

Arte y Terror: una cuestión “moderna” ¹

Eduardo Grüner

La lectura de las perplejidades que siguen implica una *petitio principii* : no presuponemos, estrictamente hablando, una *relación* entre arte y política. No se trata, para nosotros, de entidades pre-existentes que puedan ponerse en contacto. En otras ocasiones hemos ensayado la hipótesis de que, en cierto sentido, toda la cultura dominante de la modernidad –con su “fragmentación de las esferas de la experiencia”, que describían Weber o Simmel- puede entenderse como un gigantesco intento de *renegación* de lo que, en los orígenes de la cultura llamada “occidental”, estaba mutuamente implicado de forma conflictiva pero inextricable: por ejemplo, en la Tragedia, ese “género” de *anudamiento* de lo político / lo religioso / lo estético. Solo a partir de dar por sentada esta constatación podremos articular los balbuceos de más abajo, en los que apenas podemos pretender empezar a sospechar lo que vul-

¹ Publicado en la revista *Pensamiento de los Confines* Nro. 18, junio 2006

garmente se denomina un “tema” (y sus variaciones, a menudo discordantes).

1.-

Parto, abusándome de la amistad, de un *pre-texto* . En una reciente instalación de los artistas argentinos Juan Carlos Romero y Marcelo Lo Pinto, el “espectador” –si es que esa palabra todavía tiene sentido- puede pasearse *materialmente* entre seis letras (de distintos tamaños, colores, diseños, consistencias, etcétera) que, puestas en orden, forman la palabra “Terror”. No tengo tiempo de desarrollarlo aquí, pero no es *en absoluto* lo que se llama una “estetización” de la política –ya que en lo que sigue quedará claro, espero, que considero al Terror una *forma* de la política, y no necesariamente su opuesto-. Al contrario: el efecto es, más bien, el de una *descomposición* de todo posible aspecto “estético” que distrajera de ese “paseo”. Pero, como acabo de decir, no menciono esto sino para abusarme del pretexto. Cambio, pues, de tema, aunque se verá que es un cambio *regulado* .

Hay una frase *fundadora* de la modernidad –no es la única, claro, pero es capital-: “La más grande pasión de mi vida ha sido el Miedo”. La escribió Thomas Hobbes en 1651 –casi un siglo y medio antes de la así llamada Revolución Francesa y su “Terror”-, en el contexto de las devastadoras guerras civiles inglesas que poco antes se habían llevado la cabeza de Carlos I al filo de un hacha, y la *inscribió* en el frontispicio de su *Leviatán* , publicado en ese mismo año, para que nadie, jamás, la olvidara. Ese libro, es sabido, es algo así como el acta de nacimiento de la moderna filosofía del Estado. Hobbes, pues, sabe lo que dice, y lo que hace: el Terror, o el Terrorismo (también el “de Estado”), tal como lo entendemos habitualmente, es uno (y no de los menores) *modos de organización* de la política moderna.

Sin duda, los hombres se han pasado toda su historia aterrorizando a otros hombres, usando el miedo como instrumento básico

de conquista, de dominación, de extorsión. Pero sólo en la modernidad ese recurso alcanzó el estatuto de una *lógica universal* matemáticamente calculada, de una suerte de *maquinaria anónima* que por momentos diera la impresión de funcionar por sí misma, implacablemente pero sin pasión, sin intenciones singularizadas, sin malignos designios demoníacos que alguna compleja teología pudiera explicar (no se trata, hay que ser claros, solamente de la “banalidad del Mal”, sino también, muy especialmente, de la *atrocidad del Bien*). Simplemente, la máquina *funciona* : y lo hace más allá de los sujetos, devenidos meros pretextos para mantenerla aceitada; como en *El Proceso* de Kafka, digamos –aunque nombrar ese título no es decir cualquier cosa, sobre todo en la Argentina-.

Si para este perfeccionamiento hubo que esperar a la modernidad, es porque sólo ella consagró plenamente lo que Adorno y Horkheimer hubieran llamado la *razón instrumental* : simplificando, una racionalidad del cálculo, de la mera relación de eficacia entre medios y fines, sin importar la *cualidad* de estos últimos. Una racionalidad que –hay que decirlo con todas las letras- corresponde a la era “burguesa” de la producción e intercambio de mercancías: la era del *equivalente general* , indispensable para la contabilidad, en la que la *particularidad* de objetos y sujetos queda disuelta en la *universalidad* de la homogeneización por el mercado (¿y hace falta aquí hablar de la mal denominada “globalización”?). Pero que, más allá de su constitución históricamente condicionada, pareció alcanzar dimensiones metafísicas, y aún religiosas -Marx no bromeaba cuando hablaba del capitalismo como de la religión de la mercancía -: *ningún* régimen político y social modernos, fuera o no “burgués”, logró sustraerse a la lógica de una *instrumentalidad* terrorista –también esto hay que decirlo con todas las letras: no para establecer simetría alguna al estilo del combate entre “dos demonios” (el peso de la teología, como se observará, sigue siendo enorme), sino al contrario, para no engañarnos respecto de la *po-*

tencia de esa instrumentalidad, que ha perneado todo el *ethos* y el *pathos* de la modernidad-.

