

Escritos sobre... arte I

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke

ro



Alberto Caballero

Prólogo de Geneviève Morel

Escritos sobre... arte I

La realidad ordinaria y
el cine de Michael Haneke
La acción, la representa-acción, la sexo-acción

Alberto Caballero

ro

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke
La acción, la representa-acción, la sexo-acción

Índice

Prólogo

Geneviève Morel

Introducción

Alberto Caballero

La realidad ordinaria: una orientación lógica

Lecturas preliminares

Del acto al pasaje al acto y la acción en la cultura occidental

Del orden de la acción

Del objeto en las sociedades de masa

Las primeras variables

El espacio

El objeto

El cuerpo

Del discurso a la letra

Surgen los anudamientos

La representa-acción

Para llegar a la sexo-acción

La realidad ordinaria en el cine de Michael Haneke

Conclusiones

**La realidad ordinaria, el adolescente y la detonación.
El video de Benny de Michael Haneke**

Apéndice

Dos lecturas

Amanda Oliveros y Carlos Bermejo

Notas

Referencias

Código de letras

Bibliografía

Filmografía

Agradecimientos

PRÓLOGO
El objeto ordinario
Geneviève Morel

EL OBJETO ORDINARIO

Geneviève Morel

Al principio de una película reciente de James Gray, *Two lovers* (2008), el protagonista principal, Leonard, un joven hombre frágil, intenta ahogarse por un amor imposible. Encarnado por Joaquim Phénix, el protagonista es el hijo único de una familia judía tradicional de Nueva York. Su padre es lavandero y organiza, con un colega más rico, un matrimonio arreglado entre sus dos hijos, que sellará, al mismo tiempo, una alianza comercial. Leonard encuentra así a Sandra, una bella morena que se enamora de él y a la que le propondrá que se acueste con ella, mientras que los padres esperan en el salón. Ella place a Leonard, quien se acuesta con ella. Pero, en la escalera de su edificio, Leonard encuentra a Michelle, una joven mujer rubia, perdida y drogadicta que vive una historia bastante siniestra con un abogado casado. Se enamora de ella: Michelle busca un amigo, un hermano. Doble malentendido entre ambas parejas así formadas por la voluntad de los padres, por una parte, y por el azar, por otra. Leonard corre detrás de Michelle; Sandra corre detrás de Leonard.

Leonard planea irse a escondidas de lo de sus padres con Michelle, que no soporta más esperar a su amante casado, pero éste cambia de opinión y decide casarse con ella, quien abandona brutalmente a Leonard. Este episodio tiene lugar durante la fiesta de Año Nuevo, en la casa de los padres de Leonard, donde Sandra está presente. La madre de Leonard se da cuenta de la salida a hurtadillas de su hijo y le da a

entender que sabe que él volverá. Leonard va a errar por la playa y, nuevamente abandonado, piensa quizás en el suicidio. El desenlace, tan simple como inesperado, decepcionó a numerosos espectadores y críticos. El final gira alrededor de dos objetos insignificantes: un guante y un anillo. Los guantes le fueron ofrecidos por Sandra, guantes valiosos, que simbolizan un ideal familiar apacible y caluroso. Leonard compró el anillo con sus ahorros para ofrecérselo a Michelle. Cuando ella lo abandona, él lo entierra en la arena. Se pasea por la playa, ve mentalmente los guantes, luego corre impulsivamente para desenterrar el anillo y vuelve a la casa de sus padres para ofrecérselo a Sandra. Su madre sonrío, ella lo sabía.

El desenlace podría parecer banal, el renunciamiento forzado de un hijo que se encuadra en los ideales familiares, de los cuales había procurado vanamente escapar. Y, sin embargo, presentimos que se trata de una mutación subjetiva en Leonard, que no es ni cínico ni obediente; algo cambió profundamente la realidad para él: no se resigna a Sandra, sino que realmente la quiere.

Estos dos objetos calan hondo en la pantalla, como se dice habitualmente de un rostro o de un personaje de película. De hecho, calan hondo en la pantalla del fantasma para encarnar el encuentro con la realidad para Leonard. El guante es la toma de posesión por parte de una mujer "enérgica" pero envolvente y calurosa; el anillo es el objeto de lujo pasado por el dedo de una mujer, a quien "pedimos su mano", que simboliza entonces la elección de una mujer. La mutación del sujeto descansa en la reunión de estos dos objetos al final de la película, mientras que, anteriormente, eran presentados por

separado, como los polos de una oposición radical que lo dividía cruelmente. Tan es así que lo real es lo que el sujeto encuentra fatalmente en su errar diario, en su búsqueda deseosa, en el corazón de la realidad, que, para Lacan, está enmarcado por el fantasma. Lo encuentra, como al azar, en el automatismo de la repetición de su vida. Esta realidad está impregnada siempre de disgusto, de violencia, y se encuentra en el odio o el amor, en el goce, siempre en el más allá del principio de placer freudiano, que es el principio de templanza que nos regresa a un tibio equilibrio. A estos objetos pulsionales, Lacan los denominó objeto a: causa del deseo o plus-de-goce, que frecuenta la compulsión de repetición (*Wiederholungszwang*) de Freud.

En su "regreso a Freud", Lacan reelabora así la dialéctica freudiana del principio de placer y del principio de realidad, mostrando, en primer lugar, que el segundo estaba subordinado al primero, ya que la búsqueda de la satisfacción conforme al principio de placer, profundamente alucinadora al comienzo, llevaría al niño de pecho a morir de hambre, si no buscara "en el exterior" un objeto de la realidad que corresponda a las huellas que dejó en su inconsciente el primer objeto de satisfacción, el pecho. Lacan mostró la topología "*extime*" de la realidad, denominada por Freud "la Cosa" (*das Ding*) a la vez interna para el sujeto, grabada en la "realidad psíquica", y externa, el obstáculo encontrado fatalmente en el "exterior". Posteriormente, reelaboró de modo complejo lo real como uno de los tres registros, con el imaginario (las imágenes, el sentido) y lo simbólico (el lenguaje) de una realidad borromea del sujeto. Aquí, sólo podemos hacer alusión a esto.

¿Lo real no es lo que penetra "la realidad corriente" y lo que define Alberto Caballero, que se apoya en el psicoanálisis y en Lacan? Lo encuentra indexado por "la detonación" de los adolescentes que disparan "de verdad" en el seno de una realidad demasiado virtual, en las películas de Gus Van Sandt, de Sofia Coppola o de Haneke, a los que analiza finamente: "El adolescente no puede entrar en la realidad de los adultos, considerada como fantasmal, inconsciente... operada por lo real, del objeto, cuando esto ocurre la detonación se produce". Lo encuentra también en los objetos de una artista plástica como Eulàlia Valldosera, articulado de modo complejo a la feminidad.

Sigámoslo, con la confianza debida a un experto, en los laberintos complicados donde, como decía Lacan en *Otros Escritos* sólo nos encontramos allí con la única condición de "no perder en ello ni una" (de las letras que forman el marco del saber).

Introducción
Alberto Caballero

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke. La acción, la representa-acción y la sexo-acción es el fruto de una *lectura*, es el recorrido de una investigación realizada, por un lado, a través de las sucesivas convocatorias del *Espacio Investigaciones en Curso*¹ y, por otro, de tres conferencias y dos seminarios dictados en otras tantas entidades, compartidos con *lectores* de lujo. Dar cuenta de ello implica, al mismo tiempo, dar cuenta de la *reducción sintomática* que se produce en toda escritura.

El primer momento de esta investigación giró en torno del acopio de la documentación y de la bibliografía, y la consiguiente lectura. Los primeros invitados en el *Seminario de Modernidad Femenina y Psicoanálisis*, los primeros debates en la **lista-no-toda**,² las primeras lecturas, los filósofos contemporáneos como Peter Sloterdijk, Giorgio Agamben y Slavoj Žižek,³ me llevaron a **repensar la cuestión del sujeto** y, en consecuencia, **la cuestión del padre de la modernidad** y la **herencia** que esto ha dejado a **la postmodernidad**.

El padre del patriarcado era el que dejaba herencias, el padre de la saga sucesoria; Lacan lo denomina “el padre del saber-hacer”, el saber hacer del agujero, del borde como construcción del alfarero: se trata de la transmisión de un saber hacer con el borde del agujero. El padre dejaba un “mundo”, un agujero otro para seguir haciendo en la cadena sucesoria. ¿Qué sucede cuando esto no es así? En su texto sobre Leonardo da Vinci,⁴ Sigmund Freud nos cuenta que Leonardo no tenía padre, que era hijo bastardo de una madre soltera y de un aristócrata. Como tal, no puede heredar del padre —simbólicamente— ni título ni noblezas, pero sí lo

deriva al taller de un maestro en artes, a un maestro de la imagen, a un padre imaginario. Ya no se trata del padre de la Ley, sino del padre de las normas, el maestro, el entrenador, el sargento, el tutor, etc.; es un padre inacabado, diríamos, a medio hacer.

Teniendo en cuenta este padre: ¿qué nos deja como herencia Leonardo?, ¿qué nos deja como enseñanza Sigmund Freud? Que, de aquí en más, **toda obra es inacabada**. Leonardo no da como concluida ninguna de sus obras: todas representan un fracaso... **algo no pueden representar**. Con esto, Freud nos revela el **fallo de la simbolización**: no toda imaginarización implica una simbolización. Por su parte, Jacques Lacan, en el *Seminario IV*,⁵ dice que lo imaginario en algo no se puede simbolizar y esto abre a la producción de síntomas. Leonardo se lanza de lleno a esta cuestión: la naturaleza no se puede representar, hay que inventar aparatos para su representación; así es como colabora con los anatomicistas en la representación de la imagen del cuerpo.

Luego, será el mundo (la ciudad, para ese entonces) el que no se pueda representar: Firenze, Pisa, Venecia... Canaletto inventa un aparato de corrección de la percepción (*veduta*) para representar Venecia. De allí, el Renacimiento... renacían los ideales de representación inventados por los griegos, la imagen en tanto ideal, pero con un nuevo aparato de representación: la perspectiva. Estamos ante el Humanismo, el mundo en tanto humano, frente a la naturaleza religiosa del hombre y del mundo. Aquí comienza la modernidad: el renacimiento, la invasión otomana de Jerusalén y el descubrimiento del nuevo mundo. Esto termina cuando caen esos ideales: según Agamben, con el *homo sacer*,

con la posibilidad del propio exterminio; según Sloterdijk, cuando acaba la filosofía del epistolario que va de Sócrates a Nietzsche; Žižek utiliza la afirmación lacaniana: el Otro no existe. El mundo promesa de la modernidad ha caído, **las formulaciones propias de la modernidad no son suficientes**: el sujeto, el Otro, la existencia, etc. **Se plantea la melancolización del sujeto**, el suicidio, incluso una psicosis colectiva/blanda, la **caída de los discursos operantes**, de la política, de la economía y hasta de la ciencia como heredadas de la modernidad.

Otras pistas para mi trabajo me las da el texto *De la historia a la acción*, de Hannah Arendt:⁶ **la acción es la heredera de los discursos de la modernidad**. Entonces, reoriento mis lecturas, considero como eje fundador la *Verneinung* de Freud, que me permite un abordaje diferente de los *Escritos* de Lacan y, en particular, del *Seminario X. La angustia*, del *Seminario IX. La identificación* y del *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*.

Al regreso del seminario de Bogotá,⁷ que me permite discutir con otros estas cuestiones, organizo un cartel de trabajo interdisciplinar que denomino “El discurso después de la acción”. Así, reafirmo que el “objeto” de mi investigación, de allí en más, será **el concepto de acción, que ha dejado un agujero fundamental: el discurso. El discurso también tendrá un agujero fundamental y la acción ocupará el lugar del objeto**. Es que, ante la caída producida por el final de la modernidad, el holocausto y sus consecuencias, el mundo se transforma en irrepresentable por medio del discurso. Ya no la representación, sino **la acción será el**

nuevo modelo: se tratará del **empuje a la acción**. De allí que hable de la acción, la representa-acción y la sexo-acción.

En esta etapa de la investigación, los textos serán otros: *Psicopatología de la vida cotidiana*, *Más allá del principio del placer* (el principio de realidad) y *La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis*, de Sigmund Freud; *Más allá del principio de realidad* y *Del psicoanálisis en su relación con la realidad*, de Jacques Lacan. En “El informe de Daniel Lagache”,⁸ específicamente, Lacan dice que la realidad no es previa, que no la heredamos del padre, como en la modernidad, sino que es un producto, un vacío por considerar entre lo Imaginario (I) y lo Simbólico (S). **Lo I y lo S no se complementan... dejarán un resto: la realidad**. Si para Freud la realidad era la realidad del aparato, del aparato psíquico, del aparato fantasmático (la frase hecha realidad), para Lacan es algo que no-se-hace realidad (recordemos, de aquí en más, que la negación y la acción serán los dos ejes). La sexualidad tampoco se hace realidad: no sólo no se puede representar, sino que no se puede hacer realidad; el fantasma implica que el sexo todo no se puede representar y la sexualidad implica que no todo se puede hacer realidad.

Este segundo momento tiene dos encuentros fundamentales para el desarrollo de la investigación: 1. la propuesta de Claudia Giannetti⁹ de dar una conferencia para los alumnos de los *masters* del *Media Centre d'Art i Disseny* (MECAD), con la condición de relacionar los conceptos que ya estaba trabajando con alguna de las denominadas artes visuales; 2. el estreno de *Código desconocido* de Michael Haneke,¹⁰ que me lleva a visionar sus primeras películas y es el gran descubrimiento. No se trata de una representación

producida por la utilización del operador, sino de una presentación del operador mismo y *fragmentos* de sus múltiples aplicaciones; de allí, el paso de “**la vida íntima**” a “**la vida ordinaria**”. Como diré más adelante:

Con Michael Haneke, en la vida ordinaria, las palabras — perdidas— han dado paso a los objetos por su presencia; ellos se presentan por sí mismos, desprendidos de toda narración. Incluso los personajes o la imagen de un antiguo sujeto también aparece *confinada*; son fragmentos-cosas, fragmentos-acciones, que nada narran, que no se amarran entre sí para nada-decir, sino que se presentan-en-sí. No representan al sujeto, a la historia del sujeto, ni quieren contar historia ninguna; sólo nos dejan ver restos de operaciones anteriores, de operadores anteriores: la pantalla. Vestidos, muebles, artefactos, nombres de lugares como “hospital”, “baño”, ahora son meros restos ordinarios de una intimidad desprendida de su historia; **los objetos no están sujetos a una narración, son meras acciones vacías de contenido.**

Claudia Giannetti me propone, entonces, dar un seminario alrededor de dos referentes: la realidad ordinaria y el ciclo *De la gelificación emocional* de Michael Haneke.

En primera instancia, veo la necesidad de hacer serie para averiguar de qué manera Haneke llega a la construcción de este modo de realidad, a diferencia de la “realidad fantasmática” propia del cine. Recordemos que “realidad fantasmática” es un concepto que Freud recoge de la realidad onírica y que, históricamente, corresponde a una secta religiosa que nace en esa época, denominada espiritismo, que entiende el espíritu como algo fantasmático. Esto corresponde al nacimiento del cine: la realidad se puede realizar en movimiento.

El cine ha planteado modelos diferentes de realidad: el neorrealismo italiano, el surrealismo de Dalí/Buñuel. Todos tenían como base la realidad fantasmática, inclusive el cine de terror. Pero llega Jacques Tati y nos muestra otra realidad, la “realidad ordinaria”: el personaje, el propio Tati, no relata historia alguna; no es drama, no es comedia, es meramente un suceder de acciones... una película tras otra, vacías de contenido. Las cosas cobran vida propia, acompañan al personaje como si fueran otros personajes.

El estreno de *La noche americana* de Truffaut, alrededor de los '80, da un salto cualitativo enorme: no se trata de utilizar el cine para la realización de una historia, sino de mostrar el cine por dentro; saca al espectador de este lado de la pantalla y lo coloca detrás de ella. Nos mostrará el aparato cinematográfico, en el que no hay texto ni una narración en una dirección, en el que la acción no coincide con la palabra: son meros fragmentos de imágenes, que, luego, el realizador editará y a los que se agregará la voz y el sonido. ¿Nos ha dejado ver qué hay detrás de la pantalla? ¿Cómo se construye el objeto real?

