia autónoma. Pues bien, la *persona* es la ficción de la soberanía del individuo.

Señala Esposito: “[p]ersona es lo que mantiene una parte del cuerpo sometida a la otra en la medida en que hace de esta el sujeto de la primera”¹⁴. Debido, precisamente, a que el ejercicio de la soberanía requiere de una realidad trascendente sobre la cual ejerce el sujeto su poder de decisión, una división dual interna se nos presenta como siendo inherente a la subjetividad individual. Persona es el sujeto que *ha vencido o sometido algo en sí mismo*; pero, por lo mismo, ello no puede implicar la aniquilación de esa alteridad, porque se trata siempre de un poder *en ejercicio*¹⁵. La paradoja es que el sujeto se conquista a sí mismo como persona *separándose de sí mismo*, pero ello no puede ocurrir de una vez y para siempre, porque el sujeto hace suya la ley en un ejercicio sin solución de continuidad. Dado que la soberanía que define a la persona consiste en un ejercicio de sometimiento interno, en virtud del cual el sujeto se hace de *su* cuerpo, dicha soberanía consistirá en el derecho a *hablar en nombre de otro en el sujeto*: el proceso de convertirse el ser humano en persona; es decir, el cierre autorreflexivo constituyente de la subjetividad es el punto de conquista de la soberanía del sujeto, la instancia a partir de la cual puede decir “yo” y hablar desde esta unidad intangible. Esto debido a que el sujeto-persona es, precisamente, el *producto* de ese ejercicio de dominio.

Desde inicios del siglo xx, las artes han explorado, con un importante coeficiente de negatividad, los procesos de constitución de la subjetividad individual. El individuo se nos ofrece en estos casos como el producto de una *mala solución* a la experiencia de lo Real. Consideremos un ejemplo literario: la novela *Mano de obra*, de Diamela Eltit¹⁶, es una reflexión acerca de los mecanismos subjetivos de sobrevivencia de la identidad “psicológica” en el tiempo del neoliberalismo, en donde las prácticas de la economía de mercado hacen corresponder entre sí – con una “secreta”

13 Ibid., 19.

14 Esposito, *Biopolítica*, 65.

15 ¿Cómo puede la subjetividad del individuo hacerse trascendente a sí misma, en cuanto que se identifica con la parte que somete, enajenando la parte sometida?

16 Diamela Eltit, *Mano de obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

coherencia interna – la competencia individual, el sentimiento de filiación y el ejercicio de sólidas estructuras y jerarquías de poder. Sometido a procesos de producción y evaluación permanentes en prácticamente todas las dimensiones de su existencia, el individuo siente que su vida le ha sido enajenada y, entonces, el malestar con el cual debe lidiar cotidianamente consiste en la tarea de reparar una y otra vez el principio de la *individualidad*, el espejismo de una soberanía a partir del cual se restablece la posibilidad del “diálogo consigo mismo”, esa enigmática dinámica privada en la que consiste aquello que se denomina *vida interior*. Conducidas o replegadas en los límites de lo social, las existencias de los individuos presienten la aterradora facticidad que les aguarda un poco más allá; no sólo el hambre y el abandono sino, también – y ante todo –, el “caos” de una intemperie sin ley. Entonces, sabiéndose en las fronteras de un mundo que, aunque despiadado, funciona severamente regulado, los individuos se aferran a los órdenes, se someten a las normas como si se tratara de las últimas barandas que contienen sus cuerpos antes de caer en el abismo de intereses desatados y sin nada a qué aferrarse.

Cuando la subjetividad siente que, en su cotidiana sobrevivencia, se ha entregado a procesos que tornan fácticamente irresistible la violenta organización de la realidad, entonces debe de alguna manera hacerse parte de esa misma realidad, entenderla y colaborar, para no terminar siendo aniquilado por aquella. Horkheimer escribía: “[s]e inculca al individuo, desde sus primeros pasos, la idea de que sólo existe un camino para saber manejárselas en este mundo, el de abandonar la esperanza de una máxima autorrealización [sacrificando sus posibilidades por complacer a las organizaciones de las que forma parte]”¹⁷. Por lo tanto, esa misma resignación que relega al individuo hacia una especie de “fuera” de lo social, opera paralelamente como un elemento fundamental de su iniciación social. El individuo deviene, así, un *funcionario de lo Real*, porque esta es la única posibilidad de hacerse un lugar en medio de un pre-potente campo de fuerzas que opera a partir de la absoluta intercambiabilidad de los individuos en el mercado. *Nada ni nadie es imprescindible*. Los individuos luchan por hacerse necesarios, trabajan para llegar a exhibir las credenciales de un empleado ejemplar e irremplazable, lo cual requiere llegar a *identificarse con la función* que se les ha asignado. La cuestión en *El malestar en la cultura* es que la conciencia nace con la prohibición, y se intensifica con el aumento de las restricciones; de hecho, el yo surgiría de la imposibilidad de satisfacer inmediatamente las pulsiones¹⁸.

17 Horkheimer, *Crítica*, 153.

18 Ocurre entonces como si en cada caso la función – en sí misma anónima y siendo apenas un eslabón en la cadena de producción y control – adquiriese conciencia, una especie de “vida interior”. El funcionario es un dispositivo de subjetivación, desde donde el yo observa e intenta colaborar con el orden del mundo.

Los personajes de la novela *Mano de obra* se circunscriben a un supermercado; ese es el “mundo” en el que existen. Todos los códigos de su modo de percibir y comprender el orden de las cosas y de las personas han nacido de las diversas funciones desempeñadas en el supermercado y, también, de su desesperado afán por mantenerse trabajando en éste. Para un encargado de supermercado – una suerte de uniformado del sistema de ofertas –, los clientes constituyen una realidad cuya esencial avidez es como una energía necesaria al sistema, pero a la vez resulta amenazante para el orden general de la máquina: “[I]os clientes murmuran de manera atolondrada y, plagados de gestos egoístas, impiden que los demás compren. Ah, ellos obstaculizan las mercaderías cuando se apoyan en los estantes y con el codo malogran hasta destrozarse las mejores verduras”¹⁹. Los clientes se comportan como criaturas en “estado de naturaleza”, seres egoístas incapaces de comprender el orden que hace posible el adecuado funcionamiento del sistema. En ese momento, el funcionario del supermercado se transforma en un observador de la “condición humana”, siendo esta una naturaleza insubordinada, la cual exhibe un rostro desagradable y hasta repulsivo, pero se trata de la misma “naturaleza” que hace funcionar el sistema. Ocurre como si la condición de “cliente” transformara las necesidades naturales del organismo humano – las que supuestamente habrían de manifestarse “libremente” en el mercado – en un absurdo y caótico amasijo de caprichos. El apetito parece, entonces, desorientado: “Ah, estos clientes. Mezclan los tallarines, cambian los huevos, alteran los pollos, las verduras, las ampolletas, los cosméticos. [...] Tocan los productos igual que si rozaran a Dios. Los acarician con una devoción fanática (y religiosamente precipitada) mientras se ufanan ante el presagio de un resentimiento sagrado, urgente y trágico”²⁰. ¿De dónde surge esta indeterminación, esta desatada avidez? No viene desde la estatura natural del cuerpo, sino desde la confrontación del inquieto malestar de la subjetividad individuada con la oferta variopinta del supermercado. Aunque “el cliente siempre tiene la razón”, lo cierto es que nunca sabe lo que quiere. Pero ese comportamiento de los clientes, con todo su descontrol, constituye, sin embargo, la inexplicable fuente de “energía” que dinamiza a este universo de consumo. Es, precisamente, esa “necesidad infinita”, la cual no alcanza a ser comprendida por los mismos agentes del consumo, la que debe ser despertada y satisfecha en el mercado, de manera también infinita.

Para los funcionarios del supermercado, habituados tanto al orden como al trabajo de mantener su funcionamiento, aquel espacio se ha transformado en su *domus tutelar*. Cada cosa tiene su lugar, mientras las personas que allí laboran también reconocen aquí su sitio, porque – bajo la mirada del cliente agradecido y la

19 Eltit, *Mano de obra*, 255.

20 *Ibíd.*, 256.

siempre relativa aprobación de sus supervisores – obtienen el reconocimiento a la tarea que, en cada caso, les da una identidad, un lugar en el universo: “cuando estoy fuera del súper, alejado de las miradas que me podrían enjuiciar, me apeno. La verdad es que no soy de fierro y la oscuridad realista de la calle me resulta francamente perturbadora”²¹. El artificioso orden de los objetos en el supermercado, las normas protocolares claramente establecidas, los horarios que rigen la fría cotidianeidad en su interior, hacen posible conjurar el caos de la calle, olvidar durante la jornada laboral esa otra realidad, una exterioridad que carece de “solución”. “El súper es como mi segunda casa. Lo rondo así, de esta manera, como si se tratara de mi casa. Me refugio en la certeza absoluta que ocasionan los lugares familiares”²². Pues el supermercado como “hábitat” satisface en los empleados la necesidad de orden, viene a colmar una falta de necesidad padecida por existencias que ahora parecen nacer recién a “la autoconciencia” con el lugar que se les ha asignado en la cadena de la producción. La condición primera de este proceso que se desarrolla en la subjetividad no está en la conciencia del individuo, sino en la naturaleza de la función misma. Porque se trata, en efecto, de tareas que un individuo no podría llevar a cabo sin *identificarse* con ellas, suprimiendo todo “resto” de subjetividad no integrada, como si ésta comportara un peligroso residuo de inadaptación que, luego, podría traer consigo un potencial de insatisfacción insoportable. “Circulo y me desplazo como una correcta pieza de servicio. ¿Quién soy?, me pregunto de manera necia. Y me respondo: ‘una correcta y necesaria pieza de servicio’. No me respondo nada. Actúo silencioso en los pasillos resistiendo a la multitud desaforada que escarba y busca megalómana completar su próximo festín en una oferta”²³. La identidad “objetual” que la función proporciona al individuo opera en éste al mismo tiempo como un sistema de virtudes, por cuanto implica una determinada comprensión del funcionamiento del mundo y, también, del lugar fundamental que el funcionario ocupa en él.

La subjetivación es el proceso de hacer ingresar la realidad exterior, la facticidad de lo trascendente, en los parámetros de comprensión (percepción, orientación, conocimientos, etc.) de la experiencia del sujeto. Así, lo que se subjetiva no es propiamente “el mundo” (pues éste es ya resultado de una subjetivación), sino el exceso del mundo, su intensidad, su horror. Es decir, el asunto de la subjetivación es una experiencia imposible de lo real, una experiencia cuya posibilidad no existe, porque excede el patrón categorial del sujeto. Dicho de otra manera, se trata de una “experiencia” que no podemos asumir, que no logramos incorporar a nuestro *ethos*: la experiencia insólita de que no existe el mundo, o de que no existe un lugar para nosotros en el mundo.

21 *Ibíd.*, 270.

22 *Ibíd.*, 292.

23 *Ibíd.*, 294.

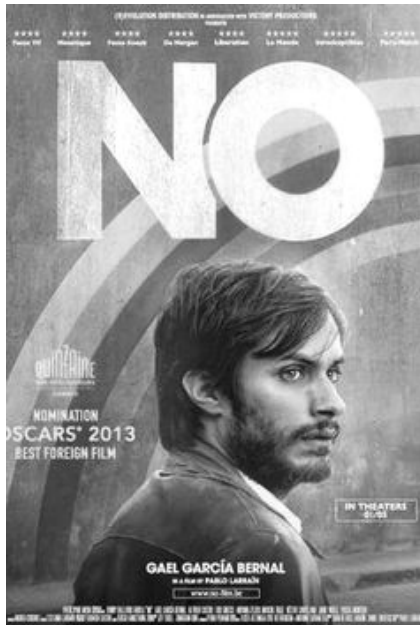
El concepto de “segunda modernidad” de Ulrich Beck²⁴ afirma que, en la sociedad del riesgo global, transitamos desde un tipo de sociedad ordenada de acuerdo al imperativo de la seguridad, hacia otro tipo de sociedad en donde se impone el paradigma de la incertidumbre. La pregunta que, entonces, nos hacemos es: ¿de qué modo puede la subjetividad hacer ese tránsito? Marramao afirma que “la necesidad de seguridad y protección continúa desempeñando un papel de estimable influencia en el corazón mismo de la *Zweite Moderne*”²⁵. Así, la pregunta no es tanto si es, acaso, posible todavía satisfacer esa necesidad de seguridad y protección, sino más bien esta otra: ¿contra qué se trata de proteger el individuo en la actualidad? Quizás el cinismo corresponda hoy a una nueva forma de subjetivación, la subjetivación en la época del agotamiento de la experiencia, el ejercicio de un *realismo* destinado a auto-inhibir las propias expectativas. Como lo señala Peter Sloterdijk: “[p]sicológicamente se puede comprender al cínico de la actualidad como un caso límite del melancólico, un melancólico que mantiene bajo control sus síntomas depresivos y, hasta cierto punto, sigue siendo laboralmente capaz”²⁶. El cinismo opera, entonces, como subjetivación de la propia lucidez crítica devastadora.

Acaso, en nuestros días, la tarea de la crítica sea deconstruir el retorno de un desencantado genio maligno cartesiano. Vemos, precisamente, en esto una tarea para el diálogo entre arte y psicoanálisis.

24 Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global* (1998; Madrid: Siglo XXI, 2009), 177.

25 Marramao, *Pasaje*, 33.

26 Peter Sloterdijk, *Crítica de la Razón Cínica* (Madrid: Taurus, 1989), 33.



1. Afiche Película *NO*. Pablo Larraín

2. Portada de libro *Mano de obra*.

Diamela Eltit / Ed. Seix Barral (2002)



II. **...AL MALESTAR DE LAS ARTES**



DEL ARTISTA SOBERANO Y DEL ARTE COMO GOCE DE LA DESINHIBICIÓN

Rodrigo Zúñiga

UNO

Nuestra época parece cautivada por la exención y por la inmunidad ética del arte. Hoy en día arceja sobre nosotros, como una amenaza, la figura problemática, inquietante, de un artista Soberano y Padre del Goce; un artista que estaría facultado para hacer, promover o ejecutar *cualquier cosa, sea lo que fuere, en nombre del Arte*. En el decir de Jean Clair, y en referencia a un arte de la inmundicia y la degradación, hay un tipo de producción artística “que pone en escena su propio abandono”¹. Por nuestra parte agregaríamos que hay una zona en la práctica del arte, un margen, un extremo, que propende a una violencia inusitada, desnuda. En esa zona campea el artista Soberano, investido de inmunidad. Por “artista Soberano” hacemos referencia a una figura emergente, que hemos podido discernir a lo largo de décadas de rupturismo estético; figura fantasmática de privilegios y prerrogativas que nos confronta a la paradoja de que el mismo arte haya derivado, finalmente, en un lugar escogido para el problema biopolítico de la soberanía.

¿Exhibir *cualquier cosa* en nombre del Arte? La lista de ejemplos sería interminable y, evidentemente, nos llevaría por vías diversas y por discusiones que habría que plantear con cuidado, pues necesariamente supondrían profundizar en poéticas de obra, en humores y en abyecciones, en significantes, en estrategias extremas. Permítasenos un rápido rastreo al azar. Se puede pensar, por ejemplo, en la instalación que Teresa Margolles presentó en el Pabellón de México de la *Bienal de Venecia*, el año 2009 (“¿De qué otra cosa podríamos hablar?”), consistente en un montaje con trapos rehidratados que contenían restos de sangre y manchas provenientes de escenas de matanza ligadas al narcotráfico². O quizá recordar uno de los trabajos escultóricos más conocidos de Maurizio Cattelan, donde se exhibía a un grupo de tres niños ahorcados pendiendo de un árbol a mediana altura (los niños, afortunadamente, eran muñecos de resina y fibra de vidrio)³. También podríamos traer a colación a Phillippe Meste, quien ha producido amenazadoras máquinas suicidas, arpones a propulsión elástica y “acuarelas” en las cuales los rostros de famosas modelos internacionales son

1 Jean Clair, *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui* (Paris: Galilée, 2004), 25.

2 Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podemos hablar?*, 2009. Instalación. Manchas de sangre sobre tela. Bienal de Venecia, Venecia, Italia.

3 Maurizio Cattelan, *Sin nombre*, 2004. Escultura. Resina, fibra de vidrio, tela. Bienal de arte contemporáneo, Sevilla, España.

manchados con semen⁴. Y en estas variantes de humor *hardcore* recordaríamos quizá a Gianni Motti, quien se hizo conocido en los años '80 con su serie de disparatadas "Reivindicaciones", a la usanza de los grupos subversivos (por ejemplo, la *reivindicación* del terremoto grado 7,4 en la escala de Richter que azotó a California en junio de 1992)⁵. Por otro lado, sería inevitable para estos propósitos mencionar a Santiago Sierra, quien nos ha proporcionado uno de los ejemplos más logrados y, por lo mismo, más problemáticos de la figura del artista Soberano. De hecho, pareciera que el objetivo central de la obra de Sierra consistiera, precisamente, en asumir el rol de agente de interdicción simbólica (el soberano, o sea, el Padre), personificando el derecho privativo al goce por medio de una transacción económica, en la que los sujetos que forman parte de sus intervenciones quedan *depuestos* temporalmente, para ser reducidos a materiales de libre disponibilidad, a cuerpos-zonas "de libre tránsito" para la perversidad del artista⁶.

No se trata, empero, de caracterizar descriptivamente al "artista Soberano", sino de reconocer en él un punto de arribo (del arte post-vanguardista) y, a la vez, un punto de emergencia (de cierto accionar biopolítico del arte). El hecho de que un artista pueda, eventualmente, ejercer soberanía *en nombre del Arte*, operando sobre la base y las garantías de la excepcionalidad, nos pone en un trance cultural bastante complejo. Es una situación llamativa: significa que cierto arte opera ya no desde el privilegio estético ni desde el buen o mal gusto, ni siquiera, digamos, desde la excelencia formal, sino desde la mera *legitimación* como tal: arte *en nombre del Arte*. Y esa sería su forma de sobrevivencia: a la clásica tesis hegeliana opondríamos, entonces, una tesis ya no de la muerte sino de la prolongada agonía del arte o, si se quiere, del ingreso del arte en el *Arte* (con mayúsculas): el *Arte* como Institución Simbólica – como Ley, como *nombre del Arte*. Esto explicaría por qué aquí se concentra uno de los motivos de mayor controversia en la cultura de nuestro tiempo. Virtualmente, en nombre del *Arte*, todo puede suceder. Lógicamente, ante la posibilidad de la *excepción permitida* (la inmutabilidad ética y estética) nos situamos en un núcleo de reflexión sobre el malestar y los destinos del malestar.

Dos

Parafraseando a Peter Sloterdijk⁷, diríamos que este Artista Soberano/Padre del

4 Por ejemplo, Philippe Meste, *Aquarelles*, 1995-2000. Páginas de revista, manchas de semen. Colección privada.

5 Gianni Motti, *Revendication, terremoto, Californie*, 1992. Fotografías sobre aluminio, recortes de prensa, dibujos. Galerie Perrotin, New York, USA.

6 Por ejemplo, Santiago Sierra, *Contratación y Ordenación de 30 Trabajadores Conforme a su Color de Piel*, 2002. Instalación artística. Personas contratadas (proyecto filmado y fotografiado). Kunsthalle Wien, Viena, Austria.

7 Cf. Peter Sloterdijk, "Le monde dense et la désinhibition sécondaire: du terrorisme considéré comme un romantisme de l'agression pure," en *Le Palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire* (Ma-

Goce⁸ se place en las delicias de la desinhibición y de la unilateralidad. Puede, en último término, demarcar *cualquier cosa* como arte pues, *en nombre del Arte*, virtualmente *todo* puede ser incorporado a esa demarcación. Y si se dice *demarcación* es precisamente para constatar la cercanía con la marca de la Ley – la signatura que incorpora al espacio del arte toda clase de territorios y ámbitos de la experiencia, por ajenos o improcesables que ellos nos parezcan. “El arte contemporáneo – escribe Nathalie Heinich – no sigue una conducta iconoclasta que apuntaría a destruir el arte [...] por el contrario: sigue una conducta iconólatra {*iconolâtre*}, adoradora del arte, consistente en otorgarle todo, en exigir su extensión a la totalidad del mundo”⁹. Arte *total*, entonces: pero no tanto aquel que se vierte diseminándose por el mundo, integrándolo y reduciéndolo a un valor “estético”, como aquel que emana de la *reserva soberana* del artista en el goce de su desinhibición auto-concedida. Si para Freud la creación artística permitía el acceso al recurso signifiante en el trabajo del inconsciente y, simultáneamente, la mitigación sublimadora de la pulsión¹⁰, en la época del Artista Soberano el arte promete, por así decir, liberar al sujeto de la necesidad de renunciar a su deseo. En otras palabras, el artista Soberano nos pone en camino de la superstición de un sujeto plenipotenciario.

TRES

Es revelador el hecho de que la figura del artista Soberano haya acompañado el proceso de desintegración de las formas de autoridad (patriarcal) en el mundo contemporáneo. Y es que, justamente, en el repliegue de la autoridad tradicional se despliega al máximo su doble inquietante: el superyó. Hace algunos años, Žizek observaba que “el goce {*jouissance*} contemporáneo no tiene nada de espontáneo, sino que surge más bien como un imperativo del superyó. Como Jacques Lacan lo señaló en varias ocasiones, la orden definitiva del superyó es: “¡Goza!””¹¹. Parece inevitable hacerse eco de esta observación de Žizek ante las muchas “manifestaciones artísticas” que se pretenden rupturistas *más allá de todo límite*, y que, finalmente, no hacen más que reproducir su propio sometimiento a la orden del superyó – es decir, al absoluto

enne: Maren Sell Éditeurs, 2006), 257.

8 Sobre el particular, cf. Rodrigo Zúñiga, *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica* (Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008), 92 ss.; y Rodrigo Zúñiga, *Estética de la demarcación. Ensayo sobre el arte en los límites del arte* (Santiago: Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2010).

9 Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* (Paris: Les Éditions du Minuit, 1998), 171-172. [La traducción es nuestra]

10 Cf. Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo,” en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 9 (1908[1907]; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 123-135.

11 Slavoj Žizek, *Le spectre rôde toujours. Actualité su Manifeste du Parti communiste* (Paris: Éditions Nautilus, 2002), 28 [La traducción es nuestra]

de la Ley o, más bien, al espectro de una Ley que no manda nada salvo “gozar”, “hacer lo que te plazca”. No hay para qué engañarse: no por nada se habrán cometido actos deleznable *en nombre del Arte*. Sabemos que los casos controversiales abundan, y que existen otros tantos que no merecen más que una reprobación firme y sin ninguna clase de concesiones a la impostura de la “ruptura artística a todo costo”. Tal sería el caso de exabruptos – difícil calificarlos de otro modo – tales como los de Zhu Yu, el artista que busca celebridad a costa de comer fetos abortados, en una acción que se pretende de corte “ritual”¹²; o los del costarricense Guillermo Vargas, alias *Habacuc*, acusado de arrojar a la inanición a un débil perro vagabundo dentro de una galería en Managua¹³; o incluso de algún proyecto del alemán Gregor Schneider, por lo demás un notable arquitecto, quien hace pocos años proyectaba exponer en un museo a un enfermo desahuciado para que muriera en público¹⁴. La tendencia auto-inmunitaria del arte contemporáneo, como es claro, puede en cualquier momento revertir en una mera explotación del mal gusto, apelando abusivamente a la exención para establecer su experiencia límite *más allá de todo límite*.

Una y otra vez, reaparece una misma pregunta: ¿esta mierda es arte? ¿Matar animales en nombre del Arte, es arte? ¿Vender a mi madre también?¹⁵ Son los problemas (a veces de difícil tramitación, como puede serlo por ejemplo la propia obra de Sierra para muchos espectadores) a los que nos arroja un arte *en nombre del Arte*, un arte de la legitimación, pero también del imperativo, de la *Lex*, de la *Ley*: un arte que dice “goza”. Del arte como forma o contra-forma de la ética: no tanto ¿qué hacer?, sino cómo: *goza-haciendo-lo que te plazca*. Y ahí el abismo: ¿cómo limitar, cómo tramar un límite a la posibilidad del actuar inmunizado? Por nuestra parte, al menos, no vemos otra respuesta que una capaz de apuntar a prácticas que tramen límites al arte, reconociendo no obstante *la ausencia de límites del arte* (la obra de Sierra, creemos, se vuelve legible a partir de este problema). Sin embargo, la figura del artista Soberano debiera ser examinada, también, más allá de su contención en los límites o de sus exabruptos fuera de todo límite. Más nos vale preguntarnos si el artista Soberano no vendría, a fin de cuentas, a sostener nuestro deseo de verificar la

12 Zhu Yu, *Eating People*, 2000. Serie de Fotografías. Third Shangai Biennial, Shangai, China.

13 Guillermo Vargas, *Exposición N°1*, 2007. Instalación. Perro moribundo atado. Galería de arte Códice, Managua, Nicaragua.

14 Cf. Marcelo Crescenti, “El arte de Morir”. *BBC News*, Abril 25, 2008. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7363000/7363283.stm

15 Alusión a la propuesta del artista italiano Max Papeschi, presentada en su exposición individual *Oops I did it again*, en la galería Renacimiento Italiano de Génova, entre abril y mayo de 2011. Al respecto, véase: Tommaso Kosh, “Un artista italiano pone ‘en venta’ a su madre”. *Diario El País*, Abril 5, 2011. http://www.elpais.com/articulo/cultura/artista/italiano/pone/venta/madre/elpepucul/20110405elpepucul_3/Tes Como era de esperarse, la noticia prendió velozmente y generó toda clase de epítetos en las redes sociales.

realización de un “Ideal del yo” *irrealizable*: la de un sujeto inmunizado, un sujeto de-marcador de su propio espacio de excepción, en el que “todo puede ocurrir” en beneficio de su propio goce. Este sujeto encarnaría – en el espacio del Arte – la coalescencia entre deseo y realidad, avivando en nosotros la fantasía de una disolución de la diferencia entre superyó y deseo primordial.

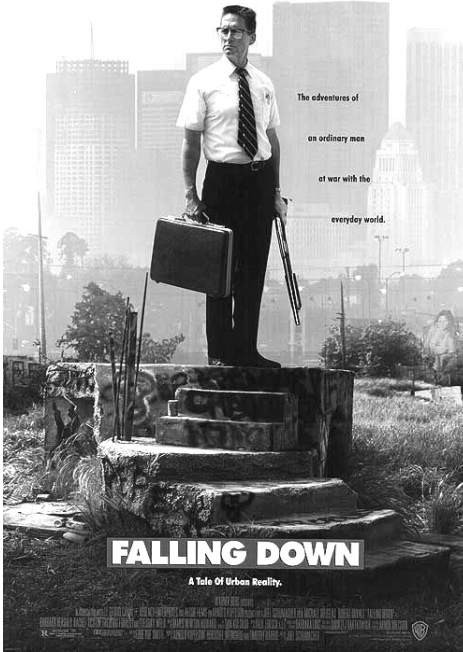
Es esta, sin ir más lejos, la fantasía que retorna cada vez que tenemos noticia de que tal o cual individuo, bajo la presión de una circunstancia extrema, ha padecido-y-gozado su *día de furia* (así se tradujo en español el título de la película *Falling down*, de Joel Schumacher)¹⁶. “Quiero mi día de furia” podría ser, perfectamente, el nombre de un programa de televisión o el premio final de un *reality show*, como un sucedáneo o versión despiadada del mucho más inofensivo (¿?) “Make a wish” de las campañas de beneficencia. El sujeto, entregado al vértigo de un deseo sin obstáculos, rinde aquí su propio Juicio Final, su veredicto último como Soberano-victimario. Claro que, a su manera, es también una víctima. De hecho, el sujeto del *día de furia*, como sabemos, se padece a sí mismo como una víctima *infinita* – y sólo por eso puede sobrevivirse como justiciero y redentor de todos sus dolores, de todos sus padecimientos, de toda su energía sublimada o contenida, en una especie de acto escatológico que sería el apocalipsis del sujeto y de todos los sujetos con él. Nos valdríamos, pues, del artista Soberano en un plan semejante para referirnos al idealismo de la acción desinhibitoria, de la agresividad liberada y de la iniciativa pura (el sucedáneo del emprendedor despiadado, del individualista salvaje del anarco-capitalismo). En estas alegorías de la agresividad desatada, sin medios inhibitorios, habita, en último término, algo que se parece mucho al fin de lo político.

Valga este cuestionamiento como punto de cierre de esta reflexión. Vale preguntarse, en consecuencia, si la figura del artista Soberano – desinhibido, figura superyoica propia de la declinación de las formas instituidas de autoridad – , ¿no podría leerse como un resabio, como un efecto colateral altamente paradigmático de la caída de la política? Es como si el ámbito artístico – en algunos de sus *extremos* – se hubiera consagrado como la instancia en la que *todo está virtualmente permitido*. Es como si creyéramos poder transferir al arte toda la energía patente de nuestros malestares, todos los flujos inhibidos, para verlos estallar y pulverizarse en manos de un Maestro de Ceremonias: el artista Soberano. Y pareciera como si, en virtud de esa transferencia, el Soberano del arte *en nombre del Arte* abriera el espacio para la fantasía *cumplida* de la exención, ante el temor y el temblor de nosotros, los espectadores, que ansiamos – secretamente – ocupar su lugar.

16 *Falling Down*. Dirigida por Joel Schumacher. Actuaciones de Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey, Rachel Ticotin, Frederic Forrest y Tuesday Weld. Alcor Films y Warnes Bros. USA, Francia,UK, 1993, 1120min, color.Film.

M I C H A E L D O U G L A S

9. *Falling Down* (Poster)/Warner Bros.
Joel Schumacher (1993)



3. *Aquarelles*. Philippe Meste (1995-2000)



2. *Sin título*. Maurizio Catellan (2004)



6. *Eating People*. Zhu Yu (2000)



7. *Exposición N°1*. Guillermo Vargas (2007)



1. *¿De qué otra cosa podemos hablar?*. Teresa Margolles (2009)



5. *Contratación y Ordenación de 30 Trabajadores Conforme a su Color de Piel.*

Santiago Sierra (2002)



4. *Revendication, terremoto, Californie.*

Gianni Motti (1992)



8. *Photo 2: u r 54, N. SCHMIDT.* Gregor Schneider (2002)

PARADIGMAS BIOPOLÍTICOS EN LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA:

Algunos comentarios en torno a la música electroacústica actual

Jorge Martínez Ulloa

BIOPOLÍTICA Y ARTE

La tesis sostenida por Giorgio Agamben¹ en *Homo Sacer* puede ser sintetizada del siguiente modo: el vínculo ente el poder soberano y la *vida nuda* (desnuda) constituye una relación de captura, articulada sobre la base de una estructura de excepción. En tanto aquello capaz de instituir un orden jurídico, el poder soberano debe al mismo tiempo conservar la posibilidad de suspenderlo, procurándose de este modo, en el sentido de este orden, un estado de excepción. En el seno de la esfera de excepción, la operación fundamental del espacio del poder se comprende, entonces, como la posibilidad de aislar, en cada sujeto, una vida nuda sujeta y expuesta irremediamente al poder soberano, es decir, a su excepción. Esta última sólo constituye el reverso de la norma; no lo contrario del orden instituido, sino que su misma condición y principio, los cuales le son inmanentes. Llega, sin embargo, un momento en que el espacio de la norma y aquel de la excepción se vuelven indiscernibles, tendiendo a partir de ello a generalizarse la excepción como estructura, la cual se inclina a concernir inmediatamente y sin interrupción al conjunto de los hombres. Entonces, informar y reprimir pueden ser las consignas de la extensión de aquella condición del poder soberano.

Lo anterior es posible ya que nada sabemos de la distinción antigua entre *zoé* y *bios* – entre vida natural y vida política, entre el hombre como simple sujeto viviente cuyo lugar de manifestación era la casa y el hombre como sujeto político cuya esfera de expresión se encontraba en la polis – y que es justamente a nivel de la anulación de dicha distinción que se juegan muchos de los azares de la vida actual. Al igual que para Foucault, la introducción de la *zoé* en la esfera pública representa, para Agamben, el acontecimiento decisivo de la modernidad; pero esta imposibilidad de distinguir al sujeto viviente del sujeto político, ¿constituye, acaso, una prerrogativa o una acción propia del poder soberano, o se trata más bien de una lógica derivada de nuevas fuerzas sobre las cuales el poder tampoco tiene mayor control? Foucault no duda al respecto, señalando que la biopolítica es la forma de gobierno de una nueva dinámica de fuerzas, donde se expresan relaciones de poder que el mundo clásico desconocía².

1 Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1995; Valencia: Pretextos, 2003).

2 Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)* (2004; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

Dicha dinámica será la expresión de una potencia múltiple y heterogénea de resistencia y creación, la cual pone en cuestión todo ordenamiento y toda regulación que sea exterior a su constitución. El nacimiento de los biopoderes como la nueva frontera de acción del sistema sobre la vida, así como la redefinición del problema de la soberanía y el aparente estatuto de autonomía del arte, se articulan en esta dialéctica de dominación y expropiación de lo viviente y de su transformación en campo de acción de máquinas de afección/dominación.

Coordinar y dar una finalidad son las funciones de una biopolítica que se funda en el preciso momento en el cual se confunden e integran las diferentes maneras de ser sujeto económico y sujeto político. Ello fuerza la biopolítica a una inmanencia cada vez más extendida de sus tecnologías de gobierno de la sociedad, y es precisamente este imperativo biopolítico el que obliga al poder a desdoblarse en dispositivos complementarios y, a la vez, incompatibles, los cuales se expresan en una integración de la lógica del biopoder con aquella del poder soberano.

Es posible leer, entonces, el desarrollo de la biopolítica como la necesidad de organizar una coordinación inmanente y estratégica de las fuerzas en el campo, a través de una condición donde el poder soberano articula y actúa “ciego y estéril” sobre el campo de la vida misma. Libertad estratégica y resistencia, en una dinámica de los cuerpos que ven en la abolición de la libertad y la autonomía de los otros la condición de la propia existencia y autonomía. El poder, en consecuencia, es ejercido por cada fuerza de la sociedad, y pasa por los cuerpos no en razón de una calidad de potencia intrínseca del poder soberano, sino porque las fuerzas son las potencias del cuerpo mismo.

En ello, el arte juega una sutil condición de máquina de afección, que integra y desarticula los cuerpos y su naturaleza orgánica en una mecánica sumisión a la retórica del dispositivo; pero, al mismo tiempo, esos estados de dominación son cruzados por una capacidad de resistencia que nace de la misma dinámica biopolítica, bajo la misma lógica de expresión de una diversidad vital que reconstruye y particulariza los mecanismos de adhesión.

Informar y reprimir podrían, a la sazón, ser temas de la lógica biopolítica en el campo del arte y la reproducción simbólica: informar en el doble carácter que puede asumir el concepto de “comunicar/integrar” y de “meter en una forma o molde”; y reprimir como la manera práctica de consumir la vida misma allí adonde se genera, sean pulsiones y gestos de lo viviente en tanto mecanismos integrados de una vida inorgánica, bajo el entendido de que la nueva materia así producida no engendra ni porta derechos naturales o intrínsecos, cuando no sean la desnuda exposición de sus poderes de existencia que, a su vez, son condición reproductora de sumisiones del otro y, por ende, inestables. Esta es la lógica de una vida desnuda, vida que habita el espacio ambiguo de la hibridez orgánica/inorgánica, vida diseñada y reproducida como una virtualidad biológica.

En este último sentido, Hal Foster critica la visión tradicional de arte político propia del marxismo, incorporando al concepto gramsciano de “hegemonía” las visiones de Foucault y de Lacan, quienes comprenden el concepto de “resistencia” en la relación de arte, cultura y economía³. Esta misma relación es discutida en la concepción de Baudrillard, para quién (y siempre según Foster) toda resistencia es vana: “Here capital has penetrated even the sign, with the result that resistance to the code via the code is almost structurally impossible. Worse, this resistance may be collusive with the very action of capital”⁴.

¿Cómo se extiende y disemina esta lógica del biopoder? Propongo un modelo para describir una biopolítica del arte, basado en comportamientos biopolíticos que nacen de esta inmanencia extendida y de la debilidad presunta de las coordinaciones de dominación que transitan a través de los cuerpos en una virtualización de la vida, como sustrato para mantener y reproducir esta lógica expropiatoria.

El modelo propone formas de comportamiento de la obra que pueden revelar una condición biopolítica:

- a. Enfriamiento suspensivo: el dispositivo de la obra genera su propio estatuto, una obra aséptica y distante, objetiva.
- b. Progresión indefinida del vector material en una forma que comporta la des-sublimación de lo humano.
- c. La apertura de la obra tiene una procesualidad orgánica y biofísica; el devenir cuerpo, devenir organismo, es un correlato del devenir materia.
- d. La obra se configura como un experimento estético: la obra se consume experimentalmente, pudiéndose localizar paradojas que son implícitas al soporte de la obra.
- e. Carácter implosivo de la obra, que se constituye en una mónada cuyo sentido se abre hacia su interior, en una forma que recuerda la autosimilitud del dispositivo de poder en la acepción de Agamben⁵.

Estos comportamientos han sido ilustrados y ejemplificados con numerosas referencias a obras visuales que relevaban del campo general de las artes visuales, si bien algunas de ellas, como las obras de Cabanillas, consideran dicho campo de una manera muy amplia para extender su registro a acciones de corte teatral o de gestualidades temporales y espaciales. Lo que nos proponemos ahora es extender el campo

3 Hal Foster, “For a Concept of the Political In Contemporary Arts,” en *Recordings, Art Spectacle, Cultural Politics* (New York: The New Press, 1999), 25-27.

4 *Ibíd.*, 26. “Aquí el capital ha penetrado incluso el signo, con el resultado que la resistencia al código via el mismo código es casi estructuralmente imposible. O peor, esta resistencia podría coludirse con la propia acción del capital.” [La traducción es nuestra]

5 Agamben, *Homo sacer*.

de reflexión de estas sondas críticas al campo de la música y, en especial, a aquel de la música electroacústica contemporánea.

BIOPOLÍTICA, CUERPO Y TEMPORALIDAD MUSICAL

El primer orden de dificultades teóricas nace del hecho que, en general, la música ocupa un espacio significante muy diferente a aquel de las artes visuales. Ella ha sido definida como “arte del tiempo”, aun cuando todas las actividades humanas se desenvuelvan en la dimensión temporal, por lo que resulta evidente que ella ocupa este espacio temporal, aunque de forma muy particular. De hecho, más de algún autor ha querido ver en la música una “máquina para engañar el tiempo”⁶, pues parece cierto que ella usa del tiempo para re-articularlo y convertirlo en objeto central de sus juegos y recursos. ¿Tiempo como memoria? ¿Tiempo como simple correlato de la extensión vital? ¿Simple forma de esperar la muerte? En todos estos aspectos, el tiempo es a la música lo que el espacio es a las artes visuales. Pero tiempo y espacio son diferentes y, por ende, proyectan y contienen sus formas estéticas de manera diversa. De allí un primer orden de problemas que será necesario enfrentar y resolver.

Otra dimensión está dada por el cuerpo y su producción directa: el gesto. Tener cuerpo es, esencialmente, “estar en el mundo” con él, a través de él, mediante él; en concreto, “gesticular”, que es la forma más directa de cómo somos en el mundo, extendiendo nuestro soma y poniendo “en mano” la afección de este mundo. Todo ello ha sido materia de la filosofía desde hace mucho tiempo, pero no ha sido igualmente teorizada la materia prima por excelencia de la música: “el sonido”, dimensión que se explaya, como significado, en y sobre el significante, representado por la dimensión tiempo actuando sobre el gesto del intérprete. La sensación acústica en la base del sonido emana directamente de la energía cinética del gesto. Los instrumentos musicales no son sino máquinas de control y amplificación de esa misma energía cinética, de su transformación en energía sonora y, posteriormente, en sonido. Pero la obtención del sonido en la esfera mental, como concepto, depende directamente de las variaciones de ciertas magnitudes en la sensación acústica, todo en función del tiempo. De esta forma, el sonido es relacional, y su existencia se asume por la diferencia de *momentum*, en una lógica de forma-fondo con su sombra, el ruido.

Desde este último punto de vista, la dimensión bio-política siempre estuvo latente en la producción musical, pues desde siempre ella constituyó, o “se constituyó”, en la transformación de materia vital en materia inerte, en “congelar el aliento”. Una referencia de esto la encontramos en el significado etimológico común de la palabra española “canto”, la cual sirve para designar tanto la acción canora como la

6 Claude Levi-Strauss, “Obertura,” en *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido* (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), 35-40.

piedra. “Encantar”, en este último sentido, es justamente “petrificar” o transformar en piedra, es decir en algo inerte⁷, y en ello reside la potencia del “encantamiento”. Pero para poder realizar este prodigio, el cantante debe sacrificar su “aliento vital”, ya que su voz es la que “en-canta”. Hacer gasto de la propia voz, para los medievales gastar el propio vital aliento, era uno de los más altos sacrificios capaz de hacer un ser humano. Por ello, principalmente, el canto era digno de acompañar las más altas funciones mágicas o sagradas, el nacimiento y la muerte. Desde entonces se “cantará misa”, mientras la voz ocupará el espacio más alto de la alegoría musical del Medioevo, representando para Boecio⁸ y otros tratadistas, como Cassiodoro⁹ o el mismo Isidoro de Sevilla¹⁰, el lugar de la música Humana.

El canto no será la única dimensión de lo vital o de lo humano; es sabido que las cuerdas del laúd, de origen árabe, representan en sus colores los cuatro humores esenciales: la bilis, la sangre, el semen y la saliva. Todo buen instrumento tradicional es el lugar de un sacrificio, y sólo en función de ello puede sonar, resonar y encantar. Tripas, maderas, resinas, pieles, semillas y fibras vegetales son, por lo tanto, lugares de transformación de lo “vivo” en “inerte”. Sólo en función de ese sacrificio y de esa “petrificación” puede el instrumento ejecutar música.

La música, como el lugar del sacrificio, es otro lugar común de la crítica musical desde tiempos inmemoriales, aunque no por muy sabido es menos cierto, siendo lo que más importa y está menos presente en el imaginario de músicos y de auditores.

Tenemos, entonces, tres territorios y tres dimensiones de lo musical para explorar con nuestros paradigmas biopolíticos: el tiempo, el cuerpo y el sacrificio.

¿CÓMO FUNCIONA EL PARADIGMA BIOPOLÍTICO?

La obra de arte se constituye en un mecanismo de excepción, un dispositivo material o discursivo que “enfriá” la idea de representación, anulando la misma posibilidad “aurática” en la procesualidad objetiva y distante, maquinal y automática, reproducible y reproductora. Este enfriamiento suspensivo se opera desde el exceso hiper-real o desde el potenciamiento inverosímil del estatuto normal de lo real. El aspecto mimético, entonces, es asumido como un correlato de lo real-posible y de lo real-imposible. El límite humano es percibido y presentado como una posibilidad entre tantas, expandiendo y re-construyendo su retórica en nuevos ejes perceptivos,

7 Marius Schneider, *Il significato della Musica* (Milán: Ruscon, 1979), 27-28.

8 Boecio, *Los Tratados Silogísticos. De Syllogismo Categorico & Introductio Ad Syllogismos Categoricos* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2011).

9 Casiodoro, “De Institutione Divinarum Litterarum,” en Jacques Paul Migne (comp.) *Patrología Latina*, vol. 70 (Paris: Venit Apud Editorem, 1865), 1105-1149.

10 Isidoro de Sevilla, *Etimologías* (Madrid: BAC, 2004).

des-articuladores del centro-humano tradicional, presentando por tanto las nuevas posibilidades como escenarios deseables en tanto posibles.

Esta disposición genera una re-articulación técnico-industrial del cuerpo humano, y por extensión, de lo humano en sentido lato. La des-sublimación de lo humano encuentra un canal natural en el “devenir materia”, en la petrificación del registro orgánico y su descomposición abyecta en la inorganicidad del objeto maquinal. Esta operación de “devenir materia” es la literalidad del cuerpo biopolítico, liberado de la sacralidad y de su autonomía pero también de su soberanía, en un proceso cuya finalidad última es su mera existencia como dispositivo o materia prima.

¿Cómo opera este paradigma en la dimensión de la temporalidad musical? El concepto de “tempo musical” viene del italiano y representa la noción de “paso”, “velocidad”. La música es tocada y hecha oír a la velocidad de un pulso, de un latido humano, en una escala finita, bipolar, que va desde lo más lento a lo más rápido.

Históricamente, lo más lento estaba representado por 40 pulsaciones por minuto, que es, más o menos, el límite mínimo del latido cardíaco. El máximo estaba dado por 200 pulsaciones, lo que también constituye el límite máximo de los latidos del corazón. La dimensión media eran 90 pulsaciones, lo cual corresponden al latido de un adulto promedio que camina con un paso medio. El musicólogo López Cano afirma que “[h]ay una estrecha relación entre patrones sonoros y patrones motrices ejecutados para su producción”¹¹, y cita en su apoyo una amplia cantidad de autores. El siglo XIX difundió el metrónomo, mecanismo de medición pulsar-temporal que conservó los límites tradicionales; sin embargo, esta medición “objetiva” de la pulsación abrió la posibilidad de un tiempo “absoluto” en música, tiempo lineal que es concomitante con el desarrollo del ferrocarril y su concepto de “tiempo unificado nacional”, así como de la economía bancaria, con su “tiempo legal”. Este tiempo absoluto es un eje unidimensional que, desde el infinito pasado se proyecta al infinito futuro, en una concepción de línea recta. Esta concepción es simétrica con la intrínseca irreversibilidad del tiempo, así como está indisolublemente ligada a la irreversibilidad de los procesos materiales o, por lo menos, así lo piensa el materialismo. En la concepción idealista, este tiempo lineal está disociado de los procesos materiales y espaciales. De cualquier modo, los modelos lineales son muy usados por la notación musical tradicional.

Principios similares de ordenación lineal son usados para la grabación en cinta, vinilos, CD o, incluso, datos digitales. Sin embargo, es evidente que mucha música, o buena parte de ella, es considerada en sus aspectos cíclicos más que lineales. Este

11 Rubén López Cano, “Los cuerpos de la música: introducción al dossier ‘Música, cuerpo y cognición’”, *Revista Transcultural de música Trans*, nº 9 (2005), parr. 26. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>

problema se debe, según el musicólogo Phillip Tagg¹², a las contradicciones presentes entre dos concepciones antagónicas sobre el tiempo presentes en nuestra sociedad: el tiempo lineal y el tiempo cíclico.

Este último representa aquella concepción del tiempo que permite a los seres humanos considerar puntos equidistantes en el hipotético eje unidireccional como recurrencias regulares del mismo tiempo. Existe una buena cantidad de razones para preferir esta concepción del tiempo musical como siendo la más humana; baste considerar el hecho de que el tiempo lineal no permite el presente – simple punto de duración poco superior a cero – en un eje entre lo pasado y lo futuro, así como tampoco permite, en consecuencia, habitar el presente. El tiempo cíclico es un tiempo perceptual más que conceptual, y está basado en una serie de ciclos biológicos y naturales, además de sostenerse en la percepción de dichos ciclos y en su relación con los procesos vitales. El tiempo musical puede, entonces, ser considerado como cíclico más que lineal, ya que el sentido del movimiento es posible sólo en la concomitancia de un “tiempo presente” como faja de tiempo extendida: desde el ciclo expiración-inspiración, central para la emisión del canto, hasta el tiempo más común de la semifrase musical, que corresponde a lo que los fisiólogos denominan “umbral de memoria corta”, y que sería la máxima serie de datos que una mente humana puede considerar como unitarios. De hecho, la misma escritura de la música occidental repone la cuestión de la ciclicidad.

Una concepción del tiempo biopolítica debiera, entonces, propender a una temporalidad objetiva, lineal y no cíclica, graduada paraméricamente en unidades iguales: segundos, minutos, horas. El hiper-realismo de esta dimensión lineal del tiempo será dada por la hipótesis de un tiempo futuro, calculable y proyectable objetivamente, gracias a la extrapolación de los valores pseudo-casuales de las secuencias Random en los algoritmos computacionales, en los cuales están basados muchos softwares de manipulación sonora.

¿Qué se quiere decir con esto? Que es teóricamente plausible generar una secuencia de sonidos computacionales cuya razón de génesis no sea el tiempo actual, sino un hipotético tiempo futuro o un hipotético tiempo pasado; es decir, se puede diseñar un algoritmo de generación sonora que se supone iniciado hace mil años y “proyectar” idealmente el resultado actual de dicho proceso. Con esto es posible concebir una “conciencia” de temporalidad expandida más allá de los naturales límites humanos. Una concepción similar está en la base del conjunto de piezas electroacústicas contenidas, por ejemplo, en *Sound Life: Computer Music* del compositor italiano Pietro Grossi¹³.

12 Phillip Tagg, “Understanding ‘Time Sense’: Concepts, Sketches, Consequences”, *Tvärspel - 31 artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*, nº 9 (1984): 21-43.

13 Pietro Grossi, *Sound Life: Computer Music* (Pisa, Florencia: Edipan, 1984), vinilo, LP.

Es evidente cómo el manejo del computador ha acortado nuestra paciencia con las microtemporalidades: hace menos de diez años, un tiempo de espera de diez segundos, por ejemplo en escritura mecánica (en máquina dactilográfica o en computadores antiguos), era completamente normal y aceptable. En la actualidad, estos tiempos se han acortado y nuestra paciencia también; ya no sabemos esperar, y hay quien aprovecha para jugar un muy breve solitario en dicho lapso de tiempo. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando debemos esperar ciertos odiosos tiempos técnicos de nuestro computador al escribir este artículo... la impaciencia nos hace “ocupar” ese tiempo.

En muchas obras electroacústicas, el factor tiempo es determinado en forma lineal, obedeciendo a algoritmos “objetivos” y no a datos perceptivos o cíclicos-musicales tradicionales. De esa forma, la dimensión temporal abandona su determinación “humana” para proponer una temporalidad objetiva, híper-real, la cual desconoce los datos de la percepción tradicional, acústica, de la música. Producto originalmente de la combinatoria serial, este “tiempo objetivo”, medido en segundos y microsegundos, diseña atómicamente la narración sintética y artificial de la música electroacústica y, donde lo hubiera, el intérprete humano debe someterse a esta temporalidad para poder tocar “de concierto” con una cinta o con una elaboración en tiempo real de sonidos sintéticos. Obviamente lo mismo sucede con el auditor, quien debe condicionar sus humanos tiempos de audición cíclicos a la rígida y objetiva temporalidad artificial. En forma inversa, la base de la jerarquización tradicional musical de los tiempos es la recurrencia de proporcionalidades cíclicas, medidas desde el interior de la narración y como fases de una pulsación humana. El límite de las humanas posibilidades de percepción y ejecución mecánica ha llevado, por ejemplo, a compositores como Gustavo Becerra a proponer obras para concierto en versión midi computarizada, pudiendo todos presenciar a un computador “ejecutar”, en la forma ritualizada del concierto decimonónico, un estreno de este músico para seis pianos “virtuales”¹⁴, imposibles de tocar para ejecutores humanos. Allí el auditor es incorporado a este mecanismo biopolítico del concierto “virtual”, en la patética y abyecta contemplación ritual de un intérprete inorgánico y de la exposición, mediante Datashow, de la partitura escrita en notación tradicional.

El paradigma biopolítico en la relación cuerpo-música en la experiencia electroacústica

Tres son las grandes formas en que se manifiesta esta música, entre las cuales está la acusmática, con intérpretes en vivo, con cinta o con manipulación en “tiempo real” del sonido de intérpretes en vivo. La música acusmática, bautizada así por Pie-

14 Gustavo Becerra, “Concierto Para Cuatro Pianos Sampleados,” en *Gustavo Becerra Schmidt: Obras Electroacústicas* (Santiago: Pueblo Nuevo, U Arcis y LAIM, 2010), disco compacto.

re Schaeffer¹⁵, se refiere a aquella que no tiene intérpretes en vivo, naturales. Es quizás la posibilidad menos bio-política de las tres, pues no considera la dinámica del rito del concierto decimonónico, ni contempla procedimientos de inorganicidad de materiales vivos, sino que se manifiesta desde un principio, y en cierta forma transparentemente, como la producción de materiales sonoros sintéticos. Obviamente su directa antecesora es la música concreta, la que sí contemplaba la manipulación de materiales por así decir “vivos”, pero ya despojados de su naturalidad al ser convertidos en “sonidos”, esto es, productos culturales y no meras sensaciones acústicas. Este despojo sucedía por la vía de la captación microfónica, sonda tecnológica cultural que conserva o traduce sólo aquellos componentes de la sensación acústica más importantes para la tradición occidental: alturas y duraciones.

La espacialidad, la velocidad y las varias refracciones ambientales no eran consideradas y, generalmente, no pueden ser captadas de forma eficiente por las membranas lineales y planas de los micrófonos. Obviamente, nos acostumbramos a pensar que el sonido captado correspondía al estímulo natural que estaba en su origen, pero un simple análisis y una consideración más rigurosa demuestran la falencia de la representación microfónica. De hecho, la incorporación de simples tratamientos y efectos, como la reverberación, aumentó aquella sensación de artificialidad del dispositivo, lo cual fue apreciado y valorado por la gente como signo de progreso técnico.

Aún hoy existen seguidores de la óptica schaefferiana; en concreto, los investigadores y músicos del *Groupe de Recherches Musicales* de París, quienes operan sin embargo con filtros computarizados, aumentando el efecto artificial del material y haciendo que sus producciones en nada se distingan de las de los músicos directamente sintéticos. De hecho, buena parte de los actuales softwares de audio permiten operar en ambos sentidos: transformación mediante filtres de materiales concretos y síntesis artificial mediante algoritmos y programas de síntesis, como MAX, PD y CSOUND, entre otros. No parece que estos dispositivos rindan inorgánicos materiales vivos, y si bien pueden expandir los límites humanos hasta cierto punto, pues los auditores siguen oyendo con sus oídos, esto no provoca que ellos “devengan materia”, a condición obviamente de no buscar fruición en la lógica del concierto decimonónico.

En los otros dos casos existe un material sintético mezclado con intérpretes en vivo. Allí la cosa comienza a ser más complicada, pues la posibilidad de convertir la obra en un dispositivo biopolítico parece muy probable. Cuando se trata de relacionar uno o más intérpretes con una cinta o CD pregrabado, la cuestión se instala en la mecánica entre un ser viviente, orgánico, y su interacción con materiales inorgánicos; si bien esto de por sí no genera una condición biopolítica y, después de todo, en

15 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (París: Du Seuil, 1966), 91.

música no constituye algo realmente nuevo, la posibilidad existe gracias a la fascinación que provoca el sonido sintético, artificial, y su correlato en el sonido acústico, vivo. Muchos compositores piensan esa relación como una ampliación del sonido instrumental “vivo”, como “una progresión indefinida del vector material”, pero causan allí una cierta des-sublimación de “lo humano”, por cuanto en la suma del sonido resultante resulta difícilmente distinguible lo humano de lo artificial, siendo ambos significantes vehiculados por la cadena electroacústica de la amplificación sonora, la cual de por sí juega, ella misma, el papel de un dispositivo biopolítico. Lo anterior parece amplificado y potenciado por la lógica composicional de fundir y “confundir” ambas dimensiones acústicas en un tejido sonoro informe e indiferenciado. Por otra parte, esta experiencia puede ser considerada como un juego de la “casa de los espejos”, pues la virtualidad allí creada no somete al intérprete en vivo, quien dispone de su presencia y energía real para centralizar la atención del auditor. Cualquier compositor sabe que esa presencia es mucho más potente, lingüísticamente, que cualquier cinta o acompañamiento artificial.

La cuestión es mucho más complicada cuando el intérprete es digitalizado e incorporado a un proceso de manipulación sonora en tiempo real. Existen varios software que realizan el trabajo, en concreto MAX y PD, así como también Audio-Mulch. Estos softwares permiten que señales acústicas captadas vía micrófonos puedan ser descompuestas, filtradas y resintetizadas según algoritmos y mecanismos de elaboración digital en el mismo momento en que son producidos o con un muy leve tiempo de retardo. Estos procesos pueden ser definidos con anterioridad y ser iniciados por un tercero (que generalmente es el compositor mismo) o por el propio intérprete. Allí el dispositivo incorpora la materia viva y la entrega, indistinta y artificial, a la audición, mientras el auditor se muestra generalmente incapaz de discriminar la señal original de aquella transformada y, justamente, en ello radica la potencia del artefacto.

En pocas palabras, es como los artefactos de las pedaleras del rock de los años ‘80, pero con una potencialidad preocupante, ya que en el caso del medio digital, su misma lógica determina una capacidad proteica del dato, el cual puede ser manipulado y transformado multidimensionalmente, cuestión que es bastante difícil en el caso del medio analógico que sustenta las pedaleras, cuyo material será siempre, simplemente, acústico.

La digitalización convierte toda señal en informe, indeterminado *quantum*, posible de ser “sonido” o “estructura” indistinta y, a veces, simultáneamente.

¿Abre esto la puerta a una real transmedialidad, en la cual el bit digital sea el átomo unificador de sonidos, luces, colores, formas, desplazamientos y, más adelante, perfumes y olores?