El modelo –y la matriz- de la instrumentalidad terrorista moderna no es, pues, en su origen primario, *directamente* “político”: es *económico* . Es en función de lo que aquel barbado pensador del siglo XIX hubiera llamado la *acumulación primitiva de capital* que ya en los albores de la modernidad se organizó la maquinaria del Terror “universalista” contra, por ejemplo, la *particularidad* de los habitantes de América o de Africa, empeñados en no querer *comprender* las ventajas del equivalente general –incluída la de contar con un Dios tan único y centralizado como el Estado o la administración económica, esa suerte de *equivalente general* de la infinita multiplicidad de lo Sagrado; y que no vaya a creerse que esta hipótesis responde a algún exorbitado afán de ateísmo o paganismo: León Rozitchner nos ha recordado que la formuló, apenas comenzada la era cristiana ... San Agustín-. Pero, otra vez: hubo que esperar a la modernidad *plena* para que esa “máquina” (el término, se verá, está lejos de ser caprichoso) desplegara en toda su gloria sus engranajes “objetivos” de funcionamiento en el modelo más perfecto de instrumentalidad terrorista: la cadena de montaje de la fábrica moderna. Allí, en efecto, la homogeneidad, la universalidad, el cálculo cuantitativo, lo son *todo* ; la heterogeneidad, la particularidad, lo incalculable cualitativo, no son *nada* .

Walter Benjamin fue el primero en el siglo XX, si no me equivoco, en –para subrayar hasta qué punto la cadena de montaje puede ser tomada como aquélla matriz metafórica del Terror moderno- trazar el paralelo entre la fábrica capitalista y el *Lager* , el campo de concentración nazi. Al igual que en la fábrica, en el campo de concentración la más perfecta y anónima lógica de la racionalidad instrumental está puesta al servicio de la relación más eficaz entre medios y fines: que en un caso el “fin” sea producir objetos y en el otro suprimir sujetos no es por supuesto lo mismo, pero no altera en un ápice aquélla *lógica* de funcionamiento.

El Terror, pues, es una *condición* de la existencia moderna. A veces, durante temporadas más o menos largas, logramos mantenerla a raya. O, al menos, “negar” eficazmente su presencia larvada. Pero, tarde o temprano, como diría un psicoanalista, lo “reprimido” *retorna* – bien lo sabemos los argentinos, entre tantos otros-. Estamos, qué duda cabe, en una de esas épocas. Basta leer los diarios de la mañana –de *todas* nuestras mañanas-: el planeta entero vive bajo un régimen de Terror, no sólo –ni siquiera principalmente- por la acción de los “terroristas” (acción inequívocamente condenable, pero que no constituye una gran novedad), sino por la reducción de lo que los politólogos llaman eufemísticamente “relaciones internacionales” a la lógica de la *guerra civil mundial*. Hay que llamarla, en efecto, “civil”, no sin un dejo de amarga ironía, por al menos una razón básica: si es cierto que el mundo está “globalizado”, como pretende persuadirnos el discurso oficial, entonces *cualquier* guerra –incluidas las llevadas a cabo por el Imperio- se libra *en el mismo* territorio: Bagdad queda aquí a la vuelta.

Finalmente: esta reducción de la política al régimen de Terror significa que el terrorismo fascista al que se creyó vencido hace más de medio siglo ha triunfado en toda la línea. Quiero decir: el terrorismo fascista se diferencia de cualquier otro régimen simplemente autoritario en que no pretende sencillamente infundir pasividad social a través del miedo, sino que apunta a *movilizar* a una buena parte de la sociedad *a favor* del régimen de Terror. El Terror ya no es sólo miedo físico a un poder objetivo: es una *pasión subjetiva*, como decía Hobbes; todos, aunque fuera para denunciarlo, estamos en alguna medida *identificados* con él. Como hubiera dicho aquel poeta latino retomado por el Renacimiento: nada de lo terrorífico nos es ajeno.

2.-

Salvo que uno crea que, por ejemplo, los trípticos de Hieronymus Bosch eran meras ilustraciones teológicas, o aún duras críticas a la Iglesia, hay que concluir que el arte descubrió muy tempranamente el Terror moderno. Incluso, como suele suceder, lo *anticipó*, al menos en sus condiciones “filosóficas”: para volver al Renacimiento, la “invención” de la perspectiva geométrica –traduzcamos: proveniente de un *cálculo* “instrumental”-, que permitió colocar al Individuo (ese invento también moderno) en “primer plano”, vale decir en posición *dominante* respecto de la realidad, en efecto anticipa en unos buenos *dos siglos* la aparición, en el pensamiento occidental, del omnipotente y omnisciente sujeto cartesiano, fuente y origen de toda “perspectiva”, de la separación radical entre el Sujeto y el Objeto, y *por lo tanto* de la posibilidad misma de no sólo *conocer*, sino también *dominar* a la Naturaleza (ya sabemos: todo documento de civilización es también un documento de barbarie).