Haneke nos demostrará que esto ya no es una cuestión meramente técnica, propia del aparato cinematográfico, como anteriormente había hecho Grotowski con el aparato teatral, sino que ya se había instalado en el aparato de la sociedad, hasta ahora, la sociedad austriaca a la que pertenece. El tiempo le dará la razón. El estreno de *La vida de los otros* (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck, de la Alemania del Este, nos muestra que no solamente se trataba del gobierno del aparato —frente al gobierno de representación democrático de la Europa del oeste—, sino que la realidad ya

estaba dominada por el aparato. **Ya no se trata de la realidad en tanto representación, sino de la realidad del aparato.** El aparato socialista de los países del este y la sociedad capitalista —o del bienestar— habían llegado al mismo punto de encuentro. Esto se ve con precisión en la película *El jefe de todo esto* de Lars von Trier, en la cual realidad y ficción se confunden constantemente.

Si se trata de la caída de la representación y del predominio de la acción sobre la phi-acción, ¿qué sucede con los elementos que definen lo que Lacan denomina “la ventana de la realidad”, el Phi y el objeto? Esta pregunta, fundamental para el desarrollo del seminario, me lleva a dividir el trabajo en tres partes: 1. los elementos lógicos necesarios para cernir el concepto de “realidad ordinaria”: ¿de qué significantes se trata?, ¿actúa la función fálica y el objeto como en la realidad fantasmática o en la realidad sexual? Esto nos permitirá definir de qué sujeto se trata; 2. Si queremos saber de qué sujeto se trata, nos tenemos que preguntar de qué sexualidad se trata; 3. ¿Cómo aplicamos estos conceptos al cine de Michael Haneke?

En el seminario “La acción, la sexo-acción y la representa-acción: la realidad ordinaria en el cine de Michael Haneke”,¹¹ invité, para abordar la primera cuestión, al psicoanalista Carlos Bermejo;¹² para la segunda, al psicoanalista Antonio Colom¹³ y, para la tercera, a Montse Putjantel, realizadora de cine y gran conocedora de la filmografía de Haneke.

Con Carlos Bermejo, ya veníamos investigando en su seminario el salto que da Lacan con el Esquema R, con el que puede formular la discordancia entre Imaginario y Simbólico;

es allí donde coloca la realidad como ventana entre uno y otro registro. Los términos se afinan: realidad entre a y a' , entre el Ideal $I(A)$ y los ideales, entre el I y el *moi*. ¿Qué relación habría entre la realidad psíquica y el esquema R ? ¿Qué sucede en la neurosis y en la psicosis? La realidad es imaginaria para la neurosis y algo se rompe en su relación con la realidad para la psicosis, surge el delirio. Representación y delirio son dos modos diferentes de relación con la realidad. Si la realidad, en ambos casos, está mediada por el Φ y por objeto, aunque de manera muy diferente, lo fundamental es la relación con la serie significativa; y, para que haya serie, tiene que haber resto. Si pasamos al campo de los números en matemáticas, esto lleva al descubrimiento de que no todos los números dejan resto (0.33, 1.25, 1.017): los números ordinarios no dejan resto en sus operaciones. 1 es igual a 1 y 1 es igual a 2. No hacen serie, son meramente una sucesión. En el campo del psicoanálisis, los significantes ordinarios son previos a la entrada de la serie significativa, comandada por el S_1 ; y, entre uno y uno, solo podemos encontrar, por un lado, el agujero y, por otro, el I (el Ideal). No hay entrada en la serie y la salida, siempre es un agujero; el final, el encuentro con el Ideal.

Con Antonio Colom, pudimos revisar trabajos que veníamos elaborando en el seminario “Modernidad Femenina & Psicoanálisis” —que, en ese momento, coordinaba Rithée Cevasco—, principalmente, las enunciaciones de Lacan sobre las fórmulas de la sexuación. Aquí también nos encontramos con los mismos elementos clave: el A , el Otro, el Φ , el falo y el objeto, el a . La diferencia sexual ya no será consecuencia de las diferencias anatómicas ni de determinadas posiciones, sino de diferentes formulaciones con respecto a esos elementos fundamentales para la teoría de la sexualidad hasta

ese momento. Sexuación querrá decir la manera singular con que el sujeto abordará su relación con el “todo” o “no-todo fálico”; el mediador es el mismo para los dos sexos, el falo (PHI). Con ello, Lacan va a llegar a formular que no hay relación sexual entre el todo y el no-todo fálico.

Así, **agregamos, a la cuestión de la realidad, la de la relación.** Se avanza una hipótesis: no hay una relación toda con la realidad, no hay una relación toda con el otro sexo, pero más aún en las diferentes posiciones hombre-mujer no sólo con el falo, sino con el objeto y con el Otro, A. Y se plantea una pregunta fundamental. **Si en la sucesión significativa no surge el falo ni el objeto, lo que funciona en su lugar es la acción: el agujero y el Ideal I(A).** No podemos hablar de sexuación, sino de **sexo-acción**; es una sexualidad regulada por la acción, entre el agujero y el Ideal I(A); el Otro solo podrá regular la sexualidad por el agujero, no mediada por el falo ni por el objeto. Como si se pudiera retornar al sexo... Entonces surge la violencia.

Con Montse Putjantel, podemos pensar las **diferentes modalidades de la acción en el cine.** Si el dibujo inventa la figura y la escultura, el volumen, el cuerpo, **el cine inventa la acción.** Pero, también hay, particularmente, lo que se denomina *cine de acción*, en el cual la acción es la protagonista. Putjantel trabaja el *décalage*¹⁴ de la serie de películas que van del cine de Huston, Visconti, Chabrol, hasta llegar a Haneke.¹⁵ En los tres primeros, el objeto es la acción, llegar a la acción. **En Haneke**, en cambio, esto no es así: **lo que domina es la no-acción.** El valor de los personajes también tiene su *décalage*: los jóvenes intentando tener un valor en el mundo de los adultos, su actuación frente a la

caída de la aristocracia y la entrada de la burguesía, la actuación de los marginales que tratan de tener su lugar en el mundo de los dominantes, para que, finalmente, con Haneke, los adolescentes nos muestren cómo es esta realidad ordinaria, de sucesión de cosas y de acontecimientos que no dejan huella, que los lleva al final, a la detonación... la detonación, dice Michael Haneke, como manera de hacer detonar el cuerpo o la realidad física o los cuerpos físicos, que es lo mismo. El adolescente de sus películas trata de hacer agujero en esta transparencia sin fin para encontrar algo de la antigua consistencia del Otro. Ante un Otro inconsistente, invisible, trata de erigir algo a ese Otro, de encontrar algo de la consistencia para existir. Podríamos llegar a decir que, ante lo invisible de la realidad, ante la no-realidad, su manifestación es la *realidad ordinaria*: cuanto más translúcida, más inconsistente; cuanto más ordinal, más explota.

Como verán, el mío es un trabajo de escritura, de cernir los conceptos que permiten esa escritura. No se trata meramente de una lectura de textos o de entender determinadas nociones, sino de cernir los conceptos pilares del trabajo. De allí, la nominación simbólica de sus partes:

Primera conferencia: *La realidad ordinaria: una orientación lógica*¹⁶

Primer seminario: *El objeto, la performance y la vida ordinaria*¹⁷

Segundo seminario: *La acción, la sexo-acción y la representa-acción: la realidad ordinaria en el cine de Michel Haneke*¹⁸

Segunda conferencia: *ro/MH - La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke*¹⁹

Tercera conferencia: *La realidad ordinaria, el adolescente y la detonación: el ciclo de la gelificación emocional de Michael Haneke*²⁰

Ya en la **primera conferencia**, el objeto de investigación estaba definido: cómo pasa el sujeto de “la realidad íntima” —del fantasma y de la sexualidad— a “la realidad ordinaria” —del agujero y del Ideal I(A)—.

Luego, en el **primer seminario**, introduzco dos cuestiones fundamentales: la primacía del objeto como *constructor* de la realidad y el descubrimiento del arte de la acción —la performance—. ¿Qué sucede cuando es la acción el *constructor* de la realidad? La realidad no se hace representada, sino performática.

En el **segundo seminario**, se produce la tríada: ya no es el objeto que determinará la representación y la sexuación, sino es **la acción que produce una representa-acción y, como consecuencia, una sexo-acción**. Y todo esto aplicado a la trilogía de Michael Haneke, que permite extraer al sujeto, al adolescente y su fin: la detonación.

En la **penúltima conferencia**, nuevamente es el deseo del Otro que empuja a la escritura, lo que lleva a una nueva lectura de los seminarios para obtener, por un lado, un texto para ser publicado en el catálogo del simposio internacional *La razón caprichosa en el siglo XXI*, organizado por Claudia Giannetti. Es en este catálogo donde me encuentro

nuevamente con textos de Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Vicente Verdú, Gilles Lipovetsky, Félix Duque, entre otros. Por otro lado, una conferencia para ser leída. Aquí surge la primera reducción sintomática: el paso de un seminario hablado a un texto escrito, de la palabra a lo escrito, de la enunciación a la formulación, de hacerme escuchar a hacerme leer por el otro.

La **última conferencia**, *La realidad ordinaria, el adolescente y la detonación. El ciclo de la gelificación emocional de Michael Haneke*, funciona como **cierre**, como **conclusión**. Se trata de una nueva reducción sintomática, por un lado, y, por otro, de cernir una escritura a un tiempo predeterminado —treinta minutos— y a un otro idioma, el francés; en consecuencia, a un forzamiento en la traducción y en la lógica que ello conlleva. Esta conferencia, además, tiene una particularidad: el tema. Y el marco se reduce: se trata de la relación entre el crimen y la ley.

Sobre la base de los textos elaborados de todos ellos, se ha construido este libro, que cuenta, además, con las lecturas de Amanda Oliveros²¹ —al final de lo que denominé “De una segunda vuelta”— y de Carlos Bermejo —que cierra la última parte, “De una primera reducción”—.

Todo este ciclo —seminarios y conferencias— estaba dirigido a una audiencia de disciplinas muy diversas, fundamentalmente a los interesados en la relación teoría, arte y psicoanálisis. Con esta publicación, aspiro a ampliar el campo, a cátedras universitaria, a investigadores, a estudiosos del cine y de las artes visuales, a pensadores de la

contemporaneidad, al público interesado en los nuevos modos de realidad.

Para finalizar, quisiera agradecer a Amanda Oliveros y a Claudia Giannetti, sin cuyo deseo no hubiese sido posible este recorrido sintomático; a Antonio Colom, que ha apoyado incondicionalmente las presentaciones de la investigación dentro del espacio *Investigaciones en Curso*; a Jorge Chapuis por el gran esfuerzo puesto para el mejor funcionamiento de la lista-no-toda; a Carlos Bermejo en particular por su lectura tan precisa y a todos los colegas y amigos que han sabido acompañarme en este largo recorrido de ya casi ocho años y que, ahora, me acompañarán en la lectura de este libro. También yo soy lector de estos textos redactados para cada ocasión.

Asimismo, de manera amplia, agradecer a *P&S Centro de Investigación* por su permanente apoyo, especialmente, a *Investigaciones en Curso*; a todos y cada uno de los componentes de los grupos de discusión “El discurso después de la acción” y “Estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos”, a la lista-no-toda por permitirme abrir ideas, cuestiones, debates —a veces imprecisos, pero importantes—, en momentos fundamentales del trabajo, para cotejar con los otros el camino planteado y redireccionar.

Es éste un trabajo individual, es cierto, pero también colectivo en cuanto al recorrido. Por eso, sin todos ellos, no hubiera sido posible y tampoco lo sería ahora sin ustedes: cada una de sus improntas está en él, en cada uno de los momentos, incluso en los de redacción, de construcción del texto, de corrección, de traducción... Está la marca del Otro...

ha dejado sus huellas. Y, si una escritura es una escritura del Otro, del otro de la escritura, mi mayor agradecimiento a Carmen Ramírez por hacer de Otro en los textos en castellano —un forzamiento de la lengua materna a la escritura— y a Rithée Cevasco para los textos en francés, mi otra lengua, la lengua del otro del psicoanálisis.

Por último, también a *Aleph* por invitarme a leer mi trabajo dentro del marco del *8e Colloque de l'A.l.e.p.h. Sexe, amour et crime Psychanalyse et criminologie*. Y, particularmente, a Geneviève Morel, por ser la última lectora antes de esta primera edición.

**LA REALIDAD ORDINARIA: UNA
ORIENTACIÓN LÓGICA**

Para la **modernidad, el operador entre el Sujeto (S)²² y el objeto (a)** —ese Otro agujereado, ese *objeto nada*— **produce el objeto**, su representación; lo irrepresentable, en algo, se representa.

Para la postmodernidad, el operador es el objeto y tanto el sujeto artista como el espectador son ahora *objeto*. Ya sea porque el artista pone su cuerpo o porque el espectador pasa a ser operado por el operador, la simultaneidad entre el artista y el espectador se da en un tiempo real. **El espectador se representa en sus obras, es objeto de sus obras;** ejemplo de ello son los vídeos caseros. Ya no se trata, entonces, de una representación producida por la utilización del operador, sino de una **presentación del operador mismo y de *fragmentos de sus múltiples aplicaciones***. De allí, el **paso de la *vida íntima a la vida ordinaria***.

En la vida íntima, hay una historia que narrar — representar—, que requiere una escena, un texto, un tiempo ficcional (pensemos en *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen). Todo el operador narrativo, teatral, visual, está al servicio de la historia íntima que se hace pública. *Antígona* de Sófocles es la obra fundadora en este sentido: una historia íntima —de la familia— que se transforma en un asunto de Estado y tiene una estructura, la tragedia: la relación entre acción y palabra; las palabras producen una acción.

En la postmodernidad, como el fin de la historia, la vida íntima se convierte en vida ordinaria; el sujeto no tiene *nada que contar*. Narrar sobre la vida quiere decir **ficcional** y la ficción pone *en acción* las palabras del sujeto, que, *sujetado* a la palabra, se pone en acción. ¿Por qué se produce este **anudamiento entre palabra y acción**? Ficción,

Phi-acción, es una acción *Phiccionada* a la palabra, fijada a la palabra por *la nada* que le pone límites. **Imagen/palabra/acción están anudadas por la *phicción***, por la ley, la **ley que ordena y anuda los tres registros**; entonces, se hace **Φ (a)cción**. Phi, como significante de la falta, implica una acción, la acción del significante sobre otro. Pero, si el objeto (**a**) ocupa el lugar de la falta, (Phi), significante, entonces lanza a la acción a una nada, es una acción sin fijación, sin límites.

Volvamos a la narración, fugada de esa nada que la fijaba a la palabra: quedan meros restos, meros fragmentos, meros trozos de múltiples narraciones, que no encuentran co.acción, cohesión; **ahora lo perdido es *la narración***. **Este es el paso de la vida íntima** —agotada de tanto narrarse, amarrarse, para justificar la nada del sujeto a su existencia— **a la vida ordinaria**. En ella, las palabras —perdidas— han dado paso a los objetos por su presencia; ellos se presentan por sí mismos, desprendidos de toda narración. Incluso los personajes o la imagen de un antiguo sujeto también aparece *confinada*; son fragmentos-cosas, fragmentos-acciones, que nada narran, que no se amarran entre sí para nada-decir, sino que se presentan-en-sí. No representan al sujeto, a la historia del sujeto, ni quieren contar historia ninguna; sólo nos dejan ver restos de operaciones anteriores, de operadores anteriores: la pantalla, el espejo esférico. Vestidos, muebles, artefactos, nombres de lugares como “hospital”, “baño”, ahora son meros restos ordinarios de una intimidad desprendida de su historia; **los objetos no están sujetos a una narración, son meras acciones vacías de contenido**.

En el cine de Michael Haneke, las acciones se refieren a esto: la madre pasa a estar representada por la tostadora, la máquina de zumos; el padre, por los zapatos y los cordones; son los fragmentos de acciones antiguas, sin significado; no remiten a palabra alguna y no están sostenidas por discurso alguno.