Esta es la complejidad del medio y su potencia simétrica. Es también la caracte-

rística de toda producción digital: la partitura se convierte en sonido directamente y sin intermediarios. El único problema es que, en este caso, el hipotético intermediario (el intérprete humano) es fagocitado en el proceso, perdiendo toda autonomía sensible, perdiendo su vida desnuda en la retórica del artefacto. El gesto cinético, la energía sonora que proviene del intérprete, es maquinamente deglutida, en un proceso que confunde y manipula genéticamente la vida del cuerpo expresado en gestualidad sonora, para revertirla al auditorio bajo la forma de bits convertidos en presiones eléctricas y decibeles por la cadena electroacústica. El auditor se convierte en cómplice de esta máquina de afectación y virtualidad, mientras el intérprete es despojado del control de la energía de su propia vitalidad, la cual es transformada en simple materia de elaboración digital, ni siquiera simple sonido amplificado. Pareciera que, en este caso, se cumplen a cabalidad los mecanismos del paradigma biopolítico. Todo este proceso es asumido, por la gran mayoría de los compositores y músicos que componen estas piezas, con un gran candor e ingenuidad crítica. Allí donde muchos artistas visuales han hecho de estas obras máquinas biopolíticas y material de reflexión meta-lingüística, los músicos generalmente sólo ven en ellas su aspecto tecnológico como algo bueno y conveniente, con un “se hace porque es técnicamente posible”. De esta forma, ni siquiera pueden aspirar a un *ethos* cínico, envueltos como están, inconscientemente, en el dispositivo de afección del poder biopolítico. La justificación esgrimida es muy sintomática: “estos dispositivos aumentan y potencian las posibilidades del instrumento y del instrumentista”. Pero si el instrumento no es otra cosa que la extensión y ampliación analógica de las posibilidades humanas, de las posibilidades acústicas de la energía cinética, si está directamente fundado en ese gesto y de él extrae sus posibilidades lingüísticas, entonces “potenciar” las posibilidades del instrumento significa incidir directamente en la vida y en el cuerpo del intérprete, por lo menos en lo que concierne a su recepción o percepción, consideradas ahora como simple espacio de acción digital, materia inorgánica, materia prima. Ello no puede constituir una simple amplificación, sino que opera el dispositivo en todo el arco posible de connotaciones y denotaciones del sonido, en su misma existencia.

Muchos de estos compositores utilizan algoritmos que, en la obra, determinan una “procesualidad orgánica y biofísica”, utilizando incluso, en algunos casos, procedimientos de “*bio-feedback*” para intérpretes en vistas de profundizar la integración del humano a la máquina. Otros compositores utilizan, para la dirección de la ejecución de la obra, un generador de pulsos, que articula y compatibiliza el inicio de los procesos y su mecanismo digital. Ambos procedimientos, en su aparentemente objetiva necesidad, colaboran en definir espacios de subordinación del hombre al proceso digital, pues esta vez es el algoritmo el que “genera las preguntas”, así como los tiempos en que debe contestar el humano.

Muchas de estas obras solicitan del intérprete largos lapsos de sonidos estáticos, de manera que la máquina pueda ejecutar sus manipulaciones y controles de manera facilitada y expedita, como es el caso de *Babel*, del compositor mexicano Rodrigo Sigal¹⁶; el intérprete, por su parte, debe estar atento a la pantalla y a las señales del director, quien a su vez es “dirigido” por los algoritmos del programa. Así, en una lógica lineal, isocrónica, externa, resulta anulada la libre disposición del intérprete para ejecutar y controlar su propio gesto cinético-acústico-cíclico-sonoro.

De todo lo anterior, ya la partitura decimonónica contenía elementos para no ser nada más que el trazado tradicional del momento donde el intérprete resigna su soberanía y autonomía a la lógica del dispositivo para convertirse en mero “ejecutante”. Mucha agua ha corrido bajo los puentes desde el momento en que el intérprete barroco improvisaba y recreaba, sobre el código pnemotécnico de un programa de ejecución bastante flexible, el acompañamiento de un bajo cifrado o una monodia libremente melismática: fue Giulio Caccini, con su *Nuova Musica*¹⁷, quien por vez primera insiste en anotar precisa y escrupulosamente aquellos adornos. Pero aún es el humano, representado por la figura del compositor, quien asume y expropia al intérprete esa soberanía.

Obviamente el papel del compositor como un *deus ex machina* del proceso de actuación de la música ha dejado abierta una senda de deshumanización ya desde los tiempos del inicio de las partituras. Ello remite a la revolución que representa la escritura de la música y el papel jugado por esta arcaica forma de virtualización del gesto sonoro. En ella, el gesto es cristalizado y fijado (como en toda escritura) por signos gráficos, que no sólo se deben interpretar y leer, sino que, en su seno, ya contemplan la posibilidad de una música *a priori*: un gesticular sonoro, definido y pensado “afuera” del gesto físico, y con independencia de este, para introducir la posibilidad de especular, hipotetizar y, después, realizar gestos sonoros y sus correlatos físicos. De Caccini a Ferneyough¹⁸, la actitud controladora, manipuladora, resulta manifiesta.

No deja de ser interesante el dato de que este asunto sea contemporáneo de la instalación del capitalismo bajo su forma mercantil. De allí a la plena expropiación, a través del paradigma romántico de la música absoluta, el proceso se vuelve contradictorio y lleno de derivas causales. No deja de ser paradójal que sea justamente el momento de mayor auge del “virtuosismo” y del concierto espectacular, aquel periodo donde ya maduran las condiciones para los paradigmas biopolíticos.

16 Rodrigo Sigal, “Babel,” en *Manifiesto* (México D.F.: CIEM, 1998) disco compacto.

17 Colección de monodías y canciones por el compositor Giulio Caccini, uno de los ejemplos más significativos del temprano barroco. Cf. Giulio Caccini, *Le Nouve Musiche* (1602; Middleton, WI: A-R Editions, Inc, 2009).

18 Bryan Ferneyough (Coventry, 1943) Compositor Inglés de música clásica y ópera.

Como se puede ver, la naturaleza biopolítica de ciertas obras musicales contemporáneas ya estaba *in nuce* en una práctica tradicional que, desde el romanticismo, expropiaba al intérprete de su autonomía en pos de una “música absoluta”. Testigos de ello, y de cierta relación sado-masoquista entre el compositor y el intérprete, vivida *en y desde* la complejidad de la partitura, son los trabajos de los compositores que adhieren a la corriente llamada *New Complexity*: Aarón Cassidy¹⁹ y James Dillon²⁰, entre otros, quienes diseñan, voluntariamente, partituras de una complejidad inaudita como manera de provocar en el intérprete la creación-recreación musical en tanto proceso mediante el cual la obra se mezcla con la vida misma del músico, haciendo del descifrado de cada gesto gráfico musical un asunto de varios años para situarse en el extremo perfectamente opuesto de la típica lectura apresurada y mecánica que, desgraciadamente, resulta habitual para tanta música contemporánea.

CONCLUSIÓN

Para concluir, vemos cómo de los tres modos de hacer música electroacústica sería este último aquel que mejor respondería a los paradigmas bio-políticos, aunque ciertamente en forma involuntaria.

Primero, el medio tecnológico ayuda a “enfriar” la actuación de la obra en un dispositivo objetivo y sustancialmente externo al intérprete y, en cierta medida, también al propio compositor, radicándose en la lógica digital del medio informático actuando en tiempo real. Produce, así, la des-sublimación de lo humano, el cual se encuentra expropiado de aquello que le era más sustancial a la figura del intérprete, a saber, el control y el dominio de su propio gesto sonoro que, como prolongación de su cuerpo, resulta *in fine* deglutido y manipulado por la retórica maquina del dispositivo. Todo esto es experimentable y no discursivamente determinado, por la situación paradójica que se vive al interior del proceso de construcción del sentido: una hipotética y poco probable ampliación de los límites instrumentales (finalmente humanos) en una virtualidad que no transforma al instrumento tradicional ni menos lo amplía, sino que condiciona su expresión a la automática y reiterativa situación de dominación afectiva del *quantum* numérico.

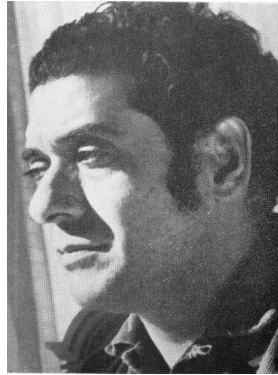
La implosión estética que de ello resulta parece evidente, pues sólo es la propia lógica del medio digital la que puede normar y condicionar su recepción, transformando al auditor en un cómplice involuntario de este proceso de espectacularización del rito tecnológico, en un acto de consumismo textual que denigra y prostituye la mecánica del concierto tradicional en un patético simulacro.

19 Aaron Cassidy (Illinois, 1976) Compositor Americano con sede actual en Inglaterra. Dentro de la *música contemporánea* sus trabajos contemplan amplia colaboración internacional.

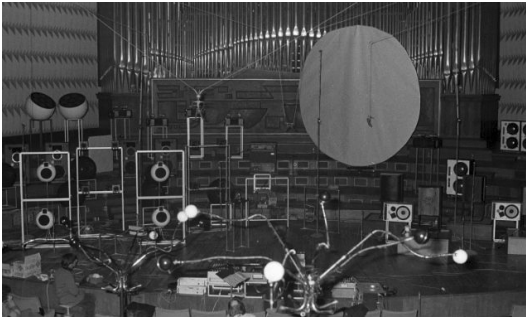
20 James Dillon (Glasgow, 1950) Compositor Escocés parte de la corriente denominada como *Nueva Complejidad*.



1. Pietro Grossi



2. Gustavo Becerra



3. *Acousmonium*. Groupe de recherches musicales (1980).

1 3
328

mf < *fff* > *mf* *fff* < *mf* *ff* < *fff* *mf*

3.2 7 3.2 7.4 11.6

Dans l-in-an-ger or in the l-a-c-o-o-l the

4. Partitura de Aaron Cassid (2006)

DE LA CULTURA DEL LIBRO A LA CULTURA DE LAS PANTALLAS:

Nuevas prácticas y nuevas funciones del arte¹

Serge Tisseron

A partir del desarrollo de la imprenta, la civilización occidental ha vivido en la cultura del libro como los peces en el agua; es decir, sin saberlo. La imprenta impregnó nuestras maneras de sentir y de pensar, hasta el punto de confundirlas con la naturaleza humana. Las tecnologías numéricas nos han enfrentado brutalmente al hecho de que existen otras relaciones posibles a la identidad, al tiempo, a los otros, al espacio y a los aprendizajes. Así, de pronto, ya no podemos pensar al hombre, a la cultura, a la enseñanza y a la educación de la misma manera. Que esto nos entristezca o nos complazca, el resultado es el mismo: tenemos que aprender a ver el mundo de otro modo. ¿Quiere decir esto que deberíamos desprendernos de todo aquello que teníamos como adquirido? No, pero la tarea a la cual nos encontramos confrontados ya no es fácil. Debemos relativizar todo aquello que asumíamos como absoluto y aprender a navegar entre la cultura del libro y aquella de las pantallas. No es que una pertenezca al pasado y otra al futuro, ya que ambas dan cuenta de capacidades humanas que han existido siempre, desde la noche de los tiempos: el pensamiento narrativo y el pensamiento espacializado. El ser humano inventó el libro como un medio de objetivar y de amplificar ciertas capacidades de su mente y, por lo tanto, de aumentarlas. Luego, inventó las tecnologías numéricas como un medio de objetivar y de aumentar otras capacidades que la cultura del libro había dejado de lado.

Ahora bien, la relación al texto y a las imágenes moviliza funcionamientos cognitivos y psicológicos diferentes. Estos se encontraban muy intrincados en la cultura oral, pero la invención de la imprenta dio a la relación con el texto, y a los procesos mentales que le están ligados, una importancia desmesurada, al punto que las primeras invenciones vinculadas a las pantallas (como el cine o la televisión) se organizaron en torno a referencias al libro. Pero la invención de lo numérico le permitió a las pantallas superar el modelo del libro, anteponiendo otras referencias, hasta el punto que, hoy en día, es posible oponer dos culturas: aquella del libro y aquella de las pantallas. Esta oposición es, sin embargo, efímera: las formidables posibilidades de mestizaje de lo numérico integran progresivamente las referencias del libro en las pantallas, mientras que, en el futuro, bien podría existir una cultura “a través de las pantallas” capaz de integrar ambos modelos.

1 Traducido del francés por Roberto Aceituno.

DOS FORMAS DE PENSAMIENTO RELATIVAMENTE INDEPENDIENTES DE LOS SOPORTES

En lo que sigue hablaremos de “cultura del libro” y “cultura de las pantallas” para designar las prácticas, funcionamientos cognitivos y psíquicos privilegiados, respectivamente, por el libro y por las pantallas. Pero estas expresiones no deben ocultar el hecho de que las maneras de funcionar asociadas a los libros y a las pantallas existen en el ser humano independientemente de ellos. El ser humano inventó el lenguaje, luego la escritura, la cual se organizó después en el libro (primero escrito a mano, luego impreso) como un medio de objetivar y de amplificar ciertas capacidades de su mente y, por lo tanto, de aumentarlas. Pero inventó también las imágenes, las pantallas y los mundos numéricos llamados “virtuales” como un medio para explorar y destacar otros espacios psíquicos de los cuales el lenguaje no le permitía dar cuenta.

Entonces, cuando hablamos de cultura del libro y de cultura de las pantallas, se trata de un modelo o, si se prefiere, de un paradigma, pero no de un soporte. Por lo demás, antes de la invención del libro, la cultura oral asociaba elementos de lo que, luego, fue sistematizado como cultura del libro y como cultura de las pantallas. Los chamanes podían guiarse por pictogramas para contar historias, de tal manera que el relato podía cambiar cada vez, permaneciendo sólo algunos puntos de paso estables. Es probable que, después, la repetición contribuyera a privilegiar ciertos encadenamientos por sobre otros. Los fragmentos se agregaron progresivamente en relatos coherentes, encontrando su forma definitiva en los primeros libros. Sin embargo, el modelo de la cultura del libro sólo se volvió dominante con la invención de la imprenta. Del mismo modo, la cultura de las pantallas solamente devino un modelo cultural con el desarrollo numérico.

Desde hace tiempo, el cine ha adoptado el modelo de la cultura del libro. Primero, contándonos historias mudas y, más tarde, sonoras. Desde el nacimiento del cine hasta los años 2000, todos los grandes realizadores construyeron relatos lineales, mientras que el conjunto de las superproducciones hollywoodenses todavía se estructuran bajo este modelo: un guión, a menudo extraído de una novela, da estructura a la historia. Inversamente, si la mayor parte de los grandes escritores adhirieron a la construcción narrativa – Marcel Proust y Víctor Hugo son los ejemplos más célebres –, otros siempre han intentado desmarcarse: Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud y, más recientemente, James Joyce o Jacques Derrida. Estos últimos escritores han intentado salir de la lógica lineal tradicional de la escritura para construir

sus textos según un pensamiento más circular.

Vamos a ver que la cultura del libro y aquella de las pantallas se oponen prácticamente en todos los puntos: la ruptura es, a la vez, cultural, cognitiva y psicológica².

UN VUELCO CULTURAL

Como su nombre lo indica, la cultura del libro es una cultura singular; dicho de otro modo, de lo uno. Por el contrario, la cultura de las pantallas es una cultura múltiple. Pero comencemos por la cultura del libro. Ella está ubicada bajo el signo de lo uno: un lector se encuentra solitario frente a un único libro escrito por un solo autor. Esta cultura está dominada por una concepción vertical del saber: aquel que sabe escribe un libro para aquellos que ignoran. A través del libro, estos últimos acceden al conocimiento del clérigo o del sabio, cuestión inseparable del monoteísmo. El libro está, por de pronto, compuesto de una vez por todas, eternamente, además de protegido por su cubierta de cuero y su canto dorado. No es casualidad que los obreros del libro vieran reconocido su estatus, en parte, ligado al carácter noble de su arte. Finalmente, el libro está asociado a la idea de hacer una sola tarea a la vez y hacerla hasta el final, lo mejor posible. La cultura del libro es inseparable de un trabajo perfecto. Se quiere – él mismo – definitivo, mientras paralelamente destila el ideal de un trabajo que cuida la perfección.

La cultura de las pantallas privilegia, por el contrario, lo múltiple: muchas personas se reúnen frente a múltiples pantallas (o una sola pantalla dividida en diversos fragmentos) cuyos contenidos han sido creados por equipos. Y aun cuando cada usuario está aislado frente a su propia pantalla, la cultura de las pantallas reúne a todos aquellos que la miran al mismo tiempo: sea de manera imaginaria³ en las grandes “misas mediáticas televisivas”, sea específicamente en lo real de los juegos de video en red. Esta cultura se encuentra evidentemente situada bajo el signo de una relación horizontal del saber: su modelo es la enciclopedia *Wikipedia*. Es una cultura de lo múltiple, del mestizaje, del multiculturalismo, incluso del politeísmo. Es, también, una cultura multi-tarea, en la cual cada una de ellas es pensada como provisoria.

Finalmente, la relación con el espacio y el tiempo está modificada: cada punto del espacio da instantáneamente acceso a todos los otros (es el principio de la teleportación en los juegos de video); mientras que el tiempo no puede ser previsto ni anticipado pues es el reino de lo imprevisible.

2 Cf. Serge Tisseron, “Influence du virtuel sur le développement,” en *Traité européen de psychiatrie et de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent* (Paris: Médecine Sciences-Publications/Lavoisier, 2012).

3 Cf. Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel* (Paris: Dunod, 1995).

UN VUELCO COGNITIVO

La cultura del libro favorece el pensamiento lineal. Se encuentra organizada mediante la sucesión de palabras, líneas, párrafos y páginas. Cada unidad está constituida por un conjunto de palabras que son leídas sucesivamente. El pensamiento del libro induce un modelo lineal organizado en torno a relaciones de temporalidad y causalidad. Es el mundo del “¿dónde?”, del “¿cómo?”, del “¿por qué?” y del “pero/o/y/por lo tanto/ahora/ni/ya que”. Se encuentra construido, también, en torno a una lógica de sucesión y, por lo tanto, de construcción narrativa. En toda historia hay un antes, un durante y un después. Es lo que se observa apenas uno hojea un libro: a la izquierda se encuentra el volumen de páginas ya leídas y a la derecha las páginas por leer. Ello estimula, entonces, la memoria situacional y el anclaje en el tiempo. Por la misma razón, excluye los contrarios: es un pensamiento del “o bien tal, o bien tal otro”, de donde emerge el modelo filosófico “tesis-antítesis-síntesis”. Finalmente, valoriza los hábitos y los automatismos, además de estimular la búsqueda de analogías (reconocer estilos, escuelas, procedimientos literarios). Saber es recordar lo que se ha aprendido: el libro es naturalmente un soporte de aprendizaje de memoria.

Por el contrario, la cultura de las pantallas favorece el pensamiento no lineal, en red o circular. Pensamiento lineal y pensamiento circular cohabitan en partes iguales en la cultura oral. Los relatos podían, en efecto, reorganizarse en función de las intenciones del narrador, el cual podía, según los momentos, privilegiar un encadenamiento o una dirección por sobre otra. La escritura de cuentos, así como la de grandes mitos, no ha hecho más que fijar una de las versiones posibles, privilegiando la coherencia narrativa que caracteriza el paso a lo escrito. Sin embargo, el pensamiento no lineal nunca ha dejado de obsesionar a la escritura. No obstante, ha sido con lo numérico que este pensamiento se impuso con mayor fuerza y, precisamente, con los juegos de video. Los espacios donde el jugador puede desplazarse son indicados, organizando su periplo a su manera.

Este pensamiento no lineal encuentra su inscripción privilegiada en la espacialización de los conocimientos. Esta ha sido siempre favorecida en la cultura asiática, específicamente japonesa, cuya escritura proviene tanto de la analogía icónica como del signo. No es casualidad que el arte japonés haya sabido asociar las palabras y las imágenes sobre las mismas estampas.

La cultura numérica no favorece, en consecuencia, la memoria situacional como lo hace la cultura del libro, sino la memoria de trabajo. Las pantallas confrontan con la necesidad de trabajar con fuentes diversas, cruzarlas, conciliarlas, compararlas y extraer de ahí una información para un uso preciso. Es lo que se denomina la memoria de trabajo: mantener y manipular informaciones e instrucciones, eventualmente apoyándonos en documentos que tenemos delante de nosotros, pero más a menudo

y más eficazmente ejerciendo estas tareas de manera mental. Las pantallas interactivas favorecen esta memoria de trabajo, permiten cultivarla en el niño y volverla más eficiente.

Finalmente, la cultura numérica acepta la coexistencia de contrarios. Es un pensamiento del tipo “a la vez que”. Su paradigma es la imagen en la cual los contrarios coexisten. Estimula la innovación obligando a romper los hábitos mentales, como en los juegos de video, donde el jugador no puede tener éxito en cada nivel sino en tanto es capaz de olvidar la estrategia ganadora que utilizó en el nivel precedente. La cultura de las pantallas favorece la capacidad de ajustarse a los cambios.

UN VUELCO PSICOLÓGICO

La cultura del libro valoriza la identidad única, considerada como la propiedad privada de un individuo. La identidad, una vez constituida, es un invariante del individuo. El yo “fuerte y unificado, situado bajo el primado de lo genital”, es incluso un signo de buena salud psíquica. El mecanismo de defensa privilegiado es ahí la represión, es decir, un proceso inscrito en la duración temporal: un deseo prohibido es reprimido, y esta represión puede dar lugar a un “retorno de lo reprimido” o a una sublimación. Hay siempre un antes y un después de la represión. Cuando se ha puesto en juego, ya nada es como antes. La cultura del libro da un estatuto de excepción a las formas verbales de la simbolización, a través de la palabra y la escritura.

Por el contrario, la identidad se multiplica con las pantallas. El yo ya no es propiedad privada de un individuo, sino una ficción tributaria de las interacciones entre un grupo de personas y, por lo tanto, diferente cada vez⁴. Cada uno se vuelve multi-identitario. Tener varias identidades no significa, en todo caso, tener múltiples personalidades. Cada uno tiene la suya propia, pero está condenado a ignorarla. Ella es una “residencia virtual”⁵ que las identidades múltiples permiten explorar y delimitar, jamás conocer del todo. A cada momento, nuestras identidades son como vestimentas en nuestro guardarropa. Nos las probamos a la búsqueda de nuestra personalidad decididamente *inasible*. Las identidades múltiples y las identificaciones flotantes definen una nueva normalidad, cuya plasticidad es valor agregado; mientras que la antigua norma del “yo fuerte e integrado” es descalificada por su psicorigidez. En cuanto a la patología, no comienza sino cuando sus identidades escapan al sujeto y él se vuelve incapaz de diferenciar el adentro del afuera, la interioridad de la exterioridad.

Enseguida, con las tecnologías numéricas, el clivaje se impone como mecanismo defensivo que prevalece por sobre la represión. En Internet, en efecto, ningún con-

4 Cf. Dennis Brissett & Charles Edgley, “The Dramaturgical Perspective,” en *Life as Theatre: a Dramaturgical Sourcebook* (New York: Adline de Gruyter, 1990).

5 Claude Levi-Strauss, “L’identité. Séminaire,” en *Collège de France* (1974-1975; Paris: Quadrige, 2000).

tenido se encuentra reprimido, y todos son accesibles instantáneamente a través de la apertura de una “ventana”: es el sistema Windows. Ahora, esta lógica corresponde exactamente a lo que ocurre cuando, en el clivaje, somos capaces de pensar en algo y pronto olvidarlo como si no hubiera jamás existido. De golpe, los contrarios pueden existir sin excluirse. Aquello refuerza el proceso de clivaje a expensas de la represión, con efectos considerables sobre la educación.

Por último, la cultura de las pantallas valoriza las formas no verbales de la simbolización y de la comunicación. Las imágenes se utilizan cada vez más para transmitir en tiempo real informaciones de manera que puedan emanar de todos los puntos del mundo y alcanzar espectadores situados en todas partes. Actualmente, los autores de estas fotografías y estos films escriben para referirlos, pero pronto habrá motores de búsqueda que podrán utilizar programas de reconocimiento de imágenes, de tal manera que la referencia a lo escrito resulte eliminada en este nuevo modo de comunicación. Asimismo, la puesta en escena – de sí mismos – a través de la webcam integrada en las redes sociales valoriza las formas senso-afectivo-motrices de la comunicación.

UN VUELCO QUE AFECTA LAS ARTES

El paso de la cultura del libro a la cultura de las pantallas se acompaña, evidentemente, de diversos cambios mayores en la manera de considerar las disciplinas artísticas, su historia y su público.

1. En una cultura de las pantallas ya no es posible de construir la Historia del Arte según una cronología que suponga alguna evolución. El paisaje artístico se considera como constituido, en todo momento, por una yuxtaposición de estilos, tradiciones e imitaciones diferentes. Una suerte de *patchwork* en el cual es posible localizar obras que provienen de tradiciones diversas, pero sin que sea necesario indicar ahí que algunas son más “vanguardistas” que otras. El mito de una evolución en el arte, el cual culminó en los años ‘80 – justamente en el momento en que la cultura del libro comenzaba a vacilar bajo el efecto del desarrollo de las pantallas –, fue en definitiva arruinado por estas.
2. Mientras que la cultura del libro se esforzó por segmentar las diferentes disciplinas artísticas, la cultura de las pantallas las mezcla. Una bella ilustración al respecto está dada por el mestizaje actual entre la danza, la pantomima y el teatro. Mientras que estas disciplinas se encontraban mezcladas en la cultura popular (como lo prueba la comedia del arte), la empresa creciente de la cultura del libro, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, las separó hasta darles espacios de puesta en escena distintos, bajo la forma de salas

- de música, de danza y de teatro. Hoy en día, por el contrario, la cultura de las pantallas practica su mestizaje. Un número cada vez más importante de espectáculos de danza integra el teatro, la pantomima e incluso el videoarte.
3. Del mismo modo en que la división de las disciplinas pierde su sentido en la cultura de las pantallas, la distinción entre aficionado y profesional se ha visto igualmente puesta en cuestión. En efecto, desde hace diez años, la explosión de las comunidades virtuales en Internet ha transformado la experiencia del juego de rol, universalizándola. La revolución de Internet permite a cada uno de los internautas compartir una verdadera escena planetaria con miles de otros actores virtuales. Todos juegan para los otros y con los otros, hasta el punto que el mundo entero parece volverse un teatro. De golpe, nadie se asombra de ver a un buen actor de teatro ser integrado en un espectáculo de danza, mientras que un excelente bailarín puede improvisar una secuencia teatral de manera mediocre. Ciertos espectáculos de danza y de teatro van, incluso hoy en día, más lejos. No solamente proponen a profesionales de ciertas disciplinas improvisar en otras en las cuales no tienen forzosamente competencia, sino que integran también verdaderos aficionados. Estos aparecen en escena como para evocar aquello que la mayoría de los espectadores podría llegar a hacer, si se encontraran allí ellos mismos. Estas opciones participan, evidentemente, del deseo de volver a poner en cuestión la separación entre espacio de la escena y espacio de la sala. En efecto, la cultura del libro no solamente ha levantado una barrera entre quienes escriben y quienes leen sino, también, entre quienes producen sobre una escena y aquellos que los observan. Por el contrario, la cultura de las pantallas, otorgando a cada uno la posibilidad de producir sus propias imágenes y mostrarlas – gracias a Internet –, invita a cuestionar esta distinción en todos lados.
 4. En la cultura de las pantallas, la distinción entre quienes producen y quienes observan tiende, en efecto, a abolirse⁶. Esto es particularmente evidente en el dominio de espectáculos que utilizan el cine y el video. Un film puede, hoy en día, ser realizado completamente con películas grabadas en el teléfono portátil por parte de desconocidos que no tienen ningún vínculo con el medio cinematográfico. Es el caso del film *Fragments de una revolución*⁷, un documental de 55 minutos realizado enteramente con imágenes tomadas por un teléfono móvil que, registradas en ocasión de las manifestaciones iraquíes del 12 de junio de 2009, se encuentran disponibles en Internet.

6 Cf. Serge Tisseron, *L'empathie au cœur du jeu social* (Paris: Albin Michel, 2010).

7 *Fragments d'une révolution*. Documental Anónimo. Mille et une Film, LCP Assemblée Nationale, L'atelier documentaire y TVM Est parisien. Francia, 2011, 55min, color. Film

Este film, el cual resulta de un verdadero trabajo de montaje, está firmado – por supuesto – por un “realizador anónimo”.

Actualmente, los jóvenes se encuentran tanto en las pantallas como frente a ellas. Ellos se filman, se envían imágenes, y el juego social cambia. Internet se ha vuelto un psicodrama a escala planetaria⁸. El pensamiento teatral se ha interiorizado debido a que cada uno encuentra en Internet la posibilidad de vivir otras existencias. Y estas nuevas posibilidades también modifican, evidentemente, la relación que cada uno establece con los otros en la vida cotidiana. Hoy en día, toda una generación se piensa, durante una gran parte de su tiempo en vigilia, como un actor en medio de una representación⁹.

Ya en 1959, durante el apogeo de la era de la televisión, Erving Goffman evocaba la presentación de sí mismo en el juego social. Él distinguía ahí dos componentes. Primero, “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes.”¹⁰. Pero, en segundo lugar, también está el rol que juega cada uno, donde jugar un rol significaba, para Goffman, llegar a dar la impresión de que se poseen realmente aquellos atributos que se da la apariencia de poseer (y que la actividad que ejerce tendrá, efectivamente, las consecuencias que implícitamente esta supone ocasionar). Dicho de otro modo, el rol debe ser creíble. Sin embargo, a estos dos componentes habría que agregar, actualmente, un tercero: la puesta en escena de su intimidad, de tal modo que sea imposible saber si esta es fabricada o alterada. Es lo que, en 2011, sugerimos denominar como una “extimidad”¹¹.

5. Mientras que, en la cultura del libro, la distinción entre el espacio íntimo y el espacio público proviene de códigos explícitos y rigurosos, en la cultura de las pantallas ésta se encuentra constantemente remodelada. El distingo entre un espacio íntimo y un espacio público permanece como esencial para todo ser humano (es a partir de él que, en efecto, se organiza la diferenciación entre preconsciente-consciente, por una parte, e inconsciente, por otra). No obstante, cada cual organiza esta distinción a su conveniencia. Así, muchos artistas de hoy mezclan en su creación, explícitamente, elementos de su vida privada –incluso de su vida íntima– y acontecimientos

8 Cf. Jeremy Rifkin, *Une nouvelle conscience pour un monde en crise* (Paris: Les liens qui libèrent LLL, 2011).

9 Cf. Dennis Brissett y Charles Edgley (eds.), *Life as Theatre* (New Brunswick/London: Transaction Publishers, 2005).

10 Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959; Buenos Aires: Amorrortu, 1997), 27.

11 Cf. Serge Tisseron, *L'intimité surexposée* (Paris: Hachette, 2001).

públicos, sin que sea siempre posible establecer dónde comienzan o terminan unos y otros. Por ejemplo, los cineastas iraníes Mojtaba Mirtahmasb y Jafar Panahi¹² nos proponen una aproximación a la situación actual del cine de su país a través de la puesta en escena de una jornada en la vida de Jafar Panahi, sin que sea posible distinguir lo que proviene de un guión o de la realidad. Por lo demás, el título del film – *Esto no es un film* – indica claramente esta confusión.

En Francia, Alain Cavalier ha llevado aún más lejos esta interferencia de referentes con *Pater*¹³. En él se recurre a un procedimiento que sorprende verlo aplicado a un film, pero que es bien conocido en informática bajo el nombre de “virtualización”. Consiste en hacer funcionar sobre un único servidor diversos sistemas operativos y sus aplicaciones, de manera de crear, en la misma máquina, varios ordenadores funcionando simultáneamente. Son las mismas y formidables posibilidades de multiplicación que explota el film de Alain Cavalier. Se puede decir que, mediante un procedimiento de virtualización aplicado al cine¹⁴, él llega a hacer funcionar, en un único film de e poco más de una hora, tres films reunidos, los cuales sería necesario poder narrar al mismo tiempo porque no están nunca separados, sino que el lenguaje obliga a evocarlos sucesivamente. Hay primero – este orden es por supuesto arbitrario – un film autobiográfico: Alain Cavalier habla de él, de su padre, de su apariencia y de su operación de cirugía estética, todo ello en su verdadero departamento parisino con su verdadero gato, el cual participa del espectáculo y al cual se suma su amigo, el actor Vincent Lindon, quien se representa a sí mismo. Es un diálogo amigable y sensual sobre la vida, las corbatas, la comida.

Está luego el film donde se confrontan un presidente (actuado por Cavalier) y un candidato al cargo de primer ministro (actuado por Lindon): este intercambio se centra en el deseo del primero de ver adoptada una ley que, en paralelo a la ley existente respecto de un “sueldo mínimo”, se establezca en Francia una ley por la cual se imponga un “sueldo máximo”.

Y hay, finalmente, un film en el cual dos actores comentan el espectáculo en el que se encuentran implicados. Por ejemplo, en el departamento de Lindon, es decir, en el verdadero departamento parisino de Cavalier, este último observa los trabajos de refacción de la iglesia que se encuentra en frente. Él habla de los trabajadores de la calefacción como personas que pueden querer dañar a su primer ministro, y que él

12 *In film nist*. Documental dirigido por Jafar Panahi y Mojtaba Mirtahmasb. Jafar Panahi Film Productions. Irán, 2011, 75min., color. Film.

13 *Pater*. Dirigido por Alain Cavalier. Actuaciones de Alain Cavalier y Vincent Lindon. Caméra One y ARTE France Cinéma. Francia, 2011, 105min., color. Film.

14 Cf. Serge Tisseron, *Virtuel, mon amour* (Paris: Albin Michel, 2008) .

los haría vigilar por su policía. Entonces, él va a obligar a su futuro primer ministro a vivir cerrando las cortinas de sus ventanas...

La reunión de estos tres films produce una situación en la cual es imposible saber dónde termina la confidencia y dónde comienza el juego. No sabemos nunca si lo que él dice refleja lo que presenta habitualmente de su vida pública, si la reserva es más bien para algunos – sus cercanos –, si actúa... o, incluso, si aquello corresponde a facetas de sí mismo que oculta habitualmente, las cuales nos confiaría con ocasión de la grabación del film. ¿Pero no es esta, acaso, precisamente la regla de la vida cotidiana?

EN CONCLUSIÓN

Vemos que el arte no está solamente destinado a volver visible, bajo una forma aceptable para la conciencia, la violencia de las pulsiones según el modelo freudiano de la represión y de la sublimación, ya que esta violencia se encuentra en todas partes visible a través de los medios y en Internet. En cambio, el arte toma un rol nuevo mediante el levantamiento de los clivajes instituidos (e institucionales) que nos conducen a cada uno de nosotros a encajar en cada espacio distinto, anteojeras siempre diferentes que imponen los poderes en juego. Las aproximaciones inesperadas del arte nos obligan a ver aquello que estos clivajes estaban destinados a ocultarnos. El problema hoy en día es, en efecto, la tentativa de los poderes instituidos por conducirnos a pensar el mundo a través de categorías distintas. La economía tiene sus exigencias, lo humanitario y la creación las suyas, y así sucesivamente. Cada uno de estos dominios se encuentra instituido según sus propias exigencias, de tal modo que todo esfuerzo por introducir en uno de estos dominios exigencias relativas a otro, es percibido como totalmente irreal o irresponsable.

En cierto modo, se trata del recorrido que inauguró Marcel Duchamp, si bien él nunca inscribió su acción en algo más que una preocupación por la subversión del arte mismo. La exposición de su famoso urinario no levanta, en efecto, ninguna forma de represión, sino que tiende a romper el límite artificialmente establecido entre un objeto único, fabricado por un artista, y un objeto fabricado en serie con el único objetivo de servir a un uso preciso. Duchamp habría podido, además, tomar cualquier otro objeto fabricado como un urinario, pero es probable que la elección del urinario estuviera dirigida precisamente a mostrar que incluso los utensilios destinados a funciones corporales, consideradas como las menos dignas de interés, eran capaces de rivalizar con creaciones artísticas.

Por supuesto que, sobre este camino, una trampa acecha: aquella de creer que basta desplazar un objeto de un espacio a otro para darle de golpe un mismo valor de subversión. Lo que Duchamp hizo por una vez en el dominio artístico ya no se puede realizar más. No obstante, su mensaje principal es todavía válido, a condición

de desplazarlo a otros dominios, pues ya existen muchos otros en los cuales tales cuestionamientos de los límites establecidos resultan necesarios.



1. *Fragments de una Revolución.*
Documental
anónimo (2011)

2. *Esto no es una película.* Jafar Panahi (2011)



3. *Pater.* Alain-Cavallier (2011)

ESPECTÁCULO EN LA ERA DE LA FELICIDAD

Federico Galende

Espectáculo en la era de la felicidad alude, irónicamente, a algo que no existe, no existió ni probablemente existirá nunca. Existen las eras, pero las eras no son ellas mismas felices y, por otro lado, existe la felicidad, que no alcanza nunca el tamaño de una era. La era de la felicidad no existe, entonces, porque entre ambos términos hay una contradicción: mientras la palabra “era” alude a una determinada cantidad de tiempo, a un tiempo recortado en un flujo, la palabra “felicidad” remite al instante, a la discontinuidad, a la acumulación de una tensión que estalla y es efímera. Es cierto que una era cualquiera puede tener un lado que da hacia los sueños o hacia la felicidad, pero es parte de la vida que ese lado escape a nosotros cuando lo vivimos en estado de ingenuo presente. Por eso autores tan distantes entre sí como Gramsci y Borges pudieron pronunciar una misma frase: “le tocó, como a todos los hombres, un tiempo difícil en que vivir”. Los tiempos son difíciles, siempre son difíciles.

La frase está en el origen mismo del psicoanálisis, el cual de alguna manera se funda sobre una falla constitutiva en la economía política de la felicidad. Sabemos cómo se resume esta falla: la intensidad del placer es inversamente proporcional a su duración. Llamamos principio del placer a un principio que necesita de un rodeo, de una parada en la desdicha o en el displacer, para intensificarse. Un principio que tiene una economía díscola, que nace levantándose la mano a sí mismo y que es de por sí neurótico, incluso si los hombres no le interpusiéramos nuestra moral o nuestra culpa y lo liberáramos a su propia suerte. Por eso en el *Malestar en la cultura* se nos dice que la felicidad vive en la excepción, mientras que la desdicha nos amenaza desde todos lados: nos amenaza desde el propio cuerpo, nos amenaza desde las expectativas que depositamos en el otro, nos amenaza desde las catástrofes que no vemos venir¹. Es más fácil ser desdichado que ser feliz, aunque se puede ser feliz de haber sido un hombre desdichado y también se puede contar con la desdicha de no haber sido más que un tonto feliz. O bien, se puede ser relativamente feliz contando de antemano con una cierta pérdida o una cierta falta con la cual tenemos que vérnosla, y en relación a la cual debemos elaborar algún tipo de cosa: un relato, una escena, una pequeña historia despojada del lamento obsesivo por el paraíso que nos falta.

Este paraíso que nos falta es, en la historia de la modernidad, algo indecible; no sabemos si es un objeto tangible que hemos perdido o es una pérdida efectuada retrospectivamente por nuestra propia fantasía erótica. Es lo que está diciendo Freud en *Duelo y melancolía*, eludiendo así de paso cualquier lectura esencialista

1 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 21 (1930[1929]; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 76.

de la pérdida². Ese es el problema. Pero respecto de ese problema no sabemos algo, sino que, como Lacan lo ha insinuado más de una vez, sabemos *a* algo³. El problema es entonces aquel de un cierto núcleo de verdad material irreductible a todo saber, una suerte de sensación sin forma que tratamos de traducir a ciertas representaciones, como lo hace, por ejemplo, el artista que traduce un pensamiento sin forma a la forma incompleta de un jeroglífico o un poema o cualquier otra cosa. Como lo hacemos, a la vez, cada uno de nosotros cuando reintegramos fragmentos sueltos de nuestras vidas a un relato histórico construido. Como el inconsciente, es lo que no se presenta en todo lo que se presenta, lo que siempre nos habla a través de sus representantes – los sueños, las fantasías, los significados que constelamos – ; lo que tenemos es una verdad histórica, una verdad que elaboramos *en y con* los otros. En el descalce entre esta verdad histórica elaborada y esta verdad material sin forma, hay malestar: el malestar propio de un flujo despojado de inscripción en una inscripción que no tiene flujo⁴.

Se supone que los neuróticos aceptamos, no sin una irreductible cuota de desdicha o resignación, esta falta de lo material en los procesos de temporalización y en los modos de construcción de vida que ponemos en juego. Esto no es un drama, es la historia misma; pero no nos gusta la historia, no nos gusta que la historia sea sólo esto. De alguna manera se podría decir que la verdad está en la historia, pero que la historia no es la verdad. De aquí en adelante, vivir bien ya no es un equivalente de ser feliz. Vivir bien es perder una porción de nuestra felicidad en una forma de vida que construimos con nuestro mayor esfuerzo, una vida que como forma porta el malestar de que al final nosotros pertenecemos más a ella que ella a nosotros. La felicidad, en cambio, tiene que ver con que las cosas se consiguen mágicamente. Los niños aprenden esto el día que descubren que, en el mundo, las cosas no son mágicas, sino que se consiguen por medio de la responsabilidad y del cumplimiento de ciertas reglas. Es el instante de mayor desilusión, un instante ciertamente duro, el instante en el que pasamos de la vida inútil a la vida productiva. Lo curioso es que el arte experimental más revolucionario del siglo XX trató por todos los medios de forzar esta desilusión, resumida, por ejemplo, en el abc del teatro épico de Brecht: ¡Suban los telones, muestren que detrás de ellos no hay magia sino trabajo!

Nos encontramos aquí ya con el espectáculo. Pues de alguna manera la revolu-

2 Sigmund Freud, "Duelo y melancolía," en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 14 (1915; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 235-256.

3 Cf. Marcel Czermak, "¿Qué es lo que nos morfa?," en Charles Melman y otros, *La Oralidad (Seminario)* (Rosario: Homo Sapiens, 1993).

4 Se hace aquí referencia a la distinción realizada por Freud entre "verdad histórica" y "verdad material". Cf. Sigmund Freud, "Contrucciones en el análisis" en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 23 (1937; Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 268-270; Sigmund Freud, "Moises y la religión monoteísta" en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 23 (1939[1934-38]; Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 123-126.

ción constructivista en el arte buscó desarmar la lógica del espectáculo, poniendo en conexión dos cosas: la caída de la magia con la aparición del sudor y del trabajo. Esta conexión, desde Marx en adelante, constituye el trabajo de la crítica: sospechar de todo lo que se nos presenta en términos ilusorios o improductivos. La matriz crítica se funda en una lógica de la sospecha respecto del medio, respecto del signo y respecto, por lo tanto, del espectáculo, mostrando que detrás de la improductividad del arte no hay ninguna magia, sino mucho trabajo y sudor. El crítico, apenas da sus primeros pasos, ya sabe sospechar de todo, pero como no todos pueden alcanzar este estatus, entonces esta sospecha recae sobre la percepción de lo que los demás no ven. El desarrollo de la crítica y la deconstrucción racional de la magia se vuelven partes de una misma pieza.

Para que sean parte de una misma pieza, el espectáculo tiene que ser leído como un doble, como el doble de algo, en parte porque el *spectare* comparte su raíz con el espejo o con lo especular. Así, la natural separación freudiana entre un núcleo de verdad material y una verdad elaborada en términos históricos, es traspuesta desde el malestar a la lógica del espectáculo. De alguna manera es lo que está presente en la célebre conferencia que, en 1936, Lacan dedica al tema del yo ante el espejo, en una visita a Marienbad, al Congreso de Psicoanálisis de Marienbad. Lo que Lacan expone allí es también una suerte de paradoja, consistente en que el momento de la identificación del yo ante el espejo pasa por su expropiación en la imagen⁵. Allí está el yo, pero también están el reflejo y el otro. Entre el yo y el espectáculo de su imagen hay algo que cae, un resto excremental, pongamos que el objeto a, el *petit a*, etc., una mancha caída en medio del reflejo que no aparece y que, si aparece, se vuelve entonces peligrosa. ¿Por qué? Porque algo que no debía aparecer, aparece y, entonces, la falta se pone a faltar. Es lo que en su primera parte de *Ser y tiempo* Heidegger tensiona entre el ser que se da la espalda a sí mismo en el arrojamiento al espectáculo del uno, y el ser que se toma a sí mismo entre manos y se trae al estar en el mundo en cuanto tal: la caída del espectáculo, la angustia⁶.

Como sea (no tenemos tiempo para desarrollar aquí este problema), no deja de ser curioso que lo primero que hace Lacan después de dictar aquella conferencia es tomar un tren a Berlín para asistir a la inauguración de las olimpiadas. Se trata de un parisino que está visitando Berlín en el mismo momento en que un berlinés exiliado en París está iniciando los trámites para obtener – de una vez por todas – la nacionalidad francesa por la persecución de los nazis. El que está enredado en estos trámites es Walter Benjamin, quien ese mismo año de 1936 concluye su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Recordemos lo que dice

5 Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos* vol. 1 (1949; Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 67-85.

6 Cf. Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (1927; Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997), 153 (§ 27).

Benjamin sobre el final de ese ensayo: “el hombre, antaño espectáculo para los dioses olímpicos, ha alcanzado tal grado de alienación que ahora asiste al espectáculo de su propia destrucción con un goce estético de primer orden”⁷. El yo ante el espejo de Lacan es, en ese mismo año, aquel de las masas proletarias reflejándose en la imagen del cuerpo acerado del Reich, una imagen que las despoja del famoso temor al cuerpo-en-pedazos. Y, entonces, se supone que, así como la mujer melancólica puede ver ante el espejo el rostro de su madre o de cualquiera menos el suyo propio, así también las multitudes oprimidas de Alemania ven en la toma contra-picada del líder monumental (a lo Riefenstahl) el cuerpo que las resguarda y, a la vez, las oprime.

El coqueteo de Benjamin con las vanguardias rusas comienza a pasar de ahí en más por la deconstrucción del espectáculo, en términos de la exhibición del trabajo y el sudor. Siempre el hombre ha tenido que sudar para conseguir sus cosas, y eso hay que mostrarlo siempre o casi siempre porque, como dice Boris Groys, la historia cuenta con tres casos mágicos en los que eso no ocurrió, tres casos olvidados en los que los hombres consiguieron con el mínimo esfuerzo un logro máximo. Mencionemos esos tres casos: en el siglo V antes de Cristo, Diógenes se sienta encima de un barril y con ese solo gesto se convierte en filósofo; diecisiete siglos más tarde un señor llamado Francisco de Asís, un señor que ama mucho a los pobres, se quita hasta los calzones y con ese gesto mínimo se convierte en santo; en el siglo xx, Marcel Duchamp compra por ahí un urinario que ni siquiera se toma el trabajo de cargar y con eso se convierte en artista. Tres ejemplos que bastan para notar la importancia de la *performance* en el acto de lograr lo máximo sin hacer nada. ¡Tres ejemplos en cuatro mil años! Pero tres ejemplos al fin. Lo importante, sin embargo, no son estos ejemplos, sino cómo ellos se abrevian en otra actividad humana colectiva de corte performático que tampoco requiere de mayor trabajo. Esa práctica performática colectiva es el *carnaval*.

El carnaval es un proceso colectivo de producción de modos de vida en el que la teoría crítica del espectáculo o el reflejo no tiene mucha importancia pero, a la vez, comporta un tema respecto del cual esta teoría permite ser medida. Representa el momento débil del arte singular de teorizar frente al poder performático del arte colectivo de autodeterminarse. El invaluable ensayo de Mijáil Bajtin sobre el carnaval y sobre la carnavalización de la vida, da cuenta de un momento de felicidad anónimo, el cual fue reprimido en el curso de la época burguesa por una idea de cultura que sublimó la función antinómica de la carcajada en las figuras de la ironía o del humor distante⁸. Lo que me parece que está al centro de este problema es lo siguiente: la

7 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” en *Obras*, vol. 2 (1936; Madrid: Abada, 2008), 85.

8 Citado por Winfried G. Sebald, *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura* (Barcelona: Anagrama, 2005), p. 82

burguesía levantó los cimientos de la modernidad cultural sobre una paradoja que perdura hasta el día de hoy. Por un lado, impulsó la destrucción del genio, la inspiración y el talento como cualidades nobles o cualidades de la aristocracia, generando así condiciones para la participación igualitaria de todos los hombres en los procesos de creación de sus modos de vida. Es lo que está en el programa lógico de Hegel, según el cual la sustancia o la masa se convertiría en sujeto. La lógica del carnaval tiene que ver con el hecho de que no hay hombres que sean más inteligentes que otros hombres, sino hombres que hacen de la inteligencia una sierva de su voluntad, que hacen un uso singular de una inteligencia que es en común. Pero por otro lado, la burguesía levantó los cimientos de la modernidad cultural sobre el *maná* de la sospecha, sobre la capacidad de algunos hombres para percibir en la espectacularización de la vida lo que otros no pueden percibir. Es de lo que trata la crítica del espectáculo, opuesta a aquella de los modos de producción de vida igualitarios. La paradoja consiste en que la modernidad cultural instauró un principio de horizontalidad en el seno de la sociedad vertical que la precedía, pero instauró a la vez un principio de verticalidad – el de la crítica del espectáculo – en el seno de la horizontalidad que propuso. No es fácil salir de este nudo, nos cuesta hacerlo.

El peligro de esto último está anclado a un tipo de crítica que se obsesiona cada vez más con las imágenes y sus dobles, con el engaño de las imágenes: los hombres viajan en conjunto hacia una catástrofe que no son capaces de ver. Esta creciente obsesión por cuidar al hombre del engaño del espectáculo no nació durante los sesenta, con las quejas de Godard acerca de que habíamos *desaprendido a ver*, o con las denuncias de Debord sobre la *sociedad del espectáculo*¹⁰. Tampoco es probable que haya nacido en la época en que las vanguardias soviéticas llamaban a desarmar la ilusión burguesa. Nació ya hacia mediados del siglo XIX, en un contexto específico en el cual el descubrimiento fisiológico de la multiplicidad de los instintos y las diversas excitaciones del sistema nervioso coincidieron con la irrupción de las multitudes populares en una ciudad donde la proliferación de escaparates, vitrinas, carteles e imágenes las hacían partícipes de un mundo en el que se podía compartir el goce, el conocimiento y la entretención. De ahí en más, el conocido esmero izquierdista por denunciar el artificio de las imágenes y el divertimento vacío de las masas empezó a guardar más de una relación con la fobia ilustrada de ese orden conservador que empezaba a ver con malos ojos que las multitudes discurrieran en las calles, se tomaran la palabra y participaran de la reconfiguración de un espacio en común.

El *maná* de la sospecha ha solido imponer la risa irónica a la carcajada maleducada, al mostrar lo desorientado que están los hombres: “[h]ace cuarenta años – dice

9 Cf. Jean Luc Godard, *Historia(s) del Cine* (1978; Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007).

10 Cf. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967; Valencia: Pre-Textos, 2005).

Rancière – esta crítica nos hacía reír de los imbéciles que tomaban las imágenes por realidades y se dejaban seducir así por sus mensajes ocultos. Entretanto, los imbéciles fueron instruidos en el arte de reconocer la realidad detrás de la apariencia y los mensajes ocultos en las imágenes. Y ahora, desde luego, la crítica reciclada hace que nos riamos de esos imbéciles que todavía creen que hay mensajes ocultos en las imágenes y una realidad distinta de la apariencia”¹¹. La máquina puede seguir funcionando así hasta el infinito.

No es ilógico que, en un país relativamente obsesivo como Chile, la irrupción no obsesiva de las energías estudiantiles durante el 2011 hayan recibido este juicio de parte de muchos: “al final, no se consiguió nada, no se logró nada”. Pero la verdad es que se consiguieron muchas cosas, partiendo porque se tensionó la verticalidad construida en el espacio en común. Confiando en los modos de potenciación que subyacen a las prácticas de la vida colectiva, la política tiene más que ver con la *performance* que con la teoría. Lo que puede ser discutible. Esto es: en el 2011 no se consiguió nada si el asunto se mide en términos de si se alcanzó o no, por fin, el paraíso perdido del cual se hablaba al principio, o se sigue sumido en una vida alienada; no se consiguió nada si todo se mide en términos de emancipación total o total alienación. Pero se consiguió mucho si el asunto se mide en términos de reconfiguraciones del espacio común, en términos de una erosión del ciclo de la impotencia y una aparición, o asomo, de nuevos modos de potenciación. En otras palabras: no pasó nada si el problema lo enfocamos desde una teoría crítica del espectáculo, la cual pudo ser crucial en el contexto horroroso de 1936 pero no necesariamente en este; pues si uno lee el asunto en términos de asomos productivos de nuevas formas de subjetivación, entonces sí pasaron cosas.

Lo siguiente es una anécdota: el poeta chileno Óscar Hann, quién vive en Estados Unidos pero estaba de paso por el país, dio una pequeña conferencia sobre el estado de la producción poética en Norteamérica. Cuando terminó la conferencia, la pregunta no se hizo esperar: “¿y quién es, en este momento, el poeta número uno en Estados Unidos?”. Evidentemente es la pregunta de alguien que está acostumbrado a que siempre exista un número uno, un número uno respecto del cual el número dos espera a que se muera de una vez por todas para poder subir un escalafón en el ranking, como Parra esperando a que muriera Neruda, para luego poner a esperar a Zurita que muera Parra, y así. Entonces, Óscar Hann respondió lo único que debía responder en ese momento: “no hay un número uno, no hay un ranking; hay poetas, constelaciones de escritores, procesos heterogéneos de producción poética, poetas que escriben para que otros poetas escriban”.

11 Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (2008; Buenos Aires: Manantial, 2010), 51.

En *El malogrado*, Thomas Bernhard¹² construye una pequeña pieza sobre la envidia rememorando el momento en el cual el pianista Wertheimer tiene la desgracia de escuchar, en 1952, la ejecución que Glenn Gould hace de las *Variaciones de Goldberg*. Werthemier no pudo reponerse de eso, creyó entender que si alguien tocaba las variaciones así, ya nadie más podría tocar las variaciones, ya no podría tocar más las variaciones ni el piano. Se suicidó al poco tiempo; se ahorcó de un árbol que quedaba a unos pasos de la casa de su hermana. Creyó entender algo, pero entendió mal: Gould no tocaba el piano para que nadie más tocara el piano; tocaba el piano para mostrar que se podía cometer una buena herejía contra los académicos de su tiempo y ser a la vez un pianista eximio. Keith Jarret o Chick Corea lo entendieron bien; ahí está ese fabuloso documental en la Isla de Vita, donde Miles Davis los confina a tocar un hammond o un pianito eléctrico y los dos sacuden sus cabezas extasiados, arrancándoles a esas porquerías los sonidos que les enseñó Glenn Gould.

Si retornamos al tema de la felicidad: no hay eras de la felicidad ni ningún paraíso que alcanzar; hay felicidad en la supresión de las eras y en la lucha incesante de los hombres por alcanzar lo que no importa si existe.

12 Thomas Bernhard, *El malogrado* (1983; Madrid: Alfaguara, 2011).

III.
ARTES DEL MALESTAR:
RASTROS, RESTOS

LAS CARAS DE LA MONEDA / PURA ENERGÍA, PURO CHILE

René Valenzuela

Pura energía, puro Chile era el nombre del espectáculo de luces que, durante seis días seguidos y con motivo de la celebración del Bicentenario de la patria, “dio vida” al palacio de La Moneda en el 2010. El evento convirtió a la casa de gobierno en un lugar depositario de imágenes “representativas” de “nuestra” historia, mediante un despliegue técnico de gran envergadura que cubrió de luz y color el frontis del edificio. A más de cinco años de esta celebración y a más de cuatro décadas del golpe de Estado, estas imágenes hacen visibles las fisuras de la historia, desde donde emergen la violencia radical y su silencio.

PURA ENERGÍA, PURO CHILE

Aquellos días entre el 11 y 17 de septiembre, la fachada sur de La Moneda fue convertida en el soporte de un espectáculo cultural que celebraría los 200 años de la patria, a través de una realización franco-chilena equilibradamente esponsorada por el gobierno de ese entonces y la Compañía General de Electricidad (CGE), uno de los diez grupos económicos más ricos del país. Es decir, pura energía.

El espectáculo de luces desarrolló un relato de acontecimientos y personajes de nuestra historia, donde se sucedieron referencias a un imaginario patrio despolitizado – al punto que Condorito fue el personaje principal – y reducido a los *clisés* culturales de la hoy denominada imagen-país.

Más allá de las presencias, lo relevante aquí es el hecho que no hubo mención alguna al golpe de Estado ni a los aviones ni a sus bombas demoleadoras ni a su fuego destructivo; mucho más impensable incluso, tampoco hubo ninguna alusión a la resistencia, menos aún a su significado trascendente. La luz, entonces, bajo la ceguera que produce su brillo analgésico, cubrió y enmascaró su propia oscuridad. De manera invisible y violenta.

La memoria nos trae aquí la megalómana “catedral de luz” que, en 1937, Albert Speer realizó con ocasión del congreso del partido nazi en Nüremberg. El arquitecto de Hitler levantó una arquitectura inmaterial y efímera, compuesta por 130 focos de luz (antiaéreos) que, proyectados hacia el cielo y dispuestos uno tras otro, definían un perímetro regular donde eran contenidos los miembros del partido sobre un “campo de energía” monumental – de escala sobrehumana –, el cual se constituyó en uno de los símbolos más poderosos de la cruzada nazi.

Es preciso señalar que, a comienzo de este siglo – con motivo de las celebraciones del segundo milenio – en la ciudad de Berlín, la escena cultural alemana se

movilizó para imposibilitar un espectáculo de similares características, levantando la consigna “demasiada sombra sobre esta luz” e indicando – en una carta abierta a la nación – que “las catedrales de luz y las antorchas son rituales masivos pseudo-sacros utilizados por los sistemas políticos totalitarios”. Sabido esto, no podemos dejar de pensar en nuestra propia sombra, sus luces y sus antorchas.

Al atardecer del 11 de septiembre de 1975, con motivo de la celebración de los dos años del golpe de Estado, los cuatro miembros de la junta golpista encendieron – cada uno con una antorcha – la *Llama Eterna de la Libertad*, monumento conmemorativo de lo que – en palabras del dictador – fue la segunda independencia de la patria. En la Plaza Bulnes – precisamente, frente a la fachada sur del palacio de La Moneda – , Pinochet pronunció un “encendido” discurso:

Más que un símbolo, la gran llama de la Libertad que encenderemos esta tarde es un objetivo concreto que habla de esfuerzos, voluntad y vocación. Esfuerzo para preservarla, perfeccionarla y mantenerla viva e inextinguible en todos los tiempos. Voluntad para defenderla de toda amenaza y salvaguardarla de todo daño [...]. La libertad no es un don gratuito. Hay que conquistarla día tras día, porque a todas horas trabajan los enemigos de ella para destruirla o desvalorizarla en nuestras conciencias [...]. Por último, hay que entregarla a nuestros descendientes pura y limpia, para que ellos reciban el más preciado legado y sepan cuidarla para sus hijos.¹

La euforia fascista rodeó la pirámide en cuyo centro se encendió la llama, mientras se escuchaban el himno nacional y la canción *Libre*, popularizada por Nino Bravo y transformada en otro de los símbolos del fascismo chileno (esto gracias a la sentida interpretación que el humorista Edmundo “Bigote” Arrochet realizara en la versión de 1974 del *Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar*, donde en presencia del dictador y de su comitiva las antorchas se encendieron entre un público que lo vitoreaba). Un par de semanas después, el monumento fue trasladado hasta la terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía, lugar donde permaneció hasta el 15 de octubre de 1982, cuando fue trasladado a su último destino conocido: el Altar de la Patria (desde donde fue sacada por el tercer gobierno de la Concertación, encabezado por Ricardo Lagos, a raíz de la mudanza temporal de los restos de Bernardo O’Higgins a la Escuela Militar y por el tiempo que duraría la remodelación de la Plaza de la Ciudadanía en el tramo sur de la Alameda).