Esto le ha permitido afirmar alguna vez a Lacan, nuevamente con amarga ironía, que el Renacimiento es la época más *oscurantista* de la historia europea: en ella las “cosas”, el Universo entero, queda reducido a la *medida* del hombre: o sea, a la cuantificación instrumental. Heidegger, antes, ya había intentado rescatar la frase de Protágoras, “renacida” en el *quattrocento*, de su inadvertida anticipación de la Era de la Técnica: todo lo que habría querido decir esa frase es –nada menos- que sólo a través del *DaSein* puede des-velarse la medida del Ser, la *aletheia*; el Hombre no es la medida, sino apenas la herramienta de medición. Bien, puede ser. Pero esta nueva *reducción* heideggeriana de los presocráticos a su propio pensamiento no impide –civilización y barbarie, *encore* – que sea la modernidad, y en primer lugar *a través del arte*, la que empuje la *matematización* del Universo que hace posible, por supuesto, la ciencia experimental, pero también la organización “científica” del Terror. No es cuestión, claro está, de *culpar* al Quattrocento: pero sí de no distraerse ante el hecho de que, como

hemos intentado mostrarlo, esa reducción pretendidamente “humanista” es una potencial fuente de Terror.

Pero, claro, el arte es –o debería ser- *lo contrario* de esta lógica terrorista. En el arte nada es *calculable* de antemano, su “lógica” es la de lo *cualitativo* no cuantificable, la de lo *heterogéneo* no homogeneizable, la de la *singularidad* irreductible a la generalización. Como lo dijera estupendamente Lukács: es “la insubordinación de lo concreto contra la tiranía de lo abstracto”. El arte (lo sabemos al menos desde Kant y su teoría de lo *sublime* estético) puede *aterrorizar* –y quizá *deba* –, en ciertas circunstancias, hacerlo: ¿quién dijo que el arte debe ser una terapia apaciguadora o tranquilizadora de conciencias desdichadas?-. Pero no *pertenece* a la matriz instrumental *productora* de Terror. Su lógica intrínseca no es “instrumental”: mal que le pese a Hegel, el arte, estrictamente hablando, no *sirve* para nada, no es el *sirviente* de ninguna Causa, de ninguna Idea, de ningún Espíritu Objetivo, de ninguna astucia de la Razón. O, por lo menos, esa es la concepción del arte que nos ha legado, justamente, la modernidad (europea, se entiende), ya desde el Renacimiento aunque culminando en el romanticismo y luego exacerbándolo en el decadentismo: la de una *autonomía* del “arte por el arte” –la pura *aisthesis* de Baumgarten, la *finalidad sin fin* de Kant- irreductible a ninguna *heteronomía cultural*, como la llamaba el propio Benjamin. Al precio, eso sí –lo dice también Benjamin, dándole todo su *valor* a la palabra *precio* –, de su brumosa, desplazada transformación en *mercancía*

·
¿Volvemos, pues, al principio? ¿es el arte mismo, *idealmente* “autonomizado” pero *materialmente* subsumido en la “religión de la mercancía”, cómplice inintencionado de la condición de posibilidad de la máquina del Terror? No necesariamente: ya se sabe que hay *otra* noción de “autonomía” (acuñada por Adorno, y que sería demasiado largo discutir aquí) mediante la cual la obra *atraviesa* sin eliminarlo su estatuto de mercancía para volverse estrictamente *extraña* al propio mercado que la contiene y la promueve,

en una “dialéctica negativa” que hace de ella (Adorno, siempre) el *producto anti-social de la sociedad* .

Y sin embargo, seríamos bien necios si negáramos que el arte ha sido puesto, una y mil veces, al *servicio* del Terror. Desde siempre, pero muy especialmente en la modernidad. Limitándonos al siglo XX –el siglo de la “industria cultural”, en el cual por primera vez en la historia se intenta ya no transformar las obras en mercancías sino *producirlas* como tales-, basta pensar –es sólo un ejemplo, aunque no cualquiera- en el uso *movilizador* de la arquitectura, del cine, de la música, por parte de los nazis. O en la función del llamado “realismo socialista” en el stalinismo. O en el pro-fascista futurismo italiano, con su celebración de la destrucción y la guerra como la más excelsa obra de arte imaginable. Es el momento de mayor evidencia de lo que diera en llamarse la *estetización* de la violencia, y por extensión, de la política. Es la elevación del Terror a categoría de goce de los sentidos. Benjamin –también lo sabemos, lo hemos citado hasta el hartazgo- oponía a esa estetización de la política la *politicización del arte* . Con esto no aludía, desde ya, a ninguna cuestión temática, a ningún *contenido* particular, ni siquiera a un privilegio de algún género o estilo, sino a lo que él mismo llamaba la “movilización de la experiencia histórica” de los hombres por y *en* el arte, contra su “monumentalización” estática y estética (algo que no es, por supuesto, un patrimonio exclusivo de la derecha: basta volver a citar el realismo socialista).