Para Jacques Lacan, el *discurso* es la estructura que sostiene la palabra, más allá del “bla bla bla”, pero también es el *discurso*, el curso que sigue esa dirección para el sujeto. **Este arte por la acción —de la vida ordinaria— es mera exploración del contexto:** las manijas de las puertas, las puertas de los coches, los cordones de los zapatos, cepillarse los zapatos, prepararse el desayuno, desayunar sin palabras. **El objeto** —por ejemplo, “desayuno”— **se convierte en acción** —“desayunar”—.

Esa **metonimia** de la exploración no se anuda de ninguna manera: **sólo puede llevar a una “explosión”** —acción que abre o que cierra—. Ya el cine de David Lynch nos enseñó esto en *Una historia verdadera (The straight story)*:²³ el “no pasa nada”, **la mera exploración del contexto, sólo puede venir de una explosión y sólo puede concluir en otra explosión, que anuncia una catástrofe** (se incendia la casa, se llevan a los hijos, etc.). Los personajes también son objetos de las acciones: no hay reflexión ni palabra sobre lo que sucede ni de lo que se puede hacer, sólo accionar.

Todo adquiere valor de contexto, incluidos los personajes, meros restos de textos fragmentados; ellos sólo tienen valor en el contexto, no hay personajes que producen

acciones; los fragmentos del cuerpo humano —piernas, pies, manos— son meros restos, objetos de las acciones. Se trata, entonces, de un **no-texto**, de una negación del texto: **ante la desaparición de la figura, el fondo adquiere valor por la acción.**²⁴

Aquí es la negación, el desacuerdo, la fuga de los personajes, que lleva a los operadores, a los artefactos, a adquirir el valor de “personajes”. **La negación —como ausencia— de la palabra, del sujeto, de los personajes de la ficción, lleva a la presencia del operador, a la acción misma como protagonista:** ahora los protagonistas son el vídeo, la TV, la cámara, el reproductor de sonido, el amplificador; todos ellos entran en acción. ¿Cuál es el objeto? **El objeto de la falta**, inaccesible, inaccesible a la nada, **es el discurso.** ¿Qué pondrá orden, cuerpo, a ese devenir sin Phi, sin fijación? ¿Cuál será el objeto de la acción que haga discurso?

Para dar respuesta a estas y otras preguntas, tendremos que aplicar, por un lado, una serie de lógicas y, por otro, su comprobación en el análisis de "El ciclo de la gelificación emocional" de Michael Haneke. O sea que el cambio de modo de realidad, de la realidad en tanto fantasmática a la realidad en tanto ordinaria, trae sus consecuencias no solo para el sujeto, en tanto discursivo, sino en su relación con el objeto. Y se dan en el siguiente orden: el cambio de la serie, como representación propia del sujeto —el sujeto está representado por la serie—, a lo ordinal trae consecuencias lógicas al propio sujeto, al modelo de sociedad y a los modos lógicos de la sexualidad, que tanto le atañen. Si sintetizamos, nos encontramos con las siguientes lógicas y en ese orden:

1. **la lógica matemática:** de la serie a lo ordinal;
2. **la lógica del sujeto:** el sujeto como una construcción lógica; de un sujeto al objeto, a un sujeto sin objeto;
3. **la lógica de mercado:** del capitalismo a de la sociedad de mercado;
4. **la lógica de la sexualidad:** de la sexuación a la sexo-acción.

Estos modos lógicos serán trabajados y desarrollados en los textos siguientes, que son el centro de la investigación realizada.

LECTURAS PRELIMINARES

Del acto al pasaje al acto y la acción en la cultura occidental

El acto como fundante de la cultura occidental en el discurso
de Sócrates, Cristo y Nietzsche

Del origen como pérdida. La fisura del origen

De un segundo fatalismo. La obsesión general por el cuerpo

El pasaje al acto como una escritura de lo real

El testimonio como una escritura sobre el resto

Del orden de la acción

De la lógica del significante a la lógica de la acción

De la acción como actos del habla de un nuevo discurso.

Lo efímero como resto de la acción

Del objeto en las sociedades de masa

El arte de lo cotidiano

La vida ordinaria frente a la caída de una historia excepcional

DEL ACTO, EL PASAJE AL ACTO Y LA ACCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

Para comenzar, vamos a leer a algunos autores actuales como Peter Sloterdijk, Giorgio Agamben, Hannah Arendt y Slavoj Žižek, que dialogan con Sigmund Freud y Jacques Lacan. Esto nos ayudará a ajustar más los términos para finalizar con dos ejemplos: uno referido a la realidad ordinaria como arte y el otro al cine de la realidad ordinaria.

Una vez desarrollado el concepto de acción, diferenciado del pasaje al acto y del *acting out*, podremos extraer los conceptos fundamentales para el análisis:

- el espacio;
- el objeto;
- el cuerpo;
- el discurso a la letra.

Con estos elementos, haremos la primera reducción. ¿Qué es lo que ha hecho síntoma en la modernidad?:

- la representación;
- la sexuación;
- la realidad.

El acto como fundante de la cultura occidental en el discurso de Sócrates, Cristo y Nietzsche

Para Peter Sloterdijk, Occidente no es producto del *pensar*, sino de ciertas acciones fundantes, que, luego, sí dan paso *al pensamiento*, al pensamiento occidental. ¿Cuándo se produce la decadencia de ese pensamiento? Cuando

pensamiento y progreso se encuentran. Ante el desarrollo ciego del progreso, Sloterdijk dice:

Detrás de esa búsqueda de conocimiento técnico y su respectiva autocomplacencia, se esconde en realidad una profunda *parálisis de la voluntad*. El mundo diagnosticado como *enfermo* o *decadente* es, pues, un mundo escindido entre un mecanismo ciego de autoconservación y un puro voluntarismo ajeno a toda realidad, vertebrado en torno a la huida a un *mundo ideal*, con una misma escisión y enajenación de la vida empobrecida y mutilada. Es un deseo irracional de vuelta a los orígenes o la bárbara afirmación de una vida sumida en la inmediatez.²⁵

Sloterdijk sostiene la tesis de Lyotard, según la cual la **condición postmoderna** se caracteriza por una radical **incredulidad ante todo metarrelato histórico**, es decir, ante toda filosofía de la historia. La descripción de nuestra posición histórica determina la cualidad de nuestra actitud histórica. ¿Dónde deben ser interpretados *estos actos de habla* de no ser en ese escenario dramático del pensamiento, sobre el que actores comprometidos intervienen en el destino de su cultura? Quizás nos ayude preguntarnos: ¿Dónde deben ser interpretados *estos actos de habla* si hay incredulidad ante la historia de un pueblo o la pertenencia a una cultura determinada? En síntesis, ante el fenómeno de la globalización, no sólo referido a la cultura, sino también al sujeto.

Tal vez la historia no sea un fenómeno épico, sino teatral, comparable no con la novela, sino con la *commedia dell'arte*, en la cual la acción se conduce de escena a escena gracias a la capacidad de improvisación de un elenco de actores. Es al principio de su texto que Sloterdijk introduce el

concepto de *acción*, pero, antes de abordarlo, veremos sus antecesores: *el acto y el pasaje al acto*, como maneras que ha tenido el hombre occidental de mostrarnos el origen o la pérdida de él.

Del origen como pérdida. La fisura del origen

“Mas quien empiece a pensar desde la fisura del origen, tiene que estar preparado para aceptar también, como una consecuencia lógica, esta condición suya de haber escapado de este origen como una separación y una disociación”, nos dice Sloterdijk.²⁶ Con su hijo perdido, continúa, el hombre, se abre al **abismo del origen**, al que el sujeto individualizado no puede querer regresar por nada en el mundo. Inmediatamente, emergen aquí imágenes atroces, imágenes opresivas y mortales. El impulso a la unificación, repentinamente, se convierte en rabia de separación. Es evidente que se refiere a Cristo, pero yo agregaría que también a Sócrates, a un mundo que dejan atrás y a otro que, mediante el abismo, abren.

La vieja fuerza natural orgiástica se abre camino hacia arriba por el motor del compromiso apolíneo y, en tanto energía artística, **se fusiona de una vez por todas con el registro de lo simbólico**. El encanto se repite en un marco seguro, que protege de los riesgos del encantamiento real. Se trata no sólo de una *pérdida del origen* sino de elevar el mundo al plano de lo simbólico. El que hace Sloterdijk es un planteo absolutamente nuevo: ya no es un origen con relación a un real —una catástrofe natural, la desaparición de los dinosaurios— ni a un origen imaginario —mítico—, sino a su simbolización, **el origen como simbólico. El origen es el origen de un abismo, de una falla.**

Más adelante, dice: “Es el deseo de escapar el que indica directamente la dirección del camino que emprende la busca del yo”.²⁷ Buscarse significa, ante todo, tener la voluntad de un camino. Emprenderlo proporciona al viajero la ocasión de volver a encontrarse con su sombra. Cuanto más apasionada es la huida que busca, más vehemente es *la representación* de la que no logra desembarazarse. Queda enredado en el dilema de tener que elegir entre **lo insoportable y lo imposible**.

La verdad reside en el dolor primordial que el hecho de la individualización inflige sobre toda vida. El dolor primordial significa para nosotros **lo insoportable**. Abrazados por el dolor, comprendemos de repente más de lo que es bueno para nosotros. La verdad no es algo que haya que buscar: en tanto que terrible, precede a toda *búsqueda*. Quien no busca la verdad tiene que ser capaz de soportarla. Es más, lo propiamente insoportable es lo que nos obliga, ante cualquier circunstancia, a mantener una distancia infranqueable con ello. Verdad sea ésta: que nosotros tenemos que tenerla siempre en falta.

De un segundo fatalismo. La obsesión general por el cuerpo

El desenmascaramiento del cristianismo como un movimiento de resentimiento y como un atentado histórico contra la vida parece probablemente insignificante si se compara con el descubrimiento de “la corporalidad del pensamiento”. Por tal no cabe comprender un modo de pensamiento que se centra en el cuerpo, ni tampoco una manera de utilizar lo corporal contra lo espiritual, sino una espiritualidad corporal, en la que aparece el drama de la inteligencia post-metafísica.²⁸

En todas estas imágenes, se manifiesta un espíritu-del-evento de carácter investigador, creador, experimental, que no significa nada más que el devenir resplandeciente del cuerpo a lo largo de su gran periplo por la tierra y alrededor del mundo.

Ciertamente, **parecería ahora que, en lugar del *logos* hecho carne, la *physis* se habría hecho verbo.** Este proceso no acontece como una sustitución de algo, sino, antes bien, se revela como el acontecer fundamental que, desde tiempo inmemorial, también comprende **la conversión en carne de la palabra.** Tanto el proceso de alumbramiento como el devenir lingüístico de la *physis* son mucho más antiguos que el descenso del *logos* a los cuerpos. Lo que llamamos encarnación no es sino un mero episodio dentro del inmemorial resplandecer lingüístico y espiritual de la *physis*.

Pero esto puede ser una visión parcial de la cuestión, pues el hecho de hablar es siempre más antiguo que el *logos* de la cultura superior. Los cuerpos han hablado de sus temperamentos, de su gusto y de sus excitaciones. No existe una base sólida para un *logos* que prefiera separarse de sus fundamentos corporales a fin de poder administrarlos tiránicamente.

La presencia debe ser llevada a la representación, dado que la pura presencia es sinónimo de lo insoportable para los hombres del *status quo*. La corporalidad espiritual de la propia vida ya es Dionisio. Dionisio sólo podría conducir a la locura. El descenso de Nietzsche a los abismos de la locura fue un asunto meramente privado. Este descenso fue, muy al contrario, la síntesis individual de toda una civilización: un

sacrificio ejemplar que, junto a la muerte de Sócrates y a la crucifixión de Jesucristo, representa un tercer modelo inolvidable de **la relación entre el discurso autoritario y la manifestación de la vida en la cultura occidental**.

La cuestión del *hijo* —el hijo de Dios perdido como hombre, o sea, convertido en Dios— es antecedente de la voluntad de *dejar de ser para el Otro* a través del *suicidio*, que no es lo mismo que sacrificio: 1. **Acto** como una construcción lógica; concluido un tiempo de la civilización, se abre otro, que deviene de un acto de escritura, en Sócrates, en Jesucristo, en Nietzsche; 2. El **pasaje al acto** va del acto de la escritura al suicidio como acto; es el caso de Primo Levy; 3. Frente a esto, *los actos del habla* o **paso a la acción** como actos del habla, que darán paso a un nuevo discurso: la postmodernidad.

El pasaje al acto como una escritura de lo real

De estos *actos* fundadores de la cultura occidental en Sócrates, Jesucristo y Nietzsche (precedidos, en cada caso, de un discurso escrito, como manifiesto que da paso a un cambio de civilización) podemos ver que, dos mil años después, nos encontramos con una cuestión muy diferente: **ya no es un acto que sustenta un cambio, sino un pasaje al acto donde la escritura no es suficiente**. Se tiene que entender conceptualmente qué quiere decir este acto del *pasaje al acto* antes de plantear el testimonio como escritura sobre lo insoportable (el caso de Primo Levy).

Jacques Lacan, en el *Seminario X*, dice:

Toda actividad humana se despliega en *la certeza*, o aún que ella engendra la certeza o, de una manera general, que la referencia de la certeza es esencialmente *la acción*. Esto permite introducir la relación esencial entre angustia y acción, pues tal vez *la acción* tome su certeza justamente de la angustia. *Actuar* es arrancar a la angustia su certeza, es operar una transferencia de angustia.²⁹

¿Qué quiere decir ese dejarse caer, ese pasaje al acto?, se pregunta Jacques Lacan. Entre la escena —que provoca la angustia— y el mundo, está *la ventana*, la ventana en la medida en que nos recuerda el límite entre la escena y el mundo; nos indica el significado de *un acto* por el que, en cierto modo, el sujeto vuelve a esa exclusión fundamental en la que se siente, en el momento mismo en que, en el absoluto de un sujeto, se conjugan el deseo y la ley.³⁰

Las dos condiciones esenciales de lo que se llama pasaje al acto son, primero, sentirse rechazado, fuera de la escena y, segundo, la identificación absoluta —del sujeto— con el objeto (a), con ese objeto al que el sujeto se reduce. Identificado y rechazado al mismo tiempo, *deyectado*, fuera de la escena. En el momento del mayor embarazo, con la adición comportamental de la emoción como desorden del movimiento, el sujeto, por así decir, se precipita desde allí donde está, desde el lugar de la escena donde sólo puede mantenerse en su estatuto de sujeto como sujeto fundamentalmente historizado, y cae esencialmente fuera de la escena: tal es la estructura misma del pasaje al acto.

Más adelante, Lacan, en la clase del 23 de enero del '63, agrega al respecto:

En la relación del sujeto con el Otro se constituye como resto, en el lugar del Otro como marcado por el significante; e inversamente suspende toda la existencia del Otro de una garantía que falta, que es lo mismo que decir el Otro tachado:

A. De esta operación queda un resto, lo llamamos (a).³¹

Freud trabaja, a propósito del pasaje al acto, el *dejar caer* (*le laisser tomber*), el *niederkommen lassen*, el dejarse caer. **Ese *dejar caer* es el correlato esencial del pasaje al acto.** ¿De qué lado es visto ese dejar caer? Del lado del sujeto, en tanto que aparece barrado al máximo por la barra: $\$$.

Podemos dejar caer (a), *dejarnos caer*, pero también llevamos luto de ese dejar caer y sentimos los efectos del duelo, en la medida en que el objeto por el cual llevamos ese luto era, sin que lo supiéramos, lo que se había constituido — o que nosotros habíamos constituido— como soporte (de nuestra *castración*). ¿Qué lugar ocupa el objeto, en relación con la falta Φ , más allá de lo simbolizable, que obliga al sujeto a *pasar a lo real*, en un pasaje al acto cuya revelación simbólica es importante comprender?

Pasaje al acto, salida de la escena, salida vagabunda al mundo puro, donde el sujeto parte a la búsqueda, al encuentro de algo rehusado por doquier. *La partida es ese pasaje de la escena al mundo*; el sitio donde lo real se apresura a esa escena del Otro, en la que el sujeto tiene que constituirse y ocupar un lugar como aquél que porta la palabra y que no podría hacerlo sino en una estructura que, por verídica que se proponga, es estructura de ficción.