Un par de meses antes de que el espíritu fascista chileno fuera encendido por la dictadura – en lo que podríamos entender como un anuncio de la perpetuación de su voluntad libertadora y de la eternización de su sombra –, esta última modificó la

1 Augusto Pinochet Ugarte, “Chile: 11 de Septiembre de 1975,” en *Chile Enciende la Llama de la Libertad* (Santiago: Dirección Nacional de Comunicación Social/Editora Nacional Gabriela Mistral, 1975), 1.

Ley 12.927 (de Seguridad del Estado) donde se tipificaban delitos contra la soberanía nacional, contra la seguridad exterior e interior del Estado, contra el orden público y contra la normalidad de las actividades nacionales – fijando la jurisdicción, procedimiento y prevención de tales delitos –, a la vez que indica las facultades del Presidente de la República para velar por la integridad del Estado y para que nada atentase contra aquello.

Originalmente, la mencionada ley fue publicada en agosto de 1958, durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, siendo modificada por la dictadura militar mediante numerosas reformas dirigidas a ampliar las conductas punibles y a aumentar sustancialmente las penas, especialmente para los delitos contra el orden público. Finalmente, tales modificaciones fueron inscritas en el mes de agosto del año 1975: primero, en la promulgación de un decreto y, luego, en su posterior publicación en el *Diario Oficial*. Esta intervención de la ley – y entendida bajo un estado de excepción – “fue invocada profusamente, especialmente en la década de los ochenta, para perseguir a la disidencia pública a la dictadura”².

LA PERPETUIDAD DE LA SOMBRA

El golpe de Estado y su violencia radical se constituyen en el acontecimiento desbordado, el cual excede toda posibilidad de ser representado. La avanzada golpista – su vanguardia – tiene una sola intención, que es también su efecto: disloca violentamente todo el sistema de categorías y referencias que la épica revolucionaria de la Unidad Popular había levantado como bandera histórica, dejando al sujeto de la historia en un desolador estado de catástrofe. Una vez desmantelado el proyecto épico-revolucionario que simbolizaba la UP, la dictadura chilena reordena inflexiblemente el sistema de categorías y símbolos (en otras palabras, de “representaciones”) en virtud de los cuales se encuadra a la sociedad bajo su lógica autoritaria de dominación³.

Interesante resulta aquí la afirmación que ella misma realiza, particularmente en relación a que la doctrina de seguridad instituye el inviolable sistema de representación en el cual la dictadura basa la represión y su castigo.

Para esto la dictadura despliega una serie de acciones inmediatas, como la “Operación limpieza”, cuyo objetivo busca la erradicación del “cáncer” marxista. La dictadura cívico-militar se propuso “borrar del mapa” a la Unidad Popular ideológica, política, social y culturalmente; para ello – y por la necesidad de justificar el golpe ante las duras críticas internacionales al mismo –, a poco más de un mes de ejecutado el golpe, la junta golpista presenta *El Libro Blanco del cambio de gobierno en*

2 Carmen Hertz, Entrevista a Carmen Hertz, *Radio Tierra*, marzo 18, 2012. <http://www.radiotierra.cl/node/4140>

3 Nelly Richard, “Lo político y lo crítico en el arte”, *IVAM Documentos Latinoamericanos*, n°2 (2011): 13-36.

*Chile*⁴, texto mediante el cual se instala la ficción fundacional – la publicación del “Plan Z” – como inscripción pública que marca, con fuego y sangre, los cuerpos de la Unidad Popular y de sus adherentes – sus huellas y registros –, constituyendo el estigma necesario para justificar la detención, el secuestro, la tortura, la violación, el asesinato y la desaparición, además de la exoneración, la relegación y el exilio, así como también la “desinfección” (en palabras del propio general Leigh) de la ciudad, de sus muros y de sus calles. En definitiva, se trató del libro que, bajo la siniestra blancura de su título, diseminó el fundamento para el exterminio.

Resulta interesante pensar que, así como *El Libro Blanco* instala los argumentos para justificar la violencia radical, el diario de Agustín Edwards hizo lo mismo en la etapa preliminar. Siendo sindicado por la historia como medio golpista y al servicio de la intervención extranjera pro bélica y empresarial, *El Mercurio* ejerció un abierto control sobre instituciones públicas y los grupos económicos poderosos. Interesante es, además, la observación que, ya entrada la transición, el periodista Nibaldo Mosciatti hizo respecto de cómo, a sólo días del triunfo del No, el diario de Agustín amplió sus páginas sociales para incorporar a la nueva elite, popularmente conocida en su momento como *red set*.

Cerrando esta serie de dispositivos (porque se suceden eternamente, como la llama) se encuentra igualmente otro libro: *El ladrillo*⁵. Texto de política económica donde se establecen los lineamientos del sistema económico de libre mercado, el cual sería introducido por la dictadura en lo que fue denominado el “Milagro de Chile”. Si el golpe fue la vanguardia, *El ladrillo* fue la revolución sobre la cual se fundó el laboratorio neoliberal, formando las bases para impulsar iniciativas que reforzarán el papel del sector privado, postulando la entrega a este – en condiciones de competencia – de los diversos sectores de la economía, como la energía eléctrica, el agua potable, las telecomunicaciones y los sistema de pensiones, entre otros. Se ponía énfasis, además, en la necesidad de orientarse a los mercados de exportación, dada la abundancia de recursos naturales y el mercado interno reducido. Sus autores fueron becarios en Chicago, donde tuvieron una fuerte influencia de Milton Friedman, convirtiéndose, a su regreso, en el grupo de economistas liberales conocidos como los *Chicago Boys*.

Es preciso señalar – aunque caiga en la obviedad – que esto ha seguido desarrollándose, si no profundizándose, durante los gobiernos de la Concertación y de los “eternos” jóvenes de Chacarilla que hoy habitan La Moneda.

4 Ministerio Secretaría General de Gobierno de Chile, *El Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile* (Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1973). https://www.bcn.cl/obtienearchivo?.../Libro_Blanco_del_cambio_de_Gobierno_en_Chile.pdf

5 VV.AA., “*El Ladrillo*”. *Bases de la Política Económica del Gobierno Militar Chileno* (Santiago: CEP, 1992). <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0032306.pdf>

A modo de síntesis, unas palabras de Willy Thayer:

El gobierno popular de Allende fue un intento de destruir la representación en el marco de la institucionalidad burguesa. Por mucho que el vector del capitalismo de Estado y el otro, de la huelga general revolucionaria, estuvieran presentes ahí como vectores, la revolución allendista era intra-marco. El proyecto clásico de destrucción del Estado como monumento del poder de clase (la teoría leninista de la extinción del Estado) fue consumado por el golpe de Estado contravanguardista; golpe, dictadura y transición que se han pensado a sí mismos como “modernización” del país, es decir, teleológicamente, y por lo tanto subsumiendo la tortura y la desaparición en los procesos de racionalización. La salida de marco no la produce la vanguardia (entiéndase artística). La dictadura produjo una Constitución Política que operó autoritariamente como marco, pero lo paradójico es que lo que “contenía” esa Constitución era el no-marco de la economía neoliberal. La década de los noventa y del 2000 es, en este sentido, el Golpe y la Constitución de la Dictadura, por segunda vez, es decir, en su efectivo despliegue neoliberal, en donde el marco de la Dictadura se rompe en el arcoíris de la neoliberalización⁶.

LAS CARAS DE LA MONEDA

La Constitución del '80 marca la entrada “constitucional” de Pinochet al Palacio de La Moneda. Recordemos que, después del golpe, la dictadura ocupó como sede de gobierno el edificio Diego Portales (llamado así gracias a la operación limpieza operada sobre el edificio de la UNCTAD), dejando pasar así varios años para la reconstrucción y reforma de la sede de gobierno, en virtud de las cuales le fue devuelta su estructura original gracias al hallazgo que, en el lugar, la dictadura hizo de los planos originales de Toesca. Pero con ello, además fueron silenciados –cual mordaza de concreto– la sala donde se inmoló el presidente Allende y la puerta de calle Morandé 80, por donde fue retirado su cuerpo exánime. Imposible no mencionar aquí que desaparecieron muchos bienes, entre ellos el Acta de Independencia y la piocha original de O’Higgins, marcando quizás el relevo de los símbolos independentistas (1810-1973).

La llegada del arcoíris de los acuerdos trajo consigo una serie de restauraciones y la instalación de pequeños gestos conmemorativos, los cuales tuvieron su mayor *performance* en la reapertura, a 30 años del golpe, de la puerta de Morandé 80 por parte de Ricardo Lagos, y más tarde, en la inauguración del “Salón Blanco” por parte de Michelle Bachelet, donde se recrea la oficina y la sala en la cual murió el presidente Allende.

6 Willy Thayer, “La Moneda en Llamas o el Inicio de la Postvanguardia” (entrevista realizada por M. Feliú), *La Cabina Invisible*. Junio 21, 2010. <https://lacabinainvisible.files.wordpress.com/2010/06/entrevista-a-willy-thayer1.pdf>

Quisiéramos en este punto detenernos, porque siendo presidente Ricardo Lagos y ministra de Salud la hoy presidenta de los colores (o “nueva mayoría”), en un hecho traumático, el fuego volvió a La Moneda. Cerca del mediodía del 30 de noviembre del año 2001, Eduardo Miño, ex trabajador de industrias Pizarreño enfermo con asbestosis, militante del Partido Comunista, entregó una carta a algunos transeúntes en la Plaza de la Constitución – ingreso principal al Palacio de La Moneda – y, entonces, se enterró un cuchillo de 10 cm. en el abdomen y encendió con fuego su cuerpo previamente rociado con combustible para quemarse delante de un gran grupo de personas – entre ellos muchos niños que asistían a un acto de celebración del Día Mundial del Sida – , mientras su cuerpo se cerraba sobre sí mismo asumiendo la posición fetal, buscando quizás el pliegue original que reclamaba por la vida. Doce horas más tarde, a los 56 años, Eduardo Miño murió en la Posta Central.

El fuego regresó nuevamente al mismo lugar, anunciando – tristemente para nosotros – el triunfo de un modelo descarnado que, después del golpe criminal y alevoso, induce lentamente, en la ceguera y la sordera de su abuso, a la soledad y el dolor de un hombre que nos dió su último grito con una lucidez desbordante:

Mi nombre es Eduardo Miño Pérez, carné de identidad 6.449.449-K de Santiago. Militante del Partido Comunista. Soy miembro de la Asociación Chilena de Víctimas del Asbesto. Esta agrupación reúne a más de quinientas personas que están enfermas y muriéndose de asbestosis, participan las viudas de los obreros de la industria Pizarreño, las esposas y los hijos que también están enfermos, solamente por vivir en la población aldeaña a la industria.

Ya han muerto más de 300 personas de mesotelioma pleural, que es el cáncer producido por aspirar asbesto. Hago esta suprema protesta denunciando:

1. A la industria Pizarreño y su *holding* internacional, por no haber protegido a sus trabajadores y sus familias del veneno del asbesto.
2. A la Mutual de Seguridad por maltratar a los trabajadores enfermos y engañarlos en contra de su salud.
3. A los médicos de la Mutual por ponerse de parte de la empresa Pizarreño y mentirle a los trabajadores no declarándoles su enfermedad.
4. A los organismos de Gobierno por no ejercer su responsabilidad fiscalizadora y no ayudar a las víctimas. Esta forma de protesta, última y terrible, la hago en plena condición física y mental como una forma de dejar en la conciencia de los culpables el peso de sus culpas criminales. Esta inmolación digna y consecuente la hago extensiva también contra: los grandes empresarios que son culpables del drama de la cesantía, que se traduce en impotencia, hambre y desesperación para

miles de chilenos. Contra la guerra imperialista que masacra a miles de civiles pobres e inocentes para incrementar las ganancias de la industria armamentista y crear la dictadura global. Contra la globalización imperialista hegemonizada por Estados Unidos. Contra el ataque prepotente, artero y cobarde contra la sede del Partido Comunista de Chile.

Mi alma que desborda humanidad ya no soporta tanta injusticia⁷.

Si el fuego incendiario en La Moneda se inscribe como indicio del genocidio militar, el fuego quemando el cuerpo de Miño se inscribe como el indicio de su consecución: el genocidio neoliberal. Tres años más tarde, durante el 2004, en la otra cara de La Moneda (frente a la Alameda) se inician los trabajos de construcción de la Plaza de la Ciudadanía como parte del Proyecto Bicentenario, impulsado por el mismo Ricardo Lagos. En ella, además de la realización de la espectacular fosa para la cultura convertida en *souvenir*, se instaló una gran fuente de agua que, limpia y pura, ilumina con su reflejo la fachada del edificio, enmascarando su historia. Sin embargo, ello no impidió que el año 2007 la historia de Miño se repitiera, aunque esta vez con un distinto final. El 4 de enero, casi a la misma hora y con casi la misma edad, Jacinto Montecinos, deudor habitacional de la banca privada, luego de rociarse con medio litro de bencina y prenderse fuego con un encendedor, se lanzó hasta la pileta bicentennial donde se extinguió el fuego que lo envolvía, siendo posteriormente detenido y trasladado a un recinto asistencial con lesiones de menor gravedad. Paradójicamente, la llama de Montecinos – que es también la llama de Miño – se apagó en el mismo lugar donde, 32 años atrás, la junta golpista encendió la promesa de su “eterna libertad”.

A MODO DE NOTA FINAL

Finalmente, a 40 décadas del golpe de Estado y a casi tres años de la celebración que ha motivado este texto, durante el 2013 el gobierno de Sebastián Piñera – y sus “Chacarilla boys” – dieron inicio a los trabajos de remodelación del Barrio Cívico, en razón de lo que fue denominado “Proyecto Legado Bicentenario”, el cual comprende la “limpieza” de las fachadas de los edificios de la “caja cívica” y, como consecuencia de aquello, la desaparición de las últimas huellas que nos recuerdan los trágicos hechos que ese preciso año conmemorábamos. Lo sorprendente (por decirlo de algún modo) fue que el ganador de este proyecto, Cristián Undurraga⁸, fue el

7 Eduardo Miño, “Texto Íntegro de la Carta en la que Eduardo Miño Explica los Motivos para Inmolar-se”, *Cooperativa*, noviembre 30, 2001. <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/texto-integro-de-la-carta-en-la-que-eduardo-mino-explica-los-motivos-para-inmolar-se/2001-11-30/123300.html>

8 Cf. Undurraga Devés Arquitectos, “Plan Maestro Eje Bulnes. Centro Histórico, Santiago de Chile, 2012”. [undurragadeves.cl/?p=1131](http://www.undurragadeves.cl/?p=1131)

mismo arquitecto que, en 1986, estuvo a cargo de la remodelación, por encargo del dictador, de la plaza de la Constitución, pasando después a ser, bajo los gobiernos de la Concertación, autor de la Plaza de la Ciudadanía y luego, nuevamente, aquel que da forma – y significado – a aquella nueva etapa. La propuesta de Undurraga comprendió la realización de una gran explanada, que cubrió la Alameda (donde la bandera del Bicentenario ya ocupaba el lugar de la eterna llama) y conectó – en una sola superficie – la Plaza de la Ciudadanía con el eje Bulnes, para el cual el propio arquitecto propuso un remate monumental, cuya construcción si bien ha sido hasta ahora descartada, no cambia en modo alguno sus intenciones: dos torres de gran altura que habrían albergado la administración del Estado y que, en comentarios recogidos por diversos medios de prensa, habrían sido bautizadas como las “torres gemelas”, dejando al descubierto lo que parece ser la ceguera que no deja ver aquello que es evidente: el 11 vuelve a aparecer.

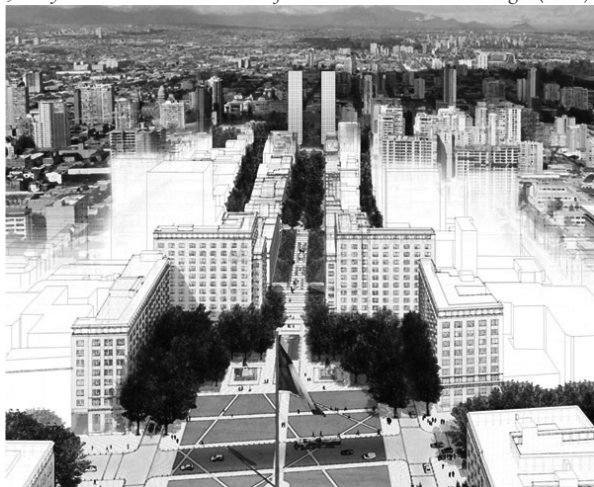
1. *Puro Chile, pura energía.*
Gobierno de Chile. (2010)



2. Pinochet enciende la *Llama eterna de la libertad.* (1975)



3. *Proyecto de remodelación del Eje Bulnes.* Cristian Undurraga. (2012)



EL ARTE Y LOS ESCOMBROS

Luis Montes Rojas

LA INSTALACIÓN DEL HÉROE

Al inicio de su libro *Orden y Caos*, García Cortés plantea que “cada época histórica propone su modelo de representación del mundo, tanto social como político y cultural”¹. A partir de dicho modelo se establece un sistema de referencia que la sociedad debe acatar; una jerarquía de valores que define las relaciones sociales y para la cual, a fin de ser puesta en ejercicio, cada sistema social se dota de una estructura de control, que permite mantener el orden moral instaurado; una estructura que también se materializa en el orden de lo simbólico, oponiendo el *prócer* al *monstruo*. Así, mientras el primero es imagen especular donde el ciudadano debe reflejarse para incorporar los valores que representa el prohombre, el segundo encarna lo abyecto de la sociedad y debe ser excluido, perseguido, eliminado.

Ahora bien, el espacio público, no solamente entendido como el espacio potencial de la ciudadanía sino también como el lugar de ejercicio del control por parte del poder político, debe ser necesariamente el territorio donde dichos modelos han de ser erigidos. Como lo indica Gabriel Salazar, “los vencedores heroifican a sus vencedores”², y sus nombres pueblan el espacio público con todo tipo de monumentos, estatuas y señaléticas. Toda esta tipología de señales forma parte de aquello que Salazar denomina “la memoria oficial, la memoria del estado, la de la legalidad o de las élites dominantes”³.

La presencia de ennoblecidos personajes en los espacios públicos de nuestras ciudades – representados en monumentos o nominando calles y edificios – permitiría creer en la continuidad de un orden perpetuo, que se opone al caos y la destrucción. De una u otra forma, su presencia por sobre el tiempo, el acontecer de la ciudad y el ciudadano, calmaría el temor a la violencia, a la incertidumbre y a la inseguridad respecto del futuro.

Así, desde nuestra historia, emerge la figura del padre de la patria, de un presidente que encarna el progreso, de un intelectual que funda una universidad o de un ministro que da forma al Estado. En honor a ellos, la elite santiaguina ha levantado cuatro estatuas claves, que representan e instalan la historia fundacional del Chile republi-

1 José Miguel García Cortés, *Orden y caos* (Barcelona: Anagrama, 1997), 13.

2 Gabriel Salazar, “El conflicto de las memorias en el espacio público,” en Luis Montes (ed.), *El arte de la Historia* (Santiago: DAV, U. de Chile, 2011), 46.

3 *Ibíd.*, 43.

cano como un proceso lineal, legítimo, ejemplar. En la lectura de Salinas Campos⁴, O'higgins es erigido como héroe de la guerra, dios Marte criollo; Montt como héroe del Estado, del progreso material y la riqueza; Andrés Bello como héroe de la razón y la medida; y, finalmente, Diego Portales Palazuelos como héroe del comercio, “aliado del clero y de los capitalistas”⁵.

Respecto de esta última estatua, la historia cuenta que el proyecto de su construcción fue encargado por el Presidente Montt al artista francés Jean-Joseph Perraud por intermedio del Almirante Blanco Encalada, quien ejercía como representante de Chile en París. La fundición quedó en manos del taller de Víctor Thiébaud, el más prestigioso de la capital gala. El escultor Perraud retrató a Portales a la manera de un político de la antigua Roma, cubierto con una túnica que lo dotaba de una exagerada dignidad, la cual supera largamente los relatos que hicieran sus contemporáneos acerca de su figura y de su estampa. En su mano extendida, un rollo con la Constitución de 1833 es entregado al pueblo y a la historia. Ubicada hoy frente al Palacio de la Moneda, la estatua dirige su mirada hacia la puerta principal de la casa de gobierno y personifica al fundador de la institucionalidad chilena.

En la Plaza de la Constitución y con el pergamino de la Carta Magna en la mano, su presencia se mantiene inalterable, pese a tratarse de un ministro que se manifestó abiertamente proclive a transgredir las leyes si el bien del país así lo ameritaba: “¡con ley o sin ella, a la señora que llaman Constitución, hay que violarla cuando las circunstancias son extremas y qué importa que lo sea, cuando en un año la parvulita lo ha sido tantas por su perfecta inutilidad!»⁶. Su meta fue aquella de un “gobierno fuerte, centralizador, cuyos hombres sean verdaderos modelos de virtud y patriotismo, y así enderezar a los ciudadanos por el camino del orden y de las virtudes”⁷, en función de lo cual se daría estabilidad y crecimiento a Chile. Combatió la delincuencia y el bandolerismo, creando policías, realizando batidas a los salteadores y practicando una directa vigilancia de los jueces encargados de castigar los delitos. Una de sus ideas, abolida años después de su muerte, fue la de dar castigo a los delincuentes en celdas ambulantes que, enganchadas a yuntas de bueyes, circulaban por la ciudad para producir escarmiento público. Esta institución conocida como “los carros”, además de la revigorización de la pena de azotes y la prohibición de las tabernas populares, constituyeron un lazo entre la república naciente y la tradición colonial consistente en someter con férrea mano

4 Maximiliano Salinas Campos, “¡Y no se ríen de este leso porque es dueño de millones!: el asedio cómico y popular de Juan Rafael Allende”. *Revista Historia*, n° 39 (2006): 231-262.

5 Miguel de la Barra, “Discurso de inauguración de la estatua de Portales”. *El Ferrocarril* (Santiago, Chile), septiembre 22, 1860.

6 Carta de Diego Portales a don Antonio Garfias. Para consultar su reproducción, cf. Sergio Villalobos, *Portales, una falsificación histórica* (Santiago: Ed. Universitaria, 2005), 122.

7 Carta de Diego Portales a J. M. Ceas. Para consultar su reproducción, cf. Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile: Estado, legitimidad, ciudadanía*, vol. 1 (Santiago: LOM, 1999), 134.

dura a las clases populares.

Así, el mercader-ministro Portales se instaló en la historia como el símbolo del orden y del respeto a la ley, lo cual quedaría plasmado en lo que, con motivo de la renuncia a su primer periodo ministerial, el Congreso Nacional expresara:

Teniendo en consideración que don Diego Portales entró a servir los ministerios del despacho del Interior y de la Guerra [...] consiguió con la sabiduría de los consejos y el acierto de las medidas que proponía en el gabinete, restablecer gloriosamente la tranquilidad pública, el orden y el respeto a las instituciones nacionales, decreta: que el Presidente de la República dé las gracias a don Diego Portales a nombre del pueblo chileno y le presente este decreto como testimonio de la gratitud nacional debida al celo, rectitud y acierto con que desempeñó aquellos ministerios, y a los generosos esfuerzos que ha consagrado al restablecimiento del orden y la tranquilidad de que hoy disfruta la patria⁸.

LA USURPACIÓN DEL MONUMENTO

Bajo las ideas articuladas en el recién citado decreto emanado del Congreso, resulta posible comprender aquello que 140 años después sucedería, cuando uno de los primeros actos fundacionales de la dictadura pinochetista consistió reinstalar la sede de gobierno, trasladándola desde el bombardeado Palacio de La Moneda hasta el que fuera el símbolo de la destituida Unidad Popular, el *Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral*, cuyo nombre fue en conformidad remplazado por el de *Edificio Diego Portales*.

Para comprender la magnitud de tal acción – física y simbólica – se hace necesario atender a las motivaciones que generaron la construcción de un edificio por el cual se pretendió materializar, ante los ojos del mundo, las ideas de una inédita experiencia política, así como también observar la manera en que los objetivos de mayor libertad, democracia, participación e igualdad social eran realmente posibles en un gobierno de los trabajadores.

Transcurridos pocos meses de iniciado el gobierno de la Unidad Popular, Allende quería mostrar a la comunidad internacional esta inédita experiencia. En palabras del arquitecto Jorge Wong, uno de los responsables del proyecto, “por primera vez en la historia un movimiento político, cultural y social de un innegable carácter revolucionario, obtenía la Presidencia de la República mediante el sufragio universal”⁹.

8 Decreto emanado del Congreso Nacional a solicitud del Presidente José Joaquín Prieto, en agradecimiento a las labores desempeñadas por don Diego Portales. Cf. Congreso Nacional, “Sesión del 31 de agosto de 1832 de la Cámara de Senadores,” en Valentin Letelier (comp.), *Sesiones de los Cuerpos Legislativos de Chile (1810-1845)*, vol. 20 (Santiago: Cervantes, 1897), 424.

9 Jorge Wong, “Historia del Edificio de la UNCTAD,” en *Monajurídica*, abril 21, 2011. Párrafo 1 <http://>

Por este motivo, se solicitó a las Naciones Unidas que la III Conferencia Mundial de Desarrollo (UNCTAD) tuviese lugar en Chile, ante lo cual el organismo internacional resolvió aceptar la petición. Sin embargo, Chile no poseía la infraestructura necesaria para alojar el evento, mientras que el Colegio de Ingenieros, así como el Colegio de Arquitectos, recusaron la factibilidad de llevar a cabo, en menos de dos años y medio, un proyecto de tal envergadura.

Sin embargo, los arquitectos Jorge Wong, Sergio González Espinoza y Miguel Lawner analizaron la solicitud presidencial, concluyendo la efectiva posibilidad de lo imposible:

[A]provechando al máximo la gran mística existente en ese momento en los adherentes a la Unidad Popular, para materializar los objetivos programáticos de este gran movimiento y además lograr una eficiente coordinación, los diversos servicios públicos y empresas productivas dependientes del Estado estimamos que era factible materializar lo que se estimaba imposible por ambos colegios profesionales.¹⁰

Así, el compromiso presidencial y de la administración pública, además de aquel de profesionales, de artistas, de técnicos y de obreros, permitió la ejecución de los trabajos en 275 días. En palabras de David Maulén, la construcción del edificio de la UNCTAD “atraviesa el imaginario simbólico y real, y lo constituyen en referente material y psico-social, en un paradigma”¹¹.

Pero, más allá de quedarnos en una definición conceptual previa respecto del edificio y sus pretensiones simbólicas, dirijámonos al testimonio de un estudiante de la época, quien declaró lo siguiente:

En 1973 yo estudiaba Licenciatura en Filosofía en la Chile. La Facultad de esos primeros años quedaba en Agustinas, donde estaban también los músicos. Caminábamos siempre por las mismas calles hasta llegar a la plazoleta de las esculturas sobre la placa del Edificio de la UNCTAD. El lugar sorprendía por su arquitectura, por sus dimensiones, por sus rincones llenos de arte, por lo rápido que apareció, irrumpiendo en la ciudad de repente. Lo mejor era saberlo tuyo, nuestro, de todos. Cada uno de nosotros cuidaba ese edificio, amábamos ese amigo alto, moderno, anacrónico en un barrio lleno de calles curvas, árboles viejos y vecinas que barrían las veredas de sus casas¹².

monajuridica2011.blogspot.com/2011/04/historia-del-edificio-de-la-unctad.html.

10 *Ibíd.* Párrafo 7.

11 David Maulén, “Proyecto Edificio UNCTAD III: Santiago de Chile (junio 1971-abril 1972)”. *Revista de Arquitectura*, n° 13 (2006): 86.

12 Roberto Arancibia, “Edificio de la UNCTAD-1973,” en *El mundo sigue ahí. Historias urbanas de un publicista*, octubre 26, 2007. Párrafo 5. <http://elmundosigueahi.blogspot.com/2007/10/edificio-de-la-unctad-1973.html>

Ese sentido de pertenencia es aquel que aparece más sentidamente referenciado en los relatos sobre el edificio y su posterior función como *Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral*. De hecho, este pequeño relato demuestra, en particular, cómo se materializó el sentido primero que dió origen al edificio, como si de alguna forma se hubiese venido a cumplir aquella sentencia que Sennett expusiera en su libro *La conciencia del ojo*, cuando describe aquella comunión de la experiencia social e individual con la construcción arquitectónica, donde el edificio se constituye como la encarnación misma de los valores culturales y pone por ejemplo la antigua asamblea griega en tanto espacio simbólico de la democracia. Así, el valor de lo construido se expresa en la experiencia del ciudadano¹³.

Por ende, cabe preguntarse: ¿qué aconteció cuando el edificio de la UNCTAD pasa a ser sede del gobierno militar de Pinochet? ¿Qué le ocurre con ello al ciudadano que creyó ver en esta construcción la materialización de unos valores sociales que, sin lugar a dudas, hicieron de este edificio un verdadero monumento erigido por la Unidad Popular? ¿Qué sucede cuando un monumento, cuando aquello que desde el pasado le habla al futuro, cuando ese signo de promitente eternidad, pasa a convertirse en la negación absoluta de lo que alguna vez simbolizó?

Lo que sucede es que, del monumento, pasamos al monstruo, a esa amenaza irracional de la integridad que hace aflorar el miedo, el cual resulta ser precisamente el sentimiento que comienza a teñir los relatos. “Teníamos temor de pasar por ahí, aquello que era nuestro pasó a simbolizar todo lo contrario. Recuerdo las plazas interiores, donde alguna vez nos sentamos con mi padre. Una vez, poco tiempo antes del golpe y quizás previendo lo que iba a pasar, me pidió que lo dejara solo. Quería guardar esa imagen, porque era probable que nunca más la volviera a ver. Y así fue”¹⁴.

El edificio cambia de nombre y en su remplazo no se le otorga uno cualquiera. Gesto nada gratuito sabiendo que la figura de Portales es depositaria de los valores del orden institucional y del amor a la Patria. Con ello el ministro entra nuevamente en funciones, pero esta vez desde lo simbólico. Entonces, vuelven a resonar las palabras pronunciada en el Congreso Nacional en 1832: “en la época más angustiada de la Patria, cuando destruido el imperio de las leyes y encendida la guerra civil, la anarquía y el desorden amenazaban la ruina política de la nación [...] restablece gloriosamente la tranquilidad pública, el orden y el respeto a las instituciones”. Se endereza, así, a los ciudadanos por el recto camino del orden y de las virtudes.

YO TENGO LOS BALAZOS DE PORTALES

Dice la historia que, durante el golpe de Estado del '73, la estatua de Portales recibió un

13 Richard Sennett, *La conciencia del ojo* (Barcelona: Ediciones Versal, 2001), 11-15.

14 Testimonio oral relatado al autor por una estudiante de la época.

impacto de bala de alto calibre, que dañó su mejilla izquierda a la altura del pómulo y le dejó una perforación en el rostro. Este acto nos trae a la memoria la muerte del mercader y ministro, la cual acontece en 1836 cuando un grupo de militares lo detienen y le disparan un tiro en la cara, el que Portales intentó bloquear con su mano, acción que terminó por volarle un dedo y le abrió una gran herida en su mandíbula, que quedó destrozada. Finalmente, lo fusilan y lo rematan con sables. Extraña coincidencia, por cierto. Pero la verdad es que el bronce del prócer no sólo recibió un balazo, pues un buen tirador parece haberse ensañado con la metálica cabeza del estadista. Cinco orificios marcan la cabeza del bronce, uno más se cuenta en el brazo, como resultado de disparos probablemente realizados desde el Hotel Carrera por alguno de los franco-tiradores afines a la UP. La ubicación de la estatua en aquellos años – unos metros más adelante de su actual emplazamiento – nos entregan dicha pista.

Tengo en mi poder los balazos de Portales. Lo cual, de una u otra forma, es una contradicción, pues el efecto de un balazo no es sino una perforación, un agujero, un espacio. Pude sacar un molde de impresión de cada uno de los balazos sufridos por el cuerpo de bronce del prohombre que mira de frente a La Moneda. Y ese balazo – más allá de los mitos construidos alrededor de la historia o de la casual coincidencia que emparenta a la muerte física y a la perforación del metal – es en sí mismo un cúmulo de historia, una carga de memoria atesorada en las formas que rodean un espacio vacío, la huella de un proyectil que anota en el bronce la fecha en que acontece uno de los actos más relevantes de nuestra historia reciente.

Sería posible hacer un ejercicio interesado, e interpretar este hecho como una nueva muerte de Portales, baleado en bronce por quienes destruyeron el Estado y quisieron arrastrar a Chile hacia la guerra civil. Pero por sobre las interpretaciones particulares, lo que hace interesante esta anécdota es que materializa una idea que parece de relevancia: que el monumento no necesariamente es un signo estático en sus significados. Al contrario, y a pesar de su pretendida ubicación fuera del vivir cotidiano, el monumento – sea escultórico o arquitectónico – es parte de esta maraña de sentidos que es el espacio público, y aún antes de su destrucción en la revuelta, cuando el levantamiento popular termina por echarlos al suelo, resultan rasguñados por los vaivenes del acontecer de la historia, los cuales terminan por quedar grabados en sus piedras, sus pedestales o sus bronces.

Los registros obtenidos de las perforaciones son ya en sí mismos monumentos portátiles, esculturas dotadas de historia aunque no de lugar. Mientras, en la Plaza de la Constitución, el monumento a Portales se mantiene mirando a La Moneda. En algún momento se discutió sobre su emplazamiento, pensando en la estatua de Allende y en la repartición de la Plaza para los tres tercios políticos de la sociedad chilena. No obstante, sigue ahí imperturbable. Por su parte, el Edificio UNCTAD –el *Centro Cultural Metropolitano*, ex *Edificio Diego Portales* – ha recuperado hoy su antiguo nombre:

Centro Cultural Gabriela Mistral o *GAM*. Se remodeló después de un incendio, se restauraron las obras de arte sobrevivientes, se abrió la fachada para permitir el ingreso de la gente a los patios interiores y, entre sus salas, se cuenta la de una marca de ropa deportiva que promociona sus productos. Gran parte de su presupuesto es aportado por la empresa privada. Cada monumento porta sus propias balas.

A MODO DE EPÍLOGO

Al finalizar, resulta pertinente destacar los trabajos de dos de las estudiantes del curso que, conjuntamente, dirigimos con Pablo Rivera. Ellos comportan una coincidencia entre el tema tratado por este escrito y los campos de indagación que ahí se exploran. Antes de referirlos, es relevante mencionar que la referencia a ellos no necesariamente responde de su consideración al modo de obras concluidas, sino más bien procede desde la constatación del interés que, sobre el plano de lo aquí abordado, revisten como coincidencia, proceso, reflexión y búsqueda.

El primero de ellos es aquel de Francisca Castro, el cual trabaja con signos de nuestra historia reciente. Se trata de un video donde se registra el recorrido inverso que hiciera el senador Jaime Guzmán tras sufrir un atentado fuera del Campus Oriente de la Universidad Católica. Ella arrastra la lápida con la inscripción del nombre desde el ex Hospital Militar de vuelta hacia el emplazamiento universitario. La placa, que sufre las fracturas y el desgaste propio del arrastre, termina por desintegrarse, casi como si realizara un deseo por desvanecer aquella página de la historia y convertirla en una mera traza sobre el pavimento.

El segundo trabajo es también un video realizado por Fernanda Oliva. Situado en el patio 29 del Cementerio General, es decir, en la parcela donde, como lo saben, fueron clandestinamente sepultados numerosos cuerpos de detenidos desaparecidos y asesinados en los días cercanos al 11 de septiembre del '73, el registro explora la soledad y el abandono de un lugar devenido monumento, donde se encuentra un niño que habita el cementerio y que juega entre las tumbas:

De la nada apareció este niño, Orlando, de 5 años, y me empezó a hablar solamente porque estaba aburrido y mi presencia le causaba gracia o extrañeza, ya que claramente éramos extraños en ese lugar, el cual por decirlo así, le pertenece. Al principio fue incómodo; este niño era mas bien un estorbo, me hablaba todo el tiempo, no me dejaba hacer lo que iba a hacer, hasta que de tanto hablarme le empecé a tomar atención y le pregunté que hacía ahí, por qué estaba ahí. Él me contó que su abuela trabaja en ese lugar, que el tiene 5 años y va todos los días al cementerio junto con su abuela. Me contó un poco de su vida, que le gusta jugar con autos y jugar a los soldados, llamó profundamente mi atención que ese lugar, que para la mayoría de nosotros es un lugar monumental, un lugar de memoria, para Orlando se convertía en un lugar completa-

mente cotidiano. Me di cuenta que no tiene idea de lo que se trata ese lugar, para él son tumbas cualquiera sin ninguna particularidad y sin ninguna historia. Él me preguntó: “¿Porque le sacas fotos a este lugar? Estas tumbas son las más feas, nadie las viene a ver. A mí me dan pena”. Por eso Orlando recoge las flores de otras tumbas y se las coloca a las tumbas del Patio 29.¹⁵

Para concluir: la historia es inscrita por parte de una institucionalidad que la acoge en los libros, en la nominación del territorio, en los monumentos, en una serie de gramáticas que conforman un sistema que nos permite olvidar y transformar a aquellos personajes que construyeron el presente en mera decoración adventicia de nuestros espacios públicos. Un ejercicio un tanto más difícil es asumir el pasado con cierta normalidad y permitirnos su permanente relectura. Pero es precisamente ahí donde se produce la fisura, la grieta que desestabiliza el monumento y en virtud de la cual el arte tiene la posibilidad de decir lo que no está dicho, de instalar la imagen que falta. En el fondo, se trata de aquella oportunidad que se legitima porque la estatua y el edificio son un signo político que, a la vez, pertenece a la historia del arte, y porque el artista vive en un mundo en razón del cual su trabajo nunca deja de ser político.



1. Estatua de Diego Portales. Plaza de la Constitución



2. Edificio Diego Portales (Ex UNCTAD / Hoy Centro Cultural Gabriela Mistral)

15 Francisca Oliva, comunicación personal, agosto 28, 2012.

LO QUE SE ESCINDE, LO QUE NOS HABLA

Pablo Cabrera

Uno de los problemas que se discute en el campo psicoanalítico y que, a nuestro entender, atraviesa los malestares culturales actuales – por no decir los nuevos malestares –, se relacionaría con una dificultad específica en el trabajo de elaboración¹. No obstante, aquella especificidad de la interrupción del trabajo traductivo y tópico de las huellas inconscientes implica un doblez. De un lado, requiere comprender las condiciones mínimas del atravesamiento de la resistencia y la elaboración en un espacio de transferencia². Del otro, concierne la tramitación pulsional en un mundo cultural donde la violencia, en lo que se refiere a la negación de la singularidad subjetiva, ha llegado a definir, al menos en gran parte, el mundo contemporáneo³. Así, en el contexto de las llamadas transformaciones culturales del capitalismo tardío y la hegemonía del neoliberalismo, no sólo se trataría de *recordar* sino, también, de afirmar los procesos de subjetivación, generando verdaderas tácticas de resistencia. Tácticas que anudarían la dinámica entre el adentro y el afuera, puesto que requieren atravesar la resistencia para pensar-se respecto a la historia reprimida, así como resistir a la propia desaparición frente a las estrategias multiformes en las cuales se ramifica el control social, ahora bajo el imperativo de una libertad individual adecuada a este tipo de dinámica social⁴.

En este sentido, una reflexión sobre el campo de la escisión o el clivaje, en relación a los procesos de subjetivación, así como en torno a los recursos del psicoanálisis y de una política del arte capaces de abordarlo, puede permitirnos entender algo de este orden de cosas.

NOTAS SOBRE EL CLIVAJE

Freud introduce este término tempranamente, tal como lo encontramos en los *Estudios sobre la histeria*⁵, pero sólo alcanza una formulación específica en su texto dedicado al fetichismo⁶, donde la desmentida (*Verleugnung*) tendría por efecto una

1 Cf. André Missenard (ed.), *Lo negativo. Figuras y modalidades* (1989; Buenos Aires: Amorrortu, 1991).

2 Cf. Sigmund Freud, "Recordar, repetir y reelaborar," en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 14 (1914; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 145-157.

3 Cf. Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1995; Valencia: Pre-textos, 2010).

4 Cf. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1983; Barcelona: Anagrama, 2007).

5 Joseph Breuer y Sigmund Freud, "Estudios sobre la histeria," en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 2 (1883-1895; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 37.

6 Sigmund Freud, "Fetichismo," en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. 21 (1927; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 145.

escisión en el yo, puesto que si bien el sujeto habría hecho la experiencia de la diferencia sexual, al mismo tiempo viviría como si no supiera nada de aquella ni de sus consecuencias. Ahora bien, hay que señalar que Freud explica la elección del objeto fetichista por medio de la desmentida, en donde el fetiche operaría como el objeto mediante el cual recubrir la falta de falo en la madre para hacerlo coincidir con el último signo capaz de sostener la suposición de la no-falta. No obstante, observa un fenómeno similar en el campo de la neurosis: un adolescente se comportaba frente a la muerte de su padre como si no hubiera sucedido, pese a paradójicamente reconocerla y aceptarla. De hecho, en este texto, la especificidad teórica de la *verleugnung* es tan sólo inicial⁷; y, si bien ilumina varios aspectos de la perversión, no es únicamente tributaria de ella, dado que en términos más generales da cuenta, bajo ciertas condiciones, de la compleja relación existente entre el “yo” y “el mundo exterior”, atravesada por los imperativos pulsionales. Así, en *Esquema del psicoanálisis*, se puede leer cómo el clivaje se presenta como una vía alternativa a la represión en los destinos de la tramitación pulsional:

No se crea que el fetichismo constituiría una excepción con respecto a la escisión del yo; no es más que un objeto particularmente favorable para el estudio de esta [...]. Los hechos de la escisión del yo que hemos descrito no son tan nuevos ni tan extraños [...]. Que con respecto a una determinada conducta subsistan en la vida anímica de la persona dos posturas diversas, contrapuestas una a la otra e independientes entre sí, he ahí un rasgo universal de las neurosis; sólo que en este caso una pertenece al yo, y la contrapuesta, como reprimida, al ello [...]. Ahora bien, lo importante que ambas tienen en común reside en lo siguiente: no interesa qué emprenda el yo en su afán defensivo, sea que quiera desmentir un fragmento del mundo exterior real y efectivo o rechazar una exigencia pulsional del mundo interior, el resultado nunca es perfecto, sin residuo, sino que siempre se siguen de allí dos posturas opuestas, de las cuales también la subyacente, la más débil, conduce a ulterioridades psíquicas. Para concluir, sólo se requiere señalar cuán poco de todos estos procesos nos deviene consabido por percepción consciente⁸

En este contexto, destacan aquellas situaciones de avasallamiento radical del sujeto que, anulando la distancia entre lo pulsional y lo real, tienen por efecto el recuso a la escisión como forma de tramitación. Uno de los campos que parece haber ampliamente documentado este fenómeno tiene relación con la política y las situaciones extremas. En ellas, el Otro transgrede el pacto simbólico, el cual representa la condición de los procesos mismos de subjetivación. De este modo, habrían experiencias

7 Cf. Octave Mannoni, *La otra escena. Claves de lo imaginario* (1969; Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

8 Sigmund Freud, “Esquema del psicoanálisis,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 23 (1940[1939]; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 206.

que, por su intensidad, excederían la capacidad de elaboración del sujeto – más allá de toda nosografía – y el clivaje tendría lugar en tanto posible destino de esa experiencia, llegando a organizar verdaderos archivos traumáticos⁹. Hoy en día, esas experiencias extremas parecen ser más comunes de lo que habitualmente se reconoce. Las observamos, de hecho, en la banalidad de lo social y en la cosificación del otro. En las distintas prácticas del abuso social en que se transgrede una y otra vez –de manera local e incluso, en ocasiones, de forma estructural – dicho pacto en tanto zócalo de la propia vida cívica y de la vida humana¹⁰. Hay todo un campo donde el ejercicio de la violencia – tanto aquella referida en la historia al modo del Terrorismo de Estado, como en aquella de carácter Político-Estructural actual – nos muestra una falla sobre distintos planos (subjetivos y locales, estructurales y globales), en donde dicha violencia no logra ser ligada en una trama de pensamiento capaz de mediarla a través de la vía clásica del discernimiento y del juicio. Bajo esta perspectiva, no sólo es el *miedo al otro o al futuro* lo que estaría presente en nuestras sociedades, particularmente cuando dicho miedo es entendido a partir de una suerte de desmemoria y de una política de construcción de gobernabilidad asociada a un contexto de crisis de legitimidad del poder institucional¹¹. Dentro del análisis, habría que introducir, además, esa violencia histórica y de la vida cotidiana, cuya consecuencia se despliega en una pérdida de la distancia mínima en aquello concerniente al sujeto. De hecho, es muy probable que parte de sus efectos los podamos retratar en la forma de la angustia actual y la indiferencia, las cuales no parecen ser otra cosa que el lado inverso de esta parálisis del pensar y del malestar contemporáneo.

No obstante, la transgresión de esa ley simbólica por sus propios representantes (Otros) evidencia que esa fractura en el orden del pensamiento no sólo implicaría una interrupción estructural de la elaboración, sino también que aquella violencia expresaría una de las vías alternativas a esa falta de traducción pulsional. Pues *el no domeñamiento de lo pulsional es el infierno mismo*: en su dimensión económica, la muerte avasallará y pondrá a Eros a su servicio¹²; en su dimensión tópica, se manifestará por los inquietantes imperativos de goce del superyó¹³, donde tendencias

9 Cf. Roberto Aceituno (ed.), *Espacios de tiempo. Clínica de lo traumático y procesos de simbolización* (Santiago: Catalonia, 2010).

10 Cf. Sigmund Freud, "Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y los neuróticos," en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 13 (1913[1912]; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 3-163.

11 Cf. Norbert Lechner, *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política* (Santiago: LOM, 2002).

12 Cf. François Pommier, *Lo extremo en psicoanálisis* (2008; Santiago: Dpto. Psicología Universidad de Chile, 2011).

13 Cf. Jacques Lacan, "Kant con Sade," en *Escritos*, vol. 2 (1966[1963]; México: Siglo XXI, 2011), 744-770; Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad* (1994; Buenos Aires: Paidós, 2005).

mortíferas comandan sobre la organización y realización de proyectos sociales e individuales.

DISTANCIAMIENTO Y SUBJETIVACIÓN

Hay prácticas del arte que intentan ligar lo clivado en los procesos de subjetivación. En función de esto, habría que producir registros de extrañamientos mínimos que impliquen generar espacios de pensamiento, afectando así menos el contenido que las operaciones mismas del pensar. Tal como planteara Brecht en su teatro épico, es necesario generar operaciones subjetivas que permitan un pensamiento que piense. En este sentido, en 1948 señala:

Si atribuimos a nuestros personajes móviles sociales que varían según las épocas ponemos trabas a los procesos de empatía. El espectador no podrá decirse ‘Yo también actuaría así’. A lo sumo diría ‘yo también habría actuado así en esas condiciones.’ Desde luego, esas imágenes “historizadas” exigen una técnica de actuación que deje libertad y movilidad al espíritu del observador. Es preciso que este realice montajes imaginarios de nuestro personaje [...].

La técnica de actuación que [...] adoptó el Schiffbauerdamm-Theater de Berlín con el fin de producir estas imágenes, se basa en el efecto del distanciamiento (*V-Effekt*). Una representación ‘distanciada’ es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño¹⁴.

Aquel efecto de distanciamiento, implicaría, además de la condición del pensamiento, ligar el placer de la comprensión y la densificación de la propia posición subjetiva en relación al campo histórico social.¹⁵ *Distancia* pero también, en ese extraño encuentro, admitir aquello que, como lo plantea Didi-Huberman, nos *concierna*.¹⁶

Son prácticas que ponen en acto obras que intentan restituir un lazo escindido o, al menos dañado, buscan trabajar con esas operaciones capaces de hacer posible que un pensamiento logre constituirse en cuanto tal. Obras donde su realización formal y el trabajo con su recursividad inscriben lo real en el trabajo del pensamiento. Más específicamente, y en nuestra referencia a la escisión, son obras que buscan inscribir acontecimientos que se han dado en los límites de la cultura y, por tanto, en los límites del sujeto, no sólo introduciendo una pregunta sobre el índice del sufrimiento y los modos de simbolizarlos, sino también refiriendo, tanto en su reso-

14 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (1918-1933; Buenos Aires: Nueva visión, 1970), 123.

15 Cf. Peter Thomson y Glendyr Sacks, *Introducción a Brecht* (Madrid: Akal, 1998).

16 Cf. George Didi-Huberman, “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética,” en Adriana Valdés (ed.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (Santiago: Metales Pesados, 2008), 39-67.

lución como en sus efectos, al anudamiento entre lo representado y la representación del acontecimiento extremo.

Esa es la razón por la cual, en estas obras, no se trata de presentar una iconografía del sufrimiento o del cuerpo mortificado, ni menos aún de la pura denuncia. Su finalidad, podemos decir, consiste en poner en habla, *a través del recurso de la forma, un contenido que ha quedado mudo* –como diría Benjamin, cuando se refería a aquellos soldados que, al retornar de las trincheras con una mirada de mil yardas, eran vivo testimonio de un indecible y de una pobreza de la experiencia¹⁷. Obras que, en su acto de lucidez, incorporan una historicidad de la catástrofe y de la destrucción de la experiencia, dimensionando en su radio táctico aquello que indicara Adorno en relación a un quiebre de la condición humana y su relación al tiempo, al formular su *después de Auschwitz*. ¿No hablan? ¿Pueden hablar? ¿Podemos escuchar lo que ellos dicen?¹⁸ Bajo esta tentativa utópica, *hacer-hablar o construir un espacio de habla y de escucha* cobrará el sentido de nombrar, en lo que tiene de figurable ese indecible, pero también encontrará el modo de crear el modo de introducir un pensamiento que habla *con* la verdad del suceso, lo cual es muy distinto de hacer una equivalencia simple a esa pregunta para responderla con una porno-grafía de la crueldad.

Es lo que nos muestra Goya frente a la crueldad y vileza de los soldados franceses cuando, a fines del siglo XVIII, invaden España. Sus 82 grabados, titulados *Los desastres de la guerra*, no sólo dan testimonio de lo inaceptable de la crueldad sino, además, constituyen un acto bajo la forma del juicio que opera en el orden de la verdad. Articula “prueba” y “testimonio”, autorizando la facultad de mirar junto con juzgar esos excesos¹⁹.

Estos grabados, no obstante, hieren la sensibilidad del que mira, apelan a un juicio formulado en un destiempo, así como al trabajo de discernimiento, el cual será parte de la puesta en forma de estas obras donde una delgada línea entre imagen y palabra logra ubicar un espacio de emergencia: un lugar para alguien. Algunos nombres de los grabados dicen: “¡no se puede mirar!”, “¡esto es malo!”, “¡qué locura!”. De esta manera, la obra de Goya se constituye en una reflexión sobre el límite en la modernidad, así como respecto del lado obscuro y paradójico de la subjetividad, sin ceder ni a lo que la imagen absorbe, ni al texto que oblitera en lo que nombra. Esto enmarca un fragmento de tiempo, de historia, y produce un lugar. Son verdaderas figuras reflexivas que, como lo muestra Todorov²⁰, hacen del acontecimiento una forma de la distancia, así como de la distancia un modo del pensamiento.

En este sentido, si bien hay diferencias importantes entre las obras contemporá-

17 Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Madrid: Taurus, 1989).

18 Theodor Adorno, *Crítica de la cultura y la sociedad* (Madrid: Akal, 2008).

19 Cf. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Buenos Aires: Alfaguara, 2003).

20 Tzvetan Todorov, *Goya. A la sombra de las luces* (España: Galaxia Gutenberg, 2011).

neas de Jochen Gerz, Peter Eisenman o Alfredo Jaar, quisiéramos resaltar con ellos no sólo el modo en que dan cuenta de la “vida dañada”, sino también la manera en que trabajan con la forma de la distancia y con esa distancia del pensar. El nombre de cada uno de sus proyectos opera como marco real de algo que está ausente en la obra misma, porque justamente esto metaforiza el asunto mismo de lo que tratan: presentar a través de la forma aquello que está en el límite de lo irrepresentable. En función de esa clave podemos detenernos en el *Monumento de Hamburgo contra el fascismo* (o, más brevemente, *Monumento contra el racismo*) de Gerz²¹, en el *Monumento a los judíos de Europa Asesinados* de Eisenman²² o en las distintas obras de Jaar que componen su *Proyecto Rwanda*, particularmente en *Los ojos de Gutete Emerita*, así como en su *Geometría de la conciencia*²³.

Con una superficie de 19.000 m², el *Monumento de los judíos...* de Eisenman está compuesto de 2.711 bloques de hormigón macizos y sin letras, emplazados sobre la línea de muerte del muro que dividió Berlín en dos Alemania, donde estaba, además, el búnker en el cual se suicidó Hitler. Ahí se inscribe un lugar entre los bloques y sus volúmenes, tratándose menos de representar que de mostrar aquel sitio.

Del mismo modo, en *Geometría de la Conciencia*, el memorial de Jaar introduce al espectador en un espacio subterráneo para dejarlo frente a siluetas de rostros que no son de nadie, pues los desaparecidos y la inscripción del terror durante la dictadura militar chilena se encuentra en infinitos puntos. A estos últimos, los pondrá en movimiento *ad infinitum* mediante un juego de espejos que se prolongan en un conjunto de archivos que se repiten y que el propio sujeto deberá puntuar, detener, sin dejar de entender todo el tiempo una voz interpelante, la cual se reparte en aquel espacio de mostración, puesto que está todo ahí, en un punto.

En tales soportes, lo real no se representa tal y como aparece, sino que es “producido” en una dialéctica de la detención, de la sustitución o del desplazamiento. De este modo, ellos nos permiten “pensar” lo visto y sentir, aunque también introducir preguntas respecto de nosotros y, particularmente, sobre nuestra posición frente a lo extremo y la violencia del prójimo; es decir, frente a los hechos y ante nuestra propia biografía, aquella de los nuestros, así como aquella de los otros. La obra nos fuerza a recorrer lo que sabemos de aquella, pero sobre todo lo que de ella desconocemos, mientras nos hiere en eso que ella indica y en su distancia concerniente: los límites

21 Jochen Gerz, *Monumento de Hamburgo contra el fascismo*, 1986. Memorial. Acero galvanizado cubierto de plomo. Hamburgo, Alemania.

22 Peter Eisenman y Bruno Happold. *Monumento a los judíos de Europa asesinados*, 2005. Memorial. Hormigón. Berlín, Alemania.

23 Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Instalación. Texto y mesa retroiluminados, diapositivas. Berlinesch Galerie, Berlín, Alemania [<http://www.alfredojaar.net/index1.html>]; *La Geometría de la Conciencia*, 2010. Instalación permanente. Hormigón, cajas de luz, espejos. Museo de la Memoria, Santiago, Chile.

de la imaginación y su borde cruel tocan cada cierto tiempo lo real. ¿Y entonces qué hacer?

CONSTRUCCIONES: LO QUE SE ESCINDE, LO QUE NOS HABLA.

Hacia Neltume

Febrero, 2012. En el itinerario de viaje, marco el pueblo de Neltume.

La primera vez que oí ese nombre, yo tenía seis años. Mis padres hablaban de Neltume para referirse al asesinato de un grupo de miristas ocurrido, en el sur de Chile, el año 1981. Escuché nítidamente aquella conversación. Era un diálogo entre ellos, en el cual no cabían mis preguntas. Hablaban de manera muy clara y sin alboroto. En casa, cada vez que se referían a estos temas, había cierta frialdad. Ahora se me ocurre algo así como unos rostros de piedra y unos colores grisáceos, al modo de las antiguas fotografías en blanco y negro. Este hecho puntual lo había olvidado casi por completo, hasta que un amigo de mi época universitaria – habrá sido Felipe o Ernesto – volvió a nombrar el lugar – Neltume – y los asesinatos. ¿Qué quedará de Neltume?

Neltume genera un sonido de otra lengua: Nel-tume. Es un término en mapudungún que se traduce como “tierra de libertad”. Hay nombres que, efectivamente, son paradójicos. El sur de Chile está lleno de aquellos nombres, aun cuando la mayoría de los pueblos hayan sido cientos de veces devastados bajo la figura de la Pacificación de la Araucanía.

Marca y lugar

Neltume pertenece a la Región de Los Ríos. Se ubica en una zona cordillerana a 156 kms. de Valdivia, la capital regional, y a 950 kms. al sur de Santiago.

Seguimos un camino largo y polvoriento desde el lago Calafquén hasta Neltume. Lo primero que vimos al llegar fue un retén de Carabineros y, luego, apareció un pequeño poblado. En efecto, Neltume es un pueblo pequeño, muy pequeño, casi despoblado, donde llaman la atención el aire, la soledad y sus casas.

Entonces, busqué el memorial de Alejandro Verdi. Estaba en una intersección de paso, un bandejón central, a metros de una locomotora perteneciente a otro tiempo. Ubicado entre la entrada del pueblo y el camino que, yendo hacia Puerto Fuy, conduce finalmente a San Martín de los Andes en Argentina, el memorial no es muy visible; a menos que uno se detenga ahí, no se lo percibe. Una vez frente a él, resalta su figura y su materialidad.