El secreto de la frase –como no podría ser de otro modo tratándose de Benjamin- está en la noción de “experiencia histórica”, completamente ajena (más: *opuesta*) al “progreso” de los historicistas, y ya pisándole los talones al “relámpago en un instante de peligro” de las futuras *Tesis* . Pero no dejemos escapar la idea central, al menos para las preguntas que nos estamos haciendo aquí: no es el arte, sino su (falsa) autonomía, expresada en la *estetización* de lo real –en la *sustitución* de la experiencia histórica por el “monumento”-, la que puede devenir en cómplice objetiva del Terror. Y es paradójico que Benjamin creyera que estaba desarro-

llando estas ideas (cuyas líneas matrices pueden ya encontrarse en el texto sobre el *Trauerspiel*) en diálogo simétrico con Carl Schmitt, cuando es éste, tal vez, el más sutil e inteligente teórico de la estetización de lo político, y no de su “teologización”, como se supone habitualmente (véanse, si no, los textos schmittianos sobre *Hamlet* o sobre Melville, donde el *instante* de la decisión, totalmente desprovisto de auténtica “experiencia histórica”, guarda llamativas semejanzas con la noción convencional y *formalista* de la “soberanía” de la obra de arte).

Tal vez Adorno estaba pensando en todo esto cuando enunció su famoso *dictum* : después de Auschwitz, ya es imposible escribir poesía. Por supuesto, no se estaba refiriendo a una imposibilidad física o intelectual –de hecho, se ha escrito toneladas de gran poesía después de “Auschwitz”, un nombre que hay que entender aquí como una especie de taquigrafía para el Terror-. Más bien se estaba refiriendo a un *después* en el que la poesía, el arte, ya no puede alegar inocencia: tiene que hacerse cargo de la “heteronomía” de su *contaminación* por el Terror, tiene que saber que, una vez que la humanidad ha sido capaz de traspasar ciertos límites, el propio arte quizá no pueda sino apostar a lo *inhumano* , a lo *imposible* (¿será casual, se podría preguntar alguien, que la emergencia del arte llamado *abstracto* sea aproximadamente contemporánea de la gran masacre masiva de la I Guerra Mundial, a partir de la cual el cuerpo humano se vuelve *irrepresentable* , salvo bajo su forma sanguinolenta y en estado de licuefacción, como en Francis Bacon?) . Finalmente, es también Adorno el que –en las célebres primeras líneas de su *Teoría Estética* – ha dicho que en el arte la única evidencia es que nada es evidente, ni siquiera su propio derecho a la *existencia* : se trata, ese “derecho”, de algo a *conquistar* , entre otras cosas contra el Terror.

3.-

Abundemos en mayores perplejidades. El arte (en especial el moderno) es el universo un tanto enloquecido del Significante. El Terror, también. Si no me equivoco, es Hannah Arendt la que relata que, en los *Lager* alemanes, la estrella de David cosida en el uniforme de algunos prisioneros servía para quebrar la solidaridad interna: aquéllos que *no* la tenían podían sentirse, patéticamente, menos amenazados. En cambio, en los campos de los muy cartesianos colaboracionistas franceses de Vichy, se cosía en los uniformes signos diferentes y enigmáticos, cuyo significado era totalmente desconocido: allí ya no se trataba de una fractura de la solidaridad, sino de su *estallido* : no había *nadie* que pudiera saber si estaba más o menos amenazado, no había “códigos” que permitieran descifrar cuándo, en qué momento, por qué, se podía esperar la apertura del abismo que acechaba detrás de aquéllos *diseños* . Deslicémonos en el tiempo y en el espacio: se podía ser guerrillero o figurar en una agenda telefónica; hoy, se puede ser un terrorista fundamentalista o un buen islámico que pace su rebaño en las montañas iraquíes: no hay manera de saber dónde se está más “protegido”. Eso es, exactamente, el Terror: la completa arbitrariedad del Significante que –al decir de Sartre- *serializa* al sujeto para transformarlo en un átomo de (in)significancia.

Pero, insistamos: ¿no es el arte, él *también* , el juego impredecible, casi azaroso, del Significante? Sí, pero con esta diferencia: el arte no “serializa”, sino que *singulariza* : una vez que el Significante ha producido lo que suele llamarse la “obra”, se vuelve inseparable de ella, *único* , no traducible al Concepto (que, sin duda, también vehiculiza), sino un detalle *en exceso* , un *plus* , una *ruina* de sentido: esa es su auténtica “autonomía” – en el sentido adorniano-, pero ese es también su aporte (modesto, se dirá, pero ¿quién podría vivir sin él?) a la *resistencia* contra un Terror que quisiera transformar a todos los objetos –y, claro, a los sujetos- en *intercambiables* en su insignificancia, para ser él, el Terror, el único Amo del Sentido. Pero el arte, por definición, no *tiene* un sentido que le pueda ser arrebatado, dominado o secuestrado –por eso es,