Ante la falta de respuesta en lo simbólico o lo imaginario, recurre a lo real; ese resto de lo real detrás de lo simbólico lo precipita, no puede simbolizar más, no hay velo a la verdad, es precipitarse *en la verdad*. No se trata de un resto por simbolizar, escribir sobre lo imposible, sobre lo insoportable, sino que es *dejarse caer* como resto.

El testimonio como una escritura sobre el resto

Giorgio Agamben nos recuerda que el *homo sacer* era un hombre sagrado.³² En la ley romana, eran los que no se podía matar porque ya estaban sentenciados; luego, establece un paralelismo con Auschwitz, con los campos de concentración como sistemática de destrucción de seres humanos sobre la base de considerarlos nada, inexistentes; sin embargo, no los acababan de matar. Estos hombres no comían, incluso porque no querían; estaban sentados en el suelo y, en una fase de catexia, desnutridos, hacían un balanceo; por eso, llegaron a llamarles *los musulmanes*. Es el momento de la degradación más terrible: los que aún estaban cuerdos, deseaban no volverse *musulmanes*. En el libro, hay también testimonios de *musulmanes* que sobrevivieron: explican este trozo de su vida como el más degradante y humillante, con la sensación de que no existe ninguna posibilidad de salir; aún no entienden cómo sobrevivieron; en aquella etapa se sintieron una cosa, se sentían *nada...* eran nada.

Por todo esto, Agamben se interroga nuevamente por el concepto de hombre y propone el de “*no-hombre*”. En el capítulo 5 de la parte segunda, analiza cómo aparece el concepto de vida en la filosofía. De allí las diferencias: la ley

romana toma la vida en el sentido no-biológico, por lo que el *homo sacer* no tiene derecho a la vida, pero no se le puede matar; no tiene derecho a la vida ciudadana, a la vida con derechos como ciudadano, pero no se le puede quitar la vida biológica. Toma de los griegos la diferencia entre *zoe* y *bios*: *zoe* expresa el simple hecho de vivir, común a todos los seres humanos e, inclusive, a los animales; *bios*, en cambio, indica la forma o manera de vivir propia de ese grupo humano que, como ciudadanos (algunos), tiene derechos.

Luego, introduce los trabajos de Hannah Arendt,³³ las cuestiones sobre la condición humana. ¿Qué quiere decir “humano”? Ella lo lleva al *homo laboris*, al derecho que tiene el hombre a laborar para mantener su vida. Explico esto para llegar a la idea de por qué el *musulmán* ha perdido todos sus derechos. En los campos de concentración, miles de prisioneros no se levantaban en contra de las SS que los controlaban porque *no eran*, no tenían ninguna posibilidad de desear o de tener, ni siquiera, el deseo de cambiar: hasta esto estaba destruido.

En el segundo libro —sobre Auschwitz—,³⁴ Agamben analiza la posición de los testigos de lo que estaba pasando, aunque ellos no hablaban. Eran las SS las que estaban haciendo objeto de aquello. No supieron testificar, como si no existieran; no querían ver lo que estaba pasando; las SS hacían que no veían y los prisioneros que veían no querían decir, porque pensaban: “si me he salvado de esta podredumbre vale más que no lo digamos”. Por lo tanto, fue muy difícil encontrar testimonios escritos.

En el film *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, los que salían de los campos de concentración no tenían nombre —estaba borrado—, sólo un número. De allí la consigna de Schindler: *recuerde el nombre*. Perdían el cuerpo, porque no los vestían, no les daban de comer, no tenían intimidad, dormían ahora en un sitio, ahora en otro; eran sólo un número gravado, un signo, no un significante. Se quiere destruir un significante de nuestra historia, borrarlo, convertirlo en un signo. Cuando se hace de un signo una cosa, el signo también está muerto. El signo, para nosotros, los psicoanalistas, representa un objeto para alguien y el significante representa al sujeto para otro significante: **lo que se estaba destruyendo aquí, entonces, es el sujeto**. Cuando lo reducen a signo, entonces, tiene que deambular, tiene que moverse.

Es en este contexto donde encontramos a **Primo Levy** como testigo del holocausto del sujeto en el siglo XX.³⁵ ¿Pero cuál es su **particularidad**? **Dar testimonio de ello, dejar testimonio escrito de lo que había vivido.**

Geneviève Morel, en su conferencia sobre *La melancolización del testigo*, nos dice:

Nadie, más que el testigo puede pretender acceder a la experiencia de la verdad. En el tribunal, delante de la ley, se compromete a decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Es el acto en presencia del testimonio, de lo que de él permanece para un testigo ocular de entonces, resto muy tenue, lleno de lagunas, parcial, del que superviviente en tanto testigo únicamente habla a su riesgo, el de ser sumergido o el de asumir así una nueva responsabilidad sobre sus actos. Así el testigo testimonia a su propio riesgo, comprometiendo el futuro en el presente: la repetición de lo ya dicho, pero con una enunciación diferente a cada vez y, por lo tanto, con consecuencias que son a priori imprevisibles para el sujeto.³⁶

Ciertos supervivientes de los campos como Primo Levy (el *testigo por excelencia*, según Giorgio Agamben), se suicidaron después de haber dado testimonio en sus obras de su experiencia del Lager. **En principio, el suicidio es un acto** y, como dijo Primo Levy, "nadie ha vuelto jamás para contar su propia muerte". Es, incluso, el *acto logrado por excelencia*, en el sentido de una discontinuidad radical entre la acción que conlleva matarse y la *nebulosa de explicaciones* que, retroactivamente, intentan cernir sus causas. Pero ello no impide que se interprete: Primo Levy no ha dudado en hacerlo con el suicidio de Jean Améry o el de Paul Celan. Además, ¿la experiencia extrema del Lager puede ser aún invocada cuando el suicidio tiene lugar treinta o cuarenta años después? ¿El hecho de haber dado testimonio de su experiencia tiene alguna relación con su suicidio? ¿El testimonio ha protegido al sujeto hasta ese momento o lo ha precipitado a esa conclusión trágica?

El testimonio es una experiencia de discurso, oral o escrita, experiencia de verdad que implica la dimensión del equivocarse e incluso la de la mentira. Nunca puede, entonces, decirse *toda la verdad*. El testigo intenta decir lo que ha pasado, apunta, pues, a lo real. Si admitimos que no existe *la palabra plena*, es decir, la palabra que sería idéntica a eso de lo que habla, **todo testimonio implica una distancia con el real** que pone en juego, que ilustra, tal vez, la diferencia anteriormente evocada entre testimonio y prueba.

En el caso de Primo Levy, se han superpuesto dos procesos: por una parte, el efecto, propio del testimonio, de abrir la distancia entre lo simbólico y lo real, con el riesgo de que una o varias imágenes se vuelvan *eco imaginario* de lo

real que aplasta al sujeto; por otra, la melancolización del superviviente, debida a una experiencia de la muerte que nosotros tendremos que precisar y que da a estas imágenes su contenido y su poder mortíferos.

Primo Levy se suicidó el 11 de abril de 1987, tirándose al vacío del hueco de la escalera de la casa donde había nacido y vivía desde siempre, en compañía de su mujer y de su anciana madre senil y afectada de cáncer. Algunos minutos antes, había telefonado al gran rabino de Roma y le había dicho: “Yo no sé cómo continuar. No soporto más esta vida. Mi madre sufre de un cáncer y cada vez que miro su rostro, me recuerda el de esos hombres tendidos sobre las planchas de los catres de Auschwitz”. Se trata, entonces, de una imagen del rostro de los moribundos del campo, los *musulmanes*, que se superpone a la de un ser querido amenazado de muerte. Parece que esta imagen del rostro de los moribundos se le imponía ya desde hacía algún tiempo a Primo Levy, quien, por otra parte, tenía dificultades para reponerse de una operación dolorosa.

¿Pero qué diferencia a esos actos fundadores de la cultura occidental, fundadores de actos de escritura —como son Sócrates, Jesucristo y Nietzsche, renovadores de la cultura— de **este pasaje al acto evitado, postergado, contenido por la escritura de un testimonio, que, finalizada, lleva al sujeto a enfrentarse con algo de lo insoportable, lo insoportable de sostener por el acto del testimonio que lo lleva al pasaje al acto, a la caída irremediable del sujeto, al suicidio?** En el primer caso, se trata de abrir una falla, de volver al origen como falla, del encuentro con la falta como origen, del objeto como falta;

relanza el deseo, una nueva escritura de la subjetividad. En el otro, la presencia del objeto en el lugar de la falta lo lleva al encuentro con la sombra del objeto, a su anulación. En el primero, la escritura tiene el valor de *manifiesto*, de nuevo discurso, y la caída, el de acto fundador. En el segundo, el testimonio intenta impedir esa caída —postergada—, que no tiene el valor de un nuevo discurso; es cernir lo imposible de cernir —sin esa función de la falta—, precipita el pasaje al acto.³⁷

DEL ORDEN DE LA ACCIÓN

De la lógica del significante a la lógica de la acción

Primer momento lógico: *la palabra como acto*, o sea, **palabra/acto**, uno como consecuencia de la otra. No son dos sino tres los elementos que conforman el signo: **el significante, el significado y la acción** que éste conlleva. Cuando Lacan desliga el significado del significante, no se olvida de que esta operación produce un resto: la acción del significante en el sujeto. Un significante representa a otro para el sujeto: éste es el sujeto, esta representación, este acto de representación. Es decir, no la representación, sino el acto que se produce ante la representación como falta, ante la falta que nos deja ver la representación, ante la falta de representación.

De allí en más, se producirá siempre un *empuje a la acción*, a modo de repetición, de esa acción de representar *en falso* ante asumir la falta; una falsa representación: la repetición. **Cuando la representación de ese imposible de**

representar no cubre el vacío entre lo Real y lo Simbólico, surge la acción, el empuje a la acción.

Evidentemente, este empuje a *la acción* es un llamado a la Ley y toda ley remite a un crimen, a *la acción* como el crimen fundamental. La acción ahora es el producto de la responsabilidad del sujeto sobre la falta —fundamental— fundante. Entendido esto como lo importante, ¿cómo pasa el sujeto de este crimen fundamental al *crimen particular*, al crimen común?

Si nos remitimos a uno de los textos fundantes de esta cuestión, como es *La negación* de Sigmund Freud, advertimos que éste la define como: "una forma de percatación de lo reprimido: la verdad buscada [...] El contenido de una imagen o pensamiento reprimido puede, pues, abrirse paso hasta la conciencia, bajo la condición de ser negados".³⁸ A esto agrega: "no implica aceptación de lo reprimido", o sea que "su contenido de representación no logre acceso a la conciencia".

En el mismo texto, dice que el *juicio* es el acto intelectual que decide la elección de la *acción motora*, pone término al aplazamiento debido al pensamiento y conduce del pensamiento a la acción. El inconsciente no tiene *no*, pero el reconocimiento del inconsciente se manifiesta por el *no*. Hay 3 juicios: el de existencia, el de necesidad y el de reflexión. A esto, Ludwig Wittgenstein³⁹ dice que hay situaciones donde se desmorona este *principio de reflexión* como perspectiva ilusoria del *objeto*, el objeto por el agujero (el *trau*). Siempre está el objeto —bien-está— ocupando el lugar del *agujero*, en relación con el *mal estar* del objeto con respecto al agujero;

ahora es preferible *ser* un objeto *más* —con-su-más—: no se sufre el menos de *la falta* de objeto.

En *Psicopatología de la vida cotidiana*,⁴⁰ Freud se refiere a ciertos actos *no conscientes* del sujeto, como son el olvido de nombres propios, los recuerdos encubridores, las equivocaciones orales o *lapsus*, los actos fallidos, las equivocaciones en la lectura y en la escritura, etc. O sea, no sólo se olvida, sino que recuerda erróneamente, hay un fallo en la función de la memoria. Es en el primer capítulo del texto en el cual —en referencia a que, al intentar recordar un nombre, le surgen otros dos— explica la función del *lapsus*, primero, mediante el olvido del nombre Signorelli y, segundo, mediante su sustitución por Botticelli y Boltraffio, que aparecen como erróneos reemplazando el olvido del primero. Se refiere a olvidar algo e incluso reprimirlo ante la imposibilidad de llevarlo de nuevo a la conciencia: ante la falla, surge un recuerdo erróneo, encubridor —la aparición de lo reprimido está perturbada por una resistencia—. O sea que la formación del recuerdo encubridor se basa en el olvido.

Encontramos de nuevo aquí *la negación*. Freud, a través de **estos fallos de la vida cotidiana**, construye una psicopatología, basada en este operador que es la negación. A algunos de estos actos los denomina *torpezas* o *actos de término erróneo*. Dice al respecto:

Es cierto que tales movimientos parecen mostrar algo violento, impulsivo, pero sometidos a un examen, se demuestran como dominados por una intención y consiguen su fin con una seguridad que no puede atribuirse, a los movimientos voluntarios y conscientes. O sea, ambos caracteres le son comunes: violencia y seguridad.⁴¹

Fue en el libro *De la historia a la acción* de Hannah Arendt⁴² en el cual pude entender de qué manera —desde Antígona— la acción se desprende de la palabra; o sea que, a partir de **ahora, la acción no es consecuente con la palabra, que la acción no responderá a un discurso** —Antígona—, que ya no es acto de palabra, sino que será una acción sin discurso, desprendida de toda significación. Algunos subtítulos de ese libro (“Elementos para una ontología de la acción: la responsabilidad”, “Comprensión y política”, “Historia e inmortalidad: La caída de la historia”, en el capítulo “Labor, trabajo y acción”) ponen en claro la diferencia entre tres conceptos fundamentales:

- *Labor*: lo doméstico, que produce bienes de consumo.
- *Trabajo*: la producción de objetos de uso; su uso no causa su desaparición.
- *Acción*: producto del discurso.

Hannah Arendt analiza cómo, a través del trabajo y de la teoría de mercado, el hombre pasa de consumidor a fin último, a objeto; es decir, de *homo faber* a *homo sacer*. Y cómo, a través de la acción, de la diferencia entre discurso y acción, “nos insertamos en el mundo; la acción nada no existe, o si existe es irrelevante, sin palabras la acción pierde al actor”.⁴³ Gracias a su trabajo, podemos pensar *la acción* como una manera *nada* de decir, una manera muda de hacer *agujero*, un llamado al discurso, al actor perdido de su historia.

Gilles Deleuze, en *Lógica del sentido*, lo denomina *acontecimiento*. Dice así: “No es, exactamente lo que sucede, sino algo *en* lo que sucede, algo por venir conforme a lo que sucede, según las leyes de una oscura conformidad

humorística: *el acontecimiento*".⁴⁴ El acontecimiento no es lo que sucede (accidente), sino que está *en* lo que sucede; es el puro acontecimiento que nos hace señas y nos espera. Si vimos antes *el lapsus* ahora vemos como el *humor* es inseparable de una fuerza selectiva: en lo que sucede (accidente), selecciona el acontecimiento puro. Por un lado, la parte del acontecimiento que *se* realiza y *se* cumple; del otro, la que no *se* cumple.

¿Hasta qué punto el acontecimiento difiere de la trivialidad cotidiana? Es el *se* de las singularidades impersonales, el *se* del acontecimiento puro en el que "muere" es como "llueve". Por ello, no hay acontecimientos privados y otros colectivos (públicos), como tampoco existe lo individual y lo universal, particularidades y generalidades. Todo es singular y, por ello, al mismo tiempo, colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal. Concluye diciendo:

Sólo así se puede comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en un solo Acontecimiento que no deja sitio al accidente y que denuncia o destituye tanto la potencia del resentimiento en el individuo como la de la opresión en la sociedad.⁴⁵

**De la acción como acto del habla de un nuevo discurso.
Lo efímero como resto de la acción**

¿Qué hay de lo real detrás de lo simbólico? El resto.
Cuando lo simbólico no es suficiente, el decir del sujeto con

la palabra tampoco lo es o produce síntomas o hace pasajes a la acción. Hasta ahora, hemos visto el pasaje al acto. **Según Jacques Lacan, el pasaje al acto no está en el orden de la palabra, sino en el de la escritura.** Escritura en lo real, como puede ser una marca en el cuerpo o las que deja este *acto*.