El memorial trabaja con una figura humana de tamaño casi natural. Se trata de un cuerpo erguido, rígido, cuyo rostro es el de un hombre adulto no identificable. Su textura firme y maciza dialoga con los pilares ubicados paralelos al cuerpo, trabaja-

dos sobre piedra, dejando ver las estocadas en relieve. Es una roca dura, pero tallable; alude a una marca y a un lugar, los cuales hunden sus orígenes en la tierra. Los brazos de aquel cuerpo bronceo están abiertos en línea semiperpendicular al tronco y a los pilares de piedra.

En cada uno de los pilares se encuentran muchas hileras de nombres de personas; recuerdo placas con numerosos listados, en letra negra y fondo blanco, tan difíciles de asir. Eran tantos nombres. Me absorbía como una instantánea, y rememoro aquellas mismas placas que delimitan la entrada a la ex Villa Grimaldi, o esas otras del Cementerio General y su territorio de la muerte, o también las del *Memorial de Talca* en donde está el nombre de Jaime: *Jaime Zorobabel Orellana Cuevas*.

En las placas del *Memorial de Neltume*, junto a los nombres de las víctimas, aparece además la forma en que fueron asesinadas, así como el lugar y el año de sus muertes. En su parte inferior, hay una inscripción:

Neltume, grito de libertad, donde el bosque brota de los árboles caídos

Extrañezas.

Primera extrañeza. Hay muchos ejecutados. Cuento dos veces. Son 70 nombres y se reparten entre los años 1973 y 1981. *Esperaba encontrar menos muertos y sólo los de 1981.*

Segunda extrañeza. Los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos se reparten por toda la zona. Indica el memorial: “Detenidos desaparecidos (1973)”, “Fusilados en Valdivia (1973)”, “Ejecutados en Chihuahua (1973)”, “Otros caídos en el complejo de Liqueñe (1973)”, “Caídos en Neltume (1981)”. *Esperaba encontrar solamente un lugar.*

Tercera extrañeza. Entre los asesinados hay varios hermanos. También apellidos mapuche. Sus nombres están juntos y parecen esparcir un sonido blanco al pronunciarlos en cadena. Alberto Reinante Raipan–Ernesto Reinante Raipan–Modesto Reinante Raipan; Alejandro Tracanao Pincheira–Eliseo Tracanao Pincheira–José Tracanao Pincheira. *Pienso en mi hermana.*

Data, lugar, nombre, relato. Estas extrañezas se transformarán en un verdadero enigma. La pregunta es evidente. He venido a buscar algo y encuentro otra cosa. ¿Cuál habrá sido la historia de toda esta zona antes y, luego, durante la dictadura militar? ¿Cómo nunca escuché algo en relación a esto? ¿Qué condensa la historia de este pueblo, Neltume?

No sé qué es eso... no puede hablar.

Mis compañeros de viaje – mi mujer y mi hijo – me hacen recordar la hora. El lugar del cuerpo. Hay que ir a almorzar. A unos pocos metros encontramos un restaurant.

Una joven lugareña nos atiende. Mientras comemos sigo pensando en el memorial y en aquellas preguntas. Me dirijo a la joven.

- Hola, ¿te puedo hacer una pregunta? Vinimos desde muy lejos a Neltume. Quería conocer este pueblo y ese memorial. ¿Tú sabes por qué hay tantos nombres en la placa?

No entiende de lo que hablo.

- ¿Cómo? - me dice.
- El memorial. El qué está ahí, en la esquina. Esa figura humana.
- ¿Cual? - me pregunta sorprendida.
- Al frente hay un memorial. ¡No sabes que ahí hay un memorial!
- No sé qué es eso, ni por qué está ahí - sonrío algo desconcertada. A veces nos juntamos con amigos en ese lugar, pero nunca supimos lo que era - agrega.

Su desconocimiento me desconcierta. Al principio, me molesta. Sin embargo, luego capto algo respecto a lo insuficiente que es el saber para admitir y comprender un hecho así. Son marcas silentes y sin testigos.

- ¿No sabes qué es eso? Es un memorial. Los nombres de las personas que están en esas placas indican que fueron brutalmente asesinadas en la dictadura militar. Son personas que eran de acá, quizás de tu edad o de la mía. ¿Sabes algo de esto, de la dictadura?
- No.
- Entiendo. ¿Sabes quién me podría contar algo de este memorial? ¿Conoces a otra persona que pudiera hablar conmigo?
- Quizás la dueña de aquí... Ella vive hace mucho tiempo en Neltume.
- ¿Dónde la puedo encontrar?
- Aquí. Es la cocinera.
- ¿Le puedes preguntar si puede venir un momento y conversar conmigo?

Miro mi plato mientras espero. La joven vuelve a los pocos minutos.

- No puede. Dice que está muy ocupada... No puede hablar.
- Disculpa, ¿le puedes decir que necesito saber algo del memorial? Será muy breve. Vengo de muy lejos a conocerlo y le estaría muy agradecido si me ayudase.
- (Va y vuelve). Me dijo que no podía venir. Me dijo que le dijera "...a esas personas las mataron y no hicieron nada malo".

La joven convive con ese rastro. La mujer mayor sabe que no puede hablar con alguien que viene de afuera ni con las nuevas generaciones: fractura de memoria. Silencio y temor se traspasan entre las generaciones, mientras el objeto - el *Memorial*

de Neltume – , sin entrar en la discusión de su estructura formal, resiste. Pero ¿a qué? ¿Acaso a que aquellas huellas fuesen sepultadas? Están ahí, por cierto. No obstante, alguien tiene que hacerlas hablar. Pero ¿cómo hacerlo sin un testigo, sin que alguno ponga nuevamente en curso esa historia silenciada, sin alguien que atraviese esa fosa de muerte, dolor y miedo?

No insisto. No busco otro interlocutor.

Vengo de vuelta... salir-entrar.

Se avecina una tormenta en Neltume y decidimos retirarnos hacia el norte. La dirección es hacia Villarrica. Llegamos al hostal. En un espacio común del mismo, me encuentro con una familia argentina. Entonces, me entero que van a Neltume. “Hola, buenas tardes, escuché que van a Neltume” – les dije acercándome.

Así conozco a Myriam.

Esta vez soy algo más cauto. Le explico por qué para mí es importante hablar con ella. Concordamos una hora para conversar de Neltume. Una hora, pero también un encuentro entre tres: dos sujetos que van o vienen de un lugar y de una historia.

En 1973, Neltume era un pueblo pequeño y aislado. Unos pocos meses del golpe de Estado, Myriam se autoexilió junto a sus padres. Tenía 11 años y nunca más volvió. Se fue pues los suyos corrían peligro. Su abuelo era amigo de uno de los dirigentes miristas más importantes de la zona. “Pepe – me dice – fue acribillado el 12 de septiembre junto a su mujer, y su muerte fue expuesta a todo el pueblo”. Varias de las personas oriundas de Neltume y de la zona participaron activamente durante el gobierno de Salvador Allende. Fue uno de aquellos pocos sitios donde los lugareños se levantaron en armas el mismo 11 de septiembre. Entre otras cosas, ellos se hicieron parte de la Reforma Agraria y de la expropiación de muchos fundos de la región, así como también participaron en la administración del Complejo Forestal y Maderero Panguipulli (CFMP), el cual pasó a ser una filial de Corfo. Dolida, Myriam me explica dolida que los asesinatos de Neltume fueron realmente brutales. La represión cayó en una zona en la cual muchos de los habitantes y sus niños se conocían y tenían importantes lazos. Me dice que ella está al tanto de los miristas asesinados el ‘81: se comenta que algunos familiares habrían sido quienes los delataron en el mismo Neltume. Me expresa que el terror se incrustó en la piel y en la vida cotidiana de este caserío diezmado por la dictadura y del cual se habla muy poco. De hecho, existen sospechas de que el señor Cristián Labbé – coronel de Ejército en retiro y ex alcalde de la comuna de Providencia en Santiago – participó directamente de los asesinatos del 12 de septiembre de 1973, cuando desde la capital enviaron a un grupo de militares con el fin de poner orden ante al levantamiento.

Me llama profundamente la atención que, luego de 38 años, ella vuelva a su tierra natal, a su pueblo de origen.

- ¿Por qué vuelves? ¿Mantienes alguna relación con familiares o conocidos allá?
- No, todos se fueron del pueblo. Mis abuelos viven en Concepción. Vuelvo porque tengo que volver.

Mientras escribía y le daba forma a este escrito, Neltume se me vuelve a presentar por quinta vez. Ahora, es en mi propia casa, en *mi lugar*. Leyendo el diario electrónico *El Mostrador*, me encuentro con la siguiente noticia:

23 de Octubre de 2012

**Coronel (r) declaró en proceso por crímenes de la “Brigada Antiguerrilla” en 1973
Labbé y el asesinato de 15 campesinos en Liquiñe a manos de los boinas negras**

Ni el actual alcalde ni ningún otro integrante de ese destacamento pudo ser procesado y condenado por estos crímenes de lesa humanidad, pese a estar consignada su participación en el operativo.

Fuentes de tribunales y policiales coinciden en manifestar que “el pacto de secreto” que se juraron y la “nula colaboración con la justicia” fueron dos razones para lograr eludir responsabilidades. Actuaron con vestimenta sin distinción de grados, de noche y con el rostro semicubierto según declaran testigos de las detenciones, y para los habitantes de estos lugares precordilleranos “fue imposible reconocer a alguno”.²⁴

DISPOSITIVOS DE EXTRAÑAMIENTO: “PRODUCIR” LO REAL O CORPORIZAR EL PENSAMIENTO

Mostrar este fragmento de viaje, nos parece, da cuenta de los distintos retornos de la historia y de lo que, a veces, hacemos con ella: re-escribirla. Algo difuso e informe que, como lo han señalado algunos autores cuando intentan referirse a lo específico de aquellas experiencias traumáticas, resulta difícil de pensar²⁵. Esas experiencias cobran cuerpo y lugar en alguien, adquiriendo la forma de un enigma interpelante, hasta abrir un campo de investigación que no sólo implica al sujeto y a su relación con aquella memoria ajena, sino que también atañe a una memoria que está en otros y que, sin embargo, nos concierne. Entre eso ajeno que es propio y eso propio que es de Otro, emerge el requerimiento de mirar esa realidad y sus datas, de encontrarse con otro, de reconstruir y restituir un pequeño y precario lazo con la historia y en lo real. El memorial y la memoria a él asociada, es efectivo precisamente en esto

24 Jorge Escalante, “Coronel (r) declaró en proceso por crímenes de la ‘Brigada Antiguerrilla’ en 1973. Labbé y el asesinato de 15 campesinos en Liquiñe a manos de los boinas negras”, *El Mostrador*, octubre 23, 2012. <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2012/10/23/labbe-y-el-asesinato-de-15-campesinos-en-liquine-a-manos-de-los-boinas-negras/>.

25 Cf. Françoise Davoine y Jean Max Gaudillière, *Historia y trauma. La locura de las guerras* (Buenos Aires: FCE, 2011).

porque, a diferencia de la estatuaría donde se representa una escena sostenida por el discurso de una historia oficial, o incluso en discrepancia de toda una línea del arte contemporáneo orientado a trabajar bajo la consigna de lo irrepresentable y de la crisis de la representación, la recursividad del objeto- memoria nos insta a establecer una coordenada de lugar para justamente construir un *marco indicante*, un *tiempo de detención, una grieta en el espacio...*, en un presente que no termina aunque aloja un fragmento vacío, un resto. La presentación y el señalamiento del suceso nos conducen, con/bajo aquel *marco indicante*, a hacer algo respecto de esa historia, admitiéndola, subjetivándola. Se trata de crear un espacio, en nosotros, para hacer que lo enmudecido – lo clivado – en la memoria traumática, hable y nos lleve a hablar con otros, sea para preguntar o simplemente para volver a hacer relatos y contar historias verdaderas. He aquí todo su riesgo. El memorial da testimonio de aquello que no debe –no puede – ser borrado, ni siquiera para el tiempo venidero, ya que no se trata de ruinas a interpretar, sino de evitar la desaparición y sostener la trasmisión de aquel testimonio.

Estas praxis del trabajo con la forma atienden a la operación de la *escisión o clivaje*, en tanto condición de efectividad estética para no sólo devolver un sentimiento a algo que ha quedado petrificado, sino también para corporizar al pensamiento y devolverle así un cuerpo, una superficie de inscripción a algo que ha quedado mudo. Si es cierto que, sobre este plano, el régimen de la mirada y su dinámica están alteradas, entonces ya no se trataría de encontrar en la obra algo que, como lo sugiere Didi Huberman, vemos pues, en el fondo, nos mira²⁶. Por el contrario, en lugar de ello nos confrontamos con aquello que, por efecto de la violencia del Otro, ha quedado escindido para que a través del memorial *nos hable*.

Si el infante juega a ser adulto y densifica el juego por medio del deseo²⁷; si en su juego deposita incluso las investiduras de su sexualidad infantil y sus enigmas, mientras el poeta traduce esa indagación de lo reprimido por medio de la palabra poética en el campo de las artes, siendo que a su vez el adulto trabaja y, en el intertanto, *el infante del carretel*, aquel que, de acuerdo a Freud, atraviesa el más allá del principio del placer, hilvanará a través de este juego un soporte que, negación mediante, afirmará su gesto precario, así como un primerísimo movimiento de pensamiento, de ligadura y de metáfora²⁸. Desde el grito onomatopéyico ante el *encuentro* con Otro

26 George Didi-Huberman, *Lo que vemos, nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2004).

27 Cf. Sigmund Freud, "El creador literario y el fantaseo," en *Obras Completas*, vol. 11 (1908 [1907]; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 123-136.

28 Sigmund Freud, "Más allá del principio del placer," en *Obras Completas*, vol. 18 (1920; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 3-62.

a, como lo sostendrá Piera Aulagnier²⁹, el entramado de la elaboración³⁰, la cría traspasará el umbral de la naturaleza con su nombre nombrado por Otro, así como con su alienación en el lenguaje³¹, lo cual le posibilitará atravesar los pasajes de Edipo al punto de estar en condiciones de traducir lo pulsional en una violencia-otra, ejercida bajo el marco de la ley dentro del campo cultural. Sobre este nivel habrá, no obstante, otra violencia propia del deseo. La violencia del pensar, del vivir, de trabajar en la construcción de un mundo, por pequeña que sea la consecución de aquella obra. Se trata de la realización de un acto, es decir, de aquella violencia-otra capaz estar, gracias a la mediación del pensar elaborativo, a la altura de las reivindicaciones del régimen pulsional y de las exigencias del ideal del yo.

Será este entramado subjetivo, apto para dar cabida a lo anterior, aquello que, como lo subraya Freud al indagar el sueño de las neurosis traumáticas y su retorno a la escena del trauma en un más allá del principio del placer, resultará lo precisamente afectado por las experiencias extremas. Así también, una de las vías restitutivas, no sin encontrarse debidamente apuntala en el lazo transferencial, será habilitada por las construcciones en análisis³² donde la figura del “arqueólogo” desplaza a aquellas del “historiador” o del “compositor”, toda vez que el analista resguarda los archivos de la historia para luego, bajo requerimiento de “componer” los huecos de la memoria del analizante, proponer una pieza “necesaria” que podrá tener efectos de recuerdo, pero también de “pieza”. Todo parece jugarse en el lugar de aquel que ofrece la pieza, así como en lo que el analizante termina por metabolizar con sus propias asociaciones respecto de ella y ante el gesto judicial. Con la introducción de la “pieza” aquella, esos agujeros sin huella provocarán efectos de huella. Se tratará, por lo tanto, de producir-huellas con los materiales de una historia e inventar para componer con ello la historia de una forma.

Pensamos que la analogía del trabajo de construcción en análisis y de su efecto en el trabajo elaborativo – mediante ligaduras –, puede ser encontrada tanto en el arte político como a nivel de algunas experiencias de pensamiento propicias para producir “marcos” que inscriben y, con ello, hacen hablar la mudéz de las experiencias traumáticas.

Los objetos memoriales producen justamente marcos indicativos y tiempos de detención, constituyendo espacios entre el individuo y lo social, así como en el in-

29 Piera Aulagnier, *Violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado* (Buenos Aires: Amorrotu, 2007).

30 Cf. Freud, “Recordar, repetir, re-elaborar”.

31 Cf. Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica,” en *Escritos*, vol. 1 (México: Siglo XXI, 2011), 99-105.

32 Cf. Pablo Cabrera (comp.), *Construcciones. Clínica de lo traumático y figurabilidad* (Santiago: El Buen Aire/Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2014).

dividuo mismo respecto a las formas de subjetivación, en tanto se transformen en inscripciones culturales del recuerdo que adquieren cuerpo en el nombre propio también. El dispositivo de extrañamiento de la obra, a través del trabajo de *ligazón-construcción*, se puede entender a partir de lo señalado por Didi-Huberman cuando sostiene que:

[...] una mirada supone implicación, el ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación como sujeto. Recíprocamente, una mirada sin forma y sin fórmula no es más que una mirada muda [...]. No es de extrañar que sea Walter Benjamin quien formule con mayor exactitud ese doble ejercicio, esa doble distancia a la que debería dedicarse todo conocimiento de las cosas humanas; un conocimiento en que somos al mismo tiempo objeto y sujeto, lo observado y lo observador, lo distanciado y lo concernido³³.

Siguiendo la formulación anterior, la condición de posibilidad para estar en un sólo tiempo distanciado y concernido requiere de una superficie topográfica capaz de dinámicamente traducir, así como, por lo mismo, distinguir mediante el trabajo psíquico esa, según Freud, opacidad propia de lo inconsciente; mientras que también se trata de traducir y de distinguir cuando, a través de un encuentro de trabajo subjetivo sostenido en el lazo a una obra, nos confrontamos a aquella mudez de lo real de la memoria traumática, es decir, a lo que otro ha respondido frente a ella, interpelándonos con su obra. Del mismo modo, me parece que hay distintas formas de viajar con la historia, pues para conocer verdaderamente una ciudad – recurrimos, nuevamente, Benjamin – hay que perderse en ella. En tal sentido, se podría decir que, para contemplar esos restos actuales de lo que muestra la dimensión pétrea y silente de toda historia, no sólo hay que extraviarse: hay que, también, agrupar piezas, descubrirlas frente a uno/otro, armar figuras y re-escribirlas justo ahí donde el golpe deja un borde, al modo del *infans* que, en medio de trozos de madera y de materiales inútiles, re-construye una vieja y conocida ciudad, hasta llegar a inventarla de nuevo para dejarse, por un tiempo, pasear en ella.

33 Didi-Huberman, “La emoción no dice yo”, 42.

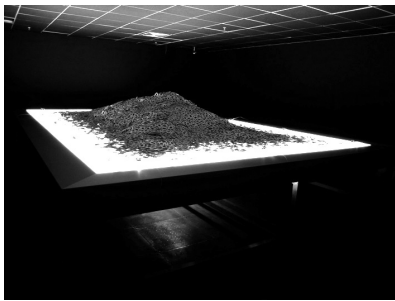
1. *Los desastres de la guerra*. Francisco de Goya (1810-15)



2. *Memorial contra el fascismo/ Hamburgo*. Jochen Gerz (1986-93).



4 y 5 *Los ojos de Gutete Emerita*. Alfredo Jaar (1996)



3. *Monumento del holocausto/ Berlin*. Peter Eisenman



6. *Memorial en honor a las víctimas de Neltume*. Alejandro Verdi 1999



EL VELO DE LO IRREPRESENTABLE

Francisco Sanfuentes

Esto se trata apenas de un tanteo, una sonda en el vacío, que parte de una premisa, de un objeto de estudio o, más bien, de una experiencia: *el malestar*. Es difícil llamar objeto de estudio a algo tan indeterminado o carente de contornos y que, en un primer momento, refiere a la desazón, la molestia, la inquietud moral. Posiblemente de la mano de un diccionario, la colección de una larga lista de sinónimos ayudaría apenas a rozar, de pronto a envolver sin tocar, aquello pudiendo ser nombrado bajo esa figura y que, casi siempre, se manifiesta en su indeterminación e incerteza. La sola mención de la palabra “malestar” genera una respuesta inmediata, de múltiples imágenes o definiciones, ya sea desde reflexiones más elaboradas hasta respuestas más bien automáticas, provenientes de la experiencia *subjetiva*.

La palabra sería ante todo imagen o resonancia. ¿Es posible un objeto previo desde el cual debiera acontecer el surgir de la imagen y sus consideraciones: desde la palabra que evoca y resuena, la cual casi inmediatamente deja surgir la imagen de lugares, espacios vistos o no, por cada uno de nosotros y que de pronto ambos, palabra e imagen, se constituyen en una unidad capaz de bastarse a sí misma y agotarse en su aparecer?

Algo así como *el hielo de un instante*.

El *desasosiego* es otra palabra que nos convoca; evoca en este caso la interrupción, la caída de su contrario. Y el sosiego es su contrario.

Una mirada fenomenológica apelaría a la apertura de aquella primera vez de resonancia de la palabra. La palabra es un objeto en constante apertura. ¿Son el espacio público y la calle objetos? ¿La palabra y la calle son objetos? Se trata entonces de recorrer las calles como se recorren las definiciones y las resonancias en las páginas de un diccionario. ¿Qué sería de la mirada en esa primera vez de un recorrido callejero, con apenas algunos supuestos y la sospecha de la imposibilidad de comprender a cabalidad lo que se manifiesta cuando la calle se abre ante nosotros? Se trata aquí, justamente, no de una fenomenología de la palabra, sino de una fenomenología del espacio público. Lo que éste nos provoca, conmueve, seduce, o bien aquello que de él nos causa desasosiego. ¿Qué es lo que se está manifestando cotidianamente allá afuera, en las calles, en los muros de la ciudad plagados de multitud de escrituras, al modo de palimpsestos y de trazos indeterminados, siendo algunos sólo torpes garrapateos y, a veces, nada más que una pura presencia de pulsiones anónimas de algún sujeto? ¿Podrán acaso ser mencionados bajo la forma de una pulsión el muralismo callejero y las estéticas globalizadas del *graffiti*? Por ahora lo dejo en suspenso.

Pero este asunto no es nuevo. En la primera mitad de siglo XX, el fotógrafo húngaro Brassai reflexionaba a propósito de la investigación visual que realizó en París, don-

de dirigió su mirada a los muros como una suerte de inabarcable pizarra de escritura de la frustración y del deseo de los individuos residuales habitantes de la ciudad:

Un desamparo semejante es el que provoca el gusto por las paredes de los “retrasados”, de los “simples”, de los inadaptados, de los desheredados, frustrados y rebeldes – todas las revoluciones han tenido su origen en las paredes –, de todos los que tienen algo que reprocharle a la sociedad o a la existencia. Pues la pared exorciza. Si ella es el refugio de todo lo que se reprime, se reprueba, se prohíbe, se oprime, también es la catarsis¹.

Desde siempre, los muros han sido garrapateados como un cuaderno de colegio o un banco de sala clases. Sin mayores pretensiones que dejar una marca, delimitar un pequeño territorio con la manifestación de algún padecimiento o rabia, un pequeño deseo, un mensaje que pareciera no importar a nadie. Marcas que, lanzadas a la calle como un simulacro de intimidación, materializan la insignificancia, la precariedad y lo efímero ante quien transita y se aleja de sus asuntos. Pero si se entiende la calle o el espacio público como un palimpsesto de trazos de experiencia, debemos suponer que podría tratarse de una densa superficie de capas en las cuales se alojan los síntomas, la manifestación visual o corporal de huellas e indicios de lo que ahora exploramos bajo la figura de *el malestar y el desasosiego*.

ESPACIO PÚBLICO

Espacio público es territorio de cruces y encuentros, más allá del ser domiciliario que se recoge y reflexiona, más allá del ser para sí mismo y de tornarse en ser para los otros, los cuales están afuera, las más de las veces, sometidos a la ruta cotidiana y a la rutina del “sin lugar” y de lo inhabitable.

El espacio público es también aquello que acontece. Está entre medio y se manifiesta a partir de la idea de ciudad. En su texto “Desde la calle no se ve la ciudad”², Sergio Rojas señala el descalce o la incompatibilidad entre el espacio público y la calle. Parafraseándolo, se puede decir que la historia de la ciudad es la historia del desarrollo y de la ocupación de sus calles, unas veces respondiendo a un diseño sistémico y otras veces en función de un desarrollo orgánico que, regido por el deseo y la necesidad de sus habitantes, se sustrae a toda noción racional de urbanismo. ¿Podrá la ciudad ser pensada como una materialización del deseo? ¿O, por el contrario, tiene más bien que ver con el resultado de un diseño ideológico que siempre se nos escapa y que, como dice Rojas, es producto de “la mesa de dibujo del Dios geómetra”³?

La ciudad, sus espacios públicos y privados, sería aquel artefacto que lo contie-

1 Brassai, “Graffiti parisinos,” en *Graffiti Brassai* (1958; Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2008), 38.

2 Sergio Rojas, “Desde la calle no se ve la ciudad,” en *Las obras y sus relatos* (Santiago: Editorial ARCIS, Santiago, 2004), 159-164.

3 *Ibid.*, 159.

ne todo: experiencias cotidianas, padecimiento e historia; pero, ¿nuestra experiencia acontece, acaso, en la ciudad, en el espacio público o en la calle? La ciudad es una suerte de abstracción que se manifiesta en múltiples planificaciones, cartografías y mapas. Una gráfica, una idea sin carne, sin piel. Es algo así como la visión en altura, donde la ciudad es sólo una fantástica filigrana que, dibujándose a sí misma, constituye un seductor artefacto neoliberal. Los llamados espacios públicos, institucionalmente planificados, se construyen a la luz de los imperativos de la circulación expedita del trabajo, de la segregación y del consumo. Ellos son una ficción del poder y, por tanto, la negación sistemática del simple acto de detenerse y de dejarse llevar desinteresadamente, de aquello que se abre ante la mirada y el cuerpo, y que ya no nos pertenece. En palabras de Rojas:

Si la ciudad ha sido siempre una ficción, la calle sería el vericuetto de esa ficción. Las calles son como lugares al interior de un no-lugar. Si la ciudad es, como venimos sugiriendo, una *ficción del poder* (la ficción que el poder hace de sí mismo), entonces la calle es la multiplicación inverosímil de las ficciones. La calle es el lugar de esa demasía estallada, aún en los cuerpos disciplinados de los que transitan en la ciudad inhabitable, agolpados en la puerta del Metro u ordenados en la fila de la Lotería para comprar un boleto⁴

Posiblemente, lo que aún se logra sustraer a dicho imperativo y que coexiste como otra capa a contrapelo de la ilusión de lo público es la calle, pero no como línea de dibujo, tránsito y circulación), sino como rincón o cerrado encuadre de una experiencia. Dicho en otros términos, la calle en tanto aquel olor que Santiago no tolera: la mirada íntima sobre una mínima fracción o intersticio que puede transformarse en toda la experiencia posible.

El reclamo de Descartes contra la ciudad, cuyo fruto es el azar y no la razón, sería que lejos de verse en ella una ciudad (esa abstracción planificada), ella es precisamente experimentada como calles. La ciudad sería la utopía del circuito sin calles, sin roce, sin paisaje: trayecto y rutina, ciega y sorda, entre lo que Humberto Giannini llama el ser para sí mismo y el ser para los otros⁵. Trayectos predeterminados para su correcto funcionamiento que no hacen otra cosa que marcar el pulso del devenir hacia el desvanecimiento o hacia la muerte.

La ciudad es un deseo de totalidad, una idea, una artificio que no somos. En la ciudad, las calles son líneas y no calles. La ciudad es otra ficción del poder y, sin embargo, existe una ciudad residual, ocasional dirían algunos; un afuera del Geómetra, otra forma de acontecer del espacio público. El sendero que se abre por la circulación

4 Ibid., 163.

5 Cf. Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia* (1987; Santiago: Editorial Universitaria, 2004).

espontánea, la cual quiere romper la cuadrícula, una esquina o rincón que sin más se constituye en todo el universo posible para detenerse y mirar hacia abajo, hacia adelante, hacia fisuras e intersticios, hacia arriba, para cruzarse y, de pronto, entenderse. Hay plazas que son terrenos semi-baldíos llamados plazas sólo porque alguien la nombró y de la cual nadie sabe que ha sido nombrada, pero que de pronto se transforma en lugar de comunión y de embriaguez en donde, por unos instantes, habitamos el centro de todo. En la ciudad, nuevamente, la calle se extraña y se desconoce, mientras que, como señala Rojas, “‘perderse en la ciudad’ es perderse en sus calles”⁶.

A menudo, el espacio público o la ciudad es un espacio de fragilidad. También puede volverse la fisura donde se manifiesta la intemperie, la destemplanza del tiempo (respecto del sentido, de toda certeza, incluso aquí en esta escena: de la institución artística) donde sólo queda el sentimiento de la insignificancia de ser una pequeña historia que la ciudad no acoge y que simplemente desaparecerá. La intemperie es una experiencia imposible de digerir desde una mirada totalizadora y compiladora de las certezas que constituyen la condición cada vez más bibliográfica de espacio público. Pero ahí donde la ilusión de lo público se resta, se suspende o se disuelve, la calle sucede densamente como aquel íntimo territorio que se abre al acontecimiento subjetivo de habitar unos instantes el centro de la propia experiencia.

Atendamos, entonces, a la ciudad material, a sus calles, o sea a su topografía, a la carne del palimpsesto, a la densidad de huellas, de indicios siempre manifestándose como *presencia de la ausencia*, a lo que se muestra y se oculta bajo la figura de “lo fantasmagórico”. ¿Qué sería, allí, aquella primera vez de la apertura de la mirada en un recorrido por la calle (vagancia o deriva para otros)? En su *Poética del espacio*, Gastón Bachelard escribe: “la consideración del *surgir de la imagen* en una conciencia individual puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen”, pues “[e]n la resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar su resonancia”⁷.

¿Se puede salir a la calle a buscar, a indagar el malestar sin recurrir a lo que ya sabemos o suponemos y que, muchas veces, es un complejo marco de referencias bibliográficas por las cuales se fuerza cualquier posibilidad de relación, atentando contra la “novedad esencial de la imagen”⁸?

UN MURO

Todas estas consideraciones quedaron en suspenso hace algunos meses, coincidiendo

6 Rojas, “Desde la calle”, 160.

7 Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (1957; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 8-9.

8 *Ibid.*, 13.

con el inicio de un recorrido por lo que se podrían llamar lugares comunes del malestar. Se trataba de recobrar la mirada sobre un muro esquina de Avenida La Paz, tan sólo unos metros hacia el norte desde el frontis del Instituto Psiquiátrico “José Horwitz Barak”, donde ahora hay al parecer un estacionamiento. En ese momento, suponía que aquellos muros y ventanas, abandonadas y a medio bloquear, serían parte de lo que, quizás, alguna vez albergó a ese u a otro hospital. Al doblar hacia Raimundo Charlín, la calle se silenció: los muros de ladrillo se elevaban varios metros (nadie caminó por ese lugar mientras lo recorría) y, desde arriba, se asomaban algunos árboles. Pensé que podía ser el patio trasero del psiquiátrico o de algún claustro de ninguna parte, el cual nunca limitará con la ciudad del mismo modo que aquella ciudad que lograba entrever al otro lado de la pandereta, en el patio trasero de una casa de fachada continua de la calle San Isidro; nunca será la ciudad que existe “empíricamente” del otro lado. Adentrándome por la calle Raimundo Charlín habían cuatro pequeños paños amarillos que, diseminados cada uno a varios metros de distancia, colgaban entre los ladrillos en la base de un arco sellado y entre dos pedazos de madera que clausuran una ventana. Por cierto, imaginé la posibilidad de que alguien los hubiera dejado ahí con una intención. Además, hay ladrillos que, implacablemente, clausuran puertas y ventanas, de las cuales no puedo saber si, alguna vez, fueron puertas y ventanas. Secciones de ladrillo gastado y redondeado de tono rojizo, que dos meses después descubro son casi exactamente iguales al muro trasero de la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Chile, ubicado tan sólo unas cuadras más al norte por calle Montserrat. También hay brochazos de pintura blanca que forman dos cruces, mientras una sección del muro permanece casi intocada, con sólo algunos indicios de escritura callejera, e imagino que, por alguna razón o acuerdo tácito, podía tratarse de un espacio de silencio. Aquella opacidad silenciosa del muro me recordó estas palabras de Adorno: “[I]a injusticia que comete todo arte placentero y en especial el de puro entretenimiento, va contra los muertos y el dolor acumulado y sin palabras”⁹. Es imposible calcular, ni siquiera imaginar, de qué clase de dolor se trata. La imagen del dolor no es el dolor.

Hace algunos años Paz Errázuriz fotografió una serie de mujeres desnudas¹⁰. Cuerpos y rostros corroídos, macilentos, caídos. Rostros no, quizás ya no son o ya no están. Se bañan bajo un hilo de agua, resultando fácil imaginar su frialdad en una cruda escena que no es siquiera un baño: es un espacio cerrado de cemento crudo. Algunos cuerpos se asoman tras una reja, la oscuridad a sus espaldas, donde a ratos, frente a ellas, es imposible no recordar las recurrentes y conocidas escenas de un campo de concentración nazi.

Este trabajo podría ser una efectiva denuncia de la precariedad y la marginalidad,

9 Theodor Adorno, *Teoría estética* (1971; Madrid: Taurus, 1992), 60.

10 Cf. Paz Errázuriz, *Antesala de un desnudo*, 1999. Fotografías. <http://www.pazerrazuriz.com/#/antesala/>

signadas – ahora – por su índice estético. Sin embargo esas personas que son huella en la fotografía, pudieron o podrían existir del otro lado del muro. Nunca las conoceremos, nunca podremos salvar la insondable distancia que nos separa.

LA IMAGEN DE LA ENFERMEDAD NO ES LA ENFERMEDAD

La in-elocuencia narrativa de una imagen es la distancia ética que hace imposible trabajar con el facilismo “espectacular” de la imagen del sufrimiento. En este sentido, podemos señalar que el muro es velo (veladura) de lo irrepresentable, de una interioridad inexorablemente lejana.

¿Qué significa entrar, documentar de manera cruda y “espectacularmente” aquello que ha sido desechado y sepultado de forma definitiva? Eso que se calla, se oculta, se ignora. ¿Significa, acaso, llegar a conocer algo más allá de las facciones de lo que ya es, definitivamente, lejano e incomprensible? ¿Qué significa aquí conocer o representar? Desde la calle, sólo podemos imaginar aquello que es informe y resiste a ser diseccionado.

Ese muro es entonces “umbral”, es decir que manifiesta, exuda y contiene huellas de lo que se quiebra cotidianamente en el interior, de lo que no se deja ver desde la calle.

Comencé a visitar recurrentemente esa calle, de ida y de vuelta, insistentemente, como si esperara algo. Sólo circundar y no tocar. La repetición del recorrido como puesta en obra de la imposibilidad de conocer (una sonda en el vacío, vacilación, temblor e incerteza). El deseo de su emergencia en un recorrido luego “sistemático”, el cual dejará nuestra atención –en un sonido, en los límites del tejado, del muro y el cielo, en su topografía – que palpa con la mirada como si se tratase de la mirada de un ciego.

La calle son los muros que encajonan nuestro recorrido.

El muro es límite abierto a lo que siempre será lejano; sin tocar ni conocer la interioridad de lo privado que se esconde, sólo queda una mezcla confusa entre lo que inarticuladamente sabemos y la certeza de la imposibilidad de comprender lo que se intuye, que se muestra y se oculta entre lo visible y lo irrepresentable, en la dialéctica del adentro y el afuera.

Se trata de aquello que sólo se puede señalar desde el afuera (mostrar lo que no se puede decir, porque sólo se puede decir lo que no se puede mostrar): el circundar acechando el ser que se cierra sobre sí mismo, lo cual es aquello que todos recorreremos sin ver.

Cuando niño suponía que esa construcción de dos pisos en José Manuel Infante era la morgue, esa sección que parecía ser la parte trasera del complejo del Hospital El Salvador y que era un espacio inquietante y seductor. En mi imaginación, los viejos extractores de aire lanzaban, desde aquella cerrazón irrepresentable, un hálito igualmente irrepresentable, que era la muerte.

Se trató, luego, de recorrer ese territorio, esa calle Raimundo Charlín, acechando el ser de lo que sea que se cierra sobre sí mismo y atizado por la necesidad de registrar, de fotografiar aquel recorrido para entender, o intentar reconstruir, la primera experiencia del encuentro.

Observar insistentemente, tocar, registrar y relatar ese encuentro con el muro es –para usar las palabras de Prete – “[c]ontar la lejanía, es conferir presencia a lo que a la presencia escapa. Pensar la lejanía es proporcionar una configuración y un ritmo a lo invisible, una lengua a lo inalcanzable. Esta aventura es la pulsión de todas las artes. La lejanía es lo lejano observado en su movimiento hacia la representación, en su devenir figura. Lo lejano observado en el tiempo y espacio en que se instala”¹¹.

La imaginación de un susurro, lo inquietante por imposible de imaginar, los contrarios, la pura posibilidad. En la noche, los números de las casas son una cifra hermética de la vida que esconden: “[y] duerme el abrigo habitual de todo, de todo lo que al parecer construye, significa y existe. Recrudece la intemperie, todo lo que ayudaba a construir y significar pareciera que cuelga suspendido en la desolación del insomnio sin testigos, sin otra condición que su insondable visualidad”¹².

Los sonidos siempre serán lejanos. La ciudad que se escucha a distancia, desde la calle será resonancia de lo callado allá afuera; ciudad que, finalmente, será sólo calles pues, en la noche, nunca se camina en la ciudad, ni en el espacio público. Como lo dice Octavio Paz:

Mis pasos en esta calle
Resuenan
En otra calle
Donde
Oigo mis pasos
Pasar en esta calle
Donde sólo lo real es la niebla [...] ¹³

Será, creo, imposible cruzar o calzar, engranar o hacer coincidir la experiencia de quien mira desde afuera y de quien logró cruzar el umbral (no necesariamente me refero aquí a Paz Errázuriz) para adentrarse razonadamente, mientras que, luego, empíricamente disecciona, y ordena, y nombra aquello que se le ocultaba y que siempre se mantendrá oculto. Llegado el momento de referirnos y de intentar dar cuenta de lo que emergió en la experiencia de un instante, en la destemplanza de eso que sabemos, quizás sólo recordamos aquello que supimos y palpamos en la unidad irreductible del acontecer

11 Antonio Prete, *Tratado de la lejanía* (2008; Valencia: Pre-textos, 2010), 13.

12 Francisco Sanfuentes, *Calle y acontecimiento* (Santiago: Editorial Universitaria, 2015), 55.

13 Octavio Paz, “Aquí,” en *Obras Completas*, vol. 11 (1962; México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 269.

como circunstancia distinta al momento de la escritura –de esta escritura – de la argumentación. Tiempo este de narración, el cual se constituye en su propia materialidad, gobernada por sus propios principios y reglas de interés, que podemos suponer son del todo diversos a nuestra experiencia del afuera. Los vasos comunicantes entre ambos momentos, aquel del acontecimiento y aquel de la reflexión, están necesariamente cruzados y despellejados por el olvido. Hay algo que se nos va quedando atrás, y nuestro discurso no puede más que dar cuenta fragmentariamente de aquello que supimos y que palpamos en la unidad del acontecer.

En general, una instancia expositiva aísla signos, los traduce a problemas, despliega contenidos, se estira, se extiende sobre la pizarra, mientras aquel muro sigue ahí, más atrás, siempre retirándose; ensimismado y latiendo en la simultaneidad de su dialéctica de anverso y reverso: nudo y umbral, donde todo está como presencia de la lejanía. Ahora mismo, cuando lo que se manifiesta y surge es este texto, a una distancia que ahora se me ocurre contar en kilómetros, aquel lugar, ese muro, está en un silencio constante de recogerse sobre sí mismo.

Si desplegamos aquel acontecer, o emergencia, y lo vamos extendiendo en partes aisladas, no estaríamos hablando más que de problemas o aspectos separados. Se podría decir que toda afirmación carece de sentido y que no es más que su propia materialidad si no está ligada en forma simultánea a todo el conjunto.

Entonces, la apertura se ha cerrado. Desde cualquier calle podemos imaginar la calidez de un destello de luz que se asoma a la ventana como toda la calidez posible que no podemos experimentar sino en la distancia de aquel no poseer del deseo: “[l]a lámpara en la ventana es el ojo de la casa. En el reino de la imaginación la lámpara no se enciende jamás fuera”¹⁴.

En efecto, el muro, el silencio de la calle, contenía un espacio ilimitado de silencio, una “vastedad” inaprehensible. Cuando Bachelard dice dejarse arrastrar por la embriaguez de las inversiones entre el sueño y la realidad, se le aparece y nos entrega esta imagen: “la casa lejana y su luz es para mí, ante mí, la casa que mira hacia fuera [...]. Sí, hay alguien en la casa que vela, hay un hombre que trabaja allí mientras yo sueño, una existencia obstinada mientras yo persigo sueños fútiles. Sólo por su luz la casa es humana. Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la noche”¹⁵.

Pero aquí no hablo de una casa. Hablo de las ventanas que, a excepción de una, están tapiadas con madera y ladrillos. Estructuras selladas de lo que alguna vez fueron puertas y que sólo se vuelca como cerrazón hacia afuera y al vasto silencio del otro lado. “Nada sugiere como el silencio la sensación de espacios ilimitados”¹⁶. La casa no mira hacia afuera, no sabemos quién vela en su interior, no hay fisura ni intersticio que me

14 Bachelard, *La poética*, 50.

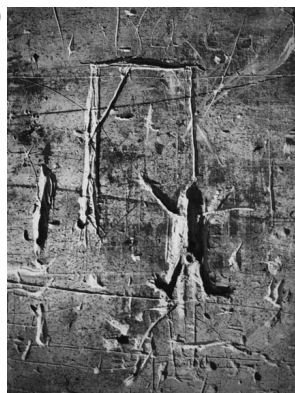
15 *Ibíd.*

16 Henri Basco, *Malicroix*, 1958, citado en Bachelard, *La poética*, 57.

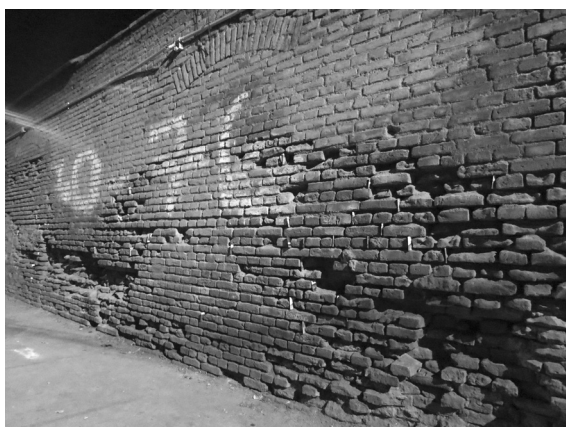
permita suponer que se trata de una casa humana. Pero, sin embargo, lo es: sólo hay fragilidad y silencio a ambos lados del muro.

¿Y qué es lo que entraña ese muro? Acaso eso no sea lo más importante pues, a veces, hay que situarse en la imposibilidad de comprender, o dudar de aquello que toda construcción discursiva despliega y expone. Quizás es porque existe ese muro sellado y pura cerrazón que es posible intuir, inquietarse con el vasto silencio y, luego, experimentar aquel infinito que se recoge sobre su interior. Experimentar ese vasto silencio como lo *es*, en su aparecer de incesante cerrazón.

1 y 2 *Graffiti*. Fotografías de Brassai (1930-50)



3 *Muda, Memoriales Posibles*. Francisco Sanfuentes (2014)



4 Muro Hospital Psiquiátrico. Francisco Sanfuentes (2013)

VER O NO VER¹

Roberto Aceituno

La presente contribución deriva del trabajo que, desarrollado por uno de los equipos componentes del Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad (LaPSoS), ha buscado interrogar las *zonas del malestar* en el *espacio público*². Respecto de ello, resulta relevante proponer que, a nuestro juicio, la distinción entre lo público y lo privado requiere de aproximaciones más complejas que aquellas implicadas en las clásicas oposiciones entre adentro y afuera, entre representación y percepción o, incluso, entre vida individual y vida colectiva. En tal sentido, parece necesario someter a discusión dichas oposiciones cuya topología elemental no deja ver –o, más precisamente, no permite volver *figurables*– las zonas del malestar que requieren de un esfuerzo de investigación trans-disciplinar.

En efecto, todo parece indicar que a partir del trabajo de *figurabilidad*, sea sobre el plano psíquico como en el ámbito sociocultural, el psicoanálisis y la artes visuales encuentran un territorio común capaz de pensar el estatuto de visibilidad –o de invisibilidad– del malestar en el sujeto y en la cultura. A este respecto, podemos recordar aquello que, a propósito del sueño, Freud³ llamaba el *miramiento por la figurabilidad* {*Rücksicht auf Darstellbarkeit*} de su puesta en escena; cuestión que, por lo demás, había sido planteada –esa puesta en escena– a propósito del síntoma en su estatuto, decía Freud⁴, *plástico*. Desde aquí, tanto el síntoma como el sueño –y, agreguemos, el malestar en la cultura– no sólo se inscriben subjetivamente en función del régimen significante que organiza su discursividad, admitiendo a partir de ello su eventual interpretación; sino que también en ellos se organiza un espacio donde lo visible y lo enunciable se articulan recíprocamente. Pues la percepción y la imagen son ya modos, por así decirlo, de escritura, mientras que ésta última es, como por ejemplo en el espacio literario, una forma en virtud de la cual las cosas pueden ser “vistas”.

Así, en lo que sigue, intentaremos comentar, a través de tres imágenes y de una referencia literaria, la manera en que un trabajo de figurabilidad, como el más arriba

1 Una primera versión de este texto fue anteriormente publicada en Roberto Aceituno, *Memoria de las Cosas* (Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2013), 15-22.

2 “Malestar y espacio público”, línea de investigación que forma parte del proyecto transdisciplinario *Políticas del sujeto, malestar y vida cotidiana en Chile*, financiado por la Iniciativa Bicentenario JGM de Universidad de Chile (2012-2014).

3 Cf. Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 5 (1900; Buenos Aires: Amorrortu, 1984), 345 ss.

4 Cf. Sigmund Freud, “Apreciaciones generales sobre el ataque histérico,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 9 (1900; Buenos Aires: Amorrortu, 1984), 203 ss.

señalado, afecta la distinción interior/exterior, además de permitir la introducción de una dimensión subjetiva a las lecturas y, eventualmente, a las intervenciones culturales en aquel espacio llamado público.

PRIMERA IMAGEN

La primera referencia está tomada de un breve texto de Daniel Arasse⁵ concerniente a la obra del pintor holandés Johannes Vermeer. El comentario de Arasse nos permite introducir una aproximación a la *figurabilidad* puesta ahí en escena, a través de una problematización de la oposición *adentro/afuera* que, con frecuencia, suele reclamar la clásica lectura de la relación entre espacio público y espacio privado. En todo caso, digamos al pasar que la valoración ideológica del espacio privado, lejos de admitir una consideración de la subjetividad, lo que hace es precisamente negarla.

Escribe Arasse:

En las escenas de interior Vermeer pinta el adentro del adentro: hay a menudo ventanas, que están abiertas, pero ustedes no verán nunca el exterior. Están abiertas de tal modo que el exterior está ahí, pero que no se lo verá jamás.

Y, luego, continúa:

Por lo tanto, la problemática o la tensión de Vermeer, a diferencia de muchos de sus colegas, no es entre el mundo privado y el mundo público, el interior y el exterior, sino entre la intimidad y lo privado. Al interior del mundo privado. Lo íntimo en lo privado.⁶

Basta con esta primera cita, referida a las artes visuales, para justamente señalar un problema: *aquí, lo exterior es aquello que no se ve*. Pero, por otra parte, se trata igualmente de un intento de solución, por así decirlo, plástica o figurativa: lo que se indica, lo que se presenta ahí, es la tensión del adentro y del afuera que instala menos la oposición entre lo público y lo privado que la relación entre *lo privado y lo íntimo*. El “adentro del adentro” ubica en el interior mismo una exterioridad que, aunque no sea vista, puede de este modo ser pensada. En tal sentido, el lugar de las ventanas – toda una serie de pinturas de Vermeer lo muestra de manera elocuente – cumple la curiosa función de hacer figurable un emplazamiento del sujeto en la frontera de la intimidad que se cierra sobre sí misma y que, al mismo tiempo, se abre hacia las cosas del mundo que permanecen en la clara oscuridad de la vida “exterior”⁷.

5 Daniel Arasse, “Vermeer, fin et flou,” en *Histoires de peintures* (Paris: Gallimard/Folio, 2011), 203-217.

6 *Ibid.*, 210 [la traducción es nuestra]

7 Respecto a las ventanas, cf. Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime* (Paris: Verdier, 2004).

SEGUNDA IMAGEN

Una imagen distinta destaca, nuevamente, esta compleja dimensionalidad del *ver*. El ya célebre dibujo del *Hombre de los lobos*⁸ condensa, en la imagen que se presenta tras una ventana –de nuevo, una ventana – en principio *abí afuera*, todo un mundo *interior*. Es como si la escena fantasmática y real de la cual proviene –el sexo de los padres en la fantasía-realidad originaria de Sergei Pankejeff⁹ – no encontrara otra manera de hacerse recuerdo, sino en la inquietante, quieta y alucinada presencia de los lobos, encaramados –o, si se prefiere, encamados – sobre el árbol legendario de la vida.

Se trata, entonces, de una operación inversa a la pintura de Vermeer –aunque sigue la misma topología de las cosas que no se ven, en este caso viéndose *demasiado*–, donde el hombre de los lobos se dibuja situado en el borde de su ventana. En cierto modo, es como si la intimidad del Otro –e, igualmente, de sí-mismo – sólo pudiese hacerse presente mediante la exclusión de quien ve ahí. El afuera es, entonces, aquel espacio interior cuya intimidad no puede más que proyectarse a través del ensueño, espacio liminal donde la verdad “entra por la ventana”.

TERCERA IMAGEN

Recurriremos ahora a otra imagen que remite a un recuerdo situado en ese espacio llamado público; aun cuando, por el hecho mismo de ser recuerdo, refiere a su vez a una intimidad, diremos: sobreviviente. Una intimidad que se resiste a ser hecha desaparecer en la intrusión salvaje del poder que quiere implantarse como única verdad en la voluntad totalitaria.

Dicha imagen-recuerdo es aquella del Estadio Nacional ubicado en la Avenida Grecia de la Comuna de Ñuñoa, en Santiago de Chile. Ahí donde fueron recluidos miles de militantes de la Unidad Popular en los meses que siguieron al Golpe Militar de 1973.

Han pasado pocos meses del Golpe de Estado –tengo por entonces once años – cuando acompaño a una prima mayor a mirar el Estadio Nacional desde alguna esquina cercana. Ahí, los presos políticos –y, entre ellos, el compañero de mi prima – se encuentran detenidos en la espera de un destino que puede ser más brutal aún. La acompaño en su esperanza de ver, al menos desde lejos, algún signo que muestre que su compañero está todavía allí. Ella me ha hecho acompañarla con la pequeña

8 Sergei Pankejeff, “Dibujo del Hombre de los Lobos del árbol con los lobos” reproducido en Sigmund Freud, “De la historia de una neurosis infantil,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 17 (1918[1914]; Buenos Aires: Amorrortu, 1986), 30. Una pintura producida muy posteriormente se encuentra en expuesta en el museo de Freud en Londres: Sergei Pankejeff, *Lobos sentados en un árbol*, 1964. Oleo sobre tela, 45cm. x 55cm. The Freud Museum, Londres, Inglaterra.

9 Cf. Freud, “De la historia de una neurosis infantil”, 29-46.

coartada de que yo, un niño que sin embargo está empezando a dejar de serlo, le otorgue una tímida y mínima salvaguardia: participo, entonces, como una suerte de salvoconducto que ella lleva de la mano como la señal de un mundo familiar eventualmente capaz mantenerla a salvo.

Lo que vemos, en consecuencia, es una escena íntima y colectiva, al mismo tiempo que pública y privada: muchos presos se agolpan en los balcones del mencionado recinto, desde donde agitan sus manos en señal de saludo o –en el peor de los casos, como lo sabremos pronto – de despedida. Nosotros sólo vemos recortadas las figuras de estos hombres, que volveremos a ver aparecer, en los meses siguientes, durante los breves encuentros que diariamente se producen desde lejos.

Una *intimidad pública* se establece entonces. El saludo es de todos, de ninguno y de cada uno, al mismo tiempo. Una íntima resistencia se deja ver en el anonimato singular de las manos que se agitan y en el diálogo mudo –pero lleno de palabras que no se escuchan – de las miradas lejanas y próximas a la vez. Lo íntimo de esta escena se enfrenta, en el espacio “público” de las calles de Santiago, a la pública impudicia de una violencia que, como lo escribe Jean-Max Gaudilliere en su artículo “Soñar en situación totalitaria”¹⁰, no sólo hace entrar la verdad –que es poder total – por la ventana, sino que incluso destruye las ventanas y los muros mismos, aboliendo o intentando abolir toda intimidad que pueda ofrecer alguna resistencia.

EL AFUERA DEL ADENTRO

Se mencionan estas escenas, estas imágenes, con el intento de poner de relieve que, en cada una de ellas, el adentro y el afuera, lo público y lo privado, la percepción y la memoria, son distinciones que, sólo gracias a un esfuerzo de figurabilidad a veces cercano al sueño o incluso a la alucinación, inscriben no solamente la relación entre la representación y las cosas del mundo, sino que –tal y como Freud¹¹ lo pensaba a propósito del examen de realidad – inscriben los pliegues que constituyen el afuera del adentro, instalando bajo tal condición la subjetividad como relación a sí-mismo. Relación a sí-mismo que, como lo han indicado Hannah Arendt¹² y Michel Foucault¹³ en registros diferentes, es la condición a la vez subjetiva y política de una resis-

10 Jean-Max Gaudilliere, “Soñar en situación totalitaria,” en R. Aceituno (comp.), *Espacios de tiempo. Clínica de lo traumático y procesos de simbolización* (1997; Santiago: Universidad de Chile, 2011), 93.

11 Cf. Sigmund Freud, “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 14 (1917[1915]; Buenos Aires: Amorrortu, 1984), 230-233. Desde una aproximación distinta, referida a la distinción adentro/afuera en la conformación del juicio, Freud nuevamente alude a este mismo pliegue interior: cf. Sigmund Freud, “La negación,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 19 (1925; Buenos Aires: Amorrortu, 1984), 254-255.

12 Hannah Arendt, “La responsabilidad personal en situaciones de dictadura” en *Responsabilidad y juicio* (Barcelona: Paidós, 2007), 49-74.

13 Michel Foucault, *El gobierno de sí y de los otros* (2008[1982-1983]; México: FCE, 2009).

tencia frente al poder de lo Único.

A mi modo de ver, los regímenes totalitarios o dictatoriales, de los cuales sería ingenuo suponer que sólo han quedado como un mal sueño en la historia del siglo XX, tienden no sólo a diluir, mediante una topología unidimensional, la capacidad de ver –o de no ver, cuando el imperio de lo visible lo enceguece todo–, sino también a disolver una subjetividad que, en el afuera del adentro, en la intimidad interior de lo privado, puede ofrecer alguna resistencia al poder que quiere verlo –y controlarlo – todo.

Y UNA FICCIÓN LITERARIA

Finalmente, agreguemos a esta pequeña serie de imágenes una referencia literaria tomada la novela de Roberto Bolaño *Nocturno de Chile*¹⁴, la cual es, a mi juicio, uno de los escasos esfuerzos, en la literatura chilena contemporánea, por *mostrar* aquel espacio de tiempo que ocupó nuestros lugares comunes cuando la generación a la que pertenezco todavía no salía de esa otra oscura zona de edad que llamamos adolescencia, es decir, el tiempo de Chile una vez llegada la dictadura militar a mediados de la década de los setenta.

No hay ahí, en *Nocturno de Chile*, referencias directas a la verdad histórica de las desapariciones masivas, de la tortura, de los atentados a los derechos humanos ni tampoco al trauma político de la dictadura militar. Y, sin embargo, no es otro el trasfondo oscuro que la literatura nocturna de Bolaño nos permite *ver*.

¿Mediante qué luminosa y, a la vez, oscura estrategia Bolaño logra hacer *figurable* ese espacio y ese tiempo cuyas naturalezas infames tienden a dejar en las sombras del olvido las noches del mal y del miedo? ¿De qué modo la ficción vuelve a la vez pensable y visible –como ocurre en las *Construcciones en análisis* de Freud¹⁵ – una verdad histórica cuyo destino queda, más que reprimido, sujeto a una cláusula de inexistencia y, por lo tanto, de invisibilidad? Una tal estrategia cierra la ventana para que, en el diálogo que la literatura establece consigo misma, la verdad del afuera pueda ser dicha.

Ciertamente, la literatura no puede prescindir de una referencia a lo real –de la historia, en este caso. Pero, paradójicamente, esta referencia a lo real se hace tanto más visible –o, mejor aún, *figurable* – en la medida que la literatura se encuentre referida a sí-misma. En esta auto-implicación, en este diálogo consigo misma, la literatura hace aparecer la verdad del afuera, la cual es puesta entonces en escena a través de la ficción. Es como si la literatura necesitara de un “doble” –ella misma – para que, en aquella escritura especular, lo real “entre por la ventana”, como lo sugiere el

14 Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (Barcelona: Anagrama, 2000).

15 Cf. Sigmund Freud “Construcciones en análisis,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 23 (1937; Buenos Aires: Amorrortu, 1986), 255-270.

título de uno de los ensayos de Jacques Ranciere contenidos en su libro *Política de la literatura*¹⁶.

En todo caso, cuando mencionamos esta auto-implicación de la literatura, la de Bolaño aquí, lo hacemos remitiéndonos al hecho que *Nocturno de Chile* dibuja los espacios del Mal al interior de su propio recorrido ficcional. No obstante, esta ficción concierne al mismo tiempo a una historia real, pues lo que cuenta Bolaño es, en cierto modo sin decirlo, algo que en efecto ocurrió. Pero ¿cuál es esa historia, esa pequeña y Gran historia?