aunque no fuera exactamente lo que quería decir Kant, la “finalidad sin fin”-: su trabajo es un proceso de *producción* de sentido, y no el sentido mismo, ni siquiera bajo la forma de su *ausencia* . Por eso la obra guarda siempre, en su propio núcleo, un secreto singular e indescifrable, que nada tiene que ver con el *arbitrio* del Terror: el arte no es arbitrario, sino que sencillamente convoca a la praxis –a la “experiencia histórica”- de una *construcción* , individual o colectiva, de la significación, sin darnos garantía alguna de alcanzarla. Y eso es algo que el Terror no puede dominar: él depende de que el Sentido ya esté *hecho* de una vez para siempre, precisamente para negarlo. Si alguien (pongamos: Romero y Lo Pinto) tomaran, por ejemplo, la palabra “Terror”, como se dice, *a la letra* , en toda su concretud *material* , y la descompusieran en sus propios átomos de insignificancia para (de)mostrar su arbitrariedad, pero al mismo tiempo dándole a cada letra su densidad, su textura, su peso, su color, es decir su particular *unicidad* , ¿qué otra cosa estarían haciendo más que precisamente convocar al “espectador” (al verdadero *productor* de significaciones) a esa *desinstalación* del arbitrio para que ahora sí pudiera *apuntar* a un sentido siempre desplazándose como un horizonte? Ese sujeto –cualquiera de nosotros- podría pasearse entre las letras y *leer* en su paseo diferentes cosas (digamos: “Error” / “Reto” / “Rote” / “Tero”), o podría simplemente *no entender* , y así llegar al colmo de la necesidad de producir la significación, *alguna* significación que no por ello sería arbitraria, sino todo lo contrario: sería *única* , intransferible, sólida, inequívoca, no intercambiable, *des-serializada* .¿Se ve que esto, lejos de ser ninguna “estetización” del Terror, sería su *reverso* : una *desterritorialización* del arbitrio estetizante, para darle al arte su auténtico *lugar* ?

4.-

Si se admite lo anterior, hay que formular la hipótesis de que una manera –muy poco explorada, que sepamos- de pensar la (otra vez, no decimos “relación” sino) *implicación* entre arte y política, es vía Freud.

La primera de sus frases que quisiera evocar aquí dice así: "Si el psicoanálisis se parece a alguna forma de arte, no es a la pintura, que agrega algo a una superficie en blanco, sino a la escultura, que quita algo a un volumen para que aparezca una forma". Encuentro en esta frase un par de ideas destacables. La primera (por la que pasaré brevemente, porque quiero llegar rápido a la segunda): comparar al psicoanálisis con un arte es poner en juego muy audazmente un concepto que Freud enuncia en alguna otra parte –¿o es Lacan, “regresando” a Freud?–: que la Verdad tiene *estructura de ficción*, quiero decir, que es sólo en el trabajo de "ficcionalización" de las operaciones del Inconsciente donde puede reconocerse el núcleo de Verdad que determina al sujeto. En este sentido, el mejor elogio del psicoanálisis posiblemente lo haya hecho Borges creyendo denigrarlo, cuando lo calificó de una "ciencia-ficción". Aunque ya habrá ocasión de problematizar el estatuto de esta ficción en su relación con las teorías estéticas contemporáneas, la idea me parece capital por lo siguiente: si es posible encontrar algo así como una teoría estética en Freud, no es desde luego en sus ensayos sobre arte (sobre Leonardo, Miguel Angel, Shakespeare o Dostoiévsky) donde hay que ir a buscarla –lúcidos y hábiles, pero acotados trabajos de mera aplicación de la teoría–; es en sus investigaciones sobre la lógica de lo que modernamente llamaríamos el trabajo del significante: el chiste, el *lapsus*, el acto fallido y por supuesto, en primerísimo lugar, el sueño.

Tampoco parece en absoluto azarosa –o, digamos, “arbitraria”– la comparación con la escultura: como explica Georges Didi-Hubermann, fue en la modernidad –en la era de la *separación* entre sujeto y objeto– que la escultura se volvió un arte comparativamente menor, por lo que tenía de excesivamente *material*, de “sucio”, en relación por ejemplo a la pintura, la gran estrella inicial del *ocu-*

larcentrismo moderno al que alude Martin Jay. Un “ocularcentrismo” que es también, en parte, un producto de la renacentista perspectiva geometrizable. Freud, que tanta estima tenía por el arte del Renacimiento, no puede sin embargo haber elegido la metáfora caprichosamente: hay en ella, por un lado, una reivindicación (“¿inconsciente?”) de la “suciedad”, de la *contaminación* como estofa del Sujeto del psicoanálisis, y por otro, una recusación de la distancia “visual” con el objeto, que pone al In/dividuo (el “no dividido”) como fuente y *centro* (“narcisista”, digamos) de la perspectiva.