Al contrario, **el empuje a la acción** quiere decir que **el sujeto, para diferenciarse, ha de separarse del objeto y, para conseguirlo, ha de hacer algún tipo de acción. La palabra también implica una acción.** ¿Por qué no es suficiente la palabra del otro, al otro, para diferenciarse, para separarse? Pienso que es así porque el sujeto no es mirado, no es escuchado; ese *no ser* no es interpelado por la palabra del otro, no es simbolizado: se produce un empuje a la acción. **Ese resto —de lo real— ya no tiene que ver con lo simbólico, sino con lo imaginario:** hay una “*imaginarización*” del otro; ahora algo de lo real invade lo imaginario, cuestiona a la imagen del otro, la interpela. Es decir, este *pasaje a la acción* nos habla de un **cambio**, de un pasaje al cambio: **la acción como un acto del habla.** Pero, cuando no aparece nada nuevo —ningún cambio— en la ciencia, en el arte, en lo social, en general, suele haber una vuelta atrás. Entonces, aparece *lo efímero*, que se toma como representante, tal vez porque significa salirse de las normas o porque produce una gran satisfacción.

En lo social, los ejemplos han sido las manifestaciones, las protestas. ¿De dónde viene esto? De la desaparición del sujeto con los campos de exterminio nazi y de la desaparición del mundo con la bomba atómica. Son estos los dos grandes acontecimientos del siglo. La gente salió a la calle a manifestarse, toma la acción como manifestación de protesta.

Entonces, **termina la época de la representación y se pasa a la presentación**: si el mundo se terminó, nos queda la presentación de esa catástrofe. En Praga, reunidas las naciones para discutir sobre la globalización,⁴⁶ lo que vimos como noticias fueron las manifestaciones, las acciones en la calle; en cambio, no sabíamos nada sobre las discusiones internas. ¿De qué se debatía?, ¿de qué hablaban?, ¿qué se resolvía? No importa, **no vale la pena hablar: hay que manifestarse, es la acción por sí misma lo que vale**.

Los manifestantes en contra de la globalización marcan ahí que no creen más en la palabra; es decir que, por mucho que se hable, no habrá ningún cambio. Pero esto es una contradicción porque la democracia se basa en la palabra. **Antes, la palabra prolongaba la acción, la acción era la palabra. Ahora, hay una acción, pero controlada**. El control de la acción es un punto importante y ha de producirse dentro de ciertas normas. Sloterdijk analiza una carta de Heidegger.⁴⁷ Lo que plantea es que, muchas veces, la acción de los seres humanos en aspectos de vida comunitaria no ha respondido a ningún pensamiento y que, probablemente, han hecho una acción sin ningún pensamiento. **Pensar ya sería una acción** y, como decíamos, **el valor de un hombre, como el de un partido, se mide por su acción**.

¿Cómo sería esta acción sin pensamiento? Sería un impulso contra la razón, sería estar contra la domesticación del impulso: no hay manera de que pueda entrar un discurso que no sea por el control de los impulsos. Existe un concepto psicológico que es el de actitud: quiere decir que es la razón, el aprendizaje, la conducta y los impulsos, las emociones, los sentimientos, todo lo que Descartes llamaba *la razón*. La idea

es que los impulsos queden atrapados en una cierta razón, la domesticación del impulso que, al final, el sujeto podría controlar. La pregunta, al final, está hecha de cuarenta maneras: ¿podría controlar los impulsos, sí o no? O, en el último de los casos, ¿habría un déficit?

El problema está y yo me lo cuestiono así: que al sujeto se le pueden llegar a domesticar todos los impulsos o le pueden llegar a embrutecer o puede llegar a no sentir nada, a no tener ningún impulso. ¿Qué sucede entonces? ¿Qué hacer con el resto? Podríamos contestar: **este resto se transforma en acción, eso que no se puede simbolizar**; *entrar en razones* puede volver como forma de acción, no en el decir —no digas esto, no hagas aquello, no pienso esto otro...— sino que **este resto es un impulso a la acción**, a una devolución al otro más allá de la palabra *domesticadora*. Retorna como acción, **acción con el cuerpo** —la enfermedad— o **acción al contexto** —la violencia—; retomando las palabras de Freud, entre el sujeto y el otro: *la agresividad*.

DEL OBJETO EN LAS SOCIEDADES DE MASA

Giorgio Agamben, en su *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, nos dice al respecto:

Heidegger, en su célebre análisis de la banalidad cotidiana y de la caída en la dimensión anónima e inauténtica del *se*, es el que ha proporcionado el punto de partida a innumerables caracterizaciones sociológicas de nuestra existencia en las llamadas sociedades de masas.⁴⁸

Más adelante en el mismo texto, nos interroga: ¿de qué objeto se trata en las sociedades de masa?

En cuanto que se presenta bajo la doble forma de objeto de uso y de porta-valor, la mercancía es un bien esencialmente inmaterial y abstracto, cuyo goce concreto es imposible salvo a través de la acumulación y el intercambio. A esta superposición del valor de cambio sobre el valor de uso corresponde, la superposición de un particular valor simbólico al uso normal del objeto [...] Podrá, manipular de todos los modos posibles el cuerpo material en el que se manifiesta, podrá acaso alterarlo materialmente hasta destruirlo; pero en esa desaparición la mercancía volverá a afirmar una vez más su inasibilidad.⁴⁹

Es una fetichización del objeto operada por la mercancía. **La transfiguración de la mercancía en objeto fetiche es el signo de que el valor de cambio está empezando ya a eclipsar, en ella, el valor de uso: es una epifanía de lo inasible.**

Hablamos, entonces, de:

- *Objeto obra de arte*: el valor de cambio va más allá del valor de uso.
- *Objeto ordinario*: el valor de uso aparece como desechable y el valor de cambio es cada vez mayor que el valor de uso: *la marca*. De este modo, ocupa el lugar de la *obra de arte*.

Agamben plantea que surge una nostalgia del valor de uso —que caracteriza la crítica de Marx a la mercancía— y esa nostalgia se traduce —en Rilke, por ejemplo— en el programa de una transformación en lo invisible del mundo de las cosas visibles: "El mundo no tiene otra salida que volverse invisible".⁵⁰ Así, poco a poco, el objeto se despoja de

ornamentos. Cuando habla de las Exposiciones Universales, dice: "primero se vendían obras de arte, luego *objetos ordinarios* hasta que al final la ciudad entera se transforma en una mercancía consumible de un vistazo. La mercancía más preciosa exhibida en la Exposición de 1889 era la ciudad misma".⁵¹

Baudelaire escribe una serie de artículos sobre esta cuestión: *la atención de nuevo género que la mercancía exige del espectador*. Anticipa a **la mercancía como imagen, el objeto desprendido de su soporte material: la evanescencia**, es decir, la sombra del objeto. Dice Agamben: "Baudelaire, en el comienzo de la segunda revolución industrial, saca de la transfiguración de la mercancía la atmósfera emocional y los elementos simbólicos de su poética".⁵² La mercancía libra a los objetos de uso de la esclavitud de ser útiles; **se empieza a converger sobre la mercancía el tipo de interés tradicionalmente reservado a la obra de arte**. Se refiere a una mercancía, por así decirlo, absoluta, cuyo valor de uso y de cambio quedan abolidos el uno o el otro, cuyo valor consiste, por eso, en la inutilidad misma y su uso, en su intangibilidad.

Cuando los objetos pierden la autoridad que deriva de su valor de uso para asumir la máscara enigmática de la mercancía, se cargan de un potencial de extrañamiento que denomina *choc*.⁵³ Si el arte quería sobrevivir en la civilización industrial, el artista debía tratar de reproducir en su obra la destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional que estaba en el origen de la experiencia del *choc*. De este modo, habría logrado hacer de la obra el vehículo

mismo de lo inasible y restaurar en la inasibilidad misma un nuevo valor y una nueva autoridad.

La redención de las cosas no es posible sino al precio de hacerse cosa, de elevarse al rango de la cosa. Después de haber transformado la obra en mercancía, el artista se hecha encima la máscara inhumana de la mercancía y abandona la imagen tradicional del humano. El rechazo de tomar conciencia de la degradación de los objetos mercantilizados se expresa en el aura amenazante que envuelve a las cosas más familiares, con las cuales ya no es posible sentirse seguro. Se refiere, por ejemplo, a la diferencia que hay entre una prenda de vestir y *una cosa*, gracias a lo cual un objeto de uso aparentemente tan común como es una chaqueta se eleva hasta una esencia inefable. Se trata de la **mercantilización de lo real**, de una exageración de lo irrelevante; se reinventa un valor de uso de género particular, que no puede ni asirse ni definirse en términos utilitarios; es hacer ordinario lo real, es elevar lo ordinario a la categoría de la cosa.

Con esta operación, el sujeto, portador no del vestido, sino de la marca, queda abolido de todo rastro de subjetividad. La camiseta no es una prenda de uso y, al uso de la marca, el portador queda abolido como sujeto. Ante estos modelos, es enteramente imposible decidir si nos encontramos ante *objetos* o *sujetos*, porque nos miran desde un lugar que precede y supera nuestra distinción sujeto/objeto, y también entre humano y no-humano.⁵⁴

Si hemos hablado de acción para Hannah Arendt, de acontecimiento para Deleuze, de *choc* para Agamben y sus consecuencias en la subjetividad, ¿qué ocurre a esta sucesión

de acciones sin fin, desprovistas de significación? El sujeto va a intentar simbolizar esto. Veremos cómo lo puede hacer en el desarrollo de los conceptos y, más adelante, su explicación en una serie de cuatro películas que nos permitirá señalarlo con más precisión.

El arte de lo cotidiano

“Una razón estética, que se preocupa menos de la verdad que de la validez, al presentar el ser, quiere ser más exacta que al representarlo.”

Chantal Maillard⁵⁵

Hasta los años '50, la producción artística tiene como referente fundamental la imagen, la imagen del objeto, sea este figurativo o no; se refiere al cuerpo, siempre mediante su imagen, sea a través de la escultura o de un objeto abstracto; al extremo, el objeto geométrico también tenía que ver con su imagen. Y, de pronto, la imagen no es suficiente o, mejor dicho —ya lo podemos anticipar—, hay un rechazo, un *refoulement*, de la imagen, y el objeto se presenta en toda su materialidad. Se anticipa una nueva propuesta desde los artistas: **la materialidad del objeto. Ya no son las fotografías de las latas de conservas, sino las latas mismas como restos**, restos de un uso cotidiano, vanal. **Lo cotidiano adquiere el valor de objeto**, no solamente en el arte que encontramos en los museos, sino en la prensa, en la TV, en el cine, por qué no, en el pensamiento. Se lo denominará *arte povera*, *filosofía povera*.

Tenemos que pensar **lo cotidiano como un valor trascendental**. Lo trascendental (la llegada del hombre a la Luna, los ensayos atómicos, la reciente cibernética, etc.) está adquiriendo valor de cotidianidad. Antes, la Venus de Milo, la Gioconda, la Maja Desnuda... Ahora nos encontraremos en los museos con **los restos de lo cotidiano como un nuevo valor frente a la cultura**.

El mundo se llena de objetos cotidianos: se acerca la era del consumo. Las viejas botellas de Morandi serán las latas de Warhol. Ahora **el objeto se consume; el artista** deja de ver el mundo, consume su deseo, se gira y **pone su cuerpo como objeto**. Al principio, es la acción misma que realiza con su cuerpo, las marcas que deja su propia acción: la marca adquiere el valor de objeto, el resto que deja la acción misma, la huella sobre la tela, el papel, la madera o el muro de una ciudad tendrán el valor de arte. Da lo mismo el material que hace de soporte: **es un salto del objeto a la acción**, es una manera de ir más allá del discurso del consumo. **Sobre la productividad de más y más objetos, unas veces, sólo queda lo efímero de la acción; otras, queda registrado en el material fotográfico, el vídeo, el cine, etc., como una llamada a la imagen perdida, a la pérdida de la imagen**.

Esto tampoco quedó aquí. Ahora **el soporte material será el cuerpo mismo del artista, la piel**. Lo que hasta ahora hacía de límite, la imagen, la imagen como límite entre el organismo —lo viviente— y el mundo, ahora se orada, se corta, se sutura, se pincha, se cose, se cuelga. Ya no es la piel de la tela, la materia misma de la tela, lo que Lucio Fontana perfora o corta, como una representación mas allá de la superficie. Ya no es una investigación en la superficie misma,

sino en la superficie del cuerpo del artista. **Lo que es propio se transforma en objeto para la cultura**, en objeto de mi propia producción: **mi cuerpo entra en el circuito del arte**, es una *res extensa* más.

El artista, el sujeto, **luego de la caducidad de sus objetos, de los objetos que lo representaban en el mundo, pone su cuerpo como objeto**. Allí deja su impronta como sujeto, muestra su propia división subjetiva: ahora **el cuerpo ocupa el lugar del sujeto**. El cuerpo es efímero, discursivo. De una marca a la otra, de una huella a la otra, muestra su recorrido, sus restos, pero parece que esto no es suficiente; debemos mostrar más, no ir mas allá, sino ir más acá, más adentro, más acá de la piel, de las segregaciones del cuerpo, la sangre, el semen, los mocos, las heces, los pelos, las uñas, que serán elevadas a la categoría de objeto, de representación de ese sujeto cada vez más evanescente, más escurridizo. **Se llevan los excrementos a la categoría de sublime**; los órganos, las entrañas, se dejarán ver; se abrirá la piel ante las cámaras de televisión haciendo un llamado a la iconografía religiosa, a la iconografía de la historia del arte, un llamado a la representación que venga a cubrir los cortes que hago a mi cuerpo, que venga a velar mi organismo, el latir propio de lo viviente. Ahora son estos órganos mismos los representantes de lo viviente y toman categoría de objeto. Las células, los espermatozoides, los glóbulos de los ojos —exiliados de la piel que no sólo le daban cobertura, sino unidad como imagen—, representan ahora al sujeto, de alguna manera, perdido en los derroteros de la imagen y también reclamado.

Así, el arte hace un llamado a la biología, a la filosofía, a la sociología, pero también a la cibernética, para **encontrar**

una nueva respuesta a la posición del sujeto más allá del cuerpo y de sus múltiples representaciones. La palabra del propio artista, de su escritura, de las huellas que deja en los otros, nos sirven de guía para este **recorrido del objeto a la performance y de los restos que ha dejado en su camino.** **Por un lado, el cuerpo como (lo más) ordinario,** en artistas como Jane Page, Ana Mendieta, inclusive Orlan; **por otro, la vida ordinaria como arte,** los objetos y los postulados de la vida ordinaria, como en Eulàlia Valldosera.⁵⁶

¿Qué caracteriza la obra Eulàlia Valldosera? El uso de los objetos de la producción característica de la sociedad capitalista, materiales de deshechos como son los envases, objetos de mesa, objetos de baño, etc. **Prevalece la experiencia de lo cotidiano frente a la trascendencia de lo histórico.** La enfermedad como resto de esa experiencia cobra trascendencia como arte. En síntesis, el uso de **la performance como herramienta.** “Sus trabajos adoptan el cuerpo como medida y receptáculo de la realidad exterior, para desarrollar una reflexión sobre la identidad de la mujer como sujeto intelectual, y se centran en las nociones de identidad sexual, amor, enfermedad y maternidad”.⁵⁷

Algunos de los temas tratados son el hogar y la familia, la reivindicación de la enfermedad como vía de curación, la necesaria fragmentación de las relaciones amorosas y, sobre todo, la imbricación de la experiencia en el pensamiento. Éstos son los ejes de su obra. Algunas de sus herramientas: fotografías, vídeos, esculturas y proyecciones de luz: “La sombra y más recientemente el espejo evoca una búsqueda interior hacia el mundo del inconsciente, no sólo como

espectro de un pasado no resuelto, sino también como forma de aprehensión de la realidad”.⁵⁸

En su obra *Apariencias, documentos y quemaduras*, representa la ocultación y la revelación del cuerpo: “El hecho de que la persona fotografiada fuera yo —dice la artista— y la naturaleza de performance de la obra me permitieron transformarme en un objeto”.⁵⁹ En *Envases: el culto a la madre*, las siluetas de los envases, a una escala gigantesca, evocan cuerpos femeninos, visualizan distintos aspectos de las relaciones mujer-madre, mujer-esposa y madre, madre-hija o mujer-seductora. *El ombligo del mundo* es una instalación en la que dibuja una parte del torso femenino —los pechos— con colillas de cigarrillos: símbolo de belleza y, a la vez, contenedor de basura. En la performance, la actividad doméstica se ve transformada en un acto cuando Valldosera barre y apila las colillas de cigarrillos. Aquí, enfermedad y vida ordinaria se encuentran cada vez que la artista realiza la acción: **enfermedad/vida ordinaria/acción**. *Familia*, en *Provisional Home*, enfatiza **la naturaleza efímera del espacio íntimo**; periódicamente, se unen para formar una imagen completa, la escena ideal con la escala correcta; por un momento, existe la ilusión de que los distintos componentes de la instalación forman un todo, **el ideal de la familia**.