A fines de la década de los setenta, mientras en el primer piso de una casa, emplazada en uno de los barrios pudientes de Santiago, tenían lugar las tertulias literarias organizadas por Mariana Callejas –escritora chilena que dirigía un taller de literatura para jóvenes novelistas–, en el sótano de aquella misma residencia su esposo, Michael Townley –antiguo agente de la CIA y, por entonces, también de la dictadura chilena–, construía y ponía en ejecución una pieza de tortura y de muerte bajo el alero de los dispositivos de “seguridad” de la dictadura militar de Pinochet. Un dato más: ahí se preparó el gas Sarin, con el cual fueron asesinados tanto opositores al régimen militar como antiguos funcionarios de la policía secreta caídos en desgracia.

Aquí, la literatura es entonces el piso superior de una arquitectura del Mal. Y sabemos que la arquitectura fue, para el nazismo, un oficio al que se recurrió para figurar, a su manera, la empresa totalitaria. De este modo, Bolaño no puede mostrar aquella arquitectura –la casa del Barrio Alto es ese lugar a la vez público y privado, donde la intimidad se encuentra avasallada–, sino mediante una referencia permanente a la literatura chilena.

La literatura es pues un espacio donde lo mejor y lo peor puede figurarse. Y Bolaño abre, entonces, una ventana. La abre en el interior de su propio mundo: ahí donde la literatura y la vida son la misma cosa. Pero ¿qué se ve ahí, entonces? La noche, el “peso de la noche”¹⁷. Esa noche –nocturno de Chile – que en nuestro imaginario y nuestra memoria reúne a las fiestas adolescentes organizadas durante los “toques de queda” con un espacio, con una zona de malestar y de miedo que habríamos de poblar mediante nuestra resistencia en el tiempo que, algunos años después, seguiría a aquella oscura, secreta y pública infamia.

Bolaño pertenece a esa galería nocturna de autores, como Kafka, Perec o Walser, para quienes la literatura no es solamente el medio a través del cual pasean sus fantasmas, sino que concierne lo real mismo puesto en escena, como en el sueño, en

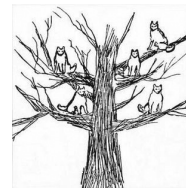
16 Jacques Rancière, “La vérité par la fenêtre. Verité littéraire, vérité freudienne” en *Politique de la littérature* (Paris: Galilée, 2007), 159-176.

17 Según la conocida fórmula acuñada por Diego Portales para expresar el necesario imperio del miedo ante la autoridad capaz de preservar el, precisamente por él mismo diseñado, orden centralizado y autárquico de la naciente República de Chile.

tanto espacio de imágenes y de recorridos, de zonas y de viajes. Por ello, la literatura de Bolaño dice tanto de nosotros mismos, haciendo figurable una memoria que es también una forma de ver aquello que no se puede ver.

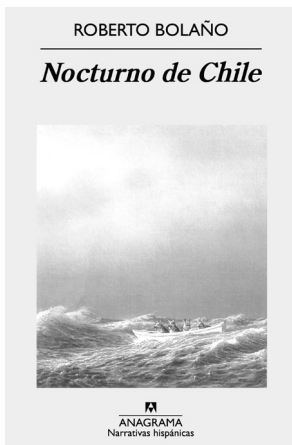


1. *La lechera*. Johannes Vermeer (1658-60)



2. Dibujo de Sergei Pankeiev
"El Hombre de los lobos"
(1910-14)

3. *Estadio Nacional*. Marcelo Montecinos (1973)



4. *Nocturno de Chile*. Roberto Bolaño. Ed. Anagrama (2012)

IV.
ARTES DEL MALESTAR (BIS):
PARATAXIAS

ESCATOLOGÍA, CUERPO Y LENGUA¹

Pablo Oyarzun R.

ESCATOLOGÍA

André Breton honró a Swift situándolo a la cabeza de su *Antología del humor negro*. La celebración del deán como maestro y acaso inventor del humor negro² tenía cierta consonancia con el credo surrealista, donde se abogaba por una gratuidad exenta de constreñimiento moral. Es curioso que alguna de las demasías excrementicias de Swift no integre la selección, pudiendo más de una haber sido incorporada. Consideramos esto sólo a manera de síntoma. ¿Por qué tendría que figurar una de ellas allí? ¿Satisfaría adecuadamente la meridiana definición que concibe el humor negro como la síntesis dialéctica de humor objetivo³ (la noción es de Hegel) y azar objetivo⁴ (que es una reinterpretación surrealista del inconsciente freudiano)? Lo dudo. El programa, de habérselas con la extrañeza del mundo haciéndose cómplice de ella, es muy distinto del temple swiftiano, el cual es más bien adversario de cualquier apuesta en pro del imperio del azar: el ser humano es suficientemente fortuito y excéntrico y aciago como para incentivarlo aún más a precipitarse en su propio abismo; un poco de orden – lo que supone inversiones ingentes de disciplina – es lo que se necesita. Para Swift, el programa surrealista no podría ser sino una obstinación “moderna”, por lo demás superflua.

En todo caso, el síntoma referido tiene que ver con la poca claridad que tenemos al aproximarnos a la cuestión de la escatología. Así como podemos dejarnos conducir más o menos confiadamente por la pauta que estableció Breton a propósito de *l'humour noir*, ¿contamos con una guía suficiente para pensar lo que se juega en la escatología, en términos literarios, intelectuales, culturales? Su importancia como factor cultural parece evidente: es un memento, un recordatorio permanente de materialidad, de corporeidad, de vitalidad que se prueba en su gasto y su derroche, y que, al demostrar la deuda que contrae toda elevación “espiritual” con lo elemental y lo craso para siquiera ser sólo posible, enseña el lado excremental que inevitablemente trae consigo todo lo que llamamos “obra”. Bajtín⁵ afirmó hasta qué punto lo po-

1 Extracto de un texto mayor elaborado en el marco del proyecto FONDECYT N° 1100119, “El nombre del hombre. Misanropología y sátira en Jonathan Swift” (2010-2013).

2 André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1966; París: Jean-Jacques Pauvert, 2011), 19.

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de estética* (1826 [1823]; Barcelona: Península, 1991), 168.

4 André Breton, “Les vases communicants,” en *Œuvres Complètes*, vol. 2 (1931; París: Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1992), 168; *L'amour fou*, (1937; París: Gallimard, 1964), 31.

5 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1941; Madrid: Alianza Editorial, 2003).

pular y carnavalesco resulta inseparable del factor escatológico, y cuán determinante ha sido para la formación de la cultura que alcanza hasta nuestros días.

Que, en su obra, Swift presente abundancia de pruebas acerca de una curiosa insistencia en los motivos excrementicios, está fuera de toda duda. Y también ha de reconocerse que su uso difiere notoriamente del que hallamos en Rabelais, tan efusivo como eufórico, quién celebra, lo mismo en el banquete que en la cagazón, lo que se podría llamar el puro devenir de la naturaleza y la prestación de nobles vehículos que, a tal evento, ofrecen los cuerpos vivientes. Lo de Swift, sin perder la gracia, resulta agresivo. De alguna manera, de una manera infinitamente refinada, irónica y traicionera, se parece a la práctica que él mismo atribuye a los Yahoos, como si el episodio de la pluviosa embestida fecal que sufre Gulliver al comienzo del Cuarto Viaje fuese algo así como la escena primordial de la sátira, del modo de la sátira que el mismo Swift ejerce. Entonces, no es sorprendente que la crítica y los comentarios hayan apuntado con tal insistencia a este rasgo como cosa sobresaliente, certificado de identidad y prueba de insanía.

Cabe considerar que, en un libro con algún revuelo a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Norman O. Brown incluyó, bajo el título prestado "The Excremental Vision"⁶, un capítulo dedicado a Swift donde se propone rescatarlo de la vigilancia clínica de algunos de sus críticos o comentaristas eminentes, así como de variados psicoanalistas que vieron aquí una cantera acaso inagotable; Brown invirtió irónicamente los papeles: Swift es el facultativo, los otros son los pacientes, aquejados de neurosis aguda, cuando no de locura. Añade más: Swift, de hecho, es el precursor del psicoanálisis, habiendo anticipadamente develado los mecanismos de la represión y la sublimación.

Las observaciones de Brown son muy sugerentes y, como suele ocurrir con todo lo de esa calidad, muy debatibles. Pero es el tipo de hipérbole necesaria para atender a aspectos quedados obliterados por visiones que, de tan compartidas, han terminado naturalizándose. La enmienda fundamental que interesaba a Brown, a propósito de la obra de Swift como manifestación patológica, consistía en hacer ver que sus excesos, aparentemente injustificados, correspondían a un deliberado propósito, es decir, a un programa cuyo eje era el rebajamiento de la alta estima en que se tiene el ser humano a sí mismo, una acometida sistemática contra su orgullo. Se trata, en el fondo, de una finalidad terapéutica, no muy distinta de la panacea homeopática aplicada a los Yahoos por los caballos racionales cuando los primeros caían en sus inexplicables depresiones: darles de su propio excremento y orina.

Swift habría tenido una extraordinaria perspicacia para detectar y exponer los

6 Norman O. Brown, *Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1959), 179-201. Reproducido en: Robert A. Greenberg and William B. Piper (eds.), *The Writings of Jonathan Swift* (New York: Norton, 1973), 611-630.

secretos fundamentales que determinan la existencia humana a espaldas de su sujeto, engeguecido, precisamente, por su orgullo, el cual no es un rasgo psicológico, sino una condición ontológica del hombre.

No deja de ser acertado el razonamiento de Brown, pero pareciera que le falta la coda, siendo que allí está lo decisivo de Swift.

Freud habló de las “tres graves ofensas” sufridas por el narcisismo: la copernicana (cosmológica), la darwiniana (biológica) y, finalmente, la psicológica (infligida por la teoría psicoanalítica)⁷. Cada una de ellas es, a la vez, un gran correctivo, un capital de verdades nuevas sobre las cuales erigir una nueva configuración del mundo y de la existencia humana. La ofensa al orgullo provista por Swift, la cual es excéntrica respecto de la mencionada lista, resulta radical, es total, exhaustiva y demoleadora. Privado de un encuadre teórico que, precisamente, pudiese aleccionar en nuevas verdades, el lector no sabe muy bien a qué atenerse y qué hacer con la ofensa, ni si de ella puede seguirse un correctivo, además de quedar remitido a sus propias interpretaciones y decisiones: *it's up to you*, reza el endoso persistente de la escritura de Swift, mientras sobre la cabeza del lector sigue lloviendo espesamente.

Este es justamente el punto. No se puede simplemente girar la cabeza y hacer como si nada. Ni aun las revelaciones psicoanalíticas (u otras que pudiesen allegarse, del lado de Artaud, de Bataille o de algunos otros) proveen de marco a las reincidencias soeces de Swift: siempre hay algo (o mucho) que desborda el marco posible.

Por todas partes se encuentra uno con digresiones y lugares que refuerzan la significación de lo fecal, como en el siguiente pasaje de “Examen de ciertos abusos, corrupciones y enormidades”, publicado en la ciudad de Dublín, en 1732:

Pero sigamos con otras enormidades. Toda persona que camine por las calles tiene inevitablemente que observar un inmenso número de excrementos humanos en las puertas y gradas de las casas abandonadas y a los costados de cada callejón ciego, a lo cual el partido descontento ha asignado una causa muy falsa y maliciosa: pretenden que estos montones han sido depositados allí privadamente por británicos traseros para hacerle creer al mundo que nuestro populacho irlandés come y bebe a diario; y, en consecuencia, que el clamor de pobreza entre nosotros tiene que ser falso, proveniente sólo de jacobitas y papistas. Alegan confirmar esto pretendiendo observar que un ano británico está más estrechamente perforado que uno de nuestro propio país, y que muchos de estos excrementos, estrictamente considerados, que aparecen coronados montuosamente con una punta como de cono o pirámide, se distinguen fácilmente de los hibernianos, que yacen más chatos y con menos continuidad. Comunicué esta conjetura a un médico eminente que está bien versado en profundas

7 Sigmund Freud, “Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse,” en *Gesammelte Werke*, vol 12. (1917 [1916]; Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999), 3-12.

especulaciones de esta laya, y, a mi consulta, gustosamente hizo ensayo con cada uno de sus dedos, hundiéndolos en el ano de diversas personas de ambas naciones, y declaró que no podía hallar ninguna diferencia entre ellas parecida a la que alegan esas gentes mal dispuestas. Por el contrario, me aseguró que el mayor número de cavidades estrechas eran de origen hiberniano. Menciono esto sólo para mostrar cuán prestos están los jacobitas a echar mano de cualquier asidero para expresar su malicia contra el gobierno. Casi olvidaba añadir que mi amigo el médico podía distinguir, oliendo cada dedo, el excremento hiberniano del británico, y no estuvo equivocado en más de dos sobre cien experimentos, a propósito de lo cual se propone publicar muy pronto una erudita disertación⁸.

En su texto de origen, este pasaje es notoriamente una digresión. El asunto de “examen” son los varios llamados que vocean los vendedores de toda laya de artículos en las calles de Dublín, y las inscripciones de los letreros, en todo lo cual el autor putativo, como *whig* convicto (y visiblemente paranoico), sospecha complots, conspiraciones y asechanzas de los pérfidos jacobitas. Cualquiera que, no bien iniciado el trámite de la exposición, se topa con este detallado párrafo, tendrá la inevitable impresión de que se trata de un inserto caprichoso, motivado por el morbo y una incontenible inclinación a refocilarse en la inmundicia. Se entiende que si ya la descripción de la variedad de excrementos, con sus respectivas nacionalidades, es enojosa –pero perfectamente admisible como chiste subido–, la pesquisa entre médica y etnográfica, consistente en hurgar los anos y catar las mierdas respectivas, resulta definitivamente extrema. Esta demasía, unida a la gratuidad del inserto, son causa necesaria y suficiente para la impresión aquella.

Lo que a Swift le echaban en cara sus críticos tradicionales era una obcecada insistencia en todo lo que, en el ser humano, es detritus, sea moral o intelectualmente, o en carne viva. No es tan difícil argumentar que esa insistencia es tributaria de una crítica de costumbres. En todo lo que atañe al escarnio del ser humano, que sólo parece acentuar de él lo mísero y repugnante, se puede barruntar un propósito moral. Después de todo, ¿no es esta la vocación de la sátira: la fustigación del vicio y la estupidez para correctivo de la humanidad? Sin embargo, esta moralización resulta sospechosa. Con toda seguridad, Swift tenía convicciones éticas que se reflejan en su obra, sobre todo si se piensa en los blancos que privilegiaba su sátira. Pero lo que en esa obra se lee, antes de cualquier prurito moral, es indignación, “salvaje indignación” (*saeva indignatio*), como él mismo quiso que quedara inscrito en su lápida de negro mármol, en memoria también de la espléndida frase de Juvenal (*facit*

8 Jonathan Swift, “An Examination of certain Abuses, Corruptions, and Enormities, in the City of Dublin. Written in the Year 1732,” en *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D. D., Dean of St. Patrick’s, Dublin*, vol. 9 (1732; London: J. Johnson and others, 1801), 271-272. [La traducción es nuestra]

indignatio versum): y hay una gran diferencia entre la censura moral amparada en principios y la indignación desatada ante el atropello porque no los hay. Dicho de otro modo, en la indignación de Swift hay una desmesura, una extralimitación, pero no a la manera de la reacción atrabiliaria de un sujeto desaforado, sino indicativa de una percepción aguda, de una hipersensibilidad ante la vulneración del principio; la violación del límite, que no lo reafirma, sino que lo invalida, que lo evidencia como mera forma, como puro nominalismo. Por eso, la indignación, en su originaria desmesura, compromete también a los principios. Es, en fin, extra-moral.

Se puede seguir insistiendo en la enseñanza moral, porque es cierto: ¿qué cuesta decir que el florilegio de hedores y miasmas de las heroínas de los poemas va dirigido a fustigar el vicio y la vanidad, a enseñar cómo estos traen de la mano su propio castigo, a mostrar cuán cerca están las mujeres de la depravación, y cuán estúpidos son los varones por hacerse ideales de las féminas! Pero nada es simple en todo esto, mientras pareciera muy evidente que Swift se complace en extremar la complejidad, tensando los extremos de una situación, un evento, una figura. Por ejemplo, se puede atender al pasaje del sueño de la prostituta en “Una Hermosa y Joven Ninfa va a la Cama”⁹, que, al cabo de una minuciosa y fría descripción de operaciones que debe realizar Corina cada noche con sus postizos y remiendos, resulta ser un fragmento de poderosa intensidad emocional, el cual pareciera recomponer lo que en este poema, que tanto énfasis pone en el desmontaje del cuerpo de la cortesana, viene de ser, precisamente, descompuesto. Lo que allí se dice o se relata, y que está bajo la rúbrica de los “tristes desastres” y del “atormentado amor”, sugiere que el autor no es indiferente al destino sobrecogedor de su personaje, sintiéndose casi un hálito de cercanía y conmiseración, al cual también es convocado el lector. Y, sin embargo, con el despertar de Corina se produce también el distanciamiento de la “¡[a]terradora visión!”: la imposibilidad de describir la recolección de las “partes dispersas” (por oposición al escrúpulo puesto en la previa descripción del desguace) y su miseria matutina, mientras que, por último, el narrador la abandona a su suerte y la remata con un último verso atroz: “Mirar es vomitar; oler, envenenarse”. Estos giros inesperados, que casi parecen forzar en el lector una sensación de vértigo –como aquel que, repetidamente, sufría Swift–, estas torsiones y estos vuelcos, lo que hacen es tensar una trama desde los extremos, siendo precisamente este juego de lo extremo y lo excesivo lo que nos interesa destacar aquí. Es que lo escatológico es lo excesivo.

9 Jonathan Swift, “A beautiful young Nymph going to Bed,” en *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D. D., Dean of St. Patrick’s, Dublin*, vol. 8 (1731; London: J. Johnson and others, 1801), 99-101. [La traducción es nuestra]

CUERPOS

Lo primariamente significado – es decir, indicado – por la escatología swiftiana, es el cuerpo. Se emplea el verbo “significar” en el sentido de “indicar”. Los desechos orgánicos son los indicios del cuerpo, de la *realidad* del cuerpo. Y en su realidad, el cuerpo ejerce resistencia a los procesos de significación y constitución de sentido a la vez que los condiciona: Swift parece haber sido excepcionalmente sensible a esa resistencia y a ese condicionamiento.

De hecho, se trata de un escritor rotundamente corpóreo. Tanto lo es, que la contundencia de su escritura parece, por momentos, sugerir una relación con las palabras *como* cuerpos. Samuel Johnson discutía la opinión de que en Swift no hubiese metáforas, “pero sus pocas metáforas parecen venir más de la necesidad que de la elección”. Concluía este juicio diciendo que el autor “está familiarizado con palabras comunes y cosas comunes; ni se siente llevado a remontar a las alturas ni a explorar las profundidades; su pasaje está siempre en la superficie, en suelo sólido, sin asperezas, sin obstrucción”¹⁰. Da la impresión de un escritor que no sólo sospecha de las abstracciones, sino que ve en ellas una malversación de las funciones propias del lenguaje. Se puede argüir que la llaneza de la dición de Swift, la cual sigue siendo un tópico de la crítica hasta nuestros días, sin perjuicio de que se observe agudamente la dificultad del texto swiftiano, parece más bien un escamoteo del cuerpo de la palabra, que no hace a su lector reparar en ella, que es tributario acaso del *desiderátum*, tantas veces reiterado en la época, de una transparencia del discurso capaz de acceder, sin distorsión, a las cosas de las cuales se habla. Sin embargo (y no se apela aquí a los juegos de palabras, a los retruécanos, a las falsas etimologías, a los idiomas inventados ni a ninguna clase de bagatela verbal a la que Swift era tan aficionado), si esa misma llaneza tiene por efecto no birlar las cosas bajo apariencias verbales, ella requiere hacer sentir en la palabra la consistencia de la cosa: aquí, las palabras no se eliden para que las cosas resplandezcan; por el contrario, ellas son buenas vecinas que nos indican tanto su domicilio como sus vínculos, además de esmerarse por no inmiscuirse en ninguno de ellos.

Una manera de ponderar la gravitación del cuerpo y de los cuerpos en la obra de Swift puede ser atender a dos poemas en particular, los cuales suelen ser citados como paradigmas del registro indecente y ofensivo de su obra. Me refiero al antes mencionado “Una hermosa y joven ninfa va a la cama” y a “El tocador de la dama”¹¹.

Estos dos poemas se consideran ejemplares a la hora de ilustrar la “extraña Dis-

10 Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets; with Critical Observations on their Works*, vol. 3 (1782; London: Jonh Murray, 1854), 191. [La traducción es nuestra]

11 Jonathan Swift, “The Lady’s dressing room,” en *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D. D., Dean of St. Patrick’s, Dublin*, vol. 8 (1730; London: J. Johnson and others, 1801), 87-92.

posición a la Inmundicia y la Suciedad”¹² del deán, así como su “visión excremental”, su reputada misoginia, la aberración de su mente y sus afectos, su sadismo, en fin, su misantropía. Sin embargo, no son maledicentes ni infamantes, mientras que considerarlos como síntomas sería perderse la ocasión de enfrentar las preguntas que suscitan. En ellos, hay algo mucho más complejo y resulta, además, necesario reconocer la espléndida maestría de Swift en la gestación y manejo de esa complejidad. Antes de que se lo pronuncie, ese reconocimiento lo tributa involuntariamente la vaga impresión que tiene el lector de haber sido cogido en una trampa, a causa de los giros abruptos de intención y de sentido, así como en razón de las señales equívocas entregadas por los textos. De manera no distinta le ocurre a aquello que la prosa satírica de Swift provoca en quienes la visitan. Esa impresión impide el distanciamiento.

Sin desdecir esa complejidad, ni tampoco buscar reducirla a un único efecto, nos parece advertir que algo de *pendant* hay en este par de poemas y, justamente, en torno al cuerpo. En el segundo, el espionaje de la trastienda de la amada que perpetra el enamorado, desmiente de manera intolerable la notoria idealización que éste le tributa a la primera. Es como si el ideal del amante fuese un cuerpo immaculado, un cuerpo únicamente en idea, sublimado, desencarnado, cuyo maravilloso arquetipo sería la dama Celia. Pero ella, en toda su irrefutable materialidad y efusión, se resuelve en sus humores y hedores, en sus secreciones y residuos, los cuales son la antesala de la más atroz de las revelaciones.

En el primero, el residuo es el cuerpo mismo, despojado de sus imprescindibles atributos. Poema literalmente pornográfico donde se retrata a una triste ramera que los males han depredado y que es todo prótesis. El lector asiste – forzado a un voyerismo en nada diferente del ejercido por el enamorado del anterior poema – a un *striptease* sobrecogedor. De la naturaleza original no queda ya nada, salvo unos restos sin orden ni concierto, además del arte de volver penosamente a recomponerlos en forma humana con el auxilio de postizos y míseras ortopedias.

Hay, al menos, dos versiones del cuerpo en estos poemas. Por una parte, está el cuerpo manifestándose en sus desechos, hablando por sus poros, orificios y esfínteres, en estado de permanente evacuación. Por la otra, el cuerpo que se descompone periódicamente, requiriendo componerse cada vez. En ambos casos se trata de algo así como una disolución y un persistente ausentarse del cuerpo, marcado, en el segundo poema, por la falta de hecho del cuerpo de la dama y por sus muchas huellas y evidencias; y, en el primero, marcado por esa especie de radical deserción bajo el

12 El giro recién citado proviene de los *Viajes de Gulliver*. Corresponde a una observación y a una perplejidad del amo Houyhnhnm de Gulliver, en el país de los caballos racionales, respecto de las costumbres de los Yahoos, esos protohumanos que allí habitan. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels by Jonathan Swift. Travels into Several Remote Nations of the World* (1927; London: Longman, 1972), 237. [La traducción es nuestra]

repertorio de postizos. Esta condición no responde a un capricho poético, sino a un cambio esencial sobre el estatuto de los cuerpos. La proliferación de prótesis acusa una contraposición extrema entre naturaleza y artificio, respecto de la cual insiste Swift al acudir a la forma pastoral, que está precisamente destinada a celebrar el carácter prístino e idílico de la naturaleza. Pero dicha proliferación, aquella paulatina sustitución de la armazón natural del cuerpo supone que este último ha previamente sido en sus partes descompuesto. La anatomía es la previa condición para dicha proliferación, y la anatomía se practica en el cadáver: la posibilidad misma de la prótesis se erige sobre el cuerpo muerto.

Y hay un tercer asunto: se indicaba la complicidad de *voyeur* a la que es forzado el lector en ambos poemas. En ella hay latente algo decisivo, mientras que esa latencia resulta responsable de la clase de reacciones suscitadas por la vena escatológica del deán. Considérese la terrible decepción del amante que le enajena toda relación con el sexo femenino, en virtud de descubrir el proceso constante de de-sublimación del cuerpo de la amada. Se puede pensar que el amante sería algo más que el iluso que des-incorpora a su amada, y que constituye el emblema de una forma de relacionarse o, precisamente, de no relacionarse con el cuerpo: una forma que ha venido consolidándose a lo largo del siglo XVII y que en la época de Swift ya ha alcanzado plena madurez, pero que, al mismo tiempo, ha sido justamente desafiada durante este preciso periodo por hechos fundamentales. Está, por una parte, la significación epistemológica del cuerpo; y está, por otra parte, su perentoriedad física en las concentraciones urbanas. Se tratan de dos apremios en cuyo eje se podría poner la palabra “experiencia”, pues la gran epistemología de la época cifra en ella, en tanto experiencia perceptual, el origen y la base de todo conocimiento bajo la condición fundamental de suponer al cuerpo como soporte de experiencia. Pero en la medida que las nuevas realidades sociales y económicas hacen emerger al cuerpo de esa misma condición de soporte hasta alcanzar una evidencia tan insoslayable como, en muchos casos, intolerable; entonces, el horror de Estrefón corresponde a la imposibilidad de mantener al cuerpo exclusivamente en su mero carácter de base, sin por ello afectar a los procesos de formación de sentido, de suerte que se padece la imposición angustiada de aquella evidencia.

¿Cuál es, entonces, la noción del cuerpo en la época? Hobbes¹³ había entendido el cuerpo como una máquina o, para ser más precisos, había entendido al individuo viviente como algo que primariamente es un cuerpo, el cual funciona al modo de una máquina cuyo combustible sería el deseo. En consecuencia, la realidad fundamental es el movimiento corpóreo, mientras que las ciencias brindarían la clave general para

13 Thomas Hobbes, *Leviathan, o de la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (1651; México, Fondo de Cultura Económica, 1980).

dar con su determinación en términos mecánicos. No obstante, lejos de restringirse a las mociones corpóreas y dejar resguardado el lugar inextenso del *cogitare*, el espíritu, la conciencia, el materialismo también entendió la mente como movida por operaciones de carácter mecánico. En efecto, Locke¹⁴ superficializó el cuerpo en sus sensaciones, declarando a estas últimas como la fuente de todo material de conocimiento; el cuerpo mismo permanecía, ciertamente, a nivel de supuesto o base, pero, en su afán por rebatir el materialismo de Hobbes, Locke buscó profundizar aún más la dependencia de los procesos mentales respecto de la materia: nada los diferenciaría esencialmente de esta, por lo cual pueden ser analizados y descritos en términos por entero materiales. De hecho, Locke¹⁵ hizo incluso algo más, ya no en la provincia de la epistemología, aunque sí en aquella de la teoría política y económica: a partir de la premisa fundamental referida a que el ser humano sería propietario exclusivo de su persona y, así, de su trabajo corpóreo, era posible determinar el cuerpo al modo de una fuerza susceptible de ser contratada para el trabajo, una fuerza en arriendo capaz de laborar para otro.

Con la figura de Corina, Swift toca dos puntos socialmente hipersensibles. Por una parte, la prostituta es una prueba extrema del sistema de subsunción contractual del cuerpo, al hacer de este último una fuerza de trabajo que se invierte enteramente en el goce de otro. Su condición protésica acusa al sistema en tanto generador de aquella misma condición, pero no sólo en ese cuerpo arrasado por el trabajo al cual está sometido, sino en todo el cuerpo social pues en cada cuerpo individual la fuerza social de trabajo está localizada. En tal sentido, el producto no se debe a la labor de *un* cuerpo, sino al quehacer de la *parte* de un cuerpo: el sistema de producción implica la fragmentación del cuerpo; de hecho, la posibilidad de reemplazar esa parte por medios mecánicos o tecnológicos presupone aquella fragmentación, de modo que la prótesis sería ya una determinación del supuesto cuerpo “natural”. Por otra parte, las angustias de Corina para rehacerse desde la dispersión de sus fragmentos también alude al proceso de constitución de identidad bajo el mismo sistema en cuestión: la prostituta sería, precisamente, el lugar extremo de tal constitución. “Pero ¿cómo describiré sus artes / Para recolectar las partes dispersas? / ¿O mostrar la angustia, faena y dolor / De ensamblarse a sí misma de nuevo?”¹⁶. Ese *re-collect*, el cual es componerse y recordarse a la vez, ese recogerse *a sí misma, herself*, sería el punto ciego de la total identificación entre cuerpo y “yo”, mientras que, siendo la prostituta el cuerpo donde la fragmentación sistemática ha alcanzado su *summum*, ella acaso resalta aquel momento patético supremo (un sublime inverso y puramente

14 John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690[1666]; México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

15 John Locke, *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (1713; Madrid: Alianza, 2000).

16 Swift, “A beautiful young Nymph going to Bed”, 101. [La traducción es nuestra]

paradójico) de esta unidad que ningún otro “yo” alcanza. Algo así como el “I am what I am”¹⁷ que, idiotizado, repetiría el deán hacia el fin de sus días.

Son los preámbulos de una especie de incontenible eclosión de lo corpóreo que, quizá, sea un rasgo mayor del siglo dieciocho y que, probablemente, ha legado a la posteridad algo – una inquietud, un problema, una desazón – no del todo precisable a propósito de lo que llamamos y experimentamos – con inquietud, con desazón, con una pregunta muda – como “cuerpo”. Esa eclosión evidencia en el cuerpo una condición primordial, la cual tiende de suyo a resistir la imposición de todo esquema de inteligibilidad: es su condición material.

Nada podría ser más evidente en la obra de Swift, y ello se acusa de muchas maneras: la principal de todas tiene posiblemente que ver con una diferencia entre el cuerpo y la forma o, dicho de otra manera, con la diferencia que *es* el cuerpo respecto a la forma. Desde luego, no es que los cuerpos no tengan forma; decir “cuerpo” es necesariamente decir “cuerpo formado”. Pero los cuerpos se notifican por una excedencia de los límites en los cuales permanecerían contenidos, ofreciendo de sí una figura inteligible: se notifican por una incontinencia esencial. Se diría que es la ley del deseo, pero habría que entender esto en un sentido primario, ajeno a toda identificación del deseo con un modo de la conciencia. La ley del deseo es, en estos términos, la zozobra del cuerpo, que se desborda permanentemente, que se desea en otros cuerpos, acaso *como* otros cuerpos, como buscando restablecer una continuidad con todo lo que lo rodea, ilimitadamente. Nada como la peste y la plaga para pensar y figurar este movimiento: nada como la sífilis para presentar su imagen concreta e indeseable. Pero también es la ley del deseo incentivada por otras leyes que se empiezan a articular y que comienzan a regir en oscura complicidad con ella, a lo largo de las transformaciones económicas de la época. Entre tantas cosas, pero de manera sobresaliente, aquellas transformaciones provocan aglomeraciones urbanas que los testigos coetáneos no pueden sino ver como una multitud de cuerpos hacinados, los cuales graban en el cuerpo social los estigmas indesmentibles de la enfermedad, la decrepitud y la miseria. Hogarth es un maestro en enseñarlo, no mediante la exposición del derrame, el revoltijo y la mezcla, sino por la insinuación de su constante inminencia.

Esa, similar a la de Swift, sería la manera de indicar que los cuerpos son secretos, pero no porque haya en ellos cosas ocultas (siempre se los puede desollar y abrir y exponer anatómicamente), sino porque porfiadamente secretan sus humores, sus desechos; a cada momento, los cuerpos secretan con su entorno, y todo conocimiento o conciencia de lo que en ese murmullo inaudible ocurre es demasiado tardío y, por eso, inane.

17 Thomas Sheridan, “The Life of Doctor Swift,” en *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D. D., Dean of St. Patrick’s, Dublin*, vol. 1 (1784; London: J. Johnson and others, 1801), 450.

LA LENGUA ESTERCÓLERA

Los cuerpos, en su mera, cambiante y siempre rebosante materialidad, mantienen una tenaz resistencia a la potencia articuladora, discriminadora, analítica del lenguaje. Toda palabra implica un juicio, una actividad de la inteligencia que busca ordenar lo que puebla o podría poblar el mundo. ¿Es susceptible de juicio el excremento? Pensemos en un accidente cotidiano: vamos por una vereda y, si tenemos suerte, notamos preventivamente una plasta en el camino; si no la tenemos, vamos a dar directo sobre ella con las desagradables consecuencias que ello tiene y que, como no es fácil deshacerse de aquello que las causa, están prestas a delatarnos donde quiera que vayamos. Pisamos la plasta y exclamamos (presumiblemente): “¡mierda!”. No es que nombremos la cosa indeseable en que hemos hundido el pie; si algo de nombre tiene la interjección, no podría más que suponerse que ella es el nombre genérico del accidente que interrumpe el curso de nuestras intenciones y burla los controles con que buscamos, precisamente, darles curso en el mundo.

Hay una relación compleja entre el excremento y la palabra. No es improbable que Swift, fiel a la norma satírica fundamental según la cual lo de arriba es lo mismo que lo de abajo, haya tenido esto en cuenta. Lo tenía a propósito de la emisión de hálito que supone la palabra hablada. Esa emisión no se distingue sólo del flato, que también es desahogo de la zona superior, sino igualmente del pedo. El culto de los eolistas, inventado por Swift en el “Cuento de un tonel”¹⁸, proporciona los antecedentes más abundantes al respecto: lo de los vientos sirve a la irrisión y al escarnio de la pretendida inspiración en virtud de la cual los fanáticos (en religión, política o filosofía) alegan tener un acceso privilegiado a verdades y misterios. Es lo que el narrador del “Cuento...” llama su “fenómeno de los vapores”¹⁹, los cuales, dependiendo de una ventura meramente fisiológica, si van a lo alto o van a lo bajo, pueden provocar la conquista de un imperio o la formación de una fístula en el ano. Basado en esto, y considerando lo de la norma satírica y el talento de Swift para hallarle aplicaciones siempre nuevas y sorprendentes, muchas veces al borde de lo tolerable, no es difícil verse tentado de imaginar que Swift concebía una excrementalidad de la palabra misma y, por lo tanto, resolvía la complejidad de la relación en la igualación de hablar y evacuar.

Pero, ¿qué implica hablar de literatura, de poesía escatológica? ¿Es “decir mierda”, o sea, emplear un lenguaje escatológico, obsceno? Obsceno es algo que infringe de manera manifiesta y abusiva los usos públicos del discurso. ¿Cabe entender esta poesía bajo esos títulos? Posiblemente no, puesto que es mucho más alevosa. Se vale

18 Jonathan Swift, “A Tale of a Tub,” en *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D. D., Dean of St. Patrick's, Dublin*, vol. 2 (1704; London: J. Johnson and others, 1801), 71-206.

19 *Ibid.*, 166. [La traducción es nuestra]

del rodeo, de la perífrasis, de describir todos los efectos del hecho, sus ribetes y expansiones, hasta de estrechar las vecindades casi al punto de lo repulsivo, para no “decir mierda”. O más bien, en el único momento en que dice, lo acalla. Y es Estreñón, en el colmo del azoro, o bien Pedro, irremisiblemente trastornado, quienes exclaman, con métrica perfecta: “Oh! *Celia, Celia, Celia* sh—!”²⁰. Es como si la censura que suprime el verbo procaz impusiera silencio para hacerlo tanto más audible, tanto más inexorable. Aquel *gesto* resulta de lo más *decidor*.

El punto interesante de averiguar es cómo ha de concebirse la mierda al considerarla desde el punto de vista de la resistencia aquí atribuida. Uno que tenía sensibilidad para este tipo de resistencia era Aristóteles. Es una verdadera lástima que carezcamos de algún pasaje en donde él la hubiese abordado en directa relación con lo excrementicio. Para hallar algo suyo que tuviese relación con el tema, se podría recurrir a la *Historia Animalium* que, así como diserta sobre las diversas formas de alimentación de los animales, también ofrece comentarios respecto de sus funciones excretoras. La más memorable es la referida al bisonte que, para defenderse, dispara un estiércol con virtudes ígneas. Pero no son estas curiosidades lo que resulta más inquietante sino, más bien, lo que arguye Aristóteles en la *Metafísica*, libro VII (z). Allí, en el complejo desarrollo de la pregunta sobre qué sería la substancia – pues la pregunta crucial de la filosofía, ¿qué es el ente?, viene propiamente a ser ¿qué es la substancia? –, un primer paso consiste en desechar la tesis según la cual la materia (*hyle*), despojada de toda forma, primaria y basal, enteramente indeterminada, sería la substancia, justamente porque ella no satisface las condiciones de ser separada (*khoristón*) y de ser un “un esto” (*tóde ti*), un algo determinado²¹. De este modo, no es posible concebir la substancia sin la forma y, así, la substancia sería (al menos en el mundo sublunar) un compuesto hilemórfico. El segundo punto que aquí interesa es la conexión entre el par materia y forma y el par potencia y acto. Se tiene la potencia que produce un cambio: “un principio de cambio que radica en otro, o en el mismo en cuanto es otro”²², lo cual se lleva a cabo en un movimiento (*kinesis*). Pero también se tiene la potencia que está ordenada al acto, que es la realización, el existir efectivo de algo y, a propósito de esto, no hay en sentido estricto definición para la potencia, sino más bien una analogía conseguida a partir de las cosas singulares. En tal sentido, dice Aristóteles: “El acto será el ser que construye, relativamente al que tiene la facultad de construir; el ser despierto, relativamente al que duerme; el ser que ve, con respecto al que tiene los ojos cerrados, teniendo la facultad de ver; el objeto que sale de la materia, relativamente a la materia; lo hecho, con relación a lo que no está hecho. Demos

20 Swift, “The Lady’s dressing room”, 91.

21 Aristóteles, *Metafísica* (Madrid: Medina y Navarro Editores, 1875), 199.

22 *Ibid.*, 252.

el nombre de acto a los primeros términos de estas diversas relaciones; los otros términos son la potencia.”²³.

¿A qué va todo esto? Todo esto va a sugerir que la mierda es una imagen privilegiada de la mera materia y, por eso mismo, nunca está ni podría estar en acto, siendo más bien una involución, una retirada de la potencia en sí misma, tan absoluta que no se puede dirimir si es potenciación de la potencia o de-potenciación. Lo último, por razones obvias. Que ella, en su mudez y pasividad de plasta, es lo indeterminado por excelencia. “Porque lo indeterminado {*tò aóriston*} es el ser en potencia y no en acto”²⁴.

Obviamente, el interés en Aristóteles puede estimarse atrabiliario en este contexto. Sin embargo, se trata de seguir una insinuación del mismo Swift que, en “El Progreso de la Belleza”, escribe:

La materia, dicen los lógicos en su saber,
No puede subsistir sin una forma;
Y la forma, digo yo, igual a ellos,
Ha de fallar si la materia no da de sí²⁵.

Ahora bien, este “[ya] no dar de sí” (*brings no Grist*: “no da abasto, no trae suministro”) refiere a la periódica merma de Diana, la luna, mientras el poema traza un paralelo entre ella y Celia, “Celia putrescente”, quién es aquí una ramera y comparte con su par astral las viruelas infligidas por la sífilis. Precisamente, el poema habla de los “materiales” (*Materials*), los cuales son los suministros que el cuerpo y la carne de la bella Celia deben aportar para que el arte pueda producir sus espléndidas mejoras; materiales que se pierden progresivamente sin esperanza de que, al cabo de un periodo, sean repuestos. El arte, la naturaleza, la materia, la forma, integran aquí una trama densa que, sin embargo, se deshilacha por todas partes.

Todo el despliegue de estragos e inmundicias que hay en estos poemas, con su detalle rebosante, labora por lo bajo para evidenciar los límites del arte, el confinamiento del lenguaje. A este respecto, considérese “El tocador de la dama”: ¿acaso no se advierte que se trata de un poema sobre la impotencia del lenguaje? Al comienzo, cuando Estrefón, el amante, entra a hurtadillas en la recámara de su amada y lo suponemos recorriendo con la mirada los despojos allí dispersos, el narrador dice: “De lo cual, para que la Materia quede clara, / síguese aquí el debido Inventario”²⁶. *To make the Matter clear*: esta sería la tarea de la poesía, del arte: aclarar, esclarecer, discernir,

23 Ibid., 259.

24 Ibid., 132.

25 Jonathan Swift, “The progress of the beauty,” en *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D. D., Dean of St. Patrick's, Dublin*, vol. 7 (1720; London: J. Johnson and others, 1801), 186. [La traducción es nuestra]

26 Swift, “The Lady's dressing room”, 88. [La traducción es nuestra]

discriminar, determinar la materia. De hecho, lo que sigue es, en efecto, un primoroso catálogo de toda la mugre que, por doquier, yace en la estancia. Pero, llegado al punto crítico, el narrador se detiene e interpela a la pobre víctima: “¿Qué, Estrefón, vas a decir el resto? / ¿Y es tan necesario describir el baúl?”²⁷. Naturalmente, es un ademán retórico, un conveniente alto, así como un cambio de velocidad, los cuales preparan al lector para el decisivo descubrimiento. Sin embargo, el ademán dice algo más, y lo dice justamente en el momento en que el habla poética parece tener todo bajo su control; lo sugiere el hecho que la palabra que precede inmediatamente a estas preguntas sea *dead*, “muerto” (la cual es casi una reduplicación, ya que se la predica del gusano, emblema de la muerte). Dice, o quizá no dice, apunta, indica el límite del lenguaje, el punto en donde ninguna potencia analítica suya tiene la fuerza suficiente para levantar el catálogo que permitiese “congelar”, con puntuales nombres, los derrames, las flemas, las babas, las heces.

Así, pues, la mierda, con esa tendencia irreprimible a ser amorfa, resiste y traiciona toda capacidad de nombrarla, de decirla propiamente. Eso de lo propio debe ser tenido en cuenta. Por máxima fundamental del discurso, Swift tenía la siguiente: “Palabras apropiadas en Lugares apropiados constituye la verdadera Definición de un Estilo”²⁸. *Proper Words in proper Places*. La mierda es lo inapropiado, lo inapropiable, lo impropio, precisamente porque es lo que, día a día, tenemos irremediablemente que expropiar para poder seguir viviendo. Y si alguien quisiese preguntar cuándo, dónde y cómo podría darse un matrimonio feliz de palabra y excremento, no habría más que consultar el “Cuarto Viaje de Gulliver” donde se señala que, para los inarticulados y guturales Yahoos, la lengua *es* el excremento: “[e] excremento para el Yahoo no es un producto de desecho, sino un instrumento mágico de expresión de sí mismo y de agresión”²⁹. Pero allí, la palabra ya se ha sumido en la “masa indistinta”.

Sin duda, lo de Swift no está en “decir mierda”, como se aducía un poco antes. En cierto modo, toda la escritura de Swift es un ensayo de escatología, de decir la mierda, lo indeterminado, de poner a prueba al lenguaje en su confín. De ahí, quizá, la forma y tenor de la ironía swiftiana: la ironía sería un modo, acaso el *modus* originario del lenguaje. ¿Se puede llamar a algo por *su* nombre? Los esposos de “Estrefón y Cloe”³⁰ aprenden a llamar espada a la espada, al pan, pan, y al vino, vino, pero en

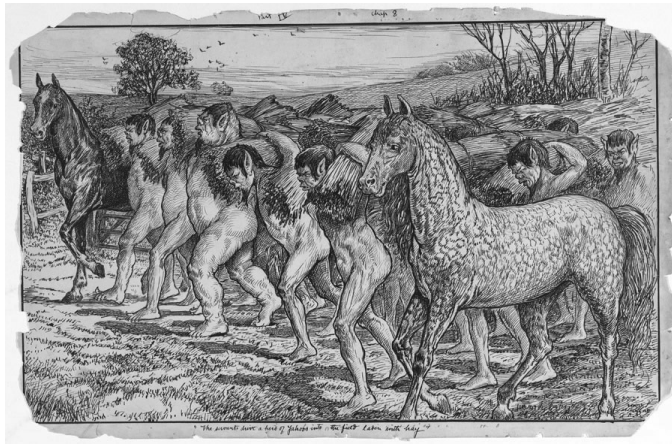
27 *Ibíd.*, 90. [La traducción es nuestra]

28 La memorable frase original es: “Proper Words in proper Places, makes the true Definition of a Stile”. Jonathan Swift, “A Letter to a Young Gentleman, Lately entered into Holy Orders. By a Person of Quality,” en Robert E. Greenberg and William B. Piper (eds), *The Writings of Jonathan Swift (1719-1720)*; New York: Norton, 1973), 473. [La traducción es nuestra]

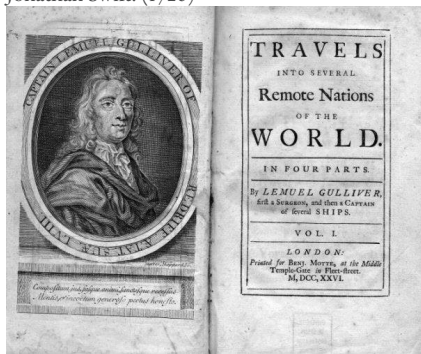
29 Brown, *Life against Death*, 620. [La traducción es nuestra]

30 Jonathan Swift, “Strephon and Cloe,” en *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D. D., Dean of St. Patrick's, Dublin*, vol. 8 (1731; London: J. Johnson and others, 1801), 101-110.

realidad no son competencias lingüísticas las que allí están en juego, sino una complicidad en el secreto de los cuerpos, es decir, una connivencia en sus secreciones. Nada, en verdad, puede ser llamado por *su* nombre, ya porque si algo tuviese un nombre suyo, propio, nos quedaría vedado y no habría magia capaz de sonsacárselo, ya porque las palabras son meramente nuestras, discrecionales, mientras las cosas, con sus estados y sus cambios, son anónimas. Todo lenguaje es indirecto, alusivo, y la ironía es el recurso general del lenguaje: toda habla, toda escritura es irónica. Así se evidenciaría cuando la potencia de nominación del lenguaje es llevada a su borde, el cual es, precisamente, aquel en donde los cuerpos se desbordan.



1. *Primera edición de Los viajes de Gulliver.*
Jonathan Swift. (1726)



2, 3, 4 *Los Viajes de Gulliver.*
Ilustraciones de JJ Grandville.

“THE HORSE IS NOT MINE”

La tragedia moderna entre realidad, arte y ficción¹

Geneviève Morel

ARGUMENTO

“I’m not me, the horse is not mine” hace referencia a un proverbio campesino ruso utilizado para negar la propia culpabilidad. El artista visual sudafricano William Kentridge lo extrajo de la transcripción del proceso de Bujarin, en 1937, para hacer de ella, en el 2008, el título de una instalación compuesta por ocho fragmentos de película. ¿Será posible elevar a la dimensión del arte una tragedia tan real como los procesos de Moscú?

Ciertamente, André Breton consideraba *Ubú encadenado* de Alfred Jarry como una anticipación genial de los excesos del estalinismo. Por su parte, Kentridge cree oír en *La nariz* de Gogol la matriz de una lectura tragicómica del horror histórico, mediante la ambigüedad del lenguaje y de la literatura del absurdo. Esto implica una concepción sutil de lo político y de la tragedia moderna como lugar de la ambigüedad, lo cual interrogaremos aquí a partir del psicoanálisis.

En la primavera de 2010 se realizó en París la retrospectiva *Cinq thèmes* de William Kentridge, cuyo trabajo ya tuvimos la oportunidad de comentar² a propósito de la serie de films que lo hicieron célebre, *9 Drawings for projection* (1989-2001)³. La última sala del *Musée du Jeu de Paume* contenía una instalación sonora y visual que, titulada *I am not me, the horse is not mine*⁴, había sido realizada en ocasión de la preparación de la puesta en escena, en New York, de la ópera de Shostakóvich *La nariz*⁵, la cual fue exhibida en Francia durante el festival lírico de Aix-en-Provence en el verano de 2011. *La nariz* es un célebre relato de Gogol⁶ que, escrito en 1836, fue retomada por el compositor ruso un siglo más tarde. Se trata de una ópera de vanguardia que tuvo un vivo éxito popular, pero que fue mal recibida por la prensa: “¡Es melcocha, no música!”, escribió en aquel tiempo el *Pravda*. Ella fue escondida en el armario, junto con su autor, entre 1930 y 1974. En efecto, en virtud de su obra *Lady*

1 Traducido del francés por Esteban Radiszcz.

2 Cf. Geneviève Morel, “Aime ton travail comme toi-même!”, *Savoirs et Clinique, Revue de psychanalyse*, N° 14 (2011/12), 108-116.

3 William Kentridge, *9 drawings for projection*, 2004. Instalación. Video, 9 proyecciones, color y sonido. Goodman Gallery, Johannesburgo y Cape Town, Sudáfrica.

4 William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*, 2008. Instalación. Video, 8 proyecciones, color y sonido. Goodman Gallery, Johannesburgo y Cape Town, Sudáfrica.

5 Dmitri Shostakóvich, *La nariz*. Opus 15. Opera en 3 actos basada en el relato homónimo de Nikolai Gogol. Teatro Maly Operny, Leningrado, 1930[1928].

6 Nikolai Gogol, *La nariz* (1836; Madrid: Gadir, 2009).

Macbeth de Mensk, a cuyo estreno asistió el propio Stalin, Dmitri Shostakóvich fue, desde 1936, sospechoso de “hermetismo” y de “formalismo pequeño burgués”, no volviendo a obtener el beneplácito oficial hasta en 1941, luego de haberse retractado y de haber mantenido un bajo perfil.

La instalación de Kentridge, titulada “Sacar las lecciones de lo absurdo”, tiene la ambición de abrazar el destino de la vanguardia rusa, tanto en sus aspectos artísticos como políticos. Dispuesta en 3600 y compuesta por pequeños films en simultáneo, la obra contenía la proyección sobre un muro de extractos de los propósitos sostenidos por Nicolai Bujarin en diferentes Plenarios del Comité Central del Partido Comunista durante los años ’30, así como fragmentos de su última carta a Stalin, todos los cuales desfilaban en la pared al modo de una música y mezclándose con el audio de fuertes y sarcásticas carcajadas. Kentridge encontró el título de su instalación en la transcripción del proceso de 1937, donde el dicho campesino –literalmente, “No soy yo, el caballo no es mío” – había sido usado por uno de los acusadores de Bujarin para señalar la posición de negación del acusado⁷. Por cierto, pudiese parecer chocante que un artista “recupere” archivos de tal peso histórico y los mezcle con elementos de ficción literaria o artística para componer una instalación. ¿Cómo se puede osar elevar a la dimensión del arte una tragedia tan real como los sangrientos procesos de Moscú? Sin embargo, quisiéramos mostrar que esta instalación proviene de una sutil lectura de la tragedia histórica contemporánea, la cual toma en cuenta la estructura del lenguaje y la dimensión de lo inconsciente.

LA INSTALACIÓN

Antes de volver a Bujarin, quien fue el verdadero punto de partida de la reflexión del artista, incluso antes de interesarse en la ópera de Shostakóvich, comencemos por una breve descripción del conjunto de la instalación compuesta por ocho films proyectados al mismo tiempo en una sala con bandas de sonido diferentes, entre los cuales se contaban temas musicales extraídos de la ópera *La nariz*⁸.

Con un guiño a la frase célebre de Freud, “His Majesty the Baby”, el primer film lleva por título *His Majesty Comrade the Nose* y establece un vínculo entre *La nariz*

7 Esta frase fue pronunciada por Kaganovich el 25 de febrero de 1937 en el Pleno del PCUS en Moscú, para comentar el proceso en curso contra Bujarin y Rýkov. Él les acusaba de negación y de declaraciones torcidas a doble faz, de pedir que se les crea en lugar de decir que son culpables y reconocer los hechos de los que se les acusaba, lo cual sería la única manera de mostrar su buena voluntad hacia el partido. Cf. J. Arch Getty y Oleg V. Naumov, *The Road to Terror. Stalin and the Self Destruction of the Bolsheviks 1932-1939* (New Haven, CT: Yale University Press), 389 (nota 29).

8 “De cierta manera, estos extractos constituyen el punto de partida de todo el proyecto, incluso antes de que me interesara en Gogol o Shostakóvich. Yo los descubrí mientras exploraba los contextos de la tragedia y de la comedia”. William Kentridge, “Un artiste protéiforme. Entretien avec William Kentridge” (entrevista por Denise Wendel-Poray), *Alternatives théâtrales*, n° 113-114 (2012): 60.

de Nikolai Gogol (1836) y el contexto comunista de la ópera epónima (1928). Una mañana, el mayor Kovalyov, un pequeño burócrata, se despierta sin su nariz, la cual le habría sido cortada por la pesada mano de su peluquero. La novela corta, obra maestra del absurdo, cuenta la búsqueda de la nariz por parte de Kovalyov a través de San Petersburgo, sus vanas quejas ante la policía, luego el encuentro de su órgano devenido un personaje más importante que él en la jerarquía, y que rechaza reconocer tanto su identidad de nariz como su vínculo con el Mayor: “soy yo misma”, le replica la nariz con arrogancia. Al final del relato, la nariz ha vuelto a su lugar en la cara de Kovalyov sin que se sepa cómo ni por qué: Gogol no hace el más mínimo esfuerzo de verosimilitud. Para Kentridge, esta historieta es la metáfora universal relativa a un tipo de ascensión social en un orden burocrático jerarquizado. Su universalidad se demuestra por su actualidad perpetua, en el pasado, el presente y, quizás, el futuro: trama escrita a comienzos del siglo XVII en el *Don Quijote* de Cervantes, retomada luego por Laurence Sterne en el siglo XVIII – aunque bajo otro nombre y en otra lengua – con *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, es prolongado luego por Gogol en el siglo XIX, después por Shostakóvich en el siglo XX y, finalmente, por Kentridge en el siglo XXI. La universalidad histórica, geográfica y política de la instalación se escucha también en la banda de sonido, sabia mezcla de música rusa y cantos africanos, así como también se lee en el anuncio de *slogans* salidos de la represión comunista, combinados con frases fatalistas llenas de humor negro proferidas por esclavos en las minas de Johannesburgo en la época del *apartheid*: “¡Mi carne fuma!” o “¡El jabón no quería desollarme, ah no!”.

La nariz, separada de su propietario y emancipada, es interpretada por Kentridge en su taller. El artista trepa repetitivamente sobre un escabel, del cual no cesa de bajar corriendo con la cabeza enteramente enmascarada por una nariz gigante de papel negro, la cual se ve que está filmada en superposición con posterioridad, como si la nariz de papel fuera una forma de la censura que, en adelante, marca el soporte del cual está separada. Kentridge se inspira en un film experimental de Robert Florey y Slavko Vorkapic, *The Life and Death of 9413: a Hollywood extra*, que cuenta la historia de un pobre extra de Hollywood aspirando a devenir un verdadero actor que cae en decadencia⁹. En el film original, el actor sube escaleras infinitas y, al final, baja rápidamente desmayado. Se puede también evocar *Cops* de Buster Keaton, donde

9 Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1767; London: Random House, 2013). Particularmente, el cuento sobre la gran nariz de Diego, que, reproducido en el volumen IV, habría sido originalmente escrito en latín por Hafe Slawkenbergius, del cual Sterne nos indica su autoría de una larga monografía sobre las narices, *De Nasis*.

10 *The Life and Death of 9413: a Hollywood extra*. Dirigido por Robert Florey y Slavko Vorkapic. Actuaciones de Robert Florey, Jules Raucourt, Adriane Marsh y George Voya. New York Film Annex. USA, 1928, 11min., b/n. Film mudo.

un ladrón se cae de escaleras pivotantes, pisoteando al vigilante de la policía¹¹. Por lo demás, esos films –de 1928 y 1922, respectivamente – son contemporáneos de la ópera de Shostakóvich.

His Majesty Comrade the Nose introduce de entrada la nota cómica, incluso tragicómica, que colorea el conjunto de la instalación. En efecto, este primer film inserta la separación y la autonomización de un órgano, la nariz, que se echa a un lado. Esta nariz un poco ridícula puede, ciertamente, figurar a un burócrata arribista, pero también, como lo veremos, al Partido mismo. A su vez, figura la ascensión social en toda estructura jerárquica, incluida evidentemente aquella de nuestras sociedades democráticas contemporáneas. En fin, muestra también lo que le sucedió a la elite del Partido de Lenin:

La nariz pone en escena sus propios intentos y fracasos, pero representa también a todos aquellos que, habiendo subido a la cima del Partido en Rusia (y no solamente ahí), se precipitaron repentinamente hacia abajo – a veces para elevarse de nuevo, pero en muchos casos fueron quebrados, abatidos y sus cadáveres abandonados¹².

Por lo demás, se ven anunciarse en torno a la nariz de papel expresiones como “signos de arrepentimiento”, “abyección” o “renegación de sí-mismo”, escritos a máquina sobre banderolas, como si hubiesen sido recortadas de los diarios. Así, por el rodeo de la nariz y su ascensión-caída tragicómica, se introduce el segundo film que, más sobrio, trata sobre los procesos de Moscú.

Prayers of Apology se encuentra únicamente constituido por citas de transcripciones de discursos de Bujarin en ocasión de sus procesos, las cuales están simplemente escritas a máquina, en blanco sobre un fondo negro algo fúnebre, pero con los comentarios contextuales que efectivamente figuran en los archivos oficiales –i.e. “risas”, “ruido en la sala”–, además de los sonidos correspondientes.

“Es como si el guion de una comedia mordaz –comenta Kentridge – estuviese escribiéndose a sí mismo. Como si únicamente una risa aterrada fuera apropiada para comprender *o no cesar de no comprender* lo que pasa¹³.”