Pero la idea que más me interesa, aquí y ahora, es -puesto que se habla de la escultura, o al menos de lo que era la escultura en la época de Freud- la del arte como lucha contra una resistencia, la resistencia de esa *roca viva* que, a la manera de la Esfinge que enfrenta a Edipo, se niega a entregar completamente su secreto, que puede muy bien ser el secreto del Espanto último, irrepresentable. Y en esta idea -que en sí misma constituye toda una teoría de la interpretación y por lo tanto de la crítica, pero en la que también, reconozcámoslo, persiste la marca hereditaria de cierta mayéutica socrática-, en esta idea hay ya sin embargo al menos dos implicaciones inquietantes por su novedad radical: primero, la de que tanto el psicoanálisis como el arte suponen el acercamiento a un Horror indecible, a un Terror en donde la Verdad y la Belleza llevan la marca de un Goce del cual nada queremos saber, justamente porque ese *no-querer* es la estofa última del Deseo; parafraseando a Eliot, se podría decir que el arte no es la expresión del sentimiento, sino una *huída* del sentimiento, de lo que en él pudiera haber de insoportable y que el arte permitiría simbolizar o, como suele decirse, “sublimar”. Pero es una huída, un retroceso, en el que no podríamos dejar de percibir, oscuramente, la huella de los pasos que nos llevaron hasta el borde del abismo. “Tenemos el arte para defendernos de la muerte”, apostrofa Nietzsche. Pero mucho antes que él, Kant decía que justamente basta poner una barrera para poder *ver* lo que hay del otro lado: el arte del siglo XX que

realmente me interesa es el que (en contra, por ejemplo, de la ilusión de un retorno a la pureza neoclásica que es más propia del "realismo de Estado" de los totalitarismos), se hace cargo de esa *contaminación* de la Belleza por las llagas de aquél Horror fundamental, y que es también el "horror" de la Historia. Es, para tomar un paradigma de la literatura, el empeño por "volver loca a la lengua" para hacerle decir lo indecible, que encontramos en Joyce, en Kafka o en Beckett, cuyo personaje nada casualmente llamado *El Innombrable* testimonia la persistencia de un Deseo sin objeto cuando declara: "Es necesario seguir hablando, aunque ya no haya nada que decir..."

Todas estas *contaminaciones* que dejan ver lo que hay del otro lado de la barrera que hemos puesto para separarnos del Horror, no podrían haberse puesto en acto en otro siglo que el del psicoanálisis, en el siglo que nos ha acercado más que ningún otro al borde mismo de una política de lo insoportable. Quiero recordar aquí otra frase célebre de Freud, de la que el arte, en su práctica, se ha hecho cargo mucho más de lo que la crítica estética es capaz de reconocer: es la que dice que "La cultura es el producto de un crimen cometido en común". Que en la cultura haya una dimensión constitutivamente *criminal*, que en su propio origen mítico haya un acto catastrófico que es la causa misma del Deseo, causa perdida desde siempre pero eficaz en sus retornos insistentes, es lo que hace de la obra de arte un *síntoma*, y no una mera "expresión" de la cultura (repetamos: "el producto anti-social de la sociedad") y lo que la instituye, a la cultura, no como *conteniendo* sino como *siendo* un malestar: es esa dimensión señalada por Freud la que enuncia Walter Benjamin como la consustancial solidaridad entre cultura y barbarie, y es la que el mejor arte del siglo del psicoanálisis intenta sostener, recusando -como lo hizo el propio Freud- *no* la Razón sino las ilusiones sin porvenir de la superstición racionalista, *no* el Conocimiento sino el falso optimismo positivista de un saber sin límites, *no* la Belleza sino la creencia narcotizante en una armonía eterna.

El arte del siglo XX es, ante todo, un campo de batalla y un experimento antropológico. En él -al igual que en el "conflicto de las interpretaciones" del que también participa Freud- se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la Imagen y de la Palabra. Ese combate no podría dejar de ser *político*, no en el sentido estrecho de la explícita tematización propagandística de lo político por el arte -lo cual casi siempre lo ha conducido a la más mediocre banalidad-, sino en el sentido más amplio, pero también más profundo, de un cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la *polis*, es decir, con su lengua y su cultura. La materia de ese conflicto es esencialmente *trágica*: la tragedia es el género estético paradigmático, la matriz cultural perdida de los discursos más críticos de la modernidad: el de Freud, por supuesto, pero inmediatamente antes de él, el de Marx y el de Nietzsche. En el recurso a la tragedia por estos tres "fundadores de discurso", en estos tres "maestros de la sospecha" -para utilizar esas etiquetas ya canónicas-, se hace sentir no sólo la ya señalada importancia de la ficción como vehículo de la Verdad, sino también la lucidez implacable que no admite consolaciones fáciles ante la catástrofe subjetiva implicada por una modernidad que ha asesinado a Dios, que por la lucha de clases ha provocado el retorno de los cuerpos reprimidos por la Historia, que ha volteado de su trono a la Conciencia. En los tres, se trata no de retroceder tímidamente hacia terreno más firme, sino de llevar hasta las últimas consecuencias la *crisis* (¿de dónde más proviene el término de "crítica"?) para reconstruir la imaginación sobre las ruinas de la ilusión. Ellos saben, o presienten -como lo explicita Freud llegando nada menos que a Nueva York-, que están trayendo la peste al mundo: saben que no hay "cura" del mundo que no incluya este carácter *pestilente* de la cultura: ninguna sociedad, como ningún sujeto, pueden pretender conocerse a sí mismos sin pasar por la contaminación. La Peste es a Tebas como la Verdad a Edipo.