Para concluir: ¿acaso Cristo no fue el primer *performer*?, ¿no repartía panes y peces?, ¿no transformaba la sangre en vino o la carne en pan?, ¿no bautizaba con agua? Ya hemos dicho, al comienzo, que estas acciones estaban sostenidas por un discurso, que, luego, se llamará cristiano. ¿En qué se diferencia de los *performer* de hoy? En que las

actuales son meras acciones sobre lo cotidiano, pero no sabemos a qué discurso nos llevarán. ¿Acaso la familia no nació con “la familia cristiana”, en la que el hombre encontraba la paz luego de regresar de las guerras del mundo? ¿No es allí donde se instauró la Iglesia como la Iglesia de la familia mariana? El adentro, la paz, el afuera, la guerra, estaban claramente definidos. ¿Qué sucede con esto en la postmodernidad? Con la caída del modelo del mundo, de familia, y, ya anticipamos, de realidad, donde se encuentra la guerra... y de qué manera. ¿Cómo es la guerra en la realidad ordinaria? Algo de ello anticipamos en esta primera parte: se presenta en forma de detonación, en el seno mismo de la familia.

La vida ordinaria frente a la caída de una historia excepcional

La acción se reduce a la vida ordinaria. La diferencia entre ella y la idealización es cada vez más pequeña hasta que la vida ordinaria funciona como idealización. Para abordar esta cuestión, tomaremos como ejemplo a David Lynch, director, como dijimos, de *Una historia verdadera* (*The straight story*).

¿Cómo es el mundo de esta historia? Es un idílico pequeño pueblo estadounidense, donde lo cotidiano adquiere carácter excepcional, donde hay un exceso de proximidad, casi una pérdida de realidad. Cada uno vive metido en *la realidad*, en la que nada se puede mover; casi no hay movimiento hasta que, de pronto, algo explota, se incendia, y es este ruido el que da cohesión a la realidad de los personajes de esta historia.

Algo irrumpe de pronto, entonces, en el idílico pueblo, en la familia feliz, formada por el padre (un hombre de 73 años), la hija y la mujer, crónicamente depresiva, que mira por la ventana. ¿De qué mirada se trata (si de ella se trata)? De un incendio: debido a esto se llevan a sus hijos. No es la mirada de una escena familiar, de una escena cotidiana, sino de algo que irrumpe repentinamente, que muestra un agujero. Ese agujero permite salir de la consistencia de lo cotidiano, que se repite siempre igual, del que conozco casi todo, por el que me conocen casi todos, en el que todo está previsto y programado, que no tiene salida.

Un sonido irrumpe, el teléfono que anuncia la muerte — una muerte siempre anunciada, pero nunca dicha—: el hermano del padre tuvo un ataque cardíaco, se muere. Sin más, el padre decide ir a verlo. Por muchas razones que no vienen al caso enunciar, tiene que viajar en un cortacésped los más de 500 km de distancia que los separa de una conversación que no pueden retomar, que no pueden decir — hace años que no se ven, que no se hablan—.

Y empieza su odisea, no de isla en isla, sino de pueblo en pueblo, en su caravana/cortacésped. Es el ruido del pequeño motor que avisa a los habitantes de cada pueblo que alguien extraño se anuncia; no entra en las casas de los habitantes, aunque siempre es bien recibido. Llega a galpones abandonados, a garajes prestados por una noche. Siempre la carretera como camino y el cielo como acompañante... una conversación entre dos rutas, el camino y el cielo; uno dialoga con el otro, uno modifica al otro.

El mundo no es la casa ni la calle: es el cielo, el descubrimiento de un nuevo imaginario. Lynch hace una *invención*: nos propone salir de nuevo al cielo, como Jasón y los argonautas, como Noé y sus animales, como Ulises en su odisea. Por otro lado, el hermano, envejecido, incomunicado, habitado por la soledad, cercano a la muerte, física o psíquica, nos abre otra vez al mundo; cualquiera sea el camino que tomemos, el transporte que nos lleve, allí estará.

Ya no se trata de una conversación entre los hermanos, sino de una observación, de un abrir, de un escudriñar, de anunciar: es una llamada telefónica a la hija, hablar y mirar las estrellas; es hablar, en el bar, del pasado, de un pasado del que no se habla, de otra muerte de la que no se habla, de la guerra, de las bombas... otra vez el ruido, que resignifica la historia. ¿Cuál? La de los habitantes de un pueblo que no tiene historia, que siempre ha estado así y siempre seguirá igual.

Ese pueblo es, más bien, una conjunción de casas + paisaje + luces + cielo. Los fenómenos naturales, cotidianos, tienen una apariencia fantástica, evocando siempre las fuerzas que surcan el cosmos; hay una doble dimensión de la imagen: concreta y cósmica. Todo es tan concreto en la película — incluso los actores son habitantes de los pueblos por donde pasa el padre— que hasta la obra forma parte de la realidad. La humanidad ha perdido su camino entre la tecnología y lo compacto de la vida cotidiana.

Ante la caída de las vanguardias, de la modernidad, **la post.modernidad se queda con la vida cotidiana, con la pequeña narrativa**. Ante la caída de la historia, el cine se

queda sin ella, sólo con la vida cotidiana, con una nostalgia del presente, entre lo visual y lo verbal. No se trata ya de perseguir un ideal inalcanzable, como en la modernidad, sino **de bajar los ideales a la vida ordinaria, efímeros, consumibles, cambiables.**

LAS PRIMERAS VARIABLES

El espacio

De la representación del Mundo como Otro barrado (\mathcal{A})

El objeto

El resto como arte: el objeto

El cuerpo

El arte por la acción: la performance

Del discurso a la letra

Del no-lugar al no-texto: la desmaterialización de la letra

EL ESPACIO

De la representación del Mundo como Otro barrado (A)

En la exposición *Canaletto, una Venecia imaginaria*, se presenta a Canaletto como el constructor de *la imagen* de Venecia. El mundo entero conoce Venecia a través de las imágenes que nos ofrece su obra. Aquí se introduce el tema de la **construcción de la imagen**, conformada, deformada por la perspectiva; de ese **tercero que permite la construcción y, también, desde el cual somos mirados**. Esto es lo importante de la exposición: nos muestra **cómo se construye “una mirada” que deforma, que ensancha, que alarga**, de acuerdo con lo que el artista nos quiere hacer ver; el objeto nos deja ver al Otro, es decir, **sólo se puede ver al A a través del objeto a**.

Para el niño, el A no sólo es el *A* del Lenguaje, sino el Cuerpo del A y también el Mundo. De allí, podríamos asimilar *A C/ M/*, y es el arte el que participa fundamentalmente en la construcción de este A; en otras palabras, **el arte** no es una mera representación del A, sino que **pone a disposición del sujeto unos *constructors*, unos aparatos, unos operadores, para producir esa construcción**, la *Imagen del Mundo* para extraer algún objeto: I(A), una I del A, el Ideal.

Tomando un ejemplo de la historia, de la misma manera sucede con la invención de la perspectiva en el siglo XV, como *constructor* del mundo, como una manera de barrar a este gran A: **el Renacimiento** pone en evidencia esos

constructors, **muestra un mundo organizado por la razón**, ya no por el discurso religioso. No se trata ahora de lo terreno/lo celestial y la Iglesia (como zona de intersección entre estos dos conjuntos), sino de **un mundo organizado desde un nuevo discurso** —el humanista—, en el que participan la ciencia y la técnica (recordemos a Leonardo da Vinci, a Brunelleschi); el artista ahora es también ingeniero, matemático, científico, etc.

Son dos los momentos: de apertura y de cierre —de la pulsión y, por qué no, del goce—. En el primero, el Renacimiento, la perspectiva como el *principio del mundo*, el establecimiento de *los principios de construcción del mundo* donde se colocarán los objetos; en el segundo, el Barroco como el *último mundo*. Así lo dice Lacan en alguna de sus obras referidas al Barroco, pero también Stanley Kubrick en *Odisea del espacio* (paradójicamente) *2001*, en cuya escena final el protagonista se ve en una sala del Barroco.

Con el Barroco, se lleva al mundo hasta sus últimas consecuencias ilusorias, un puro I, inconsistente. ¿De qué se trata? Los ejemplos que nos dan las claves son la iglesia de San Carlos Borromeo, de Borromini, y la imagen del Éxtasis de Santa Teresa de Jesús, de Bernini. La inconsistencia del espacio y del cuerpo (lo veremos otra vez en las obras de Orlan y de Eulàlia Valldosera) adquieren un carácter semejante: como Lugar del Otro, el Cuerpo y el Espacio como algo del “espíritu”, de pura energía —de goce—, tema que Lacan desarrolla cuando se refiere al goce místico o, más precisamente, a “las místicas”.⁶⁰ La energía, la luz del Otro, el JA —el Goce Otro—, estar bajo el Cuerpo del A, es muy claro en la iglesia de San Carlos Borromeo: la luz

inmaterializa el espacio, lo hace inconsistente; en la obra de Bernini, el rayo divino atraviesa el cuerpo de la santa, lo hace puro goce, Goce Otro.

¿Qué pasa cinco siglos después? **¿Cómo responde a esto la modernidad?** El Barroco, en decadencia, cayó en un historicismo descontrolado; todo era válido siempre que hiciera referencia a una imagen del pasado. A esto, los artistas respondieron **con lo que denominaron las vanguardias**: los racionalistas, los funcionalistas, los estructuralistas, los constructivistas. ¿Qué tenían en común? **Mostrar nuevamente los constructores**, los organizadores del espacio. Pero esta vez no se trata de saber hacer con estos organizadores para después cubrir, envolver, aparentar, dar fachada, sino que **lo nuevo es dejar esto a la vista, que participe del espacio mismo: la estructura también es el Otro. El edificio, incluso la ciudad como organización formal, desaparece: se deja ver su estructura, su organización, y las fachadas son meras transparencias**. Si, en Versalles, el edificio contenía la *Sala de los Espejos*, ahora es una ciudad la gran sala de los espejos: Nueva York. Ella es la realización de este nuevo Ideal del Otro: si la ciudad del Renacimiento representaba una organización —del espacio del A, con unos elementos claves de identificación—, **la nueva ciudad es la de la imagen, la de espejos que reflejan espejos**. Es puro reflejo, es puro brillo y su representante es el rascacielos.

Le Corbusier decía que había que hacer explotar París para reorganizarla de acuerdo con los nuevos cánones —la autopista, los bloques de pisos, los ministerios— y el ejemplo clave de esto será Brasilia: la organización del territorio por el discurso de la modernidad, del funcionalismo; en síntesis, por

las nuevas teorías de la industria y del mercado. Para Mies van der Rohe, se trataba de sustituir el mundo clásico —que se desmoronaba—, la ciudad como representante de la consistencia del mundo clásico, por lo que se denominó *el movimiento moderno*, por obras que representaran a la nueva sociedad industrial: la máxima altura por la **mínima expresión**, la máxima resistencia por la **mínima consistencia**; lo importante era la **transparencia**. Si para el mundo clásico los representantes son claros, como la casa de gobierno, la cámara de comercio, la iglesia, incluso, el botánico o el invernadero —que tenían expresión y significantes propios—, **para la modernidad, será *el espejo* el exponente más significativo y *la transparencia* la que represente a un banco, a una oficina del gobierno, a una escuela o a un bloque de viviendas.**

El holandés Rem Koolhaas, por su parte, dice: hoy, no tenemos discurso alguno sobre la organización territorial ni sobre el asentamiento ni la coexistencia humana.⁶¹ Koolhaas rinde homenaje a las posibilidades que la realidad virtual ofrece a la arquitectura, un mundo que vislumbra regido no por el ladrillo, sino por el *ratón*. A menos que rompamos nuestra dependencia de lo real y reconozcamos la arquitectura como un modo de pensar en todos los temas, desde los más políticos a los más prácticos, tal vez la arquitectura no llegue al año 2050.

Toko Ito dice esto, cuando le preguntan sobre la desmaterialización de la arquitectura:

Los edificios que aparecen en la pantalla de un ordenador parecen no tener peso y eso los hace más libres. Me pregunto cómo puedo levantar inmuebles que parezcan

ingrávidos. Vivimos en un mundo inestable, por eso la asociación entre peso y arquitectura me parece una idea arcaica.⁶²

“Hoy estamos conectados al mundo a partir de redes invisibles de información”, apunta Toko Ito. Y continúa:

El líquido —continúa— es una metáfora de esa red: cuando imaginamos su fluidez, al pensar la arquitectura, seremos capaces de encontrar las claves para construir el espacio en el que debe fluir la información. La arquitectura actual es real y virtual a la vez, lo mismo que nuestro cuerpo. Con el desarrollo de la electrónica, nuestro sentido del cuerpo ha variado, pero no se puede vivir sólo de la información electrónica. En el proyecto de la Mediateca, he tratado de construir una arquitectura fluida que fuera lo más silenciosa posible. No se trata de forzar las formas, sino de hacerlas desaparecer, y el resultado es nuevo.⁶³

Toko Ito describe su obra como una masa líquida en la que se mecen filamentos de algas y esa visión subacuática establece un vínculo virtual con los fluidos que forman nuestros propios cuerpos y con el flujo de información electrónica que segregan sensores y pantallas. Es una voluntad de disolución vaporosa, una arquitectura informe o delicuescente.

Más adelante, encontramos las siguientes afirmaciones:

Los museos de Frank Gehry (Bilbao, Seattle, Paris) y la mediateca de Toko Ito ilustran la condición fluida de la arquitectura actual. Todo lo sólido se convierte en aire. Esta frase —del *Manifiesto comunista*— resume el espíritu de la postmodernidad y es también apropiada para describir la voluntad inmaterial de la última arquitectura.⁶⁴

El último libro de Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, ilustra esto:

Mientras los analistas sociales deploran la disolución de los vínculos comunitarios en la urbanidad imprecisa de nuestro tiempo, los arquitectos celebran el desvanecimiento de las sólidas certezas de la geometría y la norma con edificios informes o etéreos que aspiran a representar la fase gaseosa de la modernidad.⁶⁵

En mi archivo, encuentro una reseña del 19 de octubre de 1996, que hace referencia al centenario de Georges Bataille y a una exposición en el Centro Pompidou sobre *lo informe*.⁶⁶ El autor dice que, si la arquitectura es, sobre todo, construcción y forma, despojarla de cualquiera de estos atributos puede entenderse sólo desde la intención polémica y la provocación literaria —yo diría desde el discurso—. En su libro *Dictionnaire critique*, Bataille, ya desde el primer capítulo, se refiere precisamente a la arquitectura como expresión de la geometría autoritaria que sustenta el pensamiento y la sociedad. Frente a la voluntad de revestir con formas lo que existe, Bataille afirmaba que el universo no se asemeja a nada y no es sino informe. Busca los orígenes del arte en la destrucción sádica, la mutilación, la podredumbre y la descomposición generadas por la pulsión de muerte (haciendo referencia a Freud) y la violencia cruel de lo sagrado. Con esto, se pone en cuestión la interpretación canónica formalista de las vanguardias artísticas.