Luego volveremos sobre la elección precisa de aquellos extractos de discurso.

A Lifetime of Enthusiasm es un título ambiguo. “Vivir en la era estalinista –indica el artista – condenaba a una vida hecha de momentos de entusiasmo¹⁴.” Marchas, paradas, planes quinquenales, conmemoraciones rituales del régimen soviético, etc.

11 Cops. Dirigido por Edward F. Cline y Buster Keaton. Actuaciones de Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Edward F. Cline y Steve Murphy. Joseph M. Schenck Productions. USA, 1922, 18min., b/n. Film mudo. Buster Keaton

12 William Kentridge, *I am not me, The Horse is not mine* (Johannesburg: Goodman Gallery, 2008), 13.

13 *Ibid.*, 19.

14 *Ibid.*, 23.

Kentridge retoma aquí el tema de sus *Shadows Processions* (1999)¹⁵, el cual repite en diversos contextos desde fines de los años '90: procesiones de sombras negras que agitan banderas rojas y portan, al modo de ícono religioso, una miniatura del *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin. Pero el film está también dedicado a la vanguardia artística de la Revolución Rusa, aquella que impulsó numerosos nuevos monumentos: imágenes inéditas, tales como el lenguaje constructivista de El Lissitzky, cuyo conocido triángulo rojo de su ¡*Golpead a los blancos con la cuña roja!* (1919)¹⁶ es transformado por Kentridge en nariz postiza. Desgraciadamente, el espíritu revolucionario se desvió, pues un Lenin desconfiado de los artistas ya buscaba en 1918 “antifuturistas confiables”. Según el artista sudafricano, en el curso de los años siguientes la vanguardia guardó, sin embargo, una parte de su entusiasmo, aunque no sin ambigüedad. Así, Shostakóvich fue criticado por sus óperas, pero logró mantenerse con vida; luego sostuvo al régimen y fue rehabilitado, sin que se pueda no obstante pensar que ello haya sido por puro oportunismo. Es la ocasión de una nueva procesión:

Si nos aferramos a los descubrimientos, riesgos e invenciones de la Vanguardia rusa en los años anteriores a que fuera aplastada, no solamente debemos reconocer, sino que dar todo su valor a la fe que animaba el trabajo de sus miembros –su creencia en una sociedad transformada. El hecho de aferrarse a sus creencias (pese a que ahora seamos conscientes de sus contradicciones y de sus sofismas) es la tarea de figuras que remontan la pendiente en *A Lifetime of Enthusiasm*. En fin, no solamente su tarea, sino que el sentido que ellas arrastran detrás de ellas. *Una procesión que va de manera determinada hacia un destino incierto*¹⁷.

Country Dances I (Shadow) es una doble danza hecha por actores que bailan frente a sus sombras. Se trata de improvisaciones de africanos imaginando danzas rusas, destinadas a servir de transiciones en la ópera *La nariz*. Se ve una imagen desdoblada, el actor (pequeño) y su sombra (inmensa) que, en seguida, aparece sola. En su conferencia-*performance* “In praise of the shadows”¹⁸, Kentridge tomaba a contrapelo el mito platónico de la caverna para afirmar que, contrariamente a la jerarquía establecida por el filósofo, lo más real no es la Idea sino la sombra de la realidad

15 William Kentridge. *Shadows Processions*, 1999. Instalación. Video, animación, color y sonido. Goodman Gallery, Johannesburgo y Cape Town, Sudáfrica.

16 El Lissitzky, ¡*Golpead a los blancos con la cuña roja!*, 1919. Litografía color. Publicada por UNOVIS, Vitebsk, Bielorrusia, ex-URSS.

17 Kentridge, *I am not me*, 23.

18 William Kentridge, “Drawing Lesson One: In praise of the shadows” (Presentación en ciclo de conferencias *Six Drawings Lessons*. Mahindra Humanities Center, Harvard University, Cambridge, MA, marzo 20, 2012). Un registro audiovisual de la conferencia se puede encontrar en: <http://mahindra-humanities.fas.harvard.edu/content/william-kentridge-drawing-lesson-one-praise-shadows>

proyectada sobre los muros, ya que es sólo a partir de ella que, al reconstituir lo real, nos constituimos como sujetos. De allí la importancia de las *Shadows Processions*, las cuales se encuentran diseminadas por toda su obra.

Country Dances II (Paper) se aleja mínimamente de la imagen del bailarín original. La sombra es reemplazada por fragmentos de papel recortado: por así decirlo, “una sombra de la sombra”. Los fragmentos, entre los cuales algunos comportan palabras en ruso y en inglés, se ensamblan según figuras diversas: por ejemplo, “Camaradas” sobre los que está inscrito “morally corrupt”. Estos grados sucesivos de alejamiento valen como metáfora del alejamiento espacio-temporal (pero también del malentendido) en el cual estamos respecto de la “danza” original de la Revolución Rusa.

En el estilo de una producción teatral del Bauhaus de 1925, *That Ridiculous Blank Space Again (a one-minute Love Story)* está inspirado por la obra poética de Daniil Jarms: un escritor ruso que, muerto de hambre en una prisión de Leníngrado durante 1941, representa para Kentridge el reverso malicioso, misántropo e incoherente del optimismo inventivo de los Constructivistas, de Mayakovski y de Shostakóvich.¹⁹ Su idea del amor, que se transforma inevitablemente en violencia gratuita, es traducida por escenas sucesivas de atracción y de lucha entre dos personajes de papel recortado inspirados en El Lissitzky; fragmentos que se desintegran y se recomponen diferentemente, siendo la violencia todo lo que al final queda. El título del film, inspirado de una cita de Gogol, evoca evidentemente la absurdidad de la situación del propietario de la nariz.

Commissariat for Enlightenment comporta numerosas referencias a la época de *El hombre de la cámara* de Dziga Vértov²⁰ (el cual, como la ópera *La nariz*, data de 1928). Kentridge considera que el estilo brillante del cineasta ruso es inseparable de su ideología, de la fuerza de sus esperanzas y de las creencias políticas de la época. Kentridge, disfrazado de nariz, se lava las manos como lo hacía Stalin, quien se refrescaba sus palmas luego de haber aplaudido demasiado sus propios discursos; la nariz pasa, y vuelve a pasar una bandera roja, vuelta hacia la tierra y frente a la imagen gigante de un Stalin bigotudo que se transforma raramente. La nariz se sumerge en una piscina “contenta de ocupar toda posición, de emprender toda tarea, de hacer cualquier retractación por un poco de gloria”. También se ve al joven Shostakóvich jugar frente a un megáfono en forma de nariz que repercute en su música (¿la voz de su amo?), mientras se observan retratos de vanguardistas rusos desmembrados con un espacio vacío en lugar de nariz.

The Horse is not mine cierra la serie de ocho films. La nariz caracolea ahora sobre un caballo inspirado en la estatua del *Bronze Horseman*²¹, el cual representa el em-

19 Kentridge, *I am not me*, 35.

20 *El Hombre de la cámara*. Dirigido por Dziga Vértov. Kharkov: VUFKU, 1929.

21 Étienne Maurice Falconet, Caballero de Bronce, 1782. Escultura en bronce. San Petersburgo, Rusia.

blema de San Petersburgo. ¡También ella quiere llegar a ser un héroe! El artista busca más bien fabricar un “caballo anti-heroico” a partir de la sombra de una estatuilla en bronce fragmentada, la cual sólo se reconoce como caballo desde un cierto punto de vista bien preciso. El caballo porta la nariz que lleva una bandera roja, la cual también busca izarse sobre su zócalo... Una historia de escalera, una vez más.

Ciertamente, estos extractos vistos simultáneamente constituyen, se podría decir, un film-maleta, al modo de una palabra-maleta: una condensación de todos aquellos temas, de todas aquellas referencias.

PRAYERS OF APOLOGY: DE LA TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA

Como se indicó, el segundo film está compuesto por extractos de transcripción de los procesos, los cuales ilustran “tres etapas de la caída de Bujarin”.

El primero data de 1930. Bujarin, compañero de Lenin, economista y redactor de *Pravda*, había apoyado a Stalin en 1925, en el momento en que la NEP²² era contestada por los “izquierdistas” del Partido, Zinóviev y Kámenev, precedentemente aliados de Trotsky. Para ellos, la NEP, con sus concesiones a los campesinos, era un retorno al capitalismo, mientras que desde su posición preconizaban una política industrial agresiva y una colectivización rápida. Después de la derrota de la oposición de izquierda en 1927 y del exilio de Trotsky, Bujarin y Stalin gobiernan en conjunto. Bujarin se ocupa de cuestiones relativas a teoría económica y de la prensa, mientras que Stalin dirige el Partido. Pero el fracaso de la política llevada a cabo con los campesinos y los malos resultados económicos condujeron a Stalin a adoptar, en 1927, una línea dura, la cual devendrá el “plan de 5 años” (1928-1932), marcado por la “dekulakización” que privó a cientos de miles de campesinos de sus tierras y los deportó a otras regiones. Entonces, Stalin ordena requisiciones masivas de grano, además de forzar a los agricultores a distribuir sus reservas a precios fijados arbitrariamente desde arriba, con funestas consecuencias. Horrorizados por la hambruna, Bujarin, Tomsy y Rýkov protestan ante el Politburó. Pero, antes de hacerlos expulsar del mismo, Stalin los estigmatiza como una oposición “de derecha”, que amenaza la unidad del Partido. Así, en 1930, son obligados a abandonar sus posiciones, a reconocer sus “errores” y a retractarse en los foros, en los cuales se comprometieron a respaldar incondicionalmente a Stalin. En compensación, ellos no serían expulsados del Partido y se mantendrían como miembros del Comité Central.

El primer extracto citado por Kentridge proviene de una retractación de Bujarin que no tiene aún la solemnidad de las confesiones y autocríticas del siguiente

22 NEP: *New Economic Policy*, o sea, la “Nueva política económica”, lanzada en 1921 por Lenin como una alianza estratégica momentánea con los campesinos.

periodo relativo a las grandes purgas estalinistas. En ella, Bujarin bromea, hace chistes y la sala ríe:

Bujarin: [...] La dirección del Partido debe aplastar la desviación de derecha más peligrosa al interior de nuestro Partido.

Voroshílov: Y a aquellos infectados por ella.

Bujarin: Si usted se encuentra hablando de su destrucción física, dejo eso a nuestros camaradas que, en un grado o en otro, están sedientos de sangre (risas). [...]

Yo me siento llamado a mostrar mi mentalidad recordando una cancioncita que, en su tiempo, fue publicada en la ahora difunta *Gazette Russe*: «Ellos pueden golpearme, ellos pueden golpearme hasta el desmayo, ellos pueden hacerme talco, pero nadie va matar al niño, ni con un bastón, un bate o una piedra» (risas resuenan en la pieza). No puedo decir, sin embargo, que «nadie me va a matar».

Kaganóvich: Si, yo lo pregunto, ¿está aquí el niño y quién es la persona que blande la piedra?

Bujarin: ¡Oh! ¡De qué humor espiritual está usted! Ciertamente, soy yo quien ha sido golpeado y azotado con una piedra. Y ahora ni un solo miembro del Pleno – si me atrevo a decirlo – piensa que yo esté disimulando una suerte de «piedra» de resentimiento, ni siquiera el hombre de cara de piedra, Kámenev²³.

Hay dos juegos de palabras en esta última réplica: uno sobre el nombre de Kámenev, pues “Kamen” significa “piedra”, y otro sobre la expresión “disimular una suerte de piedra”, que significa guardar rencor.

Las transcripciones anotan cuidadosamente las reacciones de la sala, marcando las risas al modo de las didascalias en el guion de una pieza de teatro. No por azar los grandes procesos públicos estalinistas han sido frecuentemente llamados “shows” o “puestas en escena” por los historiadores. Este fragmento de una reunión, la cual no es aún un proceso, resulta interesante de confrontar con los siguientes, en los cuales se siente un neto cambio de tono. En efecto, en las declaraciones de Bujarin, nuevamente aliado de Stalin en 1932 contra Smirnov y su grupo, no se encuentran bromas ni risas cómplices. Consistentemente, ante el pleno del Comité Central, éste sostiene: “es necesario para nosotros, como un todo, rechazar con indignación un grupo como este. Entonces, debe ser repudiado – dos veces, incluso tres – *ahora*, y una punición severa debe ser infringida”²⁴.

Entre tanto, los juegos de palabras han sido prohibidos y una “disciplina de hierro” reina, desde entonces, en las profesiones de fe de los “arrepentidos”. Ha sido

23 Getty y Naumov, *The Road to Terror*, 46-48 (incluida nota 15).

24 *Ibid.*, 95

decretado que “los chistes contra el Partido son agitación anti-Partido”²⁵, y no tienen más lugar. Estas confesiones rituales, así como las ceremonias en honor de Lenin y de Stalin –las cuales marcan el ritmo de la vida política de la Unión Soviética–, son esenciales para la unidad del Partido. Las confesiones y autocríticas resultan, entonces, minuciosamente codificadas y hechas públicas con fines de edificación. El arrepentido debe mostrar su adhesión total con el Partido en un rito discursivo que tiene un valor performativo, en el sentido del filósofo británico Austin²⁶. Para los estalinistas, quienes retoman la palabra de Trotsky según la cual jamás se tiene razón contra el Partido, *el Partido establece la verdad*. Esto prohíbe toda discusión, mientras que cualquier debate deviene en conspiración. La noción de verdad se ordena en base a la línea del Partido, la subjetividad no tiene lugar y la menor reserva de algún miembro respecto de su culpabilidad deviene, por este sólo hecho, una ofensa política mayor y una traición al Partido. Defenderse de una acusación, aún cuando esta resulte inverosímil, representa elevar a la propia persona por sobre el Partido, lo cual implicaría pensar que hay dos verdades, es decir, dos campos posibles, sosteniendo una secesión al afirmar que habría un “ellos” y un “yo”. Se trata, precisamente, de lo que será reprochado a Bujarin cuando, pese a haber vuelto a ser el fiel lugarteniente de Stalin, su caso vuelva al ruedo hacia fines de 1936. En el intertanto, el primer proceso a los “izquierdistas” había dado una señal fuerte: el arrepentimiento leal no era suficiente y los ex-opponentes resultaban sistemáticamente acusados de complicidad con Trotsky, de terrorismo y de traición. En adelante, las palabras serían portadoras de un sentido nuevo: los Trotskistas-Zinovievistas debía ser, en lo sucesivo, considerados como agentes del extranjero, espías, “representantes del fascismo burgués en Europa”²⁷.

En diciembre 1936, Bujarin y Rýkov (quién es miembro de la tendencia de derecha) comparecen frente al Comité Central, teniendo a Yezhov como acusador principal. Su nombre fue, en efecto, evocado en ocasión del proceso de los “izquierdistas”. Como si comprendiera que su ritual discurso de confesión sólo debiese ser performativo, pero creyera que podía sostener un discurso “constatativo” sobre los hechos imputados, Bujarin rechaza reconocer su culpabilidad. Dicho de otro modo, se defiende y, por este único hecho, deviene en elemento “anti-partido”. Consecuentemente, se le reprocha “comportarse como un abogado”, ya que pretende referirse a los hechos. En aquel Pleno de 1936, Bujarin no bromea cuando se le acusa de haber querido arrestar a Lenin. Declara: “[n]o soy un hipócrita político, ni un segundo”. El transcriptor anota entre paréntesis: “ruido en la sala, voz de indignación”²⁸. Esta vez

25 *Ibíd.*, 89.

26 John L. Austin, *How to Do Things with Words* (1962; Cambridge: Harvard University Press, 1975).

27 Getty y Naumov, *The Road to Terror*, 273.

28 *Ibíd.*, 316.

es Stalin quién bromea con la historia del perro de Zinóviev que, junto con Tomski, habrían cargado en un automóvil, probando las relaciones criminales que Bujarin habría tenido conocimiento. Stalin pregunta: “¿Era ese un buen perro o un perro malo, alguien lo sabe? (risas en la sala)”²⁹. Stalin prosigue evocando literalmente “el escabel” del Partido que Kentridge retoma en su film *His Majesty Comrade Nose* :

Stalin: [...] Teníamos confianza en usted, lo condecoramos con la Orden de Lenin, le ayudamos a trepar los escalones de la *escalera*, y nos equivocamos. ¿No es cierto Camarada Bujarin?

Bujarin: Es verdad, es verdad, yo mismo lo he dicho.

Entonces, Stalin se burla de Bujarin, parafraseándolo:

Usted puede continuar y fusilarme, si usted quiere. Es su asunto. Pero *yo no quiero que mi honor sea manchado*. Y, ¿qué testimonio da él hoy día? Es eso lo que pasa, camarada Bujarin³⁰.

Bujarin rechaza reconocer su culpabilidad en nombre de su “honor” y, entonces, no juega el juego del Partido – es, en lo substancial, lo que le responde Stalin. Defendiéndose, poniendo delante el honor, hace una distinción entre su *culpabilidad jurídica* (por ello el reproche que se le hace de hablar como un abogado) y su *culpabilidad frente al Partido* (que exige la plena confesión, sin defensa ni restricción). Poniendo por delante su subjetividad, Bujarin forzosamente llamaba a esta intervención de Stalin, la cual le niega su subjetividad pues se trata de un crimen contra el Partido³¹.

Bujarin finge no comprender aquello que está en juego en su comparecencia: la total destrucción de la antigua oposición; destrucción a la cual se debe incondicionalmente adherir, contra él mismo y en beneficio del Partido. Por cierto, el propio Bujarin había podido afirmar la pertinencia de este tipo de posición contra otros opositores, pero en tanto no era loco ni suicida, su rechazo podría probar que contaba con Stalin para salvarlo *in extremis*. De hecho, la posición de Stalin a su respecto osciló varias veces antes de fijarse en el “peor de los rumbos”. Y, en efecto, la transcripción de aquel Pleno fue guardada en secreto por varios años. Stalin había, entonces, concluido de manera vaga que habría otras investigaciones.

El segundo fragmento citado por Kentridge está extraído del Pleno del Comité Central que tuvo lugar dos meses después, entre febrero y marzo de 1937. Entre ambos sucedió un segundo proceso espectacular, aquel de Radek y de otros

29 *Ibíd.*, 319.

30 *Ibíd.*, 321 [las cursivas son nuestras].

31 Cf. Slavoj Žižek, *Vous avez dit totalitarisme? Cinq interventions sur les mésusages d'une notion* (Paris: Amsterdam, 2004), 124.

altos responsables de la industria, acusados de saboteadores a sueldo pagados por Trotsky y el gobierno alemán. En ese proceso, todos confesaron. Además, aconteció también el suicidio, maquillado como paro cardíaco, de Ordzhonikidze, quien había respaldado el arresto de algunos de sus colaboradores. Bujarin, el cual había comenzado una huelga de hambre, rechazó comparecer y envió dos cartas donde refutaba los cargos levantados contra él.

Bujarin: No me quiero pegar un tiro en la cabeza, pues la gente diría que me maté para dañar al Partido. Pero si muero, por así decirlo, de una enfermedad, ¿qué es lo que tendría que perder? (risas).

Una voz: ¡Chantajista!

Voroshílov: ¡Especie de crápula! ¡Cállate! ¡Eres repugnante! ¡Como osas hablar así!

Bujarin: Compréndanme –es verdaderamente difícil continuar viviendo. Stalin: ¿Acaso es más fácil para nosotros?

Voroshílov: ¿Han escuchado: «No me voy a pegar un tiro en la cabeza, pero voy a morir»?

Bujarin: Es más fácil para ustedes criticarme. ¿Qué es lo que tienen que perder, ah? Escuchen, si soy un saboteador, un hijo de puta, ¿por qué perdonarme? No pido nada. No hago más que describir *lo que pienso, lo que siento*. Si esto tiene consecuencias políticas perjudiciales, sean estas mínimas, no hay nada que discutir, haré lo que ustedes me digan que haga (risas). ¿Por qué ríen ustedes? No hay nada divertido [...] ³².

He aquí otro ejemplo de forclusión de la subjetividad: el suicidio de un miembro del Partido sólo puede ser considerado como una agresión contra el Partido.

Ahora bien, según Kentridge, si bien hubo un suicidio, no fue aquel de Bujarin, sino aquel del Partido: la “autodestrucción del partido bolchevique y de los ideales de la Revolución de 1917”³³. De hecho, se trata de la tesis de *The Road to Terror*, de donde es posible que el artista haya escogido extractos para sus films. En efecto, un capítulo de esta obra se titula “The Storm of 1937: The Party Commits Suicide”. Como lo señalan sus autores, el “terror ciego” de 1937 habría estado ligado al “eclipse temporal de la estrategia discursiva del Partido. Es como si, prisioneros de sus temores y de su disciplina de hierro, los estalinistas hubieran decidido que no podían dirigir por mucho más tiempo por medios retóricos”. La implosión del discurso público habría dejado lugar al terror y, en lo sucesivo, no habrían más rituales ni explicaciones en lenguaje hermético preparado para el público. A

32 Getty y Naumov, *The Road to Terror*, 370 [las cursivas son nuestras].

33 Kentridge, *I am not me*, 19.

excepción de quienes ejecutaban los crímenes, nadie debía saber lo que pasaba: “[e]n un sentido, la explosión de este terror ciego no fue el cúlmine de la retórica precedente; fue el final o la negación de todo discurso”³⁴.

El tercer extracto presentado en *Prayers of Apology* proviene de la última carta de Bujarin a Stalin, fechada el 10 de diciembre de 1937.

Y, he aquí, lo que me atormenta *más*, la paradoja más insoportable. Si estuviera absolutamente seguro que tú vieses las cosas como yo, entonces mi alma estaría liberada de un peso terrible. Eh, bien, ¿qué hacer? Ya que es necesario, ¡es necesario! Pero, créeme, mi corazón sangra con el sólo pensamiento de que tú puedas *creer* en la realidad de mis crímenes, que tú puedas creer, desde el fondo de *tu alma*, que soy verdaderamente culpable de esos horrores³⁵.

Es decir, siguiendo la interpretación de Kentridge, Bujarin introduce la pregunta: ¿era, él mismo, su caballo?

El artista escogió los primeros extractos de discurso de Bujarin entre aquellos donde la discordancia entre las risas del público y la gravedad de la situación, engendra una sensación de absurdidad digna de “una comedia negra”. ¿De qué proviene esta impresión de comedia negra? Para Kentridge:

La tragedia de su situación reside en la imposibilidad de reconciliar su necesidad de creer en el Partido (y en la causa a la cual consagró su vida), con el nuevo mundo de ilogicismo, de línea, de estrategia, al cual él adhirió por el bien de su Partido. En ello reside la tragedia, pero también la comedia de su vida, la comedia de un mundo en desfase consigo mismo. Una comedia de inversiones, donde las cosas significan su contrario, donde los argumentos lógicos devienen signo cierto de duplicidad y la mentira se explica como una estrategia. Un sobresalto de sorpresa frente a esas inversiones³⁶.

Žižek vincula este tipo de inversión con la destrucción, en 1937, de la retórica y del discurso como lazo social. En una lógica ordinaria, si Stalin piensa que Bujarin es culpable, entonces sería inocente de su muerte, mientras que, en caso contrario, no lo sería. Pero aquí es exactamente lo inverso. Bujarin voltea la relación: él encontraría normal ser condenado si supiera que Stalin lo piensa inocente, y es este preciso punto lo que lo atormenta³⁷. En dicho argumento podemos observar el tipo de absurdos que, causados por inversiones lógicas, crean un efecto tragicómico.

34 Getty y Naumov, *The Road to Terror*, 480.

35 *Ibid.*, 558.

36 William Kentridge, *I am not me*, 19.

37 Žižek, *Vous avez dit totalitarisme?*, 128.

Pero el drama de Bujarin puede también aclararse mediante la distinción que, en función de su lectura de *El rehén*³⁸, Lacan realiza entre la tragedia antigua y la tragedia moderna. Tomando a *Antígona* de Sófocles como modelo de la primera, Lacan le opone la pieza teatral de Claudel en tanto paradigma de la segunda³⁹. En su determinación por enterrar a su hermano muerto contra la ley de la ciudad dictada por Creonte, Antígona se encuentra conforme a sus ideales. Así, cuando ella sacrifica el amor y la vida, se mantiene fiel a sí misma. En revancha, la heroína noble y católica de Claudel, Sygne de Coûfontaine, ha sacrificado hace tiempo su vida personal a sus ideales y a su causa, la nobleza y el clero, intentando reconstituir como una hormiga el dominio familiar desmembrado por la Revolución. De hecho, ha castamente comprometido su fe y “su alma” a su primo noble que, siendo el último portador del apellido Coûfontaine, se ha visto despojado de su título por el Papa, quién se lo ha entregado a Napoleón. Pues bien, Turelure, el exterminador de su linaje, el hijo plebeyo de la nodriza de Sygne, devino lugarteniente de Napoleón y tiene al Papa a su merced, como rehén en su propiedad. Desde hacía tiempo, Turelure ha envidiado a Sygne, quién simboliza la nobleza que le falta: por ella, él estaría presto a dejar escapar al Sumo Pontífice. Entonces, para salvar al Papa, el confesor de Sygne, una suerte de hombre santo, la exhorta a casarse con Turelure. Dicho sacrificio – el matrimonio – debe no obstante ser un acto libre, tal y como lo exige el dogma católico. Para Sygne, ello implica el libre sacrificio del compromiso con su primo y de la voluntad que lo anima. Mediante este acto de libertad, Sygne debe sacrificar a Dios todo aquello en lo que ella íntimamente cree, tanto su fe como su alma, “en lo cual ella reconoce su ser mismo” y que “vale más que su vida”⁴⁰. Según Lacan, en este punto Sygne va incluso más lejos que Antígona⁴¹. En efecto, la heroína de Claudel acepta libremente aquel matrimonio católico pero, al final de la pieza, se suicida, salvando a Turelure – quién devenido su marido – y mostrando en un último gesto el rechazo por el cual dice, en lo sucesivo, no a Dios. Consistentemente, en el último acto de *El rehén*, el bello rostro de Sygne se desfigura por efecto de un tic: ella agita lentamente la cabeza de derecha a izquierda, como alguien que dice no. En el fondo, su matrimonio, aquel acto cumplido libremente en favor de Dios, tuvo por consecuencia la pérdida de la divinidad como causa de su deseo y de su fe. Contrariamente a Antígona, la cual afirma una sola y misma cosa desde el comienzo hasta el final, Sygne no logra encontrar

38 Cf. Paul Claudel, *L'Otage. Drame en trois actes* (1911; Paris: Gallimard, 2015).

39 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert, 1960-1961* (Paris: Le Seuil, 2001), 321.

40 *Ibid.*, 326.

41 “Allí donde la heroína antigua [Antígona] es idéntica a su destino, Atè, a aquella ley para ella divina que porta en la prueba, es contra su voluntad, contra todo lo que la determina, no en su vida sino en su ser, que por un acto de libertad la otra heroína [Sygne] va contra todo lo que aferra a su ser hasta en aquellas más íntimas raíces”. *Ibid.*, 337.

ningún acuerdo, ninguna reconciliación con ella misma, en su acto libre.

Del mismo modo, Bujarin ya había sacrificado, tanto el confort de su vida como sus principios éticos, en favor del Partido, pues en nombre había podido condenar muerte a varios de sus camaradas. Sin embargo, hay algo que, en última instancia, no puede ceder al Partido: su “honor”, su “dignidad”, su subjetividad que, no obstante, ya se encontraba objetivamente comprometida. Puede aceptar morir por el Partido, pero no puede soportar que Stalin lo crea realmente culpable. De hecho, puede incluso reconocer más, por cuanto responder a su pregunta significaría para Stalin denunciar el proceso como un simple ritual y admitir su carácter de farsa – lo cual es, evidentemente, imposible. Del mismo orden que aquel “no” de Sygne, el rechazo de Bujarin le conduce a reivindicar, finalmente, todo lo que había aceptado renegar anteriormente por el Partido, manteniendo intacto el lugar del tirano del cual espera un último gesto de reconocimiento. En ello radica la “sombra de payaso” que, según Lacan, atormenta la tragedia contemporánea, vinculada sin duda a estos sucesivos cambios bruscos que impiden tomar completamente en serio a la víctima y producen un efecto cómico. Por cierto, Lacan habla aquí de la ficción claudeliana⁴², pero ello no impide a sus consideraciones resonar en el ominoso destino del revolucionario ruso.

METONIMIA FANTÁSTICA

Para el espectador, la instalación de Kentridge produce una metáfora poética que substituye lo real de la tragedia de Bujarin por la absurda *Nariz* de Gogol/Shostakóvich. En *La nariz*, el sujeto es desmembrado, perdiendo un órgano que no sólo deviene más importante que él, sino que incluso consigue un grado jerárquico superior al suyo. La fantástica ascensión social de la nariz metaforiza el deslizamiento del poder que, en detrimento de los viejos líderes bolcheviques, acontece en favor de un órgano, el Partido, el cual adquiere una autonomía por entero aterradorante. Este crea su propio lenguaje que, luego, no solamente modifica a su antojo para utilizarlo como instrumento en sus crisis sucesivas, sino que además se sirve de él para, finalmente, matar a aquellos que lo crearon en el más increíble acto de autodestrucción colectiva y dejar que, después, todo vuelva a su lugar como si nada.

Este impresionante deslizamiento del valor se puede asociar al análisis lacaniano de aquel célebre relato de Heine que Freud examina en su libro dedicado al chiste: “[y] así, verdaderamente, señor doctor, ha querido Dios concederme toda su gracia; tomé asiento junto a Salomon Rothschild y él me trató como a uno de los suyos, por entero *famillona*mente”⁴³.

42 Encarnada en el personaje ridículo y obscuro de Turelure. *Ibíd.*, 324.

43 Heinrich Heine, “Reisebilder III/IV,” en *Sämtliche Werke*, vol. 7 (1826-31; Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986), citado en Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente,” en *Obras Com-*

De acuerdo a Freud, el *Witz* de la graciosa historia de Heine reside en la elipsis que, al reprimir “familiar”, crea el neologismo “famillonario” por la condensación de “familiar” y “millonario”. Para Lacan, la invención del “paradójico” y “escandaloso” nuevo vocablo, se acompaña de una creación de sentido o “paso-de-sentido”, el cual sería característico de la metáfora. No obstante, toda metáfora necesariamente se apoyaría sobre una metonimia subyacente mediante la cual se reenvía al contexto que, en este caso, corresponde a la evocación, contenida en la figura de Rothschild, de un tío millonario de Heine que, tratándolo con condescendencia, constituye el objeto metonímico en torno al cual se polariza la pulsión: el *Witz*, en el fondo, enmascara una agresión contra el millonario. De este modo, indica Lacan, si el “objeto metonímico” de Hirsch-Hyacinthe es, por cierto, “su millonario”, lo que de hecho sucede es que es “el millonario quién lo posee a él”⁴⁴.

Pues bien, la relación de Kovalyov con su nariz resulta análoga al desplazamiento del valor recién mencionado. Aquel “no soy yo, el caballo no es mío”, como lo afirma Kentridge, “no es lo que el propietario de la nariz diría de su órgano olfativo, sino lo que la nariz podría decir de él”⁴⁵. En efecto, finalmente es su nariz, parte metonímica de su cuerpo, quién posee a Kovalyov en todos los sentidos del término: lo vuelve loco, lo lleva por la punta de la nariz. La misma relación metonímica, el mismo deslizamiento del valor, se opera también entre Bujarin y el Partido: él creó el Partido, él creía que éste era una parte suya –y, quizás, la parte más preciosa–, pero fue el Partido quien, a fin de cuentas, lo poseía. Consistentemente, será un alto funcionario del Partido aquel que enuncie la frase “I’m not me, the horse is not mine”, la cual materializa, gracias a la *Nariz* de Gogol/Shostakóvich, el lado fantástico de este inverosímil deslizamiento del valor que, ante los espectadores demasiado hastiados, Kentridge restaura en su filo para impedirles banalizarlo.

EL TRIUNFO DEL HUMOR

Como se recordará, en su *Antología del humor negro*, André Breton le consagró un capítulo a *Ubú Rey* de Alfred Jarry. Allí, *Ubú* deviene la encarnación misma del *superyó*: el “duro amo” del humor que, siguiendo a Freud, se deslizaría en el *ello* bajo la forma del huevo indicado en el famoso esquema del *El yo y el ello*⁴⁶. Por cierto, *Ubú* tiene precisamente aquella ovalada forma, incluso si es más bien

pletas de Sigmund Freud, vol. 8 (1905; Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 18.
 44 Jacques Lacan, *El seminario. Libro V. Las Formaciones del Inconsciente, 1957-1958* (1998; Buenos Aires: Paidós, 2010), 26.
 45 W. Kentridge, *K 5, Cinq thèmes* (Paris: Jeu de Paume, 2010), 205.
 46 Cf. Sigmund Freud, “El yo y el ello,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 19 (1923; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 1-66.

la figura de un zapallo o aquella de una panza. El *superyó* freudiano sumerge sus raíces en el *ello*, de suerte que la obscenidad y la agresividad de Ubú resultan perfectamente compatibles con la materialización de un *superyó* cruel, tan inmoral como hipermoral, el cual tiene derecho de vida, de muerte y de pernada sobre todo lo que se mueve. “El humor – dice Breton –, como proceso que permite alejar la realidad en aquello que ella tiene de demasiado desolador, no se ejerce aquí más que a expensas del prójimo”⁴⁷. Pero Ubú es también muy ambiguo frente a sí mismo y particularmente en *Ubú encadenado* –la continuación de *Ubú rey*–, donde deviene esclavo para dominar mejor a sus amos mediante el servilismo y el masoquismo. Breton evoca, entonces, su valor profético:

“El superyó sólo se liberó de la aventura para reaparecer bajo el aspecto estereotipado, desolador, del cual van a participar a igual título el fascista y el estalinista. Se reconocerá que los eventos de estos veinte últimos años confieren al segundo Ubú un valor profético inapreciable, que se evoque la maniobra de los ‘hombres libres’ en el campo de Marte prolongada hasta nosotros por todas las pantallas del Mundo de un más que nunca entusiasta ‘Viva el enmierdamiento’ o la atmósfera de los ‘procesos de Moscú’ [...]”⁴⁸

De hecho, Ubú es el soporte de una serie de obras de Kentridge que, creadas durante la *Comisión Verdad y Reconciliación* presidida por Desmond Tutu entre 1995 y 1998, consisten en dibujos burlescos, grabados, una pieza de teatro – *Ubú and the Truth Commission* – y un film de título elocuente: *Ubú Tells the Truth*⁴⁹, donde el artista se pone en escena desnudo como Ubú mediante la superimpresión de su silueta sobre aquella del personaje inspirado por los croquis de Jarry. Se trata, en efecto, de un frecuente recurso de Kentridge, quién actúa en todos sus films, de preferencia a través de un doble dado el clivaje que, entre diversas posiciones, lo dividieron históricamente: es el hijo de una gran familia de blancos judíos de Johannesburgo, de origen

47 André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1966. Paris: Le livre de poche, 1984), 274.

48 Ibíd. Luego, Breton cita la pieza de teatro: “Padre Ubú (a su defensor): Señor, ¡perdón! ¡Cállese! Usted dice mentiras e impide que se escuche el relato de nuestras hazañas. Si, Señores, traten de abrir sus oídos y no hacer ningún alboroto: [...] hemos masacrado una infinidad de personas [...], sólo soñamos con sangrar, desollar, asesinar; sacamos los sesos todos los domingos públicamente, sobre un cerro, en la periferia, con caballos de madera y mercaderes de coco alrededor [...] aquellos viejos asuntos son clasificados, pues tenemos mucho orden [...]; es por ello que le ordenamos a los señores nuestros jueces de condenarnos a la pena más grande que sean capaces de imaginar, a fin de que ella nos sea proporcionada; no a muerte sin embargo [...]. Nos veríamos encantados forzados, con un bello copete verde, harto de gastos del Estado y ocupando nuestras diversiones para módicos trabajos”. Alfred Jarry, “Ubú enchainé,” en *Ubú roi; Ubú enchainé: comédie* (Paris: la “Revue blanche”, 1900), 196-197.

49 William Kentridge, *Ubú Tells The Truth*, 1997. Film de 35 mm, proyección digitalizada. Art Institute of Chicago, Chicago, IL.

ruso, célebres abogados anti-*apartheid*⁵⁰. Además, por largo tiempo, Kentridge se encontró dividido entre dedicarse a la polque se descompone y se recompone diferentemente como en ucho ordenlas del Mundo de un m culpable la cual consagrítica o al arte, el cual había continuamente practicado en su taller de Johannesburgo. En todo caso, el absurdo ferozmente infantil de Ubú le pareció propicio para, en estas obras, representar el estilo de racionalidad presente en el *apartheid*. El mencionado film se compone de un *patchwork* de escenas en papel recortado, dibujos, fotos, *rushes* de su pieza de teatro y archivos horrorosos del *apartheid* (la masacre de Sharpeville en 1960 o los disparos de la policía sobre la masa en ocasión de los motines en Soweto). Una escena muestra un trípode con cabeza de Ubú que, junto a su gemelo (con cabeza de chacal), complota para fabricar una bomba y lanzársela a un bebé negro y su madre. Los trípodes son de papel recortado, el cual se descompone y recompone en diferentes formas, así como en *I'm not me...*⁵¹. Al respecto, Kentridge dice haber sólo con posterioridad reparado en la filiación entre ambos trabajos⁵², donde el medio utilizado resulta a todas luces el mismo. De igual modo, reencontramos a Ubú encadenado en la instalación de 2008, las *Shadow Processions* comenzadas en 1999, donde el personaje se encuentra encabezando un cortejo de negros esclavos con yugos, una masa improbable de mendigos portando diversos objetos – incluso su casa – sobre la espalda, una horca con un colgado, unos prisioneros, unas frágiles sombras titubeantes avanzando hacia ninguna parte. En resumen, una inmensa y trágica diáspora. La violencia de estos dos films está muy lejos de la tonalidad, a primera vista melancólica y elegiaca, de los más ficcionales *Drawings for Projection*⁵³ que, sin embargo, datan de la misma época y que, a su vez, también dan testimonio del *apartheid*, pero que contrastan con el humor negro introducido por *Ubú* en la obra de Kentridge, la cual adopta un color mordaz, demasiado próximo a lo real, para sumergirnos en una suerte de pesadilla siniestra.

EL ABSURDO, LÓGICA CÓMICA DEL INCONSCIENTE

Si, 20 años después del *apartheid*, *I'm not me, the horse is not mine* constituye la prolongación formal y temática de *Ubú tells the Truth*, ello no ocurre sin comportar un salto considerable entre uno y otro momento: aquel del humor al absurdo.

Conteniendo no sólo “algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético”, el humor representa, de acuerdo a Freud, una posición de triunfo del yo:

50 Así Soho/Félix, Ubú/él mismo, Él mismo/él mismo.

51 Cf. Kate McCrickard, *WK. William Kentridge* (London: Tate, 2012), 44-47.

52 William Kentridge, *I am not me, The Horse is not mine*, 41.

53 Aunque, a primera vista y sobre todo formalmente, la posición de Soho Eckstein es, en efecto, todo salvo arrepentida. Cf. Morel, *Aime ton travail*.

El yo rehúsa sentir las afretas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, *se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aún muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer. Este último rasgo es esencialísimo para el humor*⁵⁴.

Pese al desastre pasado y a las dificultades por venir, el fin del *apartheid* parecía una razón seria para sentirse triunfante. En tal sentido, la figura obscena y superyoica de Ubú permitía poner el acento, para condenarlo, en el carácter verdugo de Soho Eckstein, el doble patético y alienado de Kentridge en los *Drawings for Projection*. Demasiado simpático, ya que desgraciado en el amor, el personaje hacía estallar sus fábricas y moría por enfermedad, mientras que luego su cuerpo era excavado, mediante instrumentos invasivos, como las minas de oro que en vida explotaba.

Según la *Poética* de Aristóteles⁵⁵, la representación de la tragedia actúa provocando la liberación catártica de dos afectos, el temor y la piedad. En tal sentido, la teoría freudiana sitúa el humor en el opuesto de la tragedia, pues gracias a él se ahorra el afecto e, incluso, se le hace cortocircuito. De este modo, Freud propone clasificar el humor de acuerdo a la cualidad del afecto ahorrado que, en el caso recién mencionado de los *Drawing for Projection*, sería la cólera.

No obstante, 20 años después, quizás ya no era más la época del triunfo sobre los verdugos, sino tal vez el tiempo de la reflexión respecto de las tragedias políticas e históricas que, singularmente, remecieron con fuerza al artista, a saber, aquellas del *apartheid* o del fracaso del socialismo ruso.

Hay comedia negra en la impotencia de Bujarin para convencer y en las risas que provocan sus alegatos apasionados. El teatro no hace más que abordar esta cuestión de lo grotesco y de lo absurdo, pero *sólo lo absurdo – es decir, la disociación de las causas y de las consecuencias esperadas, el trastorno introducido en el orden habitual del mundo – parece capaz de representar esta realidad*⁵⁶.

Para reflexionar sobre las tragedias políticas, Kentridge introduce entonces el absurdo. Pero el absurdo, sin ser humor, es resorte del ingenio (*Witz*: chiste). Por cierto, ambos –humor e ingenio, comportan un efecto cómico, pero no por ello tienen el mismo origen. De acuerdo a Freud, mientras en el primero lo cómico es producido por lo inconsciente, en el segundo lo gracioso es ocasionado por el superyó⁵⁷. Y, en efecto, la frase “*I’m not me, the horse is not mine*”, ¿no es ella, acaso, la versión rusa

54 Sigmund Freud, “El humor,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 21 (1927; Buenos Aires: Amorrortu, 1990), 158. [Las cursivas son nuestras]

55 Aristóteles, *Poética* (1974; Madrid: Gredos, 1999).

56 Kentridge, K 5, 205 [las cursivas son nuestras].

57 “[E]l chiste sería entonces la contribución que lo inconsciente presta a lo cómico. De manera por entero semejante, el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó”. Freud, *El humor*, 161.

abreviada del conocido apólogo del caldero, introducido por Freud en su análisis del *sueño de la inyección de Irma*?

Advierto, desde luego, que estas explicaciones de la enfermedad de Irma, todas las cuales concurren a disculparme, no coinciden entre sí y aun se excluyen. Todo el alegato – no es otra cosa este sueño – recuerda vívidamente la defensa de aquel hombre a quien su vecino se le quejó porque le había devuelto averiado un caldero. Dijo que en primer lugar se lo había devuelto intacto, que en segundo lugar el caldero ya estaba agujereado cuando se lo pidió, y que en tercer lugar nunca le había pedido prestado un caldero⁵⁸.

En los dos casos se trata de negar la responsabilidad de una falta de argumentos individualmente válidos, aunque inconsistentes en su conjunto. En su obra sobre el *Witz*, Freud vuelve a hablar de esta lógica del caldero para notar que ella es característica de lo inconsciente, el cual representa el conjunto de relaciones lógicas (aquí alternativas) mediante la simultaneidad. Así, indica, “la comicidad nace por la develación de los modos del pensar exclusivos de lo inconsciente”⁵⁹, donde estos mecanismos absurdos, ya que en cortocircuito con el pensamiento consciente, provocan un vivo placer debido a un ahorro del gasto psíquico y nos hacen reír según el modo de una palabra ingeniosa.

LA ABOLICIÓN DE LA RELACIÓN A LO TRÁGICO

Kentridge se apoya, entonces, sobre lo absurdo de *La nariz* para, recordémoslo, representar “la disociación de las causas y de las consecuencias esperadas”. En el momento en que, como lo vimos en la última carta de Bujarin a Stalin, la lógica resulta torcida mediante sofismas difíciles de descifrar, en el momento en que el discurso pierde todo su valor de lazo social, en el momento donde el lenguaje es instrumentalizado por un aparato ideológico de Estado – el Partido; en ese momento, surge en la boca de uno de los acusadores – uno de esos que están del lado del mango del sartén (pero ¿quién sabe por cuánto tiempo?) – el absurdo: una pura expresión de lo inconsciente, como si se encontrara en el punto donde todo sujeto es abolido y sólo quedase la estructura de lo simbólico, del lenguaje, operando en su dimensión más insensata. En tal sentido, al comentar el análisis hecho por Freud del sueño de la inyección de Irma, Lacan habla de la pérdida de lo trágico exactamente en este punto:

En esto desemboca, efectivamente, el sueño. La entrada en función del sistema simbólico en su empleo más radical y absoluto viene a abolir tan completamente

58 Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 4 (1900; Buenos Aires: Amorrortu), 140.

59 Freud, *El chiste*, 195.

la acción del individuo, que al mismo tiempo elimina su relación trágica con el mundo. Equivalente paradójico y absurdo de *Todo lo real es relacional*.

[...] Cualquier acción, al ser astucia de la razón, es igualmente válida. El uso extremado del carácter radicalmente simbólico de toda verdad hace perder, pues, su agudeza a la relación con la verdad. En medio de la marcha de las cosas, en medio del funcionamiento de la razón, *el sujeto se encuentra desde el comienzo del juego con que ya no es más que un peón, empujado al interior de ese sistema y excluido de toda participación propiamente dramática, y por consiguiente trágica, en la realización de la verdad.*⁶⁰

Que Kentridge haya, justamente, extraído esta pequeña frase, “I’m not me, the horse is not mine”, de la masa enorme de archivos de los procesos de Moscú, que haya hecho de ella la dirección y el emblema de la tragedia política cuando ella vira hacia lo tragicómico, y que la haya incluso elevado a la dimensión del arte; todo ello parece una opción fuerte, pues implica hacer de la estructura de lo inconsciente, de su hueso simbólico, lo único que subsiste cuando todo el resto ha zozobrado: lazo social, verdad, sujeto. Precisamente aquello que debería ser percibido como siendo el colmo de lo trágico, termina por revelarse en su coincidencia con la absurda abolición, por la máquina simbólica, de toda relación trágica con el mundo, con la verdad.

POST-SCRIPTUM: “NO CESAR DE NO COMPRENDER”

En fin, en razón de la coexistencia de los destinos de la vanguardia rusa en ella evocados, la instalación rompe con todo maniqueísmo. Kentridge no juzga las posiciones sucesivas de Bujarin, así como tampoco condena la ambigüedad política de artistas como Shostakóvich:

No buscaba describirlo como una víctima del totalitarismo, ni como un cómplice, sino como alguien ocupando una posición intermedia, a la vez amenazado por el régimen y jugando estratégicamente con él, siendo completamente consciente de su posición contradictoria. Era también muy importante mostrar claramente el deseo de Shostakóvich de creer en los aspectos progresistas de la Revolución y en que esta creencia era indispensable para su trabajo⁶¹.

A decir verdad, se trata de una concepción de la política que Kentridge parece haber sostenido desde sus comienzos bajo el *apartheid* y, particularmente, en

60 Jacques Lacan, *El seminario. Libro II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, 1955-1956* (1978; Buenos Aires: Amorrortu, 2008), 255. [Segundo Párrafo, las cursivas son nuestras].

61 Kentridge, *Un artista proteiforme*, 63.

sus *Drawings for Projection*, donde se representa al mismo tiempo bajo los rasgos de Soho el capitalista y de Félix el poeta revolucionario. Heredero de una gran familia de militantes anti-*apartheid*, decidió trabajar en una suerte de “entre-dos”, cuidándose de todo optimismo aunque protegiéndose del eventual nihilismo. Trabajando “en un espacio estrecho”, “consciente y sosteniendo[se] de la anomalía de [su] posición”, se declaraba “al borde de enormes transformaciones sociales y, sin embargo, también a distancia de ellas”. “Yo me intereso –decía hace algunos años – en la política, es decir en un arte de la ambigüedad, de la contradicción, de gestos simples y de fines inciertos”⁶². Con su trabajo, entonces, Kentridge nos incluye junto a él en sus *Shadows Processions*, es decir, en “[u]na procesión que va de manera determinada hacia una destinación incierta”⁶³.



1. *The Nose*. Nikolai Gogol (1836)



2. *Shadows Processions*.
William Kentridge (1999)



3. *The Nose*. William Kentridge (2010)

62 Mark Rosenthal, “William Kentridge, portrait de l’artiste,” en Kentridge, *K5*, 39.

63 Kentridge, *I am not me*, 13.

LOCURA Y MALESTAR

historia de histerias en la literatura chilena del siglo XIX¹

Andrea Kottow

¿Cómo habla la locura? O, incluso, anterior a esta pregunta, ¿habla la locura? Y si habla, ¿qué es lo que dice? Este hablar, este decir de la locura, ¿sólo es posible traducirlo siempre desde el lenguaje y la gramática racional? ¿O todo gesto de traducción, irremediadamente, es un acto de traición?

Tanto debates médicos, psicoanalíticos, filosóficos, estéticos y literarios – considerando que estos saberes se encuentran en constante contaminación e interferencia, llegando por momentos hasta a imposibilitarse su limitación – han girado en torno a estas interrogantes, obteniendo las más diversas respuestas. La locura como amenaza a la razón (psiquiatría del siglo XIX) o desesperada etiqueta para domesticar la diferencia (movimiento antipsiquiátrico), la locura como necesaria apertura hacia una conciencia más amplia y libre (estética vanguardista), como conciencia trágica (Foucault), como silencio (Derrida) o como exclusión de la metáfora paterna (Lacan): la locura tiende a convertirse necesariamente en las locuras en plural – las infinitas locuras – , vaciándose el vocablo de su significado y dejando suspendido libremente un significante que puede entrar, una y otra vez, en desiguales juegos de significaciones siempre inestables, arbitrarias, precarias. Una locura contextualizada, entonces, operando en una determinada interrelación con otros significantes, con los cuales establece vinculaciones para sugerir sentidos. Locuras contingentes, que hacen necesario considerar su historicidad, su caducidad; locuras que obligan a fijar el punto de enunciación. Locas locuras que llaman a transparentar la razón desde la cual las miramos.

EL HABLAR DEL CUERPO HISTÉRICO

Es posible establecer un *corpus* literario dentro de la literatura chilena escrita en el siglo XIX cuyo criterio de constitución sea el tópico de la locura. La locura identificada con el cuerpo de la loca; la mujer enloquecida que se vuelve representante del cuerpo de la locura dentro del mencionado *corpus* conformado por estas obras. Cuerpo de locas, locos cuerpos que enloquecen a su vez el *corpus* literario, su tradición y recepción. Pareciera haber un consenso crítico-teórico acerca de la función que se le atribuye a la literatura latinoamericana escrita en las décadas posteriores a las independencias políticas y las fundaciones de las Repúblicas en el nuevo mundo: la literatura – entendida

1 Este texto forma parte del Proyecto FONDECYT Regular 2012 N° 1120439, titulado "Significaciones en torno a salud y enfermedad en la literatura chilena (1860-1920): procesos modernizadores y representaciones corporales".

en términos amplios como letra, como palabra escrita – está convocada, y convoca ella, a apoyar los proyectos nacionales y las fundaciones simbólicas de los países, cimentando las frágiles construcciones identitarias que deben servir para asegurar el futuro próspero de estas “comunidades imaginadas”². Fundación nacional y desarrollo de una literatura – en sentido de la creación y el establecimiento de un *corpus* de textos escritos – deben dar cuerpo a una idea, cuya abstracción amenaza constantemente con imposibilitar su facticidad. Un escribir contra la fragilidad, colmando un vacío: una escritura que está llamada a ahuyentar los fantasmas que acechan los grandes planes que la elite intelectual de los recién conformados países latinoamericanos traza. Doris Sommer llama a estos escritos “ficciones fundacionales”³, acentuando el vínculo entre proyecto político y escritural, entre cuerpo social y textual. Un *corpus*, sin embargo, que para constituirse debe desechar el cuerpo en tanto carne, privilegiando la idea. Un cuerpo abstracto y sin formas concretas, sin necesidades ni deseos que le impidan reducirse a los requerimientos políticos.

El cuerpo, no obstante, pareciera no permitir su neutralización sin más; regresa y se manifiesta, sintomáticamente, reclamando sus espacios de representación. Los fantasmas vuelven e interrumpen este llano y sano *corpus* literario armonizado con el proyecto nacional. Regresan a manera de un cuerpo enloquecido con forma de mujer, regresan encarnados en el cuerpo histórico. Locura y femineidad, femineidad de la locura que se transpone incluso a los locos masculinos, que sufren una feminización al perder el sentido: enloquecimiento del género. Enloquecer/enceguecer: haber sido cuerdo como haber podido ver, haber visto y haber perdido algo; enloquecimiento en tanto síntoma de una pérdida, lesión de una razón que estuvo y ya no está. Locura femenina, femineidad enloquecida: histeria. Emblema de la locura femenina, del cuerpo enloquecido de la mujer, es el cuerpo histórico⁴. Y el cuerpo histórico de la mujer habla, dice: desde la gran puesta en escena de la histeria en La Salpêtrière, orquestada por Charcot, a las histéricas se las ostenta para observar ese cuerpo en pos de que diga lo que no puede decir la mujer enloquecida de otra forma, para traducir aquello que es descifrable por el especialista que habla la lengua de la

2 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (New York: Verso, 1991).

3 Doris Sommer, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991).

4 Aclaratoriamente, quisiera poner en evidencia que al hablar de locura e histeria no estamos tratando con términos que necesariamente corresponden a una misma taxonomía. Podría pensarse en locuras de mujeres no histéricas, así como en histéricas no necesariamente locas, entendiendo la locura como estado patológico que hace actuar al sujeto de una manera “salida de la norma”, y que encontraría su forma más indiscutible en la psicosis. No obstante esta confusión terminológica, culturalmente domina la imagen de la mujer loca-histórica, produciéndose una superposición entre locura, histeria y femineidad. Agradezco a Guillermo Bustamante el comentario y la precisión conceptual.

histeria, no dominada por la misma loca, sino sólo exhibida involuntariamente. La histeria así es impulsada a requerir de traducción. La sintomatología es su lenguaje, que el especialista traspone a la lengua de la sensatez. Traducción y traición.

Al repetirse el tópico de la locura femenina en la literatura escrita en Chile en el siglo XIX, la pregunta debe dirigirse hacia este hablar histérico del cuerpo femenino, evidenciado en la narrativa, puesto ahí por los narradores para que diga sus verdades desde su propio lenguaje, divergente de la razón. Verdades que pareciera no pueden ser dichas de otra forma. La histeria se abre a la narración: se presenta no sólo como una forma distinta de narrar – un decir corporal, donde los síntomas se entrecruzan, anulan y superponen *con y a* las palabras –, sino también convoca a ser narrada, a que se colmen los vacíos que vaya dejando su forma interrumpida, discontinua de contar. Complemento pero también concurrencia y competencia entre hablantes diversos; y entre los impulsados a decir, por un lado, y los autorizados a hacerlo, por el otro.

En 1863, casi simultáneamente a la publicación de *Martín Rivas*, considerada por la más arriba citada Doris Sommer como la emblemática ficción fundacional chilena, Alberto Blest Gana publicará una novela que a sus contemporáneos no les merecerá mayor interés: se trata de una obra con temática indigenista, que gira en torno a la problemática de la integración política de los araucanos y a los conflictos entre criollos y mapuches en la zona de la frontera. En el centro de la trama se encuentra la historia amorosa de Fermín Mariluán, militar del Ejército chileno de origen mapuche, y Rosa Tudela, joven criolla de descendencia española. La novela relata el fracaso tanto del amor interracial de Mariluán y Rosa, como de los intentos de reconciliación político-social entre mapuches y criollos, promovidos por Mariluán. El texto culmina con la locura de Rosa, al mismo tiempo que se cierra la posibilidad de imaginar una convivencia armónica entre araucanos y criollos. Tres gestos de clausura coincidentes: final novelesco, abandono de salud y razón, con anuncio de la pronta muerte de Rosa, y fracaso de las ideas integristas sostenidas por Mariluán. ¿Cómo es la descripción que de la locura de Rosa se hace en el texto? Cuenta el narrador:

Todos los días voy a informarme de la salud de Rosa. Al tercero cesó el delirio y desde entonces vive sentada en una silla, sin mirar a nadie, sin hablar una sola palabra y dirigiendo de cuando en cuando la vista hacia la calle. A la hora en que vio la cabeza de Mariluán, un gran estremecimiento sacude su cuerpo, da un grito agudo y permanece delirando dos o tres horas; después cae en el abatimiento profundo de antes. En estos diez días transcurridos desde la hora fatal en que salimos juntos a la puerta de la calle, su persona ha sufrido una completa transformación: parece un cadáver y es muy de temerse que no sobreviva mucho tiempo al peso de su dolor⁵.

5 Alberto Blest Gana, *Mariluán. Un drama en el campo* (1862; Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005),

El trauma que provocó la locura de Rosa es haber visto a su amante decapitado. Decapitar: cortar la cabeza. Cortar no sólo la vida sino, simbólicamente, aquello que del cuerpo cobija razón y lenguaje. Mariluán queda sin vida por quedar sin cabeza, resultando su proyecto sin cabecilla, sin juicio ni lengua. Rosa, especularmente, deja de hablar. Pero las palabras han sido sustituidas por otro lenguaje: ahora es su cuerpo el que se estremece, se sacude, se rebela en una constante reminiscencia del momento en el que irrumpió lo real. La sintomatología del cuerpo está condenada a repetir, en un *loop* infinito, la decapitación de Mariluán, la desaparición de la razón, la irrupción de la sinrazón, la locura. El lenguaje – el orden simbólico – ha sido desplazado por la violencia de lo real; la decapitación es la castración del lenguaje. Lo que queda al descubierto es el vacío y su horror: el grito. El grito es la voz en tanto expresión del cuerpo, a la que se le ha sonsacado el sentido. Comenta Žižek acerca del uso de la voz y del sonido en algunas películas de David Lynch:

Se trata, por tanto, del reverso oculto de la crítica derrideana del logocentrismo, en la cual la voz funciona como el medio de las ilusorias transparencia y presencia: en su lugar, tenemos la obscena, cruel, egoísta, incomprensible, impenetrable, traumática, dimensión de la Voz, que funciona como un tipo de cuerpo extraño que perturba el equilibrio de nuestra vida⁶.