Tragedia y Peste son, pues, la materia del arte del siglo XX. O, mejor: son la materia de las mejores *lecturas* del arte en el siglo

XX –lecturas que, como la que hiciera Freud de la tragedia de Edipo, han quedado *incorporadas* a la obra, forman parte inseparable y constitutiva de ella-. Lecturas como las del primer Lukács, las de Benjamin, las de Adorno. También –y quizá sobre todo, por la crítica feroz al *sentido* común estético que supone- la de Aby Warburg, que ve Tragedia y Peste justamente *en el Renacimiento* : mediante su teoría de los *Pathosformeln* , de lo que llama las *Nachleben* (un concepto que habría que traducir no como “supervivencia” sino como *sobre-vida* , como si se tratara de fantasmas o de vampiros) Warburg acentúa el aspecto de *tensión* y *conflicto* que sobre-vive (que vive “en más”, como detalle *excesivo* e “innecesario” para la composición plástica de algo que “retorna de lo reprimido”) desde los propios orígenes *violentamente rituales* del arte occidental, aún en el inocente Botticelli. Hay aquí una concepción anti-historicista de la *experiencia histórica* que sólo puede compararse a la de Benjamin –sobre quien sin duda surtió sus efectos-: el arte no es ni *eterno* ni históricamente *fehable* , sino que “relampaguea” en una suerte de siempre renovado *anacronismo* (¿mesiánico-catastrófico?) que descompone radicalmente las certidumbres del *progreso* histórico. Que la bibliografía crítica posterior (quizá con la única excepción del ya citado Didi-Hubermann) haya olvidado, disculpado o disimulado la traición *ética y política* de los discípulos-albaceas más famosos de Warburg (Gombrich y Panofsky, centralmente) al volver a hacer de la historia del arte una disciplina “humanista-progresista”, eso es en sí mismo un patético síntoma de lo que la academia llama “el estado de la cuestión”.

Hay que insistir en que esa materia, la de la Tragedia y la Peste, es *política* , porque -y esta frase no es de Freud ni de Marx ni de Nietzsche, sino de Napoleón Bonaparte- la política es la tragedia de una época que ha perdido a sus dioses. Sin embargo, la cultura y la política del siglo XX, la cultura y la política del siglo que ha prodigado algunas de las mayores tragedias colectivas de la Historia después de los genocidios coloniales, esa cultura y esa política -

como siguiendo la asombrosa predicción de Marx de que la historia se produce una vez como tragedia y otra como farsa- no es trágica: es *paródica*. Parecería que si hay un Marx que ha terminado triunfando y dominando el arte en el siglo XX no es tanto Karl como Groucho, con sus bigotes pintados, su chaqueta de mangas demasiado largas, su manera ridícula de caminar con las rodillas dobladas, pegado al suelo, como achatado por el peso de una realidad aplastante en la que sólo se puede sobrevivir por la rápida verborragia chistosa. O tal vez sea Buster Keaton, a quien tampoco caprichosamente eligió Samuel Beckett como protagonista de su único film (llamado, precisamente, *Film*: la tautología irónica, la repetición paródica, es el último recurso del arte en un siglo que ha perdido el sentido de la tragedia): Buster Keaton, con su rostro pétreo que mira con una suerte de azorada impasibilidad la sucesión de desastres en el mundo que lo rodea, constituye junto a Groucho Marx la metáfora más perfecta del sujeto del siglo de la "industria cultural": la metáfora de la sustitución del sujeto trágico por el sujeto *cómico*, es decir del sujeto incómodo dentro de sus ropas, ridículo en su desconcierto ante la catástrofe, pero que se hace el distraído, como si nada sucediera. Porque, en efecto, como lo sugiere Freud, el origen de la comicidad es la impotencia para asumir la realidad trágica de una situación. Es ese sujeto de identidad inestable, en permanente deslizamiento, del que nada certero puede predicarse, como en ese chiste ejemplar del propio Groucho, digno de figurar en la galería de chistes judíos de Freud, y en donde un hombre interpela a otro diciéndole: "Es verdaderamente asombroso cómo se parece Ud. a Fulano" "Pero... si yo soy Fulano!", responde el interpelado. "Ah", se tranquiliza el primero, "debe ser por eso que se parece tanto a él".