En la exposición *Lo informe*, las obras se agrupan en cuatro rúbricas: la horizontalidad, el materialismo rastrero, la pulsación y la entropía. Encontramos nombres conocidos, de Duchamp a Cindy Sherman, y las obras se ponen al servicio

de un discurso que contiene su dosis de basura viscosa y sustancias repugnantes. Rem Koolhaas pronostica precisamente la ciudad como *el espacio basura* de la industria del ocio y uno de sus libros lleva ese título.⁶⁷ Dice:

En el espacio basura, el aura antigua se cruza con el lustre nuevo para alumbrar una súbita viabilidad comercial. Barcelona: los Juegos Olímpicos, Bilbao: el Guggenheim, Las Vegas: con el nuevo Hermitage - Guggenheim o con una reproducción de Venecia”. En una exposición sobre su obra, en Burdeos, en enero de 2001, Koolhaas explora el impacto demoledor de la guerra, la información y el consumo; y es significativo comprobar que la devastación física y visual causada en las ciudades por la publicidad y el comercio no es inferior a la ocasionada por las catástrofes bélicas.

Para sintetizar, hemos hecho un recorrido que va **desde la perspectiva como constructor de la modernidad**, propuesta por el Renacimiento, **a la “imagen basura” o resto extraído por la postmodernidad actual**. El paso de la **consistencia** de la imagen del Renacimiento **a la inconsistencia** de la imagen propuesta por la postmodernidad, refleja el principio y el final de una 'época': del Renacimiento como solidez **de una sociedad en construcción** —más allá de la ciudad de Dios— **a una sociedad en deshecho** reflejada en las obras de la postmodernidad, como interpretan los artistas actuales el mundo que los rodea. De Canaletto a Koolhaas, se construye un **eje producido por la 'deformación' de la imagen**, pero que, en el primer caso, nos muestra la consistencia de esa imagen-mundo y, en el segundo, es puesta en evidencia en todos sus valores: arquitectónico, urbanístico, social e, incluso, político.

EL OBJETO

El resto como arte: el objeto

Hasta aquí, he intentado, a través del *A* o del *M*/, demostrarles la **caída de la imagen como objeto del otro para pasar a ser imagen de imagen**: no hay referente, la imagen no es una representación del Otro, **es el vacío de la imagen su máxima representación**.

No es ésta sólo una cuestión histórico-política, sino que, con la caída del universo de la imagen, asistimos a un nuevo llamado al objeto por su presentación. **El objeto no se representa** —no es un representante del Otro—: **se presenta como un *resto* inabordable por la palabra**. No es un discurso nuevo que nos plantea un mundo de nuevos objetos, sino **un discurso que mercantiliza todos los objetos, incluso los restos. El resto es reciclado**; de allí que el artista tome este resto como objeto de su obra.

En este caso, es fundamental remitirse a los **antecedentes**. Uno de los últimos discursos —como tal, manifiesto— de la modernidad fue *Dadá*, que acaba no sólo con el academicismo, sino también con el arte moderno respaldado por la sociedad burguesa e industrial, con los convencionalismos materialistas, para implantar el espíritu inconformista dirigido hacia una total ruptura, superación y síntesis de los paradigmas lógicos que se tenían en cuenta hasta el momento. Se trata de no responder a los cánones de la modernidad, del racionalismo, del funcionalismo, del diseño, de la moda, de **trabajar con el resto, con lo in.conforme, lo**

informe. Es decir, volvemos a encontrar esta idea de **no responder a las formas.**

Teniendo en cuenta todos estos elementos, iremos a analizar algunas retrospectivas realizadas en Barcelona de Armand, Joan Brossa y Diether Roth.⁶⁸

Armand

En la retrospectiva sobre este artista, al entrar, nos encontramos, primero, con sus *poubelles*: un cubo transparente de basura doméstica a la que consigue otorgar cierta consistencia estética. Aquí ya no es el resto, el arte como objeto, lo que hasta el momento no se ha representado con un punto de vista diferente y que, como resto, relanza la producción estética y, por consiguiente, al sujeto mismo: es en la basura misma, en esos restos domésticos, en esos restos maternos, en los que radica su valor. **No se trata de hacer con el resto del otro, sino con el resto mismo hasta sus últimas consecuencias.**

El Otro ahora es paterno: el padre es anticuario, está muy cerca de los objetos clásicos, de los instrumentos musicales, de las pequeñas esculturas, a las que fragmentará y con las que hará composiciones. Pero también acumulará todos estos objetos: relojes, cámaras fotográficas, etc. Las pondrá en serie. En otro momento, los destruirá, los quemará y los transformará; así llega a la serie de objetos industriales, incluso los de supermercado. Pasa de la modernidad —el valor del objeto en sí y lo que hace el sujeto con ello— al discurso del capitalismo —la acumulación del objeto, el consumo—.

En *Babelia* del 20 de enero de 2001,⁶⁹ en la reseña a su obra *Submundo*, Don De Lillo, dice:

Lo que hace la novela es contar un submundo. Mostrar la basura acumulada y estratificada en todos los órdenes de la vida, del puramente físico, moral y social, y develar paso a paso el origen de esa basura. Estamos ante una imagen del mundo moderno que es la de un mundo construido con materiales de desecho.⁷⁰

El de De Lillo parece un trabajo arqueológico: va bajando capa a capa hasta el primer accidente, lo que nos revelará que no hay tal, sino una elaborada construcción del desastre.

Algo de esto también hace el artista con sus objetos: **la idea no es cambiar de significación al objeto** —a la manera de Duchamp—, **sino de mostrar su valor de basura, de mera acumulación, de mero resto de un desastre, de los desastres de la modernidad**, más bien a la manera de Joseph Beuys.

Joan Brossa

La obra de Brossa es de una enorme complejidad: el objeto/cosa, la imagen/cosa, la letra/cosa, lo que él llama la *poesía visual*.

En Armand, nos queda clara la **utilización del objeto en una nueva escritura —sintáctica— de la cosa**, una nueva frase, la serie de violines, la serie de relojes, etc., hasta la mera acumulación en un armario, en un escritorio; la mera serie de objetos de supermercado o de herramientas de

trabajo. **No es lo que se representa del objeto**, una vivencia en un supermercado, **sino el objeto mismo**, la manipulación sintáctica del objeto, su **presentación**. Podríamos decir una nueva presentación, una re.presentación, en el sentido lacaniano del término: el objeto se nos presenta otra vez. **Conserva su carácter de signo, no pasa a su estatuto significante.**

Con Brossa, la cuestión se complica: **la cosa puede tener las tres categorías, objeto-imagen-letra: A a objeto, A a representación, A la letra.** La materialización también puede tener los tres registros: **el objeto en su estatuto de presentación, de representación y de materialización significante —la letra—.** Creo que sería fundamental pensarlo.

La obra de Brossa pasa por la **serie de objetos en su valor de presentación.** Ejemplo de ello es su instalación *Diana*: un sillón con flechas en su respaldo. Pasa también por la performance “con sus streptees y las acciones-de-magia, retoma la imagen-cosa como una nueva re-presentación del objeto, que no deja de lado sus referencias matéricas ni simbólicas”.⁷¹

Así, lo que él llama la *poesía visual* puede tener el carácter de letra-signo o de objeto-signo, o sea, materializarse por una letra o una serie de letras, o por un objeto o una serie de objetos, o, en algunos casos, sólo son el texto de una performance. Por ejemplo:

Bailarina tutú blanco
Bailarina tutú azul
Bailarina tutú amarillo⁷²

Puede ser también el ejercicio de corte de una letra, la A, la sección, la fragmentación, la textura o el color. Con esto, construye el poema mismo, no hay texto al que hacer referencia. Si la poesía es el ejercicio de la letra, aquí se pierde definitivamente cualquier referencia a texto posible.

En los streptees —obra de arte de lo que definimos como acción/cosa—, el cuerpo del artista está pensado como un objeto/cosa para una performance, no como una actuación, dejada a la interpretación del artista; tiene una escritura precisa. Esta escritura no tiene que ver con el texto ni con una coreografía, sino con la letra: **ahora el cuerpo ocupa el lugar de la letra.**

Dieter Roth

En ocasión de su retrospectiva en el MACBA, se dijo: “su producción artística va a coincidir con la vida. Recopilando y procesando lo que encontraba diariamente, Roth va a crear su propio universo”. O sea, **la construcción del mundo no es la de los clásicos, una imagen del mundo, sino los restos y su ordenamiento, y su consiguiente re.presentación en series que le permiten la construcción de su mundo.** Este mundo es creado:

1. Con técnicas y materiales —chocolate, queso y otros alimentos, excrementos, restos de materiales diversos—, que expresan su visión del mundo.

2. Luego, deja de lado la experimentación con lo material en sí y comienza a registrar y a archivar elementos de su *vida cotidiana*, como son cuatrocientas veinte películas en 35 milímetros proyectadas en *loops* continuos, con el título común de *A diario*.

3. Registra el mundo que lo rodea al extremo, llega a documentar todas las casas de Reykjavik con diapositivas, no una sino dos veces. Se trata de 32.000 diapositivas, ordenadas en cuatrocientos carros, que registran la vida de la pequeña comunidad y sus cambios a través de los años.

4. Así, en los '90, luego de re.crear con los restos de su realidad, con los restos de su vida cotidiana y con los restos de su entorno más cercano, una y mil veces, se acerca aún más a la realidad cotidiana, del artista, a través de los materiales que mostraban restos de su proceso como tal: las cartulinas que se habían usado para proteger las mesas de trabajo, las alfombras de su estudio. De esta manera, Roth rechaza el valor de un objeto y lo muestra sólo en su materialidad, como otra *composición de su proceso*.

Jaume Vidal, crítico de *El País*, dice de Roth:

Aportó no sólo la idea de proceso como actividad constructiva del artista, sino como un efecto de la propia materia orgánica aplicada al trabajo de creación [...] Lo que pretendía Roth con el enlace de su obra con elementos de la cotidianidad era la incorporación de la vida al proceso artístico. Así como los excrementos de conejo y diversos

materiales, pasta de papel de libros, le sirven para realizar una serie de embutidos, que son nombrados con los títulos de dichos libros, de carácter efímero que desacralizan la idea de obra de arte como algo imperecedero archivado en los museos.

Pero **¿cómo llegamos de la re.presentación a la presentación?** Esto es bastante claro en los casos de Armand y de Brossa, pero **de la presentación a la pura materialidad, a los restos de los objetos...** Es ésta la pista que debemos seguir.

¿Sucede lo mismo con la escritura? ¿Les sucede lo mismo a los escritores? Hemos visto con Brossa algo de esto: el poema pierde su valor signifiante, resta su valor como signo, como letra, y es en su pura materialización que cobra una nueva significación, no por su rearticulación signifiante, sino porque —dice Brossa— cobra un valor visual.

En la prensa de diciembre de 2001, se destacaba la nominación al Nobel de Literatura de Nicanor Parra, escritor y poeta chileno internacionalmente conocido, pero lo que me llamó la atención fue la siguiente noticia: “Telefónica en Madrid expone la antológica *Artefactos visuales*”. En su columna “La subversión del objeto” (me resuena el conocido texto de Jacques Lacan *La subversión del sujeto*), el crítico Juan Antonio Ramírez decía de esos *Artefactos visuales*: “Algunos pertenecen a la tradición literaria propiamente dicha, aunque tengan un soporte físico peculiar que justifica su cómoda inserción en el ámbito de las artes plásticas”. Y más adelante:

La distinción entre metáforas vivas y metáforas muertas que recordaba a Jorge Luis Borges podría adquirir en este

contexto un valor especial, los entes inertes resucitan, el mundo vuelve a rehacerse —yo agregaré— con sus deshechos [...] Su gran aportación ha consistido en exasperar la lógica combinatoria de las colisiones: de las palabras entre sí, de los objetos entre sí, de los objetos con los objetos, y de los textos antipoéticos con las cosas sublevadas de su servidumbre original.⁷³

¿De qué nos hablan en sus últimas obras Dieter Roth o Peter Wüthrich (una de sus últimas instalaciones está realizada con cientos de libros) o Thomas Hirschhorn con su *Arqueología del compromiso* (catalogar, preservar, analizar, comprender, comparar, clasificar, etc.)? **Nos hablan de la memoria, de que algo retorna de la memoria.** El objeto, el acto fallido —para Freud— es un fallo de la memoria: no se puede rememorar, un objeto ocupa el lugar de ese vacío, o un acto fallido, faltante, pero sustituido. Hay un vaciamiento por falta, pero **lo perdido ocupa un estatuto nuevo: el de resto.**

En estos casos, no sólo es un hecho del orden de la singularidad de cada artista, sino del momento que le tocó vivir. **Para la postmodernidad, significa la caída de la memoria, de la historia como método, de la escritura como registro de esa historia;** es el ejercicio con la letra, no con un significante que falta, sino con el signo que surge de esa falta. **No es una falta en el discurso, sino la falta de discurso** lo que lleva a acciones, a instalaciones, a performance, al objeto, en su materialidad, como detritus.

Sintetizamos, entonces: el proceso que se ha producido se podría definir como **“la caída de la imagen (la representación) y la emergencia del objeto (la presentación)”**. Y podemos tomar como ejemplos más

significativos a Armand, a Brossa y a Dieter Roth. Para ello, tenemos en cuenta los siguientes conceptos teóricos:

1. Lo imaginario y la imagen
 - 1.1. imagen/cosa;
 - 1.2. objeto/cosa;
 - 1.3. acción/cosa;
 - 1.4. dígito/cosa.

2. Tenemos que sostener el tiempo y el espacio de lo imaginario. ¿Qué hay en lo imaginario?
 - 2.1. el cuerpo imaginario;
 - 2.2. la identificación: al Ideal, a la imagen/objeto (ia);
 - 2.3. el amor y la transferencia;
 - 2.4. en relación con lo real, la materialidad de la letra;
 - 2.5. en relación con lo simbólico, la palabra y el deseo.

Con esta clasificación y ordenados los conceptos, contamos con más herramientas teóricas para trabajar el surgimiento de la presentación: la performance.

EL CUERPO

El arte por la acción: la performance

Después de hacer un recorrido por la ciudad y por el objeto como resto, **retomamos la cuestión del cuerpo como objeto**, en referencia al **cuerpo como imaginario**, en su **representación imaginaria**. Es esta representación la que sostiene el mundo clásico, academicista, pero son las

vanguardias las que la cuestionan: por un lado con **lo informe**, hasta llegar a la abstracción, y por otro con la **materialización** del objeto, **la imagen** pierde su estatuto primordial. En última instancia, **queda reducida a gesto, a marca, a agujero, a mancha, a brillo**; la imagen no es el soporte de lo imaginario, sino que adquiere nuevos valores en su relación con lo real: la presentación, la acción, la instalación, la performance.

Entonces, **el cuerpo deja su estatuto imaginario, de representación, y pasa al estatuto de la presentación**; es requerido en el **acto**, en ese acto que es el **arte por la acción**. Se trata de que intentemos pensar de qué manera **el cuerpo ha pasado del estatuto de imagen al estatuto de mercancía**, no sólo como soporte de la imagen, sino como soporte del mercado.

Algunas retrospectivas temáticas de arte moderno me hacen reflexionar al respecto, como, por ejemplo, *Pintura al desnudo. Picasso, Dubuffet, de Kooning, Bacon, Saura*.⁷⁴ Me llama la atención el título de la exposición. No se trata del desnudo como tema de la pintura en las vanguardias, sino cómo se desnuda a la pintura, cómo se la despoja de las imágenes que la representan o, más aún, cómo se la despoja del cuerpo. La reseña dice:

La exposición nos restituye uno de los episodios más deslumbrantes, turbulentos y sobrecogedores que el imaginario del cuerpo incendiaría en nuestra memoria más reciente. [...] dan paso, en sendos núcleos referenciales más concisos, al trío oficiante que consume en plenitud ese vértigo ritual del gesto y de la carne.⁷⁵

Veamos que ya no se habla de representación, sino de **gesto (acto) y carne (materia)**. Esto nos lleva al **cuerpo como acción y como carne**: Spencer Tunick llena Friburgo de cuerpos... trescientos cuerpos cubrieron la plaza del Ayuntamiento, cuerpos desnudos estirados sobre el pavimento. Hace lo mismo en cada ciudad que visita: ya no se trata de representar la desnudez —representable— del cuerpo, sino de cubrir las calles con cuerpos desnudos.⁷⁶

¿De qué nos habla esto? De la sociedad de mercado. Intentemos sintetizar los pasos: de la sociedad industrial a la sociedad de mercado, del trabajador asalariado al consumidor, del artista como arte.sano —que produce su obra y se produce— al objeto como consumo, a la sociedad del diseño; del cuerpo como encarnación de la imagen del otro al cuerpo como marca, como consumidor de marcas; de una sociedad de la cultura —Canaletto y Venecia— a una cultura de mercado —el shopping virtual—.