La manifestación de lo real, que deja al desnudo una dimensión obscena – repulsiva, residual –, se resiste a ser reducida por el lenguaje de la razón. El grito agudo y el tiritar de un cuerpo: es lo que permanece en Rosa después de la decapitación de Mariluán; ruptura de un vínculo amoroso, imposibilitación de un proyecto político-nacional, fin de la narración. El cuerpo habla con su sintomatología, y comienza este decir cuando el hablar razonable ha quedado sin órganos, sin cabeza. “El cuerpo sin cabeza está cerrado sobre sí mismo. Liga sus músculos entre sí, engancha sus órganos los unos a los otros. La cabeza es simple, combinación de alvéolos y de líquidos en una triple envoltura”⁷. Es un hablar, entonces, volcado sobre sí mismo, que ha perdido transparencia y simplicidad. Pero es un hablar que exige ser leído, y la lectura se produce a partir del espectáculo. Georges Didi-Huberman, al analizar lo que él llama la invención de la histeria por Charcot en el París decimonónico, se pregunta por aquello que es leído cuando el cuerpo histérico es observado y su sintomatología traducida al lenguaje médico. Cuando la paciente histérica pierde la conciencia, ¿cuál sería el lenguaje que se escucha y descifra?: “Le queda el *espectá-*

120-121.

6 Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 175-176.

7 Jean-Luc Nancy, 58 indicios sobre el cuerpo. *Extensión del alma* (Buenos Aires: La Cebra, 2011), 19.

culo de la enfermedad”⁸. La enfermedad como espectáculo del cuerpo. “Espasmos, convulsiones, síncope, semblanzas de epilepsia, catalepsias, éxtasis, comas, letargias, delirios: mil formas en unos instantes”⁹. El cuerpo habla con movimiento, el que, desde quien lee el espectáculo de la enfermedad, es convertido en imagen. “Está dentro de la naturaleza de las imágenes clásicas y constituye toda su eficacia: obligar a lo real a parecerse a lo racional”¹⁰. La imagen, que confina una serie inidentificable de movimientos a un cuadro – cuadro pictórico y cuadro clínico –, produce el espacio simbólico desde el cual se lee la enfermedad. Ahí se origina el momento de la traducción: el intento de volver a lo razonable lo que se ha escapado a la razón, el amoldamiento de lo real de regreso a lo simbólico. En el caso de Rosa Tudela, son las palabras del narrador las que constituyen este encuadre: el grito, el delirio, el estremecimiento, el abatimiento. Nombres que pretenden fijar un cuerpo que se desborda. Encuadre para lo descuadrado. Una serie que intenta cifrar y descifrar ese complejo hablar histórico del cuerpo, engendrado por el desplazamiento del orden simbólico. Para las histéricas de Charcot era la fotografía – la grafía de la imagen, de la luz, en tanto escritura de la luz, la escritura como luz – la que generaba este marco de lectura de la sintomatología histérica.

En otra novela del Chile decimonónico, es el médico-narrador quien se convierte en fotógrafo y traductor de la histeria de su paciente. En 1875 se publica *El diario de una loca*, de José Victorino Lastarria. Pepa, la loca, escribe – reclutada en un manicomio de Río de Janeiro, espacio doblemente heterotópico¹¹ –, a instancias del médico, su diario de vida, consistente en la narración de los sucesos que la llevaron a la locura. Tratada con una especie de psicoanálisis *avant la lettre*, el médico cree en los efectos terapéuticos de la escritura: una vez que la loca logre recrear por medio y en el medio de la escritura el momento que le robó la razón – el suceso traumático responsable de gatillar su locura –, será posible su sanación. La etiología de su locura es sorprendentemente parecida a la del personaje de Rosa descrito por Blest Gana: un amor, cuyo fracaso refleja una imposibilidad de reconciliación política, determina los trágicos sucesos que conllevan muerte y locura. También Pepa se ve obligada a ver el asesinato de su amado Fructuoso, quien es acribillado frente a su atónita mirada, última sujeción a la razón. En los años treinta del siglo XIX, Fructuoso es un militar que apoya a la Gran Confederación Perú-Boliviana, cuando en

8 Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (1982; Madrid: Cátedra, 2007), 155.

9 *Ibid.*, 155.

10 *Ibid.*, 159.

11 Concepto propuesto por Foucault en su conferencia pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, el 14 de marzo de 1967. Michel Foucault, “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5 (1984): 47.

el Perú se enfrentaban sus tropas a las filas peruanas contrarias al proyecto de Santa Cruz, al que el Gobierno de Chile luego decidiría combatir también¹². Tras volver Fructuoso derrotado de la Batalla de Yungay, la pareja es forzada a separarse. Pepa, si bien recompone formalmente su vida casándose, nunca se recuperará de la pérdida de su amado. Al ver su cuerpo desfallecer, se vuelve loca. Especularmente, la pérdida de la razón es provocada por la visión del cuerpo herido de su amado. Lo que se pretende asesinar es la causa política de Fructuoso; su cuerpo es sólo la superficie visible y palpable del *corpus* de ideas que encarna. Esta idealización – en el sentido de conversión en ideas, de desencarnar – del cuerpo de Fructuoso, se refleja ahora en el cuerpo de Pepa, que responde sintomatológicamente, reencarnando lo ideológico en lo corporal. Se produce un vaivén entre lo simbólico y lo real, entre idea y cuerpo, entre *corpus* ideológico y carne.

La locura de Pepa es relatada por ella misma en su diario. Si bien la narración que hace del transcurso de su vida es lo suficientemente coherente y cohesionado para ser comprendida – revelándose una vuelta al orden simbólico –, su texto evidencia interrupciones producidas por los malestares que sobrevienen a Pepa, quien debe abandonar su narración para ser asistida por las hermanas que trabajan en el manicomio¹³, donde sufre desmayos, exaltaciones, ataques de melancolía y llantos. No será ella quien logre finalizar el relato de su vida, dado que al momento de narrar su presencia en la matanza de Fructuoso entra al delirio, sin poder seguir relatando. Risa y llanto se suceden, su cuerpo se convulsiona y el médico debe tranquilizarla. El último apartado del texto lo relata la voz del médico, quien da cuenta del delirio final de Pepa y del advenimiento de su muerte: “Me fue imposible contenerla. Su narración nerviosa, intermitente, violenta, no me daba lugar. La impresión misma que me causaba, me impedía dominar el caso: la sensibilidad triunfaba de la ciencia”¹⁴. El texto es simultáneamente encuadre y síntoma de la histeria de la loca.

La estructura de la narración muestra una serie de rasgos que recuerdan a la his-

12 El Gobierno de Chile declara en el año 1837 – junto a la Confederación Argentina y los peruanos contrarios al proyecto de Santa Cruz, protector de la Confederación Perú-Boliviana – la guerra a esta última, derrotando a sus tropas en la Batalla de Yungay, en el año 1839. Chile veía la creación de la Confederación como signo de las intenciones expansionistas de Santa Cruz, y temía perder su posicionamiento político y económico. Cf. Carlos Donoso y Jaime Rosenblitt (eds.), *La Confederación Perú-Boliviana 1836-1839* (Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2009).

13 Se evidencia en este manicomio el paulatino paso desde las asistencias caritativas, que solían cobijar a los “desterrados” de la conformación social, al hospital clínico, espacio concordante con el desarrollo de la medicina científica del siglo XIX. El manicomio de Río de Janeiro, en el que se encuentra Pepa, es regentado por los médicos, pero las funciones asistenciales menores están a cargo de las hermanas.

14 José Victorino Lastarria, “Diario de una loca,” en *Antaño i ogaño. Novelas i cuentos de la vida hispanoamericana* (Santiago de Chile: Biblioteca Chilena, 1885), 189-222. En esta, como en las siguientes citas del texto, se respeta la ortografía original de la edición citada de las obras de José Victorino Lastarria.

teria que Freud intentaba delimitar: se trata de un relato instado por la voz autorizada de un médico; la narración expone interrupciones, vacíos, misterios no resueltos y secretos, oscuridades que no se iluminan a través de la escritura, así como imprecisiones y vaguedades con relación a aseveraciones y datos. Para Freud, la incapacidad del enfermo de generar una representación ordenada y estructurada de la historia vital, cuando esta se muestra coincidente con la historia patológica, es una característica típica de la neurosis. El tratamiento de la histeria consiste precisamente en impulsar a la enferma a contar su historia, para ir eliminando los vacíos y huecos que el relato muestra en primera instancia, sustituyéndose de este modo los síntomas por recuerdos conscientes. El fin, como finalidad y final de la terapia, es la narración coherente de la historia patológica, que así se ve posibilitada a convertirse en historia de vida. Señala Freud:

Gegen Ende der Behandlung erst kann man eine in sich konsequente, verständliche und lückenlose Krankheitsgeschichte überblicken. Wenn das praktische Ziel der Behandlung dahingeht, allemöglichen Symptome aufzuheben und durch bewusste Gedanken zu ersetzen, so kann man als ein anderes, theoretisches Ziel die Aufgabe aufstellen, alle Gedächtnisschäden des Kranken zu heilen. Die beiden Ziele fallen zusammen; wenn das eine erreicht ist, ist auch das andere gewonnen; der nämlich Weg führt zu beiden¹⁵.

La cita es del comúnmente llamado “Caso Dora”, publicado como *Fragmento de análisis de un caso de histeria* en 1905, que debe su título a la interrupción del caso que Freud llevara por algunos meses, antes de que Dora abandonara la terapia. No deja de ser sorprendente y decidor a la vez, que el caso más emblemático de histeria tratado por Freud sea precisamente uno que no llega a feliz término. En el epílogo que cierra este texto, su autor justifica la publicación de un caso inconcluso, aduciendo una serie de argumentos. Uno de ellos se refiere a la particular dificultad de aunar en un escrito el relato de los aspectos técnicos de un análisis, por un lado, y la descripción de la estructura interna de un caso de histeria, por el otro. Parte de la técnica de un análisis lo constituyen ejemplos, condiciones psicológicas, la narración de sueños, etc., que obligan a hacerse cargo del estudio de los fenómenos particulares, mientras que el aspecto estructural propondría un movimiento hacia los elementos compositivos del caso de la histeria.

15 Sigmund Freud, “Bruchstück einer Hysterie-Analyse,” en *Studienausgabe. Band VI: Hysterie und Angst* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2000), 97: “Sólo hacia el final del tratamiento se puede abarcar el panorama de un historial clínico congruente, comprensible y sin lagunas. Si la meta práctica del tratamiento consiste en cancelar todos los síntomas posibles y sustituirlos por un pensamiento conciente, puede plantearse como otra meta, teórica, la tarea de salvar todos los deterioros de la memoria del enfermo. Las dos metas convergen; cuando se alcanza una, también se logra la otra; es un mismo camino el que lleva a ambas”. Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria,” en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 7 (1905[1901]; Buenos Aires: Amorrortu, 2008), 17-18.

Pareciera que la interrupción del caso de Pepa, que claudica con la muerte, se relaciona con aspectos parecidos. La contingencia de la locura de Pepa, que reclama su espacio de representación, ha sido descrita a partir de un amor infortunado; pero queda aún abierta la pregunta por su aspecto estructural, que nos hará volver también sobre la loca de Blest Gana.

FILIACIONES Y AFILIACIONES: PATRIA Y ENFERMEDAD

Pepa y Rosa, las locas de Lastarria y Blest Gana, provienen de la misma conformación familiar: ninguna de las dos tiene un padre, ni vivo, ni presente, ni figurado, ni imaginado. En ninguno de los dos textos se nombra ni una sola vez a la figura paterna ni se explica su ausencia: como si el padre no formase parte de la configuración de la familia, como si el padre nunca hubiese existido. La madre de ambas figuras femeninas se subordina a los deseos del hermano, quien con violencia e imposición obliga a las hermanas y a las madres a subyugarse a sus móviles, que en los dos casos son de índole político-económica. En la novela de Blest Gana, Mariano Tudela quiere cimentar los negocios que tiene en el sur, casando a su hermana provechosamente con un socio, además de pretender evitar el vínculo interracial, que atropella sus planes de engañar a los mapuches para apoderarse de sus tierras. En *El diario de una loca*, el hermano de Pepa, miembro del Ejército chileno, rechaza la alianza de Fructuoso con la Confederación, que contradice los anhelos de consolidación nacional y hegemonía económica de Chile. Las dos madres son descritas como figuras victimizadas, que espejean la subalternidad de sus hijas y son incapaces de contradecir la voluntad del hijo. Tanto Pepa como Rosa se ven invalidadas para cobijarse en las figuras maternas, que si bien no comulgan decididamente con las decisiones de sus hijos varones, tampoco tienen la fuerza ni la valentía para oponerse a la figura masculina que regenta el hogar. El liderazgo familiar ostentado por los hermanos carece de una autoridad que sea aceptada de forma natural, tanto por las madres como por las hermanas. Hay un exceso de voluntad impositiva, traducida en una violencia exacerbada, que evidencia una falta. Esta, a su vez, es percibida por las hermanas, que violan las prohibiciones filiales, cimentando de este modo la plataforma que servirá de escena para su locura.

En *El diario de una loca*, Pepa relata el enfrentamiento con su hermano, dibujando el triángulo de violencia, sometimiento y rebeldía: “[m]i anciana madre podría cederle. Yo, nó, mil veces nó. Desde ese momento lo miré frente a frente, desafiándolo, i delante de él mismo interpelé a mi madre sobre su intimación de Fructuoso”¹⁶. El narrador de *Mariluán* refiere un diálogo entre los hermanos Mariano y Rosa Tudela, presenciado por la madre:

16 Lastarria, *Diario de una loca*, 287.

- Cuando yo digo que esas visitas no me gustan, es preciso que salga de la casa – exclamó Mariano irritado.
 - Puedes decírselo tú – replicó Rosa.
 - Le defiendes como si le amases – observó el joven en tono burlón.
 - ¿Y eso qué tendría de extraño? – contestó con energía la niña.
 - Bueno, yo lo arreglaré todo y haré que en esta casa se haga mi voluntad – dijo Mariano, saliendo de la pieza, cuya puerta cerró con despecho.
- Rosa se arrojó llorando en brazos de su madre¹⁷.

No obstante los hermanos pretenden ocupar el lugar simbólico del padre a partir de una madre que no constituye, frente a las hijas, la ley del padre, la cual no termina por establecerse y la autoridad del hermano no es acatada; la madres se debaten entre aparentar respeto frente al hombre de la casa y brindar cobijo emocional a las hijas, mientras estas van generando un suelo propicio para sus histerias.

Padre-patria: la patria como el país construido por los padres – los padres de la patria – , la patria que refleja los valores patrios, formulados por los padres de la misma. Patria: país de pertenencias, filiaciones y afiliaciones. En las historias de nuestras locas, los padres están ausentes, su ley no se impone. El desesperado intento de los hermanos de suplir el vacío resulta irrisorio y provoca la locura. El cuerpo de la histérica puede ser leído como sinécdoque del cuerpo nacional, que en lugar de configurarse como ilustre patria se evidencia en tanto patria histérica: cuerpo de mujer enloquecido, cuyo hablar sintomatológico refiere a un cuerpo nacional enfermo. El fantasma regresa; las ficciones fundacionales que referíamos a comienzos del presente trabajo, si bien se constituyen como modelo de lo deseado, no logran neutralizar este otro hablar de las histéricas.

¿Qué es aquello reprimido que vuelve en tanto síntoma corporal en estas historias (de) locas? En *Mariluán*, una vez que Rosa Tudela se vuelve loca, la novela se acaba. Junto al final novelesco, se termina también la posibilidad de imaginar la conciliación de criollos y mapuches en el territorio y la conformación política nacional. Con *Mariluán* parece morir no sólo su proyecto, sino también el lenguaje que lo hizo posible. Lo que hubiera podido convertirse en la gran novela indigenista chilena del siglo XIX, termina siendo el relato de un trágico fracaso. El cuerpo histórico de Rosa revela y se rebela contra el malestar en relación a la problemática racial. La temática indigenista entra a la novela chilena desde su falla y su negación. La supresión del orden simbólico en la locura de Rosa – puro grito y estremecimiento físico – se corresponde con el silencio al que es condenado el asunto indigenista en la novela decimonónica en Chile. La falta de lenguaje de la locura de Rosa espeja a su vez el silencio que guardará Blest Gana en su posterior producción literaria sobre

17 Blest Gana, *Mariluán*, 20.

el tema racial¹⁸. El proyecto nacional entra en deuda con el tema araucano desde las primeras décadas de su formulación simbólica.

La loca de Lastarria expresa una inconformidad más general con las premisas modernas que sirven de base al proyecto nacional decimonónico. En *El diario de una loca*, Pepa se pregunta en numerosas ocasiones dónde se encontraría la locura, si dentro o fuera del manicomio, produciendo una posible inversión de enfermedad y salud, develando lo que de locura tiene la razón moderna:

¿Adónde está la razón, allá o aquí? Allá, si la razón consiste en ajustar la vida a las conveniencias del egoísmo i a las exigencias de la sociedad; aquí, si únicamente tienen alma los que saben pensar i sentir sin egoísmo, sin esclavitud, sin miedo, sin estupidez.

¡La humanidad no piensa, i se llama racional i se dice la reina del mundo! Solo piensa una mínima porción, i de esos que piensan, los unos no hacen mas que estudiar el modo de esclavizar el espíritu i de sujetar a la sociedad a un sistema de ideas i de intereses, propio para dominarla; los demas que piensan, i no piesen de ese modo, son locos¹⁹.

La racionalidad moderna aparece como funcional a un proyecto de homogenización y neutralización, que amenaza libertad, creatividad e individualidad. En una crítica asombrosamente temprana a una razón que recién estaba siendo promulgada como necesaria por una elite ilustrada, preocupada por la civilización y el progreso de Chile – de la que Lastarria es uno de sus más ilustres representantes –, la loca expresa sospecha e incomodidad ante esta razón moderna, percibida como violenta y coartadora.

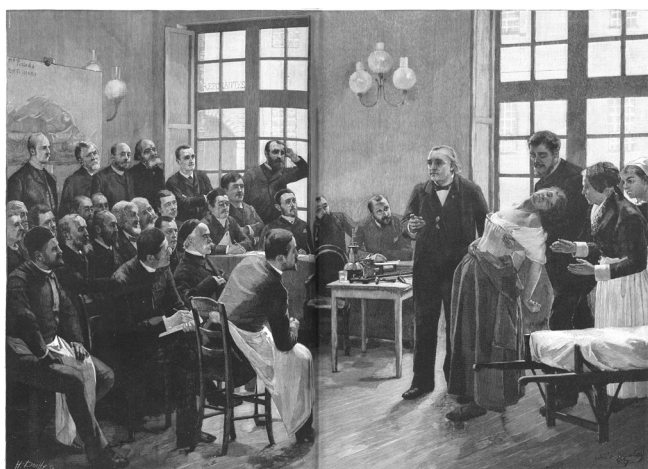
El cuerpo de las locas habla de un proyecto nacional residual, fragmentario, que parece haberse constituido sin padre y que se ha quedado sin cabeza ni razón. No sorprende que, dentro de las novelas de Alberto Blest Gana, *Mariluán* no sólo haya recibido mala prensa en el momento de su publicación, sino que siga ocupando un lugar muy menor dentro de su producción literaria. Semejante asunto ocurre con *El diario de una loca* de José Victorino Lastarria, novela ampliamente desconocida del prócer chileno, razón por la cual Subercaseaux ha podido subrayar su “condición de ave solitaria [...] en la literatura chilena de la década del 1870”²⁰. Estas novelas

18 Agradezco a Stefanie Massmann esta pertinente indicación. El tema mapuche aparece como el gran tópico reprimido no sólo de la narrativa de Alberto Blest Gana, sino del canon literario chileno. Es llamativo que sea una mujer blanca – Rosa Tudela – la que logra vehicular una forma de representación para el tema racial, pero igual de significativo es que se termine expresado en su convulsa histeria.

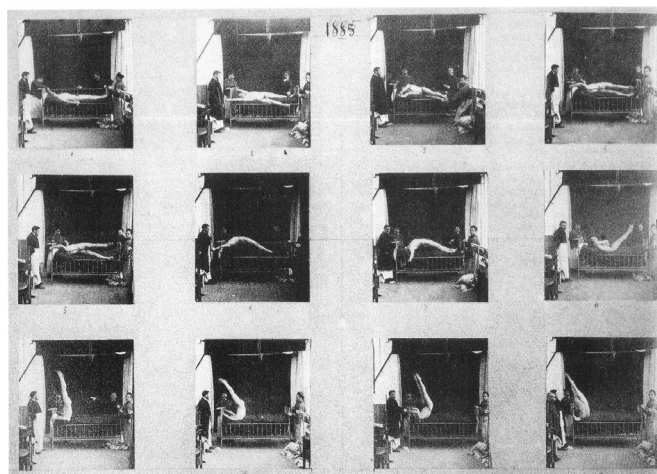
19 Lastarria, *Diario de una loca*, 198.

20 Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I: Sociedad y cultura liberal en*

entran en conflicto con el canon literario que se ha ido estableciendo desde la historia y teoría de la literatura para el siglo XIX; su cuerpo histérico remueve el *corpus* literario que lo conforma, posibilitando una mirada divergente sobre la constitución simbólica de nuestra nación, así como de la asunción de las premisas modernas que le sirven de sustrato. Patria sin padres y decapitada; queda la irresolución de una loca verdad que sólo puede exhibirse desde el cuerpo histérico de la mujer.



1. *Une leçon a la Salpêtrière*. André Brouliet (1887)



2. *Hystérie, La Salpêtrière*. Albert Londe (1885)

el siglo XIX: J.V. Lastarria (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997), 231.

TORTURAR Y DESTRUIR

Malestar en el cuerpo occidental¹

Règis Michel

Es un hecho desconocido: hoy en día, el arte *más vivo* (o el menos muerto), aquel que aún escapa –aunque ¿por cuanto tiempo más? – a la dictadura caníbal del mercado, es el teatro. Subsiste en el Este de Europa, donde sin embargo asola el ultraliberalismo más salvaje (en Polonia, en Lituania, incluso en Alemania), un teatro subversivo, radical y profundo que, entre otros, se inscribe en la gran tradición del arte corporal característico de los años '60. ¿Arte corporal? Sería mejor decir *anti-corporal*. Pues ese teatro del cuerpo es, como lo asegura Kantor, un *teatro de la muerte*. Peor aún: un jardín de suplicios. No se trata, como frecuentemente se lo cree con ingenuidad, de exaltar el cuerpo. Por el contrario, se trata de *destruirlo*: de destruir el desgastado cuerpo del viejo Occidente, el cuerpo parlante del sujeto clásico (*logos y falogos*), el cuerpo macho, incluso... *animachos* de la razón abstracta, el cuerpo sacrificial de la herencia cristiana.

No hablaremos aquí de un simple *malestar*, aún si el malestar jamás es simple. Hablaremos más bien de rabia, de furor y de encarnizamiento. Por ello esta pregunta manifiesta: ¿porqué tanto odio? Nos proponemos entonces meditar en imágenes –fórmula tautológica, si le creemos a Deleuze – sobre algunos momentos claves de este proceso deletéreo: el cuerpo desocupado de la sociedad del espectáculo (la máquina soltera del capitalismo edípico)⁴, el cuerpo sangriento del accionismo vienes (el *cuerpo sin órganos*), el cuerpo suicidado del *teatro de la catástrofe* (el cuerpo *esquizo-analítico*) y el cuerpo póstumo, cuando no post-humano, de la era digital (el cuerpo de la imagen e, incluso como dice Deleuze, de la *nueva imagen* que, hoy por hoy, nada tiene de nuevo)⁵.

1 Traducido del francés por Esteban Radiszcz.

2 Tadeusz Kantor, "Le théâtre de la mort," en D. Bablet (ed.), *Tadeusz Kantor*, vol. 1 (1977; Paris: Editions du CNRS, 1990), 48-49.

3 [Nota del traductor] Así como, precedentemente, se utiliza el neologismo *falogos* compuesto por la reunión de *falo* y *logos*, *animacho* constituye una palabra maleta en la cual participan los términos animal y macho, valiéndose de la homofonía en francés del segundo (*mâle*) con la última sílaba del primero (*animal*).

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1* (1972-73; Paris: Les Editions de Minuit, 1995), 25-26.

5 Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2* (Paris: Les Éditions du Minuit, 1985), 345-350.

KLEIN O EL CUERPO DEL VACÍO

El cuerpo del pincel

Paris, 9 de marzo de 1960. Velada chic donde d'Arquian, Galería Internacional de Arte Contemporáneo, calle Saint-Honoré. El Amo viste un *smoking* negro con pechera blanca. Está de pie en el centro de la sala, cuyo suelo se encuentra cubierto por una sabana blanca al modo de un sudario. Sobre el muro del fondo reposa una tela virgen en formato gigante. A la derecha hay una orquesta de nueve músicos que sólo tocan instrumentos de cuerda para producir un único sonido a fuerza de largas notas, la *sinfonía monótona*. Más allá viene la asistencia: un público snob que luce su aspecto complaciente a las mundanidades de moda. El anfitrión introduce a los actores que son actrices: tres mujeres desnudas, cuyas formas juveniles son irreprochables. Todo está listo para la ejecución del rito. Chamán, profeta, hierofante: el Amo es el gran ordenador de aquella liturgia colectiva que transforma el arte en espectáculo, al público en *voyeur* y a la mujer en pincel⁶.

El artista tiene las manos limpias. Se dirá, incluso, que *no* tiene manos. Ni hablar de tocar el cuerpo de las modelos, ni los pocillos de pigmento! Esta intrusión profana del elemento táctil atentaría contra su estatus de oráculo. La pintura aquí sólo es un concepto: un principio de poder. El hombre está vestido. Las mujeres están desnudas. Pero esta relación desigual no induce ningún erotismo. El Amo es insensible a aquellos cuerpos femeninos. Lo que busca en ellos es la substancia, la cual es anónima: la *carne*. Pero la carne misma es aún demasiado material para un idealista como él que, con gusto, prodiga sus tesis platónicas. A lo más se trata de una *idea* de carne: de una atmósfera carnal que no procede del deseo, sino de la necesidad.

Las modelos del pintor sólo son tropismos que tienen el mérito de combinar los *tres* reinos de la naturaleza (animal, vegetal, mineral). Pero ellas no reivindican ninguna humanidad verdadera. No será sorpresa alguna que él las trate como productos de laboratorio: distante, directivo, autoritario. La *reificación* del cuerpo femenino culmina en el devenir-pintura de la modelo, la cual sólo es un simple soporte (un vector del pigmento) y una simple matriz (una fuente de impresión). La mujer se hace pincel: fantasía última del pintor macho. Dice Klein: “De esta manera, me mantengo limpio, no me ensucio más con el color, ni siquiera la punta de los dedos. Delante de mi, bajo

6 Yves Klein, *Anthropométries*, 1960. Performance. Galerie Maurice d'Arquian, Paris, Francia. Para el análisis de la performance d'Arquian, se puede consultar nuestro libro -Régis Michel, *Posséder et Détruire. Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000), 230-232-, donde discutimos las exegesis en vigor (la performance es conocida principalmente gracias a un corto extracto de film publicado en los Archivos Klein).

mi dirección, en colaboración absoluta con la modelo, se realizaba la obra...»⁷. Klein completo yace ahí, en la confesión cristalina de su ambición *esquizofrénica*: el fin de la pintura y el vértigo de la obra, la higiene del concepto y el profetismo del arte, el primado del falo y el trabajo de la sublimación, el lenguaje del sexismo y la ilusión de la ascesis, la demiurgia del creador y el sueño de la alteridad...

El cuerpo de la nada

Fontenay-aux-Roses, 16 de octubre de 1960. Un hombre salta en el vacío. El salto toma la *pose*. Y el vacío es... acolchado. Pero lo que cuenta es lo que resta: una imagen, incluso un mito. Klein cambia el mundo. Se entiende: el mundo del arte. Aunque aquello no es tan malo. Y nos cuesta hoy en día, tanto la historia es tributaria del modelo *pictórico*, medir la profundidad del evento, es decir su... insignificancia⁸. Pues saltar de un muro, en el suburbio parisino, con un toldo debajo, no es más que un ejercicio *dudoso*: una mala farsa. Pero hacer del episodio un acto legendario, del cual nuestros espíritus frioleros se esfuerzan por tomar conciencia, es un *putsch* estético donde el arte deviene al fin... lo que él es (y lo que no habría debido dejar de ser): una sabia mezcla de retórica y de ideología, sin pathos ni trascendencia. El resto sólo es viento: vacío. Donde Klein salta, con los pies juntos.

Vean la postura. Algunos dirían ascensional. Olvidemos este lenguaje devoto. Es mejor decir: eréctil. Pues al fin ese cuerpo está tendido hacia lo alto: duro... como un arco (o casi). Los brazos están replegados como vulgares muñones. Y la cabeza no es más que un brote en el tallo del cuerpo. No osamos decir un glande sobre la verga. Todo se reduce, en suma, al miembro principal: firme, denso, compacto. Es inútil insistir. Esta gimnasia aérea es una gimnasia peneana. Klein hace de *falo* en el éter suburbano de una ciudad burguesa. Y este ejercicio insólito de alto voltaje dominical parece una ilustración de la *Traumdeutung*, aquel breviario monumental de la simbólica freudiana.

Aquí todo es trucaje, impostura y mentira. No se conoce la fecha del salto. Ni siquiera estamos seguros que era un *domingo*, como lo pretende un falso diario, publicado por el artista, con la fecha 27 de noviembre⁹. Pero aún se posee el toldo que acogió el cuerpo del saltador (yo mismo lo expuse en el Louvre como una reliquia

7 Yves Klein, "Le vrai devient réalité", *Zéro*, nº 3 (1960): 86.

8 Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960. Performance. Calle Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, Francia. Véase también nuestro análisis: Régis Michel, "Klein: l'homme-pinceau", en VV.AA., *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité* (Paris: Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2001), p. 248-259.

9 Cf. Yves Klein, *Dimanche - Le journal d'un seul jour*, november 27, 1960. Impresión monocroma en papel periódico, 22cm x 15cm. Joyce F. Menschel Photography Library, Metropolitan Museum of Art, New York, USA. Ver igualmente nuestro comentario: Michel, "Klein: l'homme-pinceau", 249, 259, 365.

sacrílega: una versión burlona del Santo Sudario)¹⁰. Y para sostener el toldo, era necesario un gentío. Un testigo habla incluso de quince portadores. Estos detalles triviales. Aunque tienen sentido: el arte sólo es teatro, con bambalinas. A los fotógrafos se les pidió borrar los accesorios del show, los cuales tenían mala presencia: el toldo, los portadores y el resto. El salto no es más que un... fotomontaje, donde el saltador es el rey. Klein nos libera, al fin, de los viejos trastos ancestrales del arte de Occidente: el pincel, la pintura, el objeto, la materia. El arte es, en adelante, la vida: el cuerpo, el verbo, el juego¹¹. Y mejor aún, es en el presente la *trampa*: la ilusión, el espejismo y el circo, donde el artista se disuelve en su propia nada...

GODARD O EL CUERPO DE LA MERCANCÍA

La explosión del vacío

16 de marzo de 1960. *Sin aliento* se estrena en cines¹². Michel Poiccard, alias Belmondo, truhancillo y *French lover*, corre hacia su pérdida con una bala en la espalda: camino de la cruz versión *nouvelle vague*, donde las cruces son automóviles. Él expira cayendo, en un salto de carpa sobre el pavimento de París. Esta muerte hará época: ella marca la... resurrección del cine francés. Belmondo no muere en cualquier lugar, sino en la rue Campagne-Première, cerca de Montparnasse, la cual es la calle donde vive Klein. ¿Coincidencia? Ella es perturbadora, pues no es la única. Godard está obsesionado con el *salto al vacío*. La gran novedad de *Sin aliento* es el montaje, el cual hace del film una carrera hacia el abismo donde todo sale mal pero todo anda *rápido* – lo importante es que se vaya hasta perder el aliento. Se pasa de una escena a otra sobre una alfombra voladora de celuloide donde las imágenes se entrechocan. Es lo que los ingleses llaman el *jump cut*, y lo que Barthes define como *anacoluto*¹³: una ruptura de la sintaxis que hace explotar el relato en una poética de otro sitio, donde al fin se disuelve la gran maldición del cinematógrafo que es el efecto de real – la estética del espectáculo.

Fin de la huida. Pierrot el loco se echa un polvo¹⁴: es la última escena del film¹⁵ – la

10 Cf. *ibid*, 366.

11 "Este arte es forzosamente de *vanguardia*, y no lo es. Su vanguardia es su desaparición". Guy Debord, "La société du spectacle," en *Œuvres* (1967; París: Gallimard, 2006), 778.

12 *À bout de souffle*. Dirigido por Jean-Luc Godard. Actuaciones de Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger y Jean Pierre Melville. Impéria Films y Société Nouvelle de Cinématographie. Francia, 1960, 89min., b/n. Film.

13 Roland Barthes, "La voyageuse de nuit," en François-René de Chateaubriand, *La vie de Rancé* (París: Union générales d'éditions, 1965), 16-17.

14 [Nota del Traductor] El texto original juega aquí con la expresión *s'envoyer en l'air* {echarse un polvo} que literalmente se traduciría por *enviarse a los aires*, lo cual en francés se relaciona fácilmente con *saltar al vacío*.

15 *Pierrot, le fou*. Dirigido por Jean-Luc Godard. Actuaciones de Anna Karina y Jean-Paul Belmondo. Les Films Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie y Dino de

versión godardiana del *salto al vacío*. Este epílogo mítico es, por cierto, un homenaje a Klein, el cual había muerto dos años antes (el rodaje del film es de 1964). Belmondo se pinta la cara de azul. Es su última metamorfosis: el hombre-camaleón se transforma en hombre-pincel. He aquí el miembro de una internacional revolucionaria con vocación cromática: aquella del azul Klein (IKB). Y, a su alrededor, el mundo deviene *azul* como una naranja, había dicho Eluard. No es muy difícil: estamos al borde del Mediterráneo. Aunque aquel azul es una azul que mata: el *azul del cielo* versión Bataille. Pues el héroe se destruye ante nuestros ojos de manera... explosiva. Pierrot/Klein/Godard se autodestruye en un gran estallido de risa que, sin duda, es el episodio más iconoclasta del cine francés: salta al vacío con la dinamita o, más bien, la *nitramita*, escribe Godard, aquel explosivo que no existe y, por ello, evidentemente sólo se trata de una metáfora. Pero, ¡qué metáfora! Entre Bataille y Rimbaud, entre Debord y Klein, entre Godard y Pierrot. Aquella muerte es una fábula, una performance, una pantomima – lo contrario del espectáculo: una explosión del vacío, a la manera de Klein, gran pirómano que, a falta de cuerpos, quema sus telas en sus *pinturas-fuego*. “Pues aquel que salta al vacío, remarca Godard, no tiene más cuentas que dar a aquellos que lo miran”¹⁶.

Los espectros del capital

¿Autoretrato? Godard antes de Godard es ya él mismo: un profeta del *hiatus*, quien sólo sueña, dice Deleuze, con romper los planos y vaciar los espacios¹⁷. Un gran film, comenta Godard, es un film *al revés*: un film *en negativo*. Cuando Pierrot el loco se encuentra donde los grandes burgueses, la publicidad reemplaza la conversación. Esa gente no tiene nada que decir: nada más que slogans publicitarios. Los hombres aclaman los autos de lujo (Alfa Romeo, Odismobile) y las mujeres alaban los productos de belleza (laca y desodorante). “El espectáculo – escribe Debord – es el momento en que la mercancía llegó a *la ocupación total* de la vida social”¹⁸. Nosotros estamos en ello. Godard no leyó el aforismo 42 de la *Sociedad del espectáculo*. Su film se estrena en 1965, dos años antes del libro. Pero, él muestra como nadie el fetichismo de la mercancía: el *marketing* del espectáculo. Los personajes son autómatas: hombres o mujeres-*sandwich* que se reifican frente a nuestros ojos, recitando sus pequeños anuncios con un tono tan frío como la muerte. Son *robots* del capital. Godard los *fossiliza* en un claro-oscuro de laboratorio, el cual es tan rojo como azul: luz espectral del negativo fotográfico. Aquellas falsas criaturas son verdaderos *espectros*, en el sentido

Laurentis Cinematografica. Francia, 1965, 110min., color. Film.

16 Jean-Luc Godard, “Saut dans le vide”, *Cahiers du Cinéma*, n°83 (1958). Reimpreso en A. Bergala (ed.), *Godard par Godard. Les années Cahiers (1950 à 1959)* (1989; Paris: Flammarion, 2007), 133.

17 Deleuze, *L'image-temps*, 239-245.

18 Debord, *La société du spectacle*, 778.

de Derrida¹⁹ –espectros de Marx: espectros de espectros donde el cuerpo se disuelve en la mercancía.

BRUS O EL CUERPO DEL ESTADO

Munich, 1970, *Haus der Kunst* (19 de junio). *Zerreiβprobe*: test de ruptura²⁰. Este título es un programa. Günter Brus rompe con todo lo que el arte de Occidente, la vieja pintura, el bello ideal, el cuerpo glorioso y *tutti quanti*. Es la acción más radical de Brus, la cual es restituida en detalle por el film de Schulz en sonido directo²¹. ¿Descenso público a los infiernos del *sadomasoquismo* donde el artista jugaría todos los roles: víctima y victimario? Es lo que alegan los censores del accionismo, quienes sólo ven en ello la perversión, no el arte. Sin embargo, desde Deleuze (al menos) se sabe que la pareja freudiana de Sade y Masoch no funciona: los dos no hacen par. Pero eso no impide. La *violencia* de la acción es tan extrema que jamás se había visto algo así. En una sinfonía ronca de gritos y gemidos, de toz y gruñidos, Brus pone en escena el protocolo insostenible de su propia *mutilación*, a cortes de tijera, de rasuradora, de cuerdas y de látigo. Bebe su propia orina, se desgarrá el cráneo, se amarra al radiador, se corta los muslos, mea sobre sus heridas, se revuelca en fin en el fango hasta el paroxismo de la convulsión. La tortura de si es la última *dramaturgia* del cuerpo pictural: cuerpo triste del Occidente cristiano que se licúa bajo nuestros ojos, en un Maelstrom de *humores* donde culmina la agonía del sujeto clásico –lágrimas, orina, sangre, sudor. ¿Testamento del accionismo? Es la última acción de Brus y la más memorable: la performance más sobrecogedora en la historia del género...

Dice Brus: *El lenguaje se perdió. Tu lo encuentras aún en los ruidos estomacales y los escupitajos, en el grito y el hipo –el lenguaje era el banco de prueba del arte–, pero el arte y el lenguaje murieron al mismo tiempo, del mismo modo que todo el resto.* El artista no dice nada, en *Zerreiβprobe*: nada que valga. Él es ruidoso, pero taciturno. Brus sabe bien que el lenguaje occidental está entrampado en el *idealismo*. Es el momento mismo en que la filosofía analítica promueve, con Austin, su dudosa concepción de un idioma perfecto –de un mundo performativo donde el discurso es acción (el *speech act*). Sin embargo, sólo se trata de una impostura. Por el contrario, Brus exalta, a modo de resistencia, el *infra*-lenguaje del *sub*-significante: lenguaje del cuerpo donde dejan estragos, tanto la violencia bruta del mundo orgánico, como la expresión

19 Cf. Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Paris: Galilée, 1993).

20 Günter Brus, *Zerreiβprobe*, 1970. Performance. Aktionsraum A 1, Waltherstraße 25, Munich, Alemania.

21 *Zerreiβprobe* de Günter Brus. Filmado por Werner Schulz, Munich, 1970, 15min. 9seg, 16mm, sonido, color. Film. Ver nuestro análisis en: Michel, *La peinture comme crime*, 308-309 (sobre Brus: 286-306) y Régis Michel, "Brus et le théâtre de la mort," en P. Weibel (ed.), *Günter Brus. Expositions - Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste* (Dijon: Les presses du réel, 2011), 113-115.

pulsional de la energía libidinal. Retorno al borborigmo. El hombre occidental es un hombre *semántico*, es decir saturado por la significación, la cual vale como inhibición. El sentido es siempre un sentido *entredicho*. Para sustraerse a aquel control racional del lenguaje articulado, el cual tiene vocación represiva, el único medio consiste en encontrar, como aquí, la falsa inocencia del sonido primitivo: rebelión masiva de una fonética *animal*, donde el cuerpo no se encuentra reprimido por la censura puritana de la razón lingüística. En su defecto, mejor es callarse. Importa poco. Pues el mundo, escribe Brus en un diario de juventud, está ya mudo –por estar muerto...

Brus tiene el cuerpo *doloroso*, es decir humoral. Su deseo de transgresión no tiene nada de jubilatorio. De ninguna manera pasa éste por la apología masiva del placer sexual, a la manera de Reich que, para él, no es más que una benigna ofensa a la norma social. Su deseo de transgresión pasa por la insistencia provocativa respecto de la *animalidad* del cuerpo, violentamente reprimido por un tenaz puritanismo. Esta inflexión fisiológica, donde prime el humor corporal, no es solamente una manera eficaz de subvertir el viejo angelismo de Occidente. Ella reintroduce, en este discurso liberador, la dimensión *mortífera* de la entidad corporal. El cuerpo es un organismo en licuefacción. Brus lanza estos tabúes seculares a la cara contorsionada del orden burgués, abarrotado de aparatos estatales, policía, justicia, ejercito. *El Estado está en todas partes*: en cada uno de mis órganos. Sólo hay una salida: suprimirlos. Brus aún no ha leído Deleuze y Guattari: *Mil mesetas* se publicará en 1980. Pero él se hace un *cuerpo sin órganos* en el teatro reichiano de la liberación sexual²²: un cuerpo sin sexo (que él castra simbólicamente), sin cabeza (que él hace sangrar abundantemente), sin brazos ni pies ni muslos (que él acuchilla y amarra infatigablemente), un cuerpo que, al final de la acción, es tan sólo un bloque de carne en el matadero que se revuelca en su propia sangre. He aquí, entonces, la variante austriaca del suplicio *chino*, tan apreciado por Bataille: el famoso *Lingchi*, donde el horror deviene éxtasis²³. Pero, aquí, es el artista mismo quien se descuartiza. No más órganos, ¿no más Estado? Eso está por verse. No obstante, Brus practica hasta el límite –hasta el último límite (de la carne) – el arte de la *resistencia*...²⁴

JARZYNA O EL CUERPO ESQUIZOFRÉNICO

Poznan, 22 de febrero de 2002: Grzegorz Jarzyna monta, en el escenario del Teatro

22 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2* (Paris: Les éditions de minuit, 1980), 196-198.

23 Georges Bataille, *Les Jarnes d'Eros* (1961; Paris: 10-18, 2004), 120-122.

24 Naturalmente, empleamos el término en el sentido en que lo entiende Deleuze en su célebre entrevista con Toni Negri. Gilles Deleuze, "Contrôle et devenir" (entrevista realizada por T. Negri), en *Pourparlers 1972-1990* (Paris: Les éditions de minuit, 1990), 236-239.

Polaco, la última obra de Sarah Kane: *4.48 Psychosis*²⁵. Es un largo suicidio a las 4 hrs. 48 min. de la madrugada. Kane escribe: “happy hour / cuando la claridad realiza su visita / caliente oscuridad / que me mojas los ojos”²⁶. Es la hora en que la mujer que dice *yo* (no nos atrevemos, aquí, a hablar de narradora, menos aún de heroína) se cuelga, como lo hizo la dramaturga inglesa, un día de febrero de 1999, en un hospital psiquiátrico londinense. No hay aquí cuerda, pero sí un muro donde ella se quiebra: muro de la institución. Y aquel bloque de cemento que brilla en las tinieblas, como una falsa salida, es una lápida sepulcral: una estela funeraria. *Mírenme desaparecer*, dice la mujer cubierta de sangre. *Mírenme. Míren.* La voz en *off*, voz masculina, voz patriarcal, donde castigan todos los superyós de rigor (el asilo, el Estado, la sociedad), le recita, por el alto parlante, una especie de oración fúnebre: eco mecánico en sus acentos... obscenos, en su sentido estricto, es decir *extra-escénicos*. Pues este universo pre-postumo, el cual es frío como la muerte, no es más un teatro, es la morgue²⁷.

Lo sospechábamos un poco: Jarzyna lee Kane a contrapelo. *Yo*, en Kane, es una voz, nada más que una voz. La pieza es un monólogo e, incluso, fragmentos de frases que se extravían en la página blanca. Este lenguaje en migajas sólo es una pila de fonemas que, en todo momento, amenaza con el vértigo de la afasia –el silencio de la psicosis. El comienzo de la pieza es, por lo demás, el silencio: *un muy largo silencio*, dice el texto. Ahora bien, en Jarzyna, este texto toma cuerpo. Al pie de la letra (si nos atrevemos a decirlo): el verbo se hace carne. Magdalena Cielecka, la actriz fetiche del teatro polaco, está casi tan desnuda que el escenario. Pero ella no es silenciosa –ni mucho menos–, pues grita. Y aquel grito es, precisamente, lo que la psicosis inhibe: el grano de la voz, el ejercicio de la proferación, la violencia de la palabra. El monólogo de Kane es un grito *mudo*, del cual la psicosis hubiese apagado el sonido. La primera exigencia de Jarzyna –de su intérprete – consiste en... dar la voz. Poco importa que, la mayor parte de las palabras, olviden el camino. El texto aquí es sólo un pretexto. Y el teatro, en este caso, vale como performance: una *acción*, incluso un suicidio, como si los dos términos fuesen sinónimos. Es en ello que reencontramos a Brus y al accionismo vienés.

25 *4.48 Psychosis* de Sarah Kane. Dirigida por Grzegorz Jarzyna. Actuaciones de Magdalena Cielecka, Katarzyna Herman, Lech Lotocki, Mariusz Benoit, Rafal Mackowiak, Sebastian Pawlak, et al. Teatr Rozmaitosci y Teatrze Polskim w Poznaniu. Teatro Polaco de Poznan, Febrero 22, 2002. Poznan, Polonia. Obra de teatro.

26 Sarah Kane, *4:48 Psychosis* (2000; Paris: L'Arche éditeur, 2001), 52-56.

27 Sobre el montaje de Jarzyna, ver Roman Pawłowski, “Test dla teatru,” *Gazeta Wyborcza* (febrero 25, 2002) y la dirección web siguiente: <http://www.polishculture-nyc.org/?itemcategory=30817&personDetailId=285> Existe un registro filmico de la puesta en escena (fuera del comercio). Sobre la versión realizada en Londres, en el Barbican Center, ver Lyn Gardner, “4.48 Psychosis,” *The Guardian*, marzo 26, 2010, <http://www.guardian.co.uk/stage/2010/mar/26/448-psychosis-review>; Sarah Hemming, “4.48 Psychosis, Barbican, London,” *The Financial Times*, marzo 26, 2010, <https://www.ft.com/content/84b53bf6-384d-11df-8420-00144feabdc0>; y Matt Boothman, “4.48 Psychosis,” *British Theatre Guide*, marzo 27, 2010, <http://www.britishtheatreinfo.com/reviews/448barbican-rev>

He aquí, entonces, el último estadio –el más temerario – de un teatro moderno (postmoderno, posthumano) que no tiene nada más de teatral: el espacio psicótico del *esquizo-análisis*, a la manera de Deleuze y Guattari. Ya que, aquí, lo inconsciente no está más en *escena*, como en la gran metáfora que rige, en Freud y Lacan, el teatro analítico²⁸. Es la escena que *es* el inconsciente: un sistema indiferenciado de fuerzas oscuras que sólo se orientan a destruir todo (ellas lo logran bastante bien), el texto, el cuerpo, la escena –en una palabra, el teatro de la representación (de la *Vorstellung*). “Destruir, destruir”, escriben Deleuze y Guattari en *El Anti-edipo*: “la tarea del esquizo-análisis pasa por la destrucción, toda una limpieza, un raspaje del inconsciente”²⁹.

Al final, sólo subsisten el aliento, del cual hablaba Artaud en “El teatro de Séraphin”, aquel texto... inefable de 1936 –que se nos perdone el oximorón – sobre el teatro de las *sombras* (chinas): el último aliento, el cual es un grito, “el grito de la rebelión se pisotea”, el grito de la *tierra herida*, del *hoyo del abismo* –el grito, dice Artaud, de lo *femenino terrible*³⁰. Pues, en el presente, el teatro ya no es más el *pathos*, ni tampoco el *psicopathos* que evocaba Freud: el sufrimiento del *logos*³¹. Él es su exacta antítesis: una pura *física* donde triunfa la enfermedad. Y cual enfermedad: ¡la peste! Lo que cuenta en Sófocle, escribe Artaud, no es Edipo (el héroe, el sentido, el complejo), sino la *peste*: el veneno, el absceso, el contagio, que putrifican el texto, el mito, la tragedia y, con ellos, el teatro...³²

Veán a la actriz. O mejor aún: el accionista (la mujer-grito). Ella no actúa ningún rol. No hay personaje. Ella no *representa* nada –nada más que ella misma. La acción, notaba Grotowski, no es un espectáculo, y el actor no es un personaje. El destino de las pulsiones, pretende Freud, es siempre trágico: tiende siempre hacia la pulsión de muerte (o *Todestrieb*). Puede ser. Pero la mujer puede perfectamente arrojarle contra un muro, la acción del suicidio no es un suicidio de la acción. Jarzyna pudiese ser el último heredero de Brus, y no el menor. Como éste, él tiene el nihilismo activo. El cual se dirige al caos. Jarzyna destruye el teatro y produce *monstruos*: cuerpos en trance, en el acmé del miedo y del deseo. En Sarah Kane, había aún un último resto de humanidad: un escombros de sujeto –un muñón de ego. Alguien dice aún *yo*, a la manera de epitafio, cuando termina la pieza, en el momento mismo de su evanescencia. Pero aquí hay más que el vacío (bárbaro): un teatro *inhumano* de pulsiones brutas que, por

28 Sobre este último punto, ver también nuestro análisis: Régis Michel, “Un théâtre sans divan : l’inconscient de la scène. Freud et la révolution théâtrale”, *Savoirs et clinique*, n° 15 (2012): 128-138.

29 Deleuze y Guattari, *L’Anti-Edipo*, 371.

30 Antonin Artaud, “Le théâtre de Séraphin,” en *Le théâtre et son doublé suivi de Le théâtre de Séraphin* (1948 [1936]; Paris: Gallimard, 1966), 219.

31 Antonin Artaud, “Un athlétisme affectif,” en *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, (1938 [1935]; Paris: Gallimard, 1966), 195-207.

32 Antonin Artaud, “Le théâtre et la peste,” en *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, (1938 [1933-34]; Paris: Gallimard, 1966), 42-45.

contraste, es acusada por una música empalagosa de supermercado. Vienen entonces –vienen al fin–, dice el poeta (Mallarmé), *y el avaro silencio y la masiva noche...*³³

LUPA O EL CUERPO DE LA IMAGEN

Varsovia, 2009. El teatro de Krystian Lupa es un teatro del tiempo, de la lentitud, de la interioridad. A este respecto, no tiene rivales: un teatro de profundidades que él mismo denomina un teatro *suspendido*. Su proyecto más reciente, el cual se encuentra en curso bajo el título general de *Persona*, trata sobre figuras míticas de la modernidad³⁴: Gurdjieff, el buscador de verdad; Simone Weil, la filósofa obrera; Marilyn, la superestrella de Hollywood. Se podría agregar a Andy Warhol, héroe de *Factory 2*, espectáculo anterior del director. La trilogía consiste en explorar lo que hay *detrás* del mito: *quién* se esconde bajo las apariencias engañosas de una identidad legendaria. Es difícil imaginar dos mujeres más opuestas que Marilyn et Simone. Se dirá, para simplificar bastante, que una es un cuerpo en búsqueda de espíritu, mientras que la otra es un espíritu en búsqueda de cuerpo.

Simone o el cuerpo inmaterial

El cuerpo de Simone es, por lo demás, el título de la pieza, la cual está –como las otras dos– hecha mediante un montaje de textos extraídos de escritos íntimos, diarios, cartas y otros materiales.³⁵ No se trata solamente de personajes en búsqueda de autor, sino también de teatro *en* el teatro, al estilo de Pirandello. La mitad de la pieza es una discusión apasionada entre los actores por saber si es o no posible *interpretar* Simone: encarnar a la heroína en el espectáculo. La otra mitad pone en escena un cuarteto improbable de figuras enigmáticas. Pero eso importa poco. Lupa *no* busca contar una historia. Sólo quiere suscitar un encuentro, una situación, una atmósfera: en una palabra, hace teatro íntimo, es decir, intenso, en las fronteras de la consciencia y de la vida.

33 “El sepulcro sólido donde habita todo lo que daña / Y el avaro silencio y la masiva noche”. Stéphane Mallarmé, “Toast funèbre à Théophile Gautier,” en *Œuvres* (1873; Paris: Gallimard, 1945), 55 y 1470-1472 (notas).

34 Cf. Krystian Lupa, *Persona. Factory 2. Marilyn. Le corps de Simone* (2009-10; Montpellier: Editions l'entretemps, 2015). Sobre la trilogía *Persona*, cuyos espectáculos fueron el objeto de captaciones filmicas (fuera de comercio) –como todos los montajes de Lupa–, ver (entre otros) el sitio web siguiente: http://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/spettacoli_e_cultura/teatro-monroe/teatro-monroe/teatro-monroe.html, <http://www.nytheatre-wire.com/rg09071t.htm>

35 *Cialo Simone* de Krystian Lupa. Dirigida por Krystian Lupa. Actuaciones de Malgorzata Braunek, Adam Graczyk, Malgorzata Maslanka, Jolanta Olszewska, Andrzej Szeremeta, Maja Ostaszewska, et al. Teatrze Dramatycznym, Febrero 13, 2010, Varsovia, Polonia. Obra de Teatro. Sobre el montaje de *Cialo Simone*, se puede consultar (entre otros) los siguientes vínculos: http://www.culture.pl/web/english/resources-theatre-full-page/-/eo_event_asset_publisher/http://www.warsawvoice.pl/baza_wydarzen/wydarzenie.php?layout=nwv&lang=en/24471

El decorado es pobre. Es una pieza desnuda, con una cama de fierro y nada *más*, o casi nada más. El muro es azul y rojo el cubrecama. La iluminación crea una especie de *magia* simbólica con aquellos dos mismos colores. Todo es dicho con *nada*: la miseria y la luz, las cuales realizan el retrato de Simone, mujer luminosa y mujer mísera. En la pieza hay (no se sabe mucho por qué) un hombre barbudo con cara de *Cristo* que parece un eterno estudiante: encarna, sin duda, las aspiraciones espirituales, incluso religiosas y más aún místicas, de la heroína. Simone Weil, nacida en 1909, en la burguesía judía, fue, entre las dos guerras, el modelo mismo de la intelectual *comprometida*.

Ello no sólo es porque, agregada en filosofía y salida de la École Normale Supérieure – donde se forman las elites francesas –, comparte las luchas obreras, en tanto sindicalista radical y comunista libertaria – y, en consecuencia, antiestalinista. Ello es también (y sobre todo) porque, en 1934, ella decide ir más lejos, en solidaridad con los condenados de la tierra: entra en la fábrica y deviene obrera, trabajando *en la cadena*, en la industria pesada, donde la labor es más que dura, en Alsthom y Renault. Luego, ella se compromete en la guerra de España al lado de los republicanos. Pero su frágil salud se deteriora muy rápido. Ella, que visitó Alemania después de la llegada de Hitler para comprender el nazismo, el cual ella misma analiza con lucidez profética, se refugia en los Estados Unidos con su familia para huir de la ocupación alemana.

Pero aquel exilio es aún demasiado... privilegiado para sus ideales éticos. Entonces, ella se une a De Gaulle en Londres para comprometerse en la Resistencia. No obstante, muere de tuberculosis, con 34 años, en un sanatorio inglés (1943). En sus últimos años, los cuales fueron años sombríos, Simone Weil se interesó en el cristianismo, donde reencontró sus propias *obsesiones*: el gusto por la ascesis, por la mortificación, por el martirio –todo un proceso mortífero de negación del cuerpo. Aún hoy en día, surge la pregunta por si su muerte fue un suicidio mediante inanición voluntaria (ella rechazaba alimentarse). Pero pareciera que toda su vida fue un lento suicidio: una *autodestrucción* de su envoltorio carnal, el cual en la pieza es simbolizado por la extraña vestimenta que aprisiona su cuerpo, una especie de casulla color azul marino que le da el aspecto de una monja.

El estudiante crístico abre la ventana de la pieza bajo el claro de luna. Ambos se recuestan juntos sobre el suelo, uno al lado del otro, en un silencio profundo, donde su mano (la de él) *toca* la suya (la de ella), la cual no se retira. Aquel casto contacto, que el video pone en evidencia, al modo de un coito imposible, es, para Simone, el estado supremo del abrazo y de la sexualidad: el único momento donde ella encuentra su *cuerpo* que, desde hace tiempo (desde siempre quizás), ella ha olvidado, perdido, destruido. Es un momento de teatro puro, lo cual es todo salvo teatral –suspenseo narrativo, paréntesis visual, mayéutica íntima –, como sólo lo producen los demiurgos de la escena (Lupa, Marthaler o Dodine), *más allá* del texto, del decorado, de los

personajes; *más allá* del teatro mismo...

Marilyn o el cuerpo virtual

Marilyn es un mito. Pero ¿es una persona? Y, por lo demás, ¿qué es una persona? Lupa invierte la relación teatral. No es el actor que crea el personaje, sino el personaje el que crea al actor. Se trata, dice él, de una *experiencia extrema*: un *viaje interior* en el cuerpo del otro, sea éste un cuerpo imaginario³⁶. Se ve a Marilyn dialogar con sus cercanos: Paula Strasberg, su confidente, esposa de Lee Strasberg, el gurú newyorkino del *Actor's Studio*; André de Dienes, un amigo fotógrafo; Ralph Greenson, su psiquiatra. Para escribir estos diálogos, Lupa se inspiró de notas, de libretas, de entrevistas de la actriz. Ella está en el término de su carrera, en una especie de desesperanza final que no dice su nombre. Es, entonces, que Lupa introduce en la pieza un epílogo sorprendente que cambia todo: lo que, en su sentido fuerte, se llama un *coup de théâtre*³⁷.