5.-

La pregunta, entonces, se impone: ¿hasta dónde llega este poder del arte? Contra lo que interpreta como confianza un poco ingenua

de Benjamin en el potencial "liberador" de las nuevas tecnologías estéticas que sabotean la museificación de la cultura, Adorno advierte, premonitoriamente, la posibilidad de que incluso la obra de vanguardia termine cayendo en aquella ilusión "narcisista" de *sus-tituir* a la realidad que empezaron por contradecir en su alteridad utópica. Si ello ocurriera, la cada vez más ubicua Industria Cultural, apoyándose en ese mismo potencial tecnológico, tiene la posibilidad inédita de apoderarse de la obra de vanguardia para ultimar el proceso de fetichización ideológica al mercantilizar la lógica misma del Inconsciente, al *realizar* imaginariamente en la actualidad del mercado la utopía del deseo imposible, al *cubrir* con un tejido de imágenes las faltas insoportables de lo real. El siglo del psicoanálisis es también el siglo de lo que Marcuse llamó "colonización del Inconsciente" o "desublimación represiva", para indicar la puesta del Inconsciente al servicio de la alienación, una operación que sería imposible sin los recursos de la creatividad estética. Más cerca nuestro en el tiempo, Fredric Jameson reflexiona sobre cómo la *lógica cultural del capitalismo tardío* -que es la denominación que prefiere para la eufemística globalización "postmoderna"- deja pequeñas incluso a las más amargas intuiciones del texto frankfurtiano sobre la industria cultural: ya no es sólo que la cultura se ha vuelto "económica", sino que *la economía se ha vuelto "cultural"*. La implicación mutua entre cultura y capitalismo ha creado una nueva "máquina" de totalitarismo audiovisual / informático / comunicacional que infunde verdadero *terror* a quedarse "afuera".

De todas maneras, este triunfo de una racionalidad instrumental que logra poner al arte al servicio de un deseo alienado que oculta las faltas de lo real, obliga a replantar de manera radical el estatuto liberador de la ficción. Ya no parece tan evidente que *toda* ficción pueda resguardar sus *momentos autónomos* de Verdad. Las teorías estéticas postestructuralistas, deconstruccionistas o como se las quiera llamar, corren aquí el peligro de recaer en una ingenuidad simétricamente inversa al del realismo tradicional pero con efectos

ideológicamente similares, al suprimir la *alteridad crítica* que la ficción o la *écriture* oponen a una realidad que -por la mera existencia de esa alteridad- puede percibirse como cruelmente imperfecta. La postulación del mundo, de la sociedad o de la subjetividad como pura dispersión fragmentada de imágenes y palabras desinvertidas, de flujos deseantes desligados, de átomos rizomáticos destotalizados, ¿no puede resultar contradictoria con la idea del mismo Foucault -de quien tantas de estas teorías se dicen tributarias- de que es el *Poder mismo* el que ha adquirido este carácter en apariencia caprichosamente circulatorio, de "asociación libre" desligada de todo objeto real, para mejor ocultarse en una "ficcionalización" que quiere mostrarse inofensiva? Frente a esto, sería paradójico -pero de ninguna manera impensable- que el Lukács que se equivocaba en 1930 tuviera razón hoy, y que tuviéramos que abogar por alguna forma de nuevo realismo totalizador que permitiera instalar el marco para recuperar la *diferencia crítica* entre ficción y realidad, y a partir de ella dejar que el Inconsciente produjera nuevas utopías del Deseo, se pusiera de nuevo a jugar.

¿Hay alguna clase de *esperanza* ("esperanza" en el sentido del *principio activo* de Bloch, no en el de una "espera" bienintencionada) de que algo semejante pueda todavía ocurrir? Las vanguardias, de acuerdo, han muerto, aún bajo su forma autoparódica o melancólica de las "trans-vanguardias" (o *transa* -vanguardias, como escriben con involuntaria ironía los italianos). Pero, ¿no podremos leer, en alguna parte, sus *Nachleben*, el relampagueo de algún *anacronismo* que ponga en cuestión tanto el reduccionismo historicista como la postmoderna pérdida de la experiencia histórica que promueve el actual terrorismo cultural? El último Jameson cree poder encontrarlo en lo que denomina las *arqueologías del futuro* -la idea de una (contra)utopía donde la visión del futuro habla de las ruinas del presente- construídas por ciertas formas de la ciencia-ficción (es decir, de la "ciencia conjetural" de Borges, esa que sería en verdad, jamesonianamente traducido, la

ciencia del *Inconsciente político*). Puede ser. O quizá deberíamos volvernos nuevamente –las vanguardias “históricas” lo hicieron en su momento: es incluso lo que les dio su *condición de posibilidad* – al arte no occidental, “periférico”, que es actualmente (especialmente en el Africa subsahariana) el que más radicalmente pone en juego, en su “forma” y su “contenido”, las *discronías* provenientes de una experiencia histórica violada por el Terror (el pasado, pero también el actual de *saber* que, bajo el imperio del “capitalismo tardío”, son sociedades condenadas a la más cruel de las agonías, quizá como una venganza siniestra de la Historia contra sus propios orígenes perdidos).

No podemos saberlo. Se trata de un programa de *preguntas* , no de respuestas. En todo caso, de una módica *apuesta* contra el Terror, aunque fuera la del mínimo consuelo del caballero del *Séptimo Sello* de Bergman, cuando enfrentaba a la Muerte con su “Está bien, voy. Pero bajo protesta”.