El decorado cambia a la vista del espectador. Personajes desconocidos invaden la escena, los cuales sostienen discursos extraños en torno a una mesa inmensa. Estamos en... un asilo de locos. Marilyn no es más Marilyn: ahora es *otra* –manifiestamente una alienada–, quién se hace pasar por ella. Todo lo que venimos de ver no es más que una impostura: una pieza en la pieza, un juego de mascarar o de roles. Pero poco importa. Lo que, justamente, cuenta no es el personaje, sino el *mito*. Ahora bien, la escena es filmada. Alguien rueda un film con técnicos. Estamos en el asilo de locos. Hemos ahí en un plató de cine. Marilyn está desnuda. Ella se despoja de su identidad: ella se quita el vestido de noche laminado en planta, el cual hizo mucho para el *glamour* de su imagen. Luego ella se recuesta sobre la mesa. Y la escena deviene rito: una liturgia muda donde su cuerpo es... quemado. No de verdad, evidentemente –sólo en efigie, es decir, en video. La verdadera falsa Marilyn, aquella de carne, desaparece en el negro. Ella es reemplazada por su versión filmica, una Marilyn de cine que desaparece entre las llamas. Y esta hoguera virtual es un vértigo teatral.

Lupa quema a Marilyn. Y quemar a Marilyn es como quemar a Juana de Arco: transformar el cuerpo en mito, es decir, en *imagen*. Pero Lupa hace algo mejor. Pues la

36 *Persona. Marilyn* de Krystian Lupa. Dirigida por Krystian Lupa. Actuaciones de Sandra Korzeniak, Katarzyna Figura, Piotr Skiba, Władysław Kowalski, Marcin Bosak, Henryk Niebudek, Agnieszka Wosinska, et al. Teatrze Dramatycznym, abril 18, 2009, Varsovia, Polonia. Obra de teatro. Sobre la puesta en escena de *Persona. Marilyn*, se consultará (entre otros) los siguientes vínculos: http://www.teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1699&Itemid=623, <http://www.theatre-video.net/video/Presentation-de-Persona-Marilyn>, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Persona-Marilyn/>

37 [Nota del traductor] Se trata de una expresión francesa que puede ser traducida por *cambio repentino* o *giro inesperado*. Se consideró pertinente mantener la expresión original en francés para conservar la explícita referencia al teatro, sugerida en el texto.

imagen es digital y el cuerpo es numérico. La Marilyn de Warhol³⁸, la cual fue su primera inspiración, sólo tenía un rostro y no un cuerpo: el rostro mismo de una muerte múltiple que la serigrafía muda en estereotipia. La Marilyn de Lupa sólo es un cuerpo sin rostro, o casi: un cadáver en potencia que la cremación hace anónimo, impersonal, en una palabra, *virtual*. No es una ejecución, sino un auto de fe –el primer auto de fe de la era digital – donde lo que cuenta es lo que resta: el saldo. No las cenizas, sino los... píxeles. He aquí, entonces, por fin la Marilyn en las llamas que, desde siempre, le fueron prometidas por la América puritana: no son las llamas del infierno, sino las llamas de la *pantalla*, las cuales son mil veces peor ya que nadie las puede apagar...



1. *Anthropométrie*. Yves Klein (1928-62)



2. *Saut dans le vide*. Yves Klein (1960)

38 Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1967. Serigrafía, 91.5cm x 91.5cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA.

MALDECIR EL PADRE... MAL DECIR LA LENGUA.

Esteban Radiszcz

El año 2001, en la *V Bienal de Videos y Artes Electrónicas* realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Gonzalo Rabanal presentó una reconocida *performance* bajo un sugerente título: *Mal decir la letra*¹. De aquel trabajo se conservan el catálogo, algunos testimonios del artista, unos cuantos artículos especialmente dedicados y un registro en video en el cual se documenta su acción. Ese 5 de noviembre, en torno a la mesa donde se reunían los participantes (el padre del artista, los hijos del artista y el artista), habían ocho paneles que exhibían fotografías encuadradas (o reencuadradas) por rectángulos de neón: lecciones del *Silabario del Ojo*², escritos del padre, páginas de cuadernos de caligrafía, fotos familiares del padre, foto de carnet del padre, el padre vestido de huaso, patrones de fundo igualmente vestidos de huaso y un recorte de la cédula de identidad del padre, cuyo tubo fluorescente destacaba las líneas donde se indicaba la ausencia de profesión de este. Finalmente, seis monitores repartidos por la sala transmitían, en primeros y primerísimos primeros planos, aquello que acontecía en el encuentro de las tres generaciones.

El artista entra y presenta a los participantes: “él es mi padre, yo soy el padre, ellos los hijos, yo soy el hijo”. Entonces, frente a su padre, lee un cuaderno escrito por este último: “todo lo que está escrito en este viejo cuaderno lo he podido hacer gracias a este libro de Ojo o Silabario...”. La lectura prosigue relatando las circunstancias que impidieron al padre estudiar: debió muy tempranamente trabajar en pesadas labores y, luego de la muerte de su propio padre, convino hacerse cargo de la casa para ayudar a su madre en la crianza de sus diez hermanos.

Acto seguido, el hijo pone frente al padre el *Silabario del Ojo*, preguntándole cuándo y cómo aprendió a leer. “Aproximadamente a los dieciocho”, responde el padre, agregando que no tuvo oportunidad de ir al colegio ni contar con nadie que le enseñara las “letras para expresar su nombre y escribir todo”. “Cuando crecí y me formé como hombre – explica – , me di cuenta que eso era muy importante”, de modo que consiguió “un cuaderno y andaba con un lápiz en el bolsillo y me aseguré con un libro de estos”. De niño, su padre le había dicho que, aprendiendo las primeras letras de aquel libro y hasta la “lección de la Luna”, se lograba saber “juntar las letras y hacer hablar las letras”. Así lo había hecho él. Había, incluso, logrado

1 Gonzalo Rabanal, *Mal decir la letra*, 2001. Performance. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2 Claudio Matte, *Nuevo método (fonético-analítico-sintético) para la enseñanza simultánea de la lectura i escritura compuesto para las escuelas de la República de Chile* (Leipzig: Impr. De F. A. Brockhaus, 1884).

escribir su nombre y, a los 24 años, “aprendió” – como él dice – su firma, en virtud de la exigencia de un patrón que le solicitó las “dos o tres letras” de su rúbrica y no su nombre completo.

Entonces, el hijo le pregunta por la lección que más le había gustado. El padre menciona varias, mientras el hijo hojea el silabario para detenerse en la lección de la Chacra. El artista solicita a su padre leer la lección escogida. El padre rinde examen de lectura ante su hijo: “en el cam-po hay mu-chas cha-cras...”, pronuncia lenta y torpemente. Enseguida, el hijo extiende sus brazos y pone sus manos con los dedos abiertos sobre dos maderas situadas en los extremos de la mesa. En tanto, el padre prosigue: “las le-gum-bres que co-me-mos se cul-ti-ven en las cha-cras”. La posición tomada por el hijo lo reclina en una suerte de reverencia hacia su padre y de hecho, llega incluso a evocar la crucifixión. Luego, los hijos – es decir, los hijos del hijo del padre – comienzan a picar con puntiagudos lápices grafito en los espacios entre los dedos del hijo del padre lector autodidacta. Ciertamente, también es el examen del hijo ante sus hijos y frente al padre, quién continúa con su propio examen. En paralelo, los monitores muestran la atribulada boca del titubeante lector, la lección del silabario, los dedos expuestos del hijo, los firmes golpes de grafito realizados por los hijos.

A continuación, los hijos cambian los lápices por afilados cuchillos, los cuales son clavados con fuerza entre los frágiles dedos de su padre, hijo del viejo hombre que prosigue su dificultosa lectura. Los hijos erran sus golpes y hieren los dedos de su padre. El padre sangra. “[C]re-cer, cru-jir, cru-do, cri-a, es-cri-to-rio, cri-men, Cruz, cres-ta...”, lee el anciano en el *Silabario*. Así, el examen de lectura culmina para dar lugar al examen de escritura y el hijo pide al padre escribir la lección del Ojo – la primera lección del silabario. Los golpes de cuchillo se prosiguen con rudeza y los hijos erran nuevamente. Nuevas heridas son proferidas al padre. Mientras, los monitores exhiben los cortes, la sangre, la esforzada escritura del padre.

Al finalizar, el artista se incorpora, dice que la *performance* ha concluido, limpia sus sangrantes manos en la ropa y, visiblemente conmovido, va del lado de su padre, lo abraza con fuerza, le da un cariñoso beso.

LA LETRA ENTRA CON SANGRE.

Sin duda, la *performance* de Rabanal propone una problematización de la cuestión del poder y de los dispositivos de sujeción vinculados al ejercicio del saber. El mismo artista subraya que su obra aborda el “tema del saber como una metáfora del dominante-dominado y corrector del cuerpo, un cierto código de ingreso normalizador a través de la educación”. Se trata de “instancias de desmontaje que problematizan estos modelos de construcción de sujeto”, donde el padre, para inscribirse en el cuerpo social, “tuvo que aprender la letra y hacer su firma, su nombre, ello fue lo que le dio

estatus y reconocimiento: primera lección instalada en la escuela, para fijarte como cuerpo autorizado, educado”³.

Consistentemente, Mauricio Barría destaca que la obra expone la articulación significativa “padre-cuerpo-educación” para “mostrar el vínculo filial como metáfora operante del disciplinamiento que ejercen los procesos educacionales sobre el cuerpo”⁴. En el fondo, indica, la *performance* de Rabanal exhibiría “la fragilidad sobre la que se sustenta el poder filio-patriarcal”, de suerte que “[l]as identidades y roles auto-afirmativos sucumben ante la imposición concreta de la norma sobre el cuerpo, la norma reforma y deforma el cuerpo”, el cual se transforma “en soporte de la huella de la fragilidad de la propia ley, la que, apenas un momento antes, intentaba a través de la violencia formadora someter al primero”⁵.

Del mismo modo, Sergio Rojas subraya la violencia implicada en la iniciación a la letra y la resistencia del individuo a ella, destacando la condición política del aprendizaje que hace ingresar a un mundo mediante el abandono de otro mundo. Igualmente, agrega, la obra implica una desconstrucción del poder, por cuanto éste no se resume a “un mecanismo de represión y negación, sino que es, en una misma espiral, fuente de identidad, sistema de control, procesos de enseñanza, administración estética de su propia aparición, producción de subjetividad e identidad, y es proveedor también de los elementos críticos que harán posible en un momento su relevo hacia otras formas todavía indeterminadas de sujeción”⁶.

Ciertamente, estas indicaciones representan aristas sugerentes y relevantes que parecen vincular la *performance* de Rabanal con el agudamente crítico lienzo de Goya, *La letra con sangre entra*⁷. Asimismo, ellas guardan una estrecha relación con la manera en que el propio artista entiende tanto el trabajo de la *performance* como el lugar radicalmente político que le cabe al cuerpo en ella. No obstante, quisieramos abordar la obra a partir de un ángulo algo diferente que, aunque en modo alguno contradictorio con las perspectivas mencionadas, se propone aproximar la pieza en función de su pivote central, a saber, la cuestión del padre. Aunque no tanto el padre como metáfora del poder, sino más bien el padre en tanto anclaje concreto del ejercicio de la ley.

3 Gonzalo Rabanal, “Conversación con Gonzalo Rabanal” (entrevista realizada por M. García y J. Zoro), *Intersecciones. Revista de ensayos*, n° 1 (2008): 96.

4 Mauricio Barría, “¿Qué relata la *performance*? Límites y tensiones entre cuerpo, video, *performance*,” en M. Barría y F. Sanfuentes (eds.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2011), 25.

5 *Ibid.*, 26.

6 Sergio Rojas, “‘Carta al padre’: la autoridad del autodidacta,” en *Las obras y sus relatos* (Santiago: Univ. ARCIS, 2004), 99-100.

7 Francisco Goya, *La letra con sangre entra*, 1780-1785. Oleo sobre tela, 19,7cm x 38,7cm. Museo de Zaragoza, Zaragoza, España.

UN SUEÑO PARRICIDA

Es probable que no resulte muy extraño si se estima que, al menos en un primer acercamiento, la obra de Rabanal contiene las marcas de la conflictividad edípica. Por cierto, esta afirmación puede generar numerosas reservas – e, incluso, en el mismo autor de la *performance*. Sin embargo, ello no parece restar, *a priori*, validez a la constatación, toda vez que ella misma pudiese, en su momento, permitir llegar aún más allá del Edipo. En efecto, la obra de Rabanal pone en juego de manera evidente la cuestión del parricidio y de la culpa en el centro de la relación del hijo y su padre. En el catálogo de la obra, el artista introducía su trabajo con una afirmación decididamente explícita: “[a] mi padre autoritario siempre lo quise matar”⁸. Frase que, declarando la connotación parricida de un trabajo que lo ha “perseguido como un perro” hasta la “obsesión personal”, se continúa por el relato de un sueño acaecido una noche no muy lejana. En él, el artista nada en un río lleno de barro, llega a un sitio más alto donde no necesita respirar, pues el aire no le pesa. Entonces, detrás de una cortina de seda, ve como su padre se ahoga en el río. El artista está acostado desnudo, con las piernas y pies atados. El padre le grita pidiéndole salvarlo, pero él no puede ayudarlo. Un coro de evangélicos lo tranquiliza. Ellos calzan botas negras y se tapan la cara con las manos, mientras uno porta una máscara de tigre, da órdenes y lo golpea con una cadena y un látigo. Él sufre y grita, pero no lo escuchan. Entonces se ríe y ellos lo golpean más fuerte. No logra parar de reír y le pegan con más fuerza aún. El río, su padre se ahoga y el cuerpo flota muerto en el río. Al final del relato onírico, Rabanal escribe: “(Anotaciones de un sueño común con mi padre)”⁹.

No se trata aquí de emprender la incierta interpretación de un sueño, del cual no sabemos si fue realmente soñado y del que no tenemos asociaciones del soñante. Sin embargo, el relato del sueño parece translucir el deseo de superar al padre (llegar a un sitio más alto, mientras el padre sigue en el río), la culpa respecto del padre y el horror del soñante frente a sus deseos (los fieles que lo tranquilizan y que se tapan la cara, donde el castigo recibido parece en directa relación a ellos), además de la inclinación parricida que culmina en su realización (el padre muerto flotando en las aguas). Ciertamente, el soñante no puede salvar a su padre (está atado de pies y manos) y el sueño lo muestra inocente de su muerte (el coro lo tranquiliza). Pero la manera en que Rabanal escribe sobre su risa en el sueño se apoya en una indicativa homofonía: “mi padre se ahoga, me río, mi padre muerto flota sobre el río, me río”. Río y risa se superponen, río y risa no parecen ser cosas distintas, como si el padre

8 Gonzalo Rabanal, “Mala lengua,” en *Mal decir la letra* (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2001), 3.

9 *Ibíd.*

se ahogara en la risa del hijo: el hijo ha matado al padre y el sueño se deja escuchar como el cumplimiento de su deseo parricida al tiempo que la realización de su anhelo por no ser culpable de aquel asesinato.

Este parece ser el punto de partida de la obra que, por su parte, también pone en acto una relación de rivalidad, culpa y asesinato del hijo hacia el padre. En efecto, el hijo exhibe al padre, fragiliza a aquel rudo campesino del cual nos dice que, formado en un universo patriarcal, recibió el legado de la dominación y aprendió a subordinar. Nos muestra a aquel hombre marcado por la insuficiencia, haciendo esfuerzos por subordinar la letra, dominado por el patrón que le exige su firma, disfrazado con los atuendos de aquellos que lo han sometido, ahogándose en el río del cual el letrado hijo ha salido airoso (sin que el aire le pesase, dice el sueño). Asimismo, como en el sueño, el hijo recibe castigos, hieren sus manos con los mismos instrumentos con los que el padre busca dominar la letra, mientras sus propios hijos le entierran cuchillos. Él es también padre y, como el suyo, se exhibe expuesto a la violencia de su progenie, fragilizado en la exposición de sus deseos y, si se quiere, castigado por sus retoños hasta encontrarse nuevamente reclinado ante el padre (aunque de una manera bien diferente) para, no parece del todo equivocado decirlo, ser crucificado por su prole.

Evidentemente, no es difícil identificar aquí el mito edípico que, desde *Tótem y tabú*¹⁰ hasta *Moisés y el monoteísmo*¹¹, representa para Freud el origen de la inscripción de la Ley: el padre muerto retorna bajo su forma, en este caso (el de la obra) bajo la forma de la abstracta ley de la letra, a la cual el cuerpo del propio padre ha resistido e, incluso, aún resiste. En tal sentido, resulta significativo que, de acuerdo con la presentación de los participantes, el padre sólo sea padre, los hijos sólo sean hijos, mientras que el hijo sea padre e hijo, al mismo tiempo. Ello no sólo indica el lugar del artista – y, en consecuencia, de la *performance* misma – en la articulación de la filiación, sino que también señala la posición del hijo devenido padre en tanto cuerpo sobre el cual la ley opera para dejar su marca y donde, por cierto, resuena el dogma cristiano que concibe al sacrificio del hijo (el cual es también padre) como restablecimiento de la ley del padre para su pueblo. Con ello, sin embargo, no se está en modo alguno sosteniendo que se trate de una pieza a carácter religioso, aunque el masivo arraigo del catolicismo en nuestro pueblo no podría restarse de dejar sus huellas en una obra referida al padre. Simplemente, se señala la mencionada resonancia en la *performance* bajo el entendido de aquello que el propio Freud sugiere

10 Sigmund Freud, "Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos," en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 13 (1913[1912-1913]; Buenos Aires: Amorrortu, 1990), 1-162.

11 Sigmund Freud, "Moisés y la religión monoteísta," en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 23 (1939[1934-1938]; Buenos Aires: Amorrortu, 1980), 1-132.

respecto de la cristiana creencia, en tanto evocación del mítico asesinato del padre primitivo¹².

LA LEY, SU DESTITUCIÓN... Y SU REINTRODUCCIÓN.

Pero, quizás, más de alguno pudiese discernir en la obra de Rabanal una referencia a la figura del padre claudeliano, al padre humillado, para promover con ello la temprana tesis de Jacques Lacan¹³ sobre la contemporánea declinación del padre en la cultura y la correlativa degradación de la autoridad de la ley en nuestros días. Sin embargo, el pretendido declive no sólo se confronta a las mismas objeciones históricas, políticas y psicoanalíticas que, en otro lugar, nos fue posible formular¹⁴, sino que la propia *performance* parece contener, en sí misma, la refutación de dicha tesis. En efecto, tal y como lo indica Rojas, la obra no sólo expone la clausura de un antiguo mundo – aquel donde la universalidad de la ley descansaba en la moraleja de las viejas historias relatadas por el padre –, pues ella también revela la apertura de otro mundo, cuyo ordenamiento reposa en la ley dispuesta en la convención por la cual se articulan las letras para ser leídas y escritas¹⁵.

Dicho en otros términos, el Nombre-del-Padre como instancia de la Ley no se degrada por el sólo hecho que la ley de un padre –y la autoridad que la sostiene– se encuentre, en un momento u otro, eventualmente destituida. La desautorización de una ley, la objeción de su naturalizada legitimidad, no implica la desaparición de la ley y de la autoridad en cuanto tales, por cuanto ellas se encuentran reintroducidas bajo otras formas, bajo otros nombres. Ello, claro está, mientras no nos encontremos en el oscuro reino del totalitarismo, donde el lugar vacío de la Ley se encuentre ocupado no por un nombre – el padre sólo retorna como significante: “la tumba de Moisés está tan vacía para Freud como la de Cristo para Hegel”¹⁶, decía Lacan –, sino por un cuerpo en virtud del cual la ley resulta impuesta de acuerdo a los antojos de su goce.

A decir verdad, la proclamación de una declinación del padre sólo es sostenible si, previamente, se ha promovido la autoridad del padre (y del patriarcado) a una instancia trascendental, que la era actual habría destituido¹⁷. Ciertamente,

12 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura,” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 21 (1930[1929]; Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 137.

13 Cf. Jacques Lacan, “Les complexes familiaux dans la formation de l’individu. Essais d’analyse d’une fonction en psychologie,” en *Autres Écrits* (1938; París: Seuil, 2001), 23-84.

14 Cf. Esteban Radiszcz, “Algunas observaciones sobre la tesis de la declinación del padre y la cuestión de la Ley en psicoanálisis,” *Revista de Psicología de la Universidad de Chile* 18, N° 1 (2009): 9-29.

15 Rojas, *Carta*, 96.

16 Jacques Lacan, “Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien,” en *Écrits*, vol. 2 (1966 [1960]; París: Seuil, 1999), 299 [la traducción es nuestra].

17 Cf. Michel Tort, *La fin du dogme paternel* (París: Aubier, 2005).

al indicarlo como un significante capaz de distinguirse del conjunto de los significantes por definir el universo significante, Lacan¹⁸ sostuvo la trascendencia del Nombre-del-Padre, concebiéndolo como una suerte de Otro del Otro. No obstante, en lo sucesivo –y, particularmente, a partir de 1963–, el propio Lacan parece haber despojado al padre de su pretendida trascendencia, tanto al proponer pasar del singular al plural y hablar de los Nombres-del-Padre¹⁹, como al introducir un carácter contingente en la Ley misma y sostener que, siguiendo a Freud, la ley (del padre) y el deseo (del padre) “son una sola y misma cosa”²⁰.

Esta última consideración pudiese resultar inadmisibile para quienes sostienen que ley y deseo son asuntos radicalmente distintos e, incluso, estrictamente contradictorios. Pero si la ley sólo es aquello que se opone al deseo o, si se quiere, aquello por lo cual este se introduce (fórmula clásicamente estructuralista que Lacan²¹ sostuvo inicialmente), entonces resulta muy difícil dar cuenta de la operación sadéana que, de acuerdo con el mismo Lacan²², en cierto modo invierte la operación kantiana para sostener la ley del deseo. Del mismo modo, si la ley no es más que la antítesis del deseo, entonces sería improbable destituir la ley mediante el señalamiento de su dependencia respecto de sus condiciones de enunciación, es decir, por medio de la indicación de su carácter contingente como deseo, o sea en tanto ilegítimo capricho.

A este respecto, Pascal insistía en la automática obediencia a la ley por medio de la costumbre, pues “[q]uien la lleva a su principio, la aniquila”²³. Como lo subraya Slavoj Žižek, para funcionar “normalmente” la ley requiere de su acatamiento por ser, tan sólo, la ley²⁴, de suerte que su real constitutivo necesita ser reprimido bajo la creencia ideológica en el “significado” sobre el cual pretende fundarse en tanto trascendencia de la justicia, la verdad o, más modernamente, la funcionalidad.

Pues bien, la *performance* de Rabanal parece justamente ir en esta precisa dirección. El asesinato del padre autoritario pasa por el desvelamiento de sus semblantes, por la denuncia de sus sometimientos, por la exhibición de sus aspira-

18 Cf. Jacques Lacan, “D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose,” en *Ecrits*, vol. 2 (1966 [1959]; Paris: Seuil, 1999), 9-61.

19 Cf. Jacques Lacan, “Introduction aux Noms-du-Père,” en *Des Noms-du-Père* (1963; Paris: Seuil, 2005), 67-104.

20 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre X. L’angoisse, 1962-1963* (Paris: Seuil, 2004), 126 [la traducción es nuestra]

21 Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre IV. La relation d’objet, 1956-1957* (Paris: Seuil, 1998).

22 Cf. Jacques Lacan, “Kant avec Sade,” en *Ecrits*, vol. 2 (1966 [1963]; Paris: Seuil, 1999), 245-269.

23 Blaise Pascal, “Pensées,” en *Œuvres Complètes* (1670; Paris: Seuil, 1963), 507 [la traducción es nuestra].

24 Slavoj Žižek, *Ils ne savent pas ce qu’ils font. Le sinthome idéologique* (Paris: Point Hors Ligne, 1990), 78.

ciones, por su dificultad para subordinar la letra, por su obstinado deseo de ella. Pero es, exactamente, este mismo porfiado deseo del padre que, si bien destituye la ley por la cual él mismo gobernaba, reintroduce la ley de otra forma para que, mediante sus propios hijos, el hijo se reclina ante ella. No frente el padre sino ante aquello que, en el deseo del padre, se perfila como ley respecto del hijo que recibe las marcas de su ejercicio. En el fondo, maldecir al padre es bendecirlo de otra manera.

UNA SALIDA AL PADRE, AUNQUE NO SIN EL PADRE.

Se rebatirá que, en verdad, se trata de una transformación que, distando mucho de encerrar al hijo en el mundo paterno, destituye la ley del padre y, con ello, libera al hijo de su tutela edípica. En tal sentido, en la *performance* podría operar algo semejante a lo que Deleuze y Guattari pudieron sostener respecto de *La Carta al Padre* de Kafka, que Sergio Rojas puso, pertinentemente, en paralelo con la obra de Rabanal. Mediante una amplificación hasta el absurdo del padre, sostienen Deleuze y Guattari, Kafka operaría una suerte de edipización del universo que, haciendo entrar al padre tal y como es, le permite inventar una salida que, en el universo paterno, permanecía bloqueada. “La cuestión del padre – escriben – no es cómo devenir libre respecto de él (cuestión edípica), sino cómo encontrar un camino allí donde él no lo encontró”²⁵.

Ciertamente, el trabajo de Rabanal parece encontrar un camino allí donde éste habría quedado clausurado para el padre. De hecho, el artista busca incluso ofrecer también dicha salida al padre mismo. Él subraya la subversión que la “palabra popular” del padre opera sobre el buen habla, para fragmentar la lengua en “dialectos licenciosos, bárbaros y homicidas”, donde “la vulgaridad de la palabra maldita” del padre iletrado “enfermó a la autoridad”²⁶. Así, Rabanal entiende otorgar un recurso al padre en función de su misma falencia (tachadura, borrón, mala letra), confiriendo a las historias de campo recibidas de su padre el poder de enseñar la vida, el amor, el mundo, sin aquella privación del cuerpo que exige la normalización iluminista. En tal sentido, la *performance* misma llega a formularse al modo de una salida. Como lo sostiene Rojas, en ella “el poder deviene texto que hay que aprender a leer, de manera que ingresar en el juego de la interpretación que esta obra exige y provoca, nos pone como espectadores también en situación de ‘juntar letras’ y, en ello, de ‘desnaturalizar’ el poder”²⁷.

Sí, encuentro de una salida. Pero de una salida que en modo alguno sabría pro-

25 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1975), 19 [la traducción es nuestra].

26 Rabanal, “Mala lengua”, 4.

27 Rojas, “Carta”, 100.

ducirse sin el deseo del padre y la ley que, en aquel deseo, funda sus condiciones de enunciación. “[É]l – señala Rabanal respecto de su padre – lo que más quisiera es saber y sin embargo sabe que ya no ha podido [...], y eso lo entristece”²⁸. Malestar por un deseo insatisfecho, renuncia constitutiva del *Malestar en la cultura*²⁹. Pero, por eso mismo, deseo insistente, deseo aún más intenso en virtud de la porfía de su vacío. “Razonando, hablando permanentemente con sus insatisfacciones – escribe Rabanal respecto de su padre – las elevó a un estado espiritual, propio del maestro, que entiende un día cualquiera que las barreras se convierten al fin y al cabo en un objeto de deseo de todas aquellas cosas que antes se desearon”³⁰. Es posible que, en los términos de Deleuze y Guattari, estas consideraciones no representen más que una de aquellas “tristes interpretaciones psicoanalíticas”³¹ proferidas a propósito de la carta de Kafka a su padre. Sin embargo, resultaría bastante obcecado sostener que la obra de Rabanal no tiene la más mínima relación con la ley enunciada en la contingencia de aquel vivo deseo de su padre autodidacta por la letra.

Mal decir la letra se incluye dentro de una serie de *performances* que, con marcado carácter autobiográfico, parecen situar al artista en posición de “saldar cuentas”³² (sin que se logre saber bien si la cuenta a saldar es la de él o la del padre, o incluso la de los hijos, o quizás aquella de la ex-esposa). Así, en *Cría Cuervos*³³, el artista es colgado de los pies con cadenas, para luego ser azotado por el hijo (recuérdese aquí el sueño donde el artista está encadenado, mientras es flagelado por un hombre con máscara de Tigre, posible referencia al apellido felino “León”, que portan su padre, sus hijos y él mismo). Del mismo modo, en *Sagrada Familia*³⁴, la ex-esposa es sometida por Rabanal a un interrogatorio que, concerniente a su reciente separación, debe ser contestado por un Verdadero o un Falso, a partir de lo cual el artista intenta manipular las respuestas de su ex cónyuge para aparecer como la víctima (que también podría ser vinculado, en cierto modo, al sueño donde un coro evangélico lo tranquiliza). Sea como fuere, el acto de “saldar cuentas” dice suficiente respecto de la culpa y de la acción de la ley, las cuales insisten en la deuda para prolongarse en deber.

28 Rabanal, “Conversaciones”, 97.

29 Cf. Freud, “El malestar en la cultura”.

30 Rabanal, “Mala lengua”, 4.

31 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 17.

32 La expresión es de Barría, “¿Qué relata una performance?”, 26.

33 Gonzalo Rabanal, *El Cría Cuervos*, 1998. Performance. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. Un registro audiovisual de la performance puede ser consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=rRS7poquyto>

34 Gonzalo Rabanal, *Sagrada Familia*, 2001. Performance. Centro de Arte Alameda, Santiago, Chile.

SEPARARSE DE LA MADRE, SIRVIÉNDOSE DEL PADRE.

Pero, como lo destaca Cecilia Sánchez, la gran ausente de la *performance* es la madre. Sin embargo, ello no parece suceder en virtud de que “la conversión del *homo* en *humanus* [sea] una operación viril”³⁵, ni en razón a que, retomando a Derrida, el pacto entre *herida* y *letra* requiera del *olvido de la madre*³⁶. De hecho, la madre no está realmente ausente. Ella no sólo aparece en los recuerdos del padre como aquella que debió ser auxiliada para sostener la crianza de los hijos. Del mismo modo, ella está bien presente en la segunda Lección del *Silabario*, aquella en la cual se lee “ma-ma, a-ma, a-mo, ma-ma”, para enlazar a la *performance* tanto con amor como con las inaugurales lalaciones proferidas sobre su seno. La madre, la cual viene inmediatamente después de la lección del Ojo, o sea aquella sobre la que, se podría decir, recae la anteriormente convocada vigilancia ocular que, como lo señala Barria³⁷, está omnipresente en la *performance* por una multiplicación panóptica en virtud de la cual todos los asistentes nos hacemos fisgones gendarmes de los trabajosos esfuerzos del padre y de las sangrantes heridas del hijo.

A decir verdad, antes que una ausencia, se trata de una masiva presencia de la madre como materia sobre la cual se ejercen los cortes requeridos para la entrada de la letra, donde el gozoso “mamama” del bebé llega al “mamá” del niño, que después deviene en “ma-má” leído por el ojo y, luego, “m-a-m-á” escrito con la mano. En otras palabras, la madre está ahí como *lalengua*, que Lacan³⁸ proponía escribir en una sola palabra y que requiere de cesuras para ser pronunciada, así como de disecciones para ser leída y de cisuras para ser escrita. En cierto sentido, es cuestión de mal decir *lalengua*: no solamente juntar sonido y letras, sino que también fisurar *lalengua* en la cual el sujeto es hablado por el Otro materno. Desde esta perspectiva, sería por eso mismo que, como lo dice Freud en su temprana contribución sobre las afasias, aprenderíamos a “post-hablar” (*Nach-Sprechen*)³⁹. Aunque es probable que no proceda decir exactamente lo mismo respecto de la escritura, menos aún sobre la lectura, sin sostener con ello una suerte de metafísica completamente ahistórica.

Pero, sobretudo, se trata de la *lalengua* que, caracterizada por Lacan⁴⁰ como materna, puebla con sus equívocos el cuerpo del niño, dejando en él sus marcas in-

35 Cecilia Sánchez, *Escenas del cuerpo escindido* (Santiago: Cuarto Propio, 2005), 302.

36 Jacques Derrida, “Circumfession,” en Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, *Jacques Derrida* (Paris: Seuil, 1991).

37 Barria, “¿Qué relata una performance?”, 26.

38 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore, 1972-1973* (Paris: Seuil, 1975).

39 Sigmund Freud, *Zur auffassung der Aphasien* (Leipzig/Wien: Franz Deuticke, 1891), 76 [seguimos aquí la traducción propuesta por José L. Etcheverry para la edición de Amorrortu editores]

40 Cf. Lacan, *Encore*, 126

delebles. *Lalengua* materna que, en su último libro, Geneviève Morel⁴¹ ha caracterizado en relación a la *ley de la madre*, es decir, a las palabras singulares y equívocas que refieren aquello que el hijo es o ha sido en tanto objeto para el goce materno; palabras maternas que poseen fuerza de ley y que, por lo mismo, constituyen las primerísimas sujeciones intensamente corporales del cachorro humano. Para separarse de aquellas palabras legisladoras, el sujeto puede ciertamente servirse del padre, aunque no necesariamente, en la medida que, siguiendo al Lacan de 1975, el padre es tan sólo un medio entre otros⁴². En efecto, en su última reconsideración del padre, Lacan vuelve nuevamente sobre el Nombre-del-Padre para proponerlo como no siendo más que uno de los nombres del síntoma, es decir, de aquella manera radicalmente singular mediante la cual “cada quien goza del inconsciente en tanto el inconsciente lo determina”⁴³.

En tal sentido, Lacan sostiene que el padre puede servir para separarse de la madre, pero su incidencia ya no se limita únicamente a la forma de una ley pues también está la posibilidad de que, para ello, el niño se apoye en su goce (el del padre), es decir en su síntoma (el del padre). Lacan⁴⁴ llama a esto la *padre-versión* que, jugando con la homofonía de la primera sílaba del término perversión con padre (*per* y *père*, en francés), designa la perversión paterna que toma forma en el síntoma que, para un hombre, constituye una mujer. El padre sabe hacer con ella y el niño puede, aunque no siempre y no necesariamente, servirse de él – y, en ocasiones, servirse incluso de él según el modo de la ley paterna –; pero sobre todo servirse de él de una manera siempre contingente y vinculada a un goce tan sólo sugerido por el padre en una justa medida (jamás de manera abierta y flagrante).

Sin duda, la *performance* nos da pocas noticias de aquel goce del padre, aunque se puede intuir que en algo parece tener que ver con su propia madre: aquella a la que se vio llamado a auxiliar para criar a sus hermanos⁴⁵. En tal sentido, es posible pensar que aquello que en el padre resiste a la letra no es tanto – como lo sugiere Rojas – el mundo premoderno que la instrucción educacional destituye. Se trata, sin duda, de la resistencia de una antigua subordinación, pero no de aquella referida a los varones campesinos, sino de aquella subordinación a una mujer: esa que, por la dolorosa contingencia de la temprana muerte de su esposo, devino en concreto el impedimento del hijo para su ingreso a las letras.

Pues bien, el artista se sirve precisamente de algo de eso para realizar, nada más

41 Geneviève Morel, *La loi de la mère. Essai sur le sinthome sexuel* (Paris: Anthropos, 2005).

42 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome, 1975-1976* (Paris: Seuil, 2005).

43 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XXII. RSI, 1974-1975* (sesión de seminario, Paris, Francia, febrero 18, 1975) [la traducción es nuestra]

44 *Ibid.*, enero 21, 1975.

45 Cf. Rabanal, “Conversaciones”.

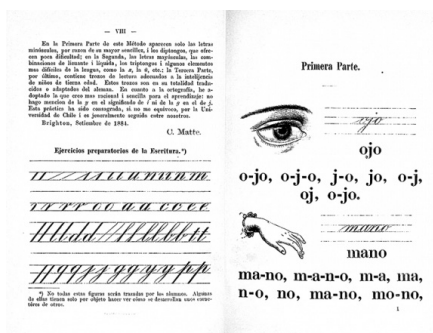
ni nada menos, que su arte. En efecto, el seudónimo elegido por Bernardo León Gómez, el autor de esta *performance*, lleva justamente el apellido de la madre del padre, a saber, Rabanal. En tal sentido, nos queda la interrogante de si, acaso, el mismo arte de Gonzalo Rabanal constituye un *sinthome*, un saber hacer con el goce materno sostenido desde su propio padre. Quizás algo de eso evocan las siguientes palabras del artista: “el cuerpo, tanto en la belleza como en la fealdad, es una demasía impensable y es un privilegio trabajar con esa materia prima, es una pulcra perversidad que sólo en el arte puede pensar”⁴⁶.



1. *La letra con sangre entra*. Francisco de Goya (1780-85)



2. *Mal decir la letra*. Gonzalo Rabanal (2000)



3. *Nuevo Método (Fonético-analítico-sintético) para la enseñanza simultánea de la lectura i escritura compuesto para las Escuelas Públicas de la república de Chile*. Claudio Matte. Leipzig Imp. De F.A. Brockhaus (1884)

46 *Ibid.*, 98.

AUTORES

Roberto Aceituno es psicólogo y psicoanalista, Doctor en Psicopatología y Psicoanálisis (Université Paris 7 Denis Diderot). Es Profesor Titular del Departamento de Psicología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y académico del Departamento de Psiquiatría Sur de la Facultad de Medicina de la misma casa de estudios. Es Director del Laboratorio en Prácticas Sociales y Subjetividad (LaPSoS) e integra el Programa de Estudios Psicoanalíticos: Clínica y Cultura. Actualmente, es Decano de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Autor de numerosos artículos publicados en revistas nacionales y extranjeras, entre sus últimas obras se cuentan los libros *Futuro anterior* (Ed. Universitaria, 2011) y *La memoria de las cosas* (Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2013).

Pablo Cabrera es psicólogo y psicoanalista, Magister en Filosofía Política y Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile). Es Profesor Asistente del Departamento de Psicología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y docente del Departamento de Psiquiatría Sur de la Facultad de Medicina de la misma casa de estudios. Es investigador asociado del Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad (LaPSoS), además de integrante del Programa de Estudios Psicoanalíticos: Clínica y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Además de diversas contribuciones publicadas en revistas especializadas y obras colectivas, es editor del libro *Construcciones: clínica de lo traumático y figurabilidad* (Departamento de Psicología Universidad de Chile, 2014).

Federico Galende es filósofo y Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile), además de ensayista y escritor. Es Profesor Asociado del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, del cual es actualmente su Director. Asimismo, dirigió la revista *Extremoccidente*, donde continúa como colaborador. Autor de numerosos libros, entre sus últimas publicaciones se cuentan *Modos de producción, notas sobre arte y trabajo* (Palinodia, 2011), *Filtraciones III* (Cuarto Propio, 2011), *Rancièrè, una introducción* (Quadrata-Biblioteca Nacional, 2012), *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y Artes visuales en Chile, 1960-90* (Metales Pesados, 2014), *Comunismo del hombre solo* (Catálogo, 2016) y la novela *Me dijo Miranda* (Alquimia, 2013).

Andrea Kottow es Licenciada en Literatura Hispánica, Magíster en Literatura General y Comparada (Universidad de Chile) y Doctora en Historia de la Medicina (Freie Universität Berlin). Actualmente es profesora de literatura en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Andrés Bello. Sus investigaciones giran en torno a la salud y enfermedad como prácticas discursivas con alcance simbólico en la modernidad y sus crisis. Ha publicado numerosos artículos en libros y revistas especializadas, además de ser autora del libro *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht um 1900* (Campus, 2006).

Marie-Claude Lambotte es psicoanalista, psicóloga y filósofa, Doctora en Filosofía (Université Paris 10 Nanterre) y Doctora en Letras y Ciencias Humanas (Université Paris 7 Denis Diderot). Es, en la actualidad, Profesora de Psicopatología y de Epistemología de las Ciencias Humanas en la Université Paris 13, directora de investigación en la Université Paris Diderot y directora de programa en el Collège International de Philosophie. Sus investigaciones se ha centrado en la melancolía y lo originario, siendo autora de numerosas contribuciones en revistas y libros colectivos. Entre sus publicaciones destacan los libros *La mélancolie. Études cliniques* (Anthropos, 2000), *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie* (Anthropos, 2003) y, más recientemente, el catálogo *Les « Kopfstücke » de Franz Xaver Messerschmidt. Le caractère conflictuel de la relation en miroir* (Ed. RMN. 2011).

Jorge Martínez Ulloa es musicólogo, compositor y artista sonoro. Licenciado en Musicología (Université de Nice) y Magister en Artes con mención en Musicología (Universidad de Chile), además de contar con formación en composición, música electrónica e informática de la música (Conservatorio Cherubini de Florencia). Es Profesor Titular del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Como compositor cuenta con un catálogo de más de 150 obras estrenadas y como investigador ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y obras colectivas.

Règis Michel es escritor, ensayista e historiador del arte. Conservador y curador en jefe en el Departamento de Artes Gráficas del Museo de Louvre. Investigador asociado del Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) y profesor de la Universidad Pública de Suiza Italiana. Ha sido profesor invitado en destacadas universidades en distintos países, entre las cuales destacan la Yale University (Estados Unidos), la Universidade de Sao Paulo (Brasil), la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich y la Humboldt-Universität de Berlín (Alemania). Entre

sus numerosas publicaciones y curadorías se cuentan *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité* (Louvre, 2001) y *L'œil-écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde* (Casino Luxembourg, 2007).

Luis Montes Rojas es escultor, Licenciado en Artes Plásticas (Universidad de Chile) y Doctor en Bellas Artes (Universidad Politécnica de Valencia). Académico del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha publicado numerosos textos y artículos sobre arte público, escultura y arte contemporáneo, además de co-editor de los libros *Arte público, propuestas específicas* (Departamento de Artes Visuales, 2007) y *El arte de la historia* (Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2011). Ha expuesto individualmente su trabajo en la Sala Juan Egenau (2012) y en la Galería Tajamar (2013), mientras que ha participado en diversas muestras colectivas realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo, la Sala Fundación Telefónica, la Galería Artespacio y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Geneviève Morel es psicóloga clínica y psicoanalista, agregada en Matemáticas (ENS) y Doctora en Psicoanálisis y Psicopatología (Université Paris 7 Denis Diderot). Es investigadora del Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Mondes Ibériques contemporains (CRIMIC, Université Paris Sorbonne) e integrante del Center for Freudian Analysis and Research (CFAR, Londres). En la actualidad es presidenta de la Asociación “Savoir et Clinique” y del Collège de Psychanalystes de ALEPH (Paris, Lille). Autora de diversas contribuciones en revistas especializadas y obras colectivas, entre sus publicaciones destacan los libros *Ambiguïtés sexuelles. Sexuations et psychose* (Anthropos, 2000); *L'oeuvre de Freud. L'invention de la psychanalyse* (Bréal, 2006), *Pantallas y sueños. Ensayos psicoanalíticos sobre la imagen en movimiento* (S & P, 2011) y *La ley de la madre. Ensayo sobre el sinthome sexual* (Fondo de Cultura Económica, 2012).

Carlos Ossa es Licenciado en Comunicación Social y en Teoría e Historia del Arte (Universidad ARCIS), Magister en Comunicación Social y Doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile). Profesor Asistente del Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile, ha desarrollado diversas investigaciones en el campo de los Estudios Culturales y de la Comunicación Política. Autor de numerosos artículos aparecidos en revistas especializadas y obras colectivas, entre sus publicaciones destacan su trabajo como editor de *Escrituras del malestar. El Chile del bicentenario* (Instituto de la Comunicación e Imagen, 2011) y su libro *Ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina* (Fondo de Cultura Económica, 2013).

Pablo Oyarzún R. es filósofo, ensayista, crítico y traductor. Realizó sus estudios en la Universidad de Chile y en la Universidad Johann Wolfgang Goethe (Frankfurt, Alemania). Profesor Titular del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, es además Profesor Asociado de la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesor visitante en Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela), la Universidad Nacional de San Juan (Argentina), la Universidad de Leiden (Holanda) y de la SUNY at Buffalo (Estados Unidos). Ganador del Premio de Ensayo en el Concurso de Mejores Obras Literarias del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, es autor de numerosos artículos publicados en revistas especializadas y obras colectivas, además de libros entre los que se cuentan *Letra volada: ensayos sobre literatura* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2009), *Razón del éxtasis: estudio sobre lo sublime de Pseudo-Logino a Hegel* (JH, Fondo Juvenal Hernández Jaque, 2010), *Una especie de espejo. Swift: cuatro ensayos y una nota* (Editorial Universitaria, 2014), *Arte, visualidad e historia* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2015).

Esteban Radiszcz es psicólogo y psicoanalista, Magister en Psicopatología Fundamental y Doctor en Psicoanálisis y Psicopatología (Université Paris 7 Denis Diderot). Profesor Asociado del Departamento de Psicología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, es actualmente Coordinador Académico del Magister en Psicología Clínica de Adultos, además de integrante del Programa Académico de Estudios Psicoanalíticos: Clínica y Cultura. Asimismo, es director alterno del Laboratorio Transdisciplinar en Prácticas Sociales y Subjetividad (LaPSoS) e investigador principal del Núcleo Transdisciplinar de Estudios en Gubernamentalidad en la misma casa de estudios. Autor de numerosos artículos publicado en revistas especializadas y obras colectivas, es traductor al español del libro de Geneviève Morel *La ley de la Madre* (Fondo de Cultura Económica, 2012) y editor del primer volumen de *Malestar y destinos del malestar. Políticas de la desdicha* (Social-Ediciones, 2016).

Sergio Rojas es filósofo y Profesor de Filosofía (Universidad Católica del Norte), Licenciado y Magíster en Filosofía (P. Universidad Católica de Chile), además de Doctor en Literatura (Universidad de Chile). Profesor asociado del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha sido profesor visitante de la Universidad de San Juan (Argentina), la Université Paris 8 (Francia) y la Texas A&M University. Ganador del *Premio del Consejo Nacional del libro al mejor ensayo publicado el año 2012*, es autor de una prolífica obra que, interesada en problemática relativas a la teoría de la subjetividad, la es-

tética, la filosofía de la historia y el pensamiento crítico, contiene un extenso número de artículos, textos de catálogo y libros, entre los cuales se cuentan sus más recientes escritos *Las obras y sus relatos II* (Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2009), *Escritura Neobarroca. Temporalidad y orden significativa* (Palinodia, 2010), *El Arte Agotado* (Sangría, 2012), *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (Sangría, 2013).

Francisco Sanfuentes es artista visual y Licenciado en Bellas Artes (Universidad ARCIS). Profesor Asistente del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de Universidad de Chile, ha sido curador de numerosas exposiciones, además de desarrollar un intenso trabajo editorial y artístico. Director del *Núcleo de Creación e Investigación de Arte y Espacio Público (Universidad de Chile)*, es autor de los libros *Poéticas de la intemperie* (Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2014) y *Calle y Acontecimiento* (Ed. Universitaria, 2015). Participante en variadas muestras artísticas personales y colectivas en Chile, Portugal y Francia, entre las más recientes exposiciones de su obra destacan *Preciosa Sangre* (MAC, 2011), *Muda* (MAC Quinta Normal, 2014) y *Sonidos precarios* (Sala Master, 2016).

Danilo Sanhueza O. es psicólogo y Magister en Psicología Clínica de Adultos, actualmente cursa el doctorado en Filosofía mención en Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Chile). Académico del Departamento de Psicología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, investigador asociado del Laboratorio en Prácticas Sociales y Subjetividad (LaPSoS) e integrante del Programa de Estudios Psicoanalíticos: Clínica y Cultura, ha publicado varios artículos en revistas especializadas y obras colectivas, además de colaborar en la traducción del libro de Geneviève Morel *La ley de la Madre* (Fondo de Cultura Económica 2012).

Serge Tisseron es psiquiatra, psicoanalista y Doctor en Psicología (Université Paris 10 Nanterre). Investigador asociado del Centre de Recherche Psychanalyse Médecine et Société (CRPMS) de la Université Paris 7 Denis Diderot, ha publicado una extensa obra, de autoría personal y colectiva, la cual ha sido en parte traducida a catorce idiomas. Entre sus libros más recientes destacan *Les secrets de famille* (PUF, 2011), *Rêver, fantasmer, virtualiser, du virtuel psychique au virtuel numérique* (Dunod, 2012), *Fragments d'une psychanalyse empathique* (Albin Michel, 2013), *3-6-9-12, apprivoiser les écrans et grandir* (Éres, 2013), *Un psy au cinéma* (Belin, 2013), *La main, l'œil, l'image* (INA Editions, 2014), *Le jour où mon robot m'aimera, vers l'empathie artificielle* (Albin Michel, 2015).

René Valenzuela es artista visual y ha desarrollado una trayectoria, tanto en las artes visuales, como en la curatoría, la docencia y el diseño editorial. Compartiendo el trabajo individual, con el desarrollo de plataformas de investigación y producción de arte asociado, ha participado con su trabajo en diversos muestras, tanto en Chile como en el extranjero. Actualmente es co-curador del Museo Nacional de Odontología de la Universidad de Chile, además de docente en el programa de postítulo en Fotografía, gráfica y video de la Facultad de Artes de la misma universidad. Asimismo, es Investigador asociado del Laboratorio Transdisciplinar en Practicas Sociales y Subjetividad (LaPSoS).

Rodrigo Zúñiga es filósofo y Doctor en Filosofía mención en Estética y Teoría del Arte. Profesor Asociado del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, actualmente se desempeña como Coordinador Académico del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, además conformar el claustro académico del Magíster en Artes Visuales y del Magíster en Teoría e Historia del Arte. Fue profesor residente de postdoctorado en la Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis, así como profesor visitante en la Universidad de Caldas (Colombia). Investigador asociado del Laboratorio Art des Images et Art Contemporaine (Université Paris 8), es también *Núcleo de Creación e Investigación de Arte y Espacio Público* de la Universidad de Chile. Autor de numerosos ensayos, artículos y libros, entre sus últimas publicaciones se cuentan *Imágenes sin comunidad. Lecturas de Debord* (ed., Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, 2010), *Estética de la demarcación. Ensayo sobre el arte en los límites del arte* (Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, 2010), *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico* (Metales pesado, 2013), *Estética y fotografía a partir de François Soulages* (Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, 2013) y *Restos de paisaje. Escritos sobre arte* (Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2016)

IMÁGENES (Fuentes)

PÁGS. 36-37

- 1 http://images.artnet.com/images_us/magazine/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12-1.jpg
- 2 http://europalia.eu/archives/turkey-25-45/files/image/Koen_theys.jpg
- 3 http://www.makma.net/wp-content/uploads/2016/01/screenshot_1514.jpg
- 4 <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/newphotography/images/JM07.jpg>
- 5 <https://artblart.files.wordpress.com/2015/02/sophie-ristelhueber-fait-44-1992-web.jpg?w=655&h=516>

PÁG. 55

1. <https://s-media-cache-ako.pining.com/236x/10/c3/73/10c373coa7a6edde9fa3e842bf58e7c7.jpg>
2. http://www.memoriachilena.cl/602/articles-10281_thumbnail.jpg

PÁGS. 64-65

- 1 <http://static.chilango.com/media/2010/03/01/teresa-margolles.jpg>
- 2 <https://freewordandfriendsworld.files.wordpress.com/2015/09/bambinicatelan.jpg>
- 3 http://www.outofstorage.nl/images/s_000140image.jpg
- 4 <https://s-media-cache-ako.pining.com/originals/71/62/56/716256db74ad33fc3aaddb57f9401728.jpg>
- 5 <http://resonatorbox.com/wp-content/uploads/2015/12/sierra.jpg>
- 6 https://transgressivechineseart.files.wordpress.com/2011/03/zhu-yu-eating-people_3.jpg
- 7 <http://www.indiecolors.com/blog/wp-content/uploads/2014/12/habacucs-perro.jpg>
- 8 http://www.gregorschneider.de/places/2001bremerhaven/images/20011020_kabinett_fuer_aktuelle_kunst_bremerhaven_02.jpg
- 9 <https://s-media-cache-ako.pining.com/736x/83/6a/f9/836af92576714477888aa35ad0e68eb8.jpg>

PÁG. 79

- 1 <https://i.ytimg.com/vi/IR6v2eqW2BU/hqdefault.jpg>
- 2 <http://www.uchile.cl/image/f116157-0-h.jpeg?5701>
- 3 <http://www.ctm-festival.de/archive/festival-editions/ctm-2014-dis-continuity/specials>
- 4 <https://i.ytimg.com/vi/MVQGalCxxU/maxresdefault.jpg>

PÁG. 90

1. <http://www.mille-et-une-films.fr/sites/default/files/3fragments.jpg>
2. http://epo1.epimg.net/cultura/imagenes/2012/03/07/actualidad/1331123175_099339_1331226355_noticia_normal.jpg
3. http://es.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/medias/nmedia/18/83/94/39/19760152.jpg

PÁGS. 108

- 1 https://c3.staticflickr.com/5/4083/5013169586_of82ec52ce_b.jpg
- 2 <http://www.artes.uchile.cl/u/ImageServlet?idDocumento=94366&indice=5&nocch=20130830135503.0>
- 3 http://www.lasegunda.com/especiales/nacional/eje_bulnes.jpg

PÁG. 116

- 1 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/86/Estatua_Portales1.JPG/800px-Estatua_Portales1.JPG
- 2 http://4.bp.blogspot.com/--B76Ok0SCFk/VVDk_FVwx_I/AAAAAAAAA1E/Va2tKStYInw/s640/16%2B-%2BFotograma%2Bdel%2Bdocumental%2B%Escapes%2Bde%2Bgas?.png

PÁG. 131

- 1 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/93/Goya-Guerra_%2833%29.jpg/626px-Goya-Guerra_%2833%29.jpg
2. https://4.bp.blogspot.com/AADKEli_MQ/VQTkjmB5wTI/AAAAAAAAA74/kc_TGD0OyL8/s1600/1986%2BMahnmal%2Bgegen%2BFaschismus%2C%2BHamburg%2B9.jpg
3. https://pixabay.com/p-76281/?no_redirect
- 4 <http://photos1.blogger.com/blogger/5136/1348/1600/the%20eyes%20of%20ogutete%20emerita.jpg>
- 5 http://markbaumgartnerstudio.com/Studios/The_Silence_of_Nduwayezu_files/DSCN8634.jpg
6. Esteban Radiszcz (2016)

PÁG. 140

1. <http://tectonicablog.com/wp-content/uploads/2011/02/brassai-graffiti.noticia.jpg>
2. <http://photography-now.com/images/Hauptbilder/gross/110993.jpg>
3. <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/07/huellas-residuales-una-exposicion-para-entender-el-espacio-publico-y-la-calle/>
4. <http://radio.uchile.cl/wp-content/uploads/2014/09/Sanfuentes-muro-original.jpg>

PÁG. 147

1. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/20/Johannes_Vermeer_-_Het_melkmeisje_-_Google_Art_Project.jpg/800px-Johannes_Vermeer_-_Het_melkmeisje_-_Google_Art_Project.jpg *Dominio Público*
2. <http://vitae.ucv.ve/images/user/Wolf%20man%20drawing.jpg>
3. <http://www.el-periodico.com.mx/noticias/wp-content/uploads/2015/06/Dictadura-4.jpg>
4. <http://www.anagrama-ed.es/uploads/media/portadas/0001/14/10a8bc66540bb347be8bd6ace9a531a42791ac7d.jpeg>

PÁG. 165

- 1 https://es.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Swift#/media/File:Gullivers_travels.jpg
- 2 http://www.elrizoma.net/wp-content/uploads/2014/10/The_Servants_Drive_a_Herd_of_Yahoos_into_the_Field_from_Gullivers_Travels-copy.jpg
- 3 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1d/Grandeville_Gulliver%27s_Travels.jpg/800px-Grandeville_Gulliver%27s_Travels.jpg *Dominio Público*
- 4 <http://www.theimaginativeconservative.org/wp-content/uploads/2013/05/gulliver-morten16.jpg>
Dominio Público

PÁG. 186

1. <https://1eso1213.files.wordpress.com/2015/10/1281c-narizo1.jpg?w=350&h=623>
2. <http://www.artexchange.org.uk/wp-content/uploads/2011/11/William-Kentridge-Procession-670x483.jpg>
3. http://www.thirteen.org/13pressroom/files/2014/01/NOSE1_2387a-2794010143-O.jpg
©2013 *Ken Howard*

PÁG. 197

1. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Une_le%C3%A7on_%C3%A0_la_Salp%C3%A9tri%C3%A8re%3B_Tableau_de_M._Andr%C3%A9_Brouillet.jpg
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Albert_Londe-Hysterie,_La_Salp%C3%A9tri%C3%A8re,_1885.jpg

PÁG. 210

1. https://ci.staticflickr.com/8/7387/13949317842_15037eaf2_b.jpg
2. https://ci.staticflickr.com/1/35/94657804_e4918ee6e0_z.jpg?zz=

PÁG. 222

1. https://es.wikipedia.org/wiki/La_letra_con_sangre_entra
- 2 http://4.bp.blogspot.com/_91uBU-Zr6F4/RmCUjO_Z9WI/AAAAAAAAABE/ipp1xZgcKps/s320/corporal17.jpg
3. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018127.pdf>

ASUNTO CENTRAL PARA LAS VANGUARDIAS estéticas durante al menos los dos últimos siglos, la experiencia del malestar ha convocado con apremio diversas prácticas artísticas y literarias que, lejos de limitarse a meras reacciones ante el descontento, han albergado un trabajo de cultura que, movilizado en virtud de las reivindicaciones emanadas desde la residual desdicha resultante las exigencias exhortadas por la propia cultura, sitúa los límites de la cultura en el corazón de la cultura misma. Pero, lejos de agotarse en la sola consideración de los singulares arreglos sedimentados en su arte para tratar con el malestar, la articulación entre artes y descontento parece, en nuestros días, requerir de una pregunta que, redoblando aquella de los destinos del malestar, interrogue igualmente los destinos de tales destinos. Pues, en tanto destino social de los sin destino de la sociedad –o, para usar célebre fórmula adorniana, en tanto antítesis social de la sociedad–, las artes no sólo conciernen maneras de saber hacer con el malestar, sino que ellas mismas en modo alguno son inmunes a sus operaciones con el descontento. En tal sentido, la cuestión relativa a las vicisitudes del malestar en las artes precisa también extenderse tanto a los avatares del malestar con las artes como a las derivas del malestar de las artes, configurando de este modo el problema, aún más amplio, de las *artes del descontento*.

ISBN 978-956-1-90993-9