¿Pero qué hace el artista con esto? Quizás algunas reseñas de la exposición *La Pintura como crimen*⁷⁷ nos den pistas para poder seguir: “la pintura como crimen es una idea inspirada en un eslogan del accionismo vienés, según el cual la pintura no ha sido otra cosa que un crimen contra el imaginario”.⁷⁸ El último espacio de la exposición aborda las distintas tentativas de prescindir de los límites que impone el cuerpo. Estos artistas introducen su propio cuerpo en la obra, recubriéndolo con pintura, esparciendo sobre él objetos punzantes y cortándose, manchando, luego, las superficies con su sangre. El recorrido que propone la exposición parte de la idea de que, tras la muerte de Dios, el artista se convierte en su *ersatz*.⁷⁹ **La obra y la vida se confunden de tal manera**

que sólo pueden existir anulándose una a la otra; o sea, se refieren a la muerte —yo diría, a la muerte de la representación—. Ahora, **el cuerpo vivo del artista es su campo de trabajo**, la materia con la que trabaja: no representa la carnalidad de la modelo, sino su propia carne (Orlan). Es decir, nos encontramos con **dos salidas**: por un lado, **el cuerpo como marca**, como portador de marcas, como cuerpo mercancía; y, por otro, **el cuerpo carne**, la carne como resto de la pérdida del cuerpo como imagen, la materia. **La mercancía o la materia.**

En relación con este aspecto, Vicente Verdú, en su columna habitual en *El País*, dice:

El vestido, que fue en el comienzo una construcción privada, ha pasado a ser un territorio entre el propietario y el fabricante [del mercado]. Es nuestra prenda y la prenda de esa marca. Es nuestra referencia particular y social de la firma. Igualmente nuestro cuerpo ha dejado de pertenecer al imaginario particular y se modela —por las revistas, los gimnasios, las dietas, la televisión, la moda— como un objeto social de intercambio. El cuerpo como intercambio de mercado.⁸⁰

Lo tatuamos, lo adaptamos a la marca.

Dos grandes exposiciones me ayudan a reflexionar sobre esto: *Giorgio Armani*, en el Guggenheim Bilbao,⁸¹ y *Jacqueline Kennedy*, en el Metropolitan Museum.⁸² Que la exposición de los vestidos de Armani esté comisariada por Robert Wilson es sumamente significativo: se trata de un exponente fundamental en la virtualización de la escena, al extremo que, en algunas de sus obras, los personajes han quedado reducidos a meras sombras o a meras voces. La

exposición sobre los vestidos de Jacqueline Kennedy cierra el siglo precedente: se exponen sólo los vestidos, vaciados del cuerpo que los portaba; son meras sombras, no representan al sujeto por la belleza de su representación, sino a la marca que los produce, a la firma. Son nombres sin cuerpo, descarnalizados; son signos de una imagen. Para Freud, en el caso de la histeria, el cuerpo como imagen era, precisamente, un vestido que nunca encajaba a la perfección y encarnar la imagen implicaba un malestar, un sufrimiento. Una de las vías por pensar es la **descarnalización de la imagen**, -i-: no tiene soporte material, implica un **vacío de la carne**.

Así, nuevamente por el sesgo, volvemos al resto. **La acción deja un resto**, que nos señala el camino. Vicente Verdú nos dice:

Dos faldas femeninas, una manchada de sangre y otra de semen, constituyen los iconos más representativos de la historia política de nuestro tiempo. Sobre el vestido rosa de Jacqueline Kennedy se vertió el plasma cerebral del presidente Kennedy en Tejas un segundo antes de morir asesinado; y el traje de Mónica Lewinsky recibió el esperma del presidente Clinton.⁸³

El resto deja marcas. En la pura imagen, hay algo de lo real: la mancha.

De la misma manera, en la vía del cuerpo como materia, de la carne, la intención explícita es la **deserotización de la imagen**, presentar el cuerpo como carne, como producto material, como sexo, la pornografía.

En su ya mencionada columna, Vicente Verdú, con el título de “El porno”,⁸⁴ nos cuenta que, en Francia, las directoras, Laetitia Masson, Brigitte Roüan y Catherine Breillat, han estrenado sus respectivas películas X. Es decir, encontramos, frente a la censura sexual del cine norteamericano, la exacerbación de un porno creado por mujeres que dictamina, en la conclusión del siglo XX, la definitiva exterminación del romanticismo decimonónico y el fin de la ideología del amor. De todo se ha proclamado ya el ocaso: fin de la historia, fin de la ciencia, fin de las vanguardias, fin del comunismo o del relato y el fin, ahora, del amor. ¿Qué sucede, entonces, con el hombre en manos de una nueva feminidad?

Octavi Martí, en un artículo en *El País* del 6 de junio de 1999, ya decía: “*Romance* es el sexto largometraje de Breillat, una mujer que conoció la fama a los 17 años cuando publicó *L'homme facile*, una novela ya calificada de pornográfica. La sorpresa en *Romance* nace de que habla de sexo de manera directa, y no sólo también lo muestra”. Esto nos puede ayudar a pensar la **diferencia entre mostrar y sugerir** en el cine (remitámonos a la célebre *Belle de Jour*, donde Catherine Deneuve sugería, pero no mostraba) y a seguir reflexionando sobre la que venimos trabajando: **presentar y representar** en el arte de la acción.

Saltemos al 2 de junio de 2001. El propio Octavi Martí, en su columna, nos dice:

La actualidad cultural francesa está marcada por el éxito de ventas del libro *La vie sexuelle de Catherine M*, relato autobiográfico de las andanzas sexuales de Catherine Millet, directora de la revista Art Press y autora de ocho libros

dedicados al arte contemporáneo. El exhibicionismo y el voyerismo popular —dice Martí— aparecen instrumentalizados por el dinero —Madame Millet no cobra ni paga para obtener lo que desea— y por formas de poder que escapan al control de quienes se ofrecen en espectáculo o de quienes miran.⁸⁵

Sobre ello, Mario Vargas Llosa, en su artículo “El sexo frío”, dice:

El ensayo de la señora Millet vale bastante más que el ridículo alboroto que lo ha publicitado y también que quienes se precipiten a leerlo atraídos por el nimbo erótico o pornográfico que lo adorna, se llevarán una decepción. Es una reflexión inteligente, cruda, insólitamente franca, que adopta por momentos el semblante de un informe clínico. La autora se inclina sobre su propia vida sexual con la acuciosidad glacial y obsesiva de un miniaturista. Aunque interesante y valeroso no es agradable de leer, deja en el lector un sensación fatigante y deprimente.⁸⁶

En cuanto al libro de Millet, podemos apuntar lo siguiente: 1. En la primera parte, que titula *El número*, insiste precisamente en el factor cuantitativo; 2. Plantea el tema del otro como solicitante, ya que no es cliente: no ha cobrado jamás por hacer algo ni tampoco paga por ello. El sexo siempre ha sido afición, jamás profesión o negocio; 3. Nunca fue víctima de violencia o brutalidad; 4. Los hombres con los que se relaciona no tienen nombre ni identificación alguna, como antes las mujeres en los libros de los libertinos; 5. Hasta ahora, en la literatura confesional, sólo los varones libertinos hacían así el amor, por secuencias ciegas y al bulto, sin preocuparse siquiera de saber con quién. Este libro muestra — y esto es, quizás, lo verdaderamente escandaloso que hay en él— que se equivocaban quienes creían que el sexo en cadena,

mudado en estricta gimnasia carnal, disociado por completo del sentimiento y la emoción, era privativo de los pantalones.

Su testimonio está desprovisto de arengas y no aparece en él la menor pretensión de querer ilustrar, con lo que cuenta, alguna verdad general, ética, política o social. No. Por el contrario, su individualismo es extremado y muy visible, en su prurito de no querer sacar de su experiencia particular conclusiones válidas para todo el mundo (sin duda, porque no cree que existan). Lo que más desconcierta en esta memoria es la frialdad con que está escrita. Es también la materia, el sexo, lo que despide un aliento helado, congelador y, en muchas páginas, deprimente.

Este libro confirma lo que toda literatura confinada en lo sexual ha mostrado hasta la saciedad: que el sexo separado de las demás actividades y funciones que constituyen la existencia es de un horizonte tan limitado que, a la postre, resulta deshumanizador. Para que esta sublimación ocurra, es imprescindible, como lo explicó Georges Bataille, que se preserven ciertos tabúes y reglas que encaucen y frenen el sexo, de modo que el amor físico pueda ser vivido —gozado— como una trasgresión. Vicente Verdú, en un artículo extenso que titula “La pornografía feminista”,⁸⁷ lo plantea como un movimiento post-feminista: **luego de un siglo de haberlo erotizado todo, hemos llegado a un momento que podemos llamar de *descarnalización*.**

DEL DISCURSO A LA LETRA

Del no-lugar al no-texto: la desmaterialización de la letra

Todo discurso implica una escritura —es una escritura— de cuatro términos: un sujeto, un Otro, un saber y un producto (a: un objeto). Este producto —del discurso— es una letra. Lo importante es la materialidad de la letra, que no tiene representación, es irrepresentable: lo real es irrepresentable, aunque lo intentemos, lógicamente, para poder hacer algo con ello.

Ya tenemos antecedentes del **cuerpo como sostén matérico de la letra**, cuando el Otro, el sistema, la cultura imperante, la religión, etc., intentan ocupar todo el lugar de producción posible y el sujeto trata de encontrar un agujero, un resto, despreciado por el Otro, para su propia producción. Es el caso de las escritoras chinas que escribían sus poemas como mensajes, de unas a otras, sobre el cuerpo cubierto, vedado a la observación, a la mirada del Otro. Esto sirve de inspiración a Peter Greenaway para realizar *Escrito en el cuerpo (Pillow Book)*,⁸⁸ película en la cual una escritora japonesa —que, por ser mujer, tenía vedado escribir— hace llegar a su editor los textos escritos en el cuerpo de su amante.⁸⁹

También hemos visto de qué manera Joan Brossa no narra un poema: nos presenta un *poema visual*. La poesía ahora no es para leer, sino para ser vista; no es para ser dicha, sino para representarla, para ser visualizada; de allí su valor visual. Lo mismo hace con la letra: **las letras no simbolizan** como lo hacen las marcas comerciales o los nombres de las artistas —Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida, Brigitte

Bardot—, sino que se trata de la **presencia de la letra misma, su materialización**. A es una escultura en una plaza pública, igual que un jeroglífico o un pictograma chino para nosotros; **tiene valor como signo, no como mensaje ni como narración**, en relación con otros.

La letra, entonces, pierde su valor de lugar: es un no-lugar. No interesa ni su sintaxis —en su lugar en la frase— ni su lugar en el repertorio: **es un signo en su valor visual y matérico**. Esto es fundamental: **la escritura pierde su valor narrativo**. Michel Foucault dice: “Entre la cosa y la palabra no hay relación ninguna; *nada*, no es escribir sobre la cosa, sino escribir de esa nada, de esa falta. Es de la falta el deseo de la escritura”.⁹⁰

¿Entonces qué sucede cuando la palabra se convierte en cosa?: la letra. Marguerite Duras, en su obra filmográfica, nos da ejemplos inigualables. En *Indian Song*, no nos narra a través de una serie de escenas, sino que nos las presenta: una acción no nos lleva a otra, nos presenta una sucesión de acciones, a veces inconexas, que *no nos dice nada*; o, si seguimos a Foucault, *nos dice de esa nada*.

La poesía también se ha convertido en un no-lugar: las palabras ya no se agrupan para decirnos algo, para transmitirnos un mensaje, sino que **la búsqueda irá dirigida, sobre todo, al cuerpo del lenguaje de la poesía, a la sustancia misma del lenguaje**, podríamos decir, al **puro letrismo**, en el que las letras se dispersan y se reagrupan por la página en blanco, en su valor matérico. El corte ya no es la métrica o la falta de ella, sino la arbitrariedad de la letra, su valor visual. O, como en el caso de algunos poemas que

podríamos denominar *fonéticos*, dinamitar la coherencia de las palabras: sólo tienen valor sonoro.

También esto sucede en la narrativa con la mezcla de géneros, característico de la postmodernidad. Se puede hablar, por ejemplo, de *novelas documentales*. En ellas, la *realidad* no es representada, sino *presentada*. Es la mezcla de ficción y documento, de escritor y periodista, **es el documento escrito o filmado que adquiere valor de ficción**; de allí, la proliferación de biografías o la recopilación de artículos de prensa. Textos cortos, columnas de prensa — como las de Vicente Verdú—, recopilaciones que acompañan a estos trabajos. Es también el caso de escritores, como Javier Marías, que opinan sobre lo que sucede a su alrededor, sobre la vida ordinaria. Dice de él Fernando Savater:

Lo más estimulante de la obra de Marías es su constante y gloriosa libertad narrativa. Sus novelas no están construidas de acuerdo a un esquema férreo y lineal, sino que entrecruzan tramas misteriosamente cómplices, mezclan retazos vagamente biográficos con situaciones de ficción pura, a veces hiperrealista y en otras ocasiones próxima al género fantástico. Es un narrar sin género y logra una pieza literaria inventiva hasta el desasosiego.⁹¹

Cuando decimos que ha caído la narración en la literatura, cuando decimos que ha caído el argumento en el cine, cuando decimos que ha caído la imagen en la representación, ¿qué estamos intentando avanzar? Primero, que **es una caída de la representación como operador, pero también es la caída de la imagen como producto. La operación ahora se denomina “fragmentación”**: la fragmentación del género literario (Vila-Matas, Lobo-Antunez), la fragmentación de la imagen en el cine (Jaime

Rosales), la imagen en las artes visuales (Eulàlia Valldosera). Entonces, entra la **primacía del aparato**: el aparato queda al desnudo, el aparato de la escritura; los artistas visuales no buscarán nuevas representaciones, sino la creación de aparatos que permitan la **fragmentación efímera de la imagen**.

Sintetizamos algunos puntos fundamentales:

1) Entre las cuestiones conceptuales, vimos que el A (Otro) es un **A** sólo accesible desde un operador, como el aparato de la perspectiva, M/ (el mundo), o como lo ha sido la anatomía para representar el cuerpo, ahora C/. No es posible una representación del Mundo o del Cuerpo sin un aparato de representación, sin un aparato conceptual o sin un método operativo. La ciencia ya nos dice esto desde Aristóteles, renovado por Descartes (el método cartesiano es una manera de leer el mundo, un operador).

2) Esto implica un discurso, el discurso del mundo clásico, con sus cánones de representación, y el discurso del arte moderno, que, con la ruptura de esos cánones, da entrada al discurso de la modernidad: las vanguardias. Ellas realizan su obra dentro de un discurso; aquí ya no es importante la representación del objeto, sino dejar ver su organización: el cubismo, el surrealismo —como producto de lo onírico— o el dadaísmo —como rechazo del discurso de la incipiente burguesía consumidora—.

3) Es justamente el dadaísmo el que nos señala que todo discurso deja un resto, que el discurso no puede cubrir el resto como desecho (no reutilizable, no resignificable); lo llamamos objeto/cosa: no es representación del objeto, sino su

presentación misma. No todo puede ser captado por la imagen —de la cosa—: queda un resto, un resto/cosa, que sostiene su estatuto matérico, la materialidad de la cosa. Vimos la obra de Armand y de Dieter Roth; podríamos nombrar también la de Beuys. La cosa no tiene valor en su imagen, sino en su presencia misma.

4) Luego, hemos visto que el acto que sostenía a la representación, que producía la representación, se transforma en lo fundamental de la obra, en la obra en sí. Es el caso de Jackson Pollock, en quien el gesto mismo de pintar se convierte en la obra en sí. De aquí en más, la acción ocupa un lugar preponderante en el arte de la postmodernidad; más aún, diría que es el arte de la postmodernidad, el arte de la acción: la performance. La acción es el resto que habla, extraído del discurso de la modernidad —hasta ahora, imperante—, el discurso de la burguesía dominante; es el resto que los artistas rescatan para hablarnos de un nuevo discurso: el de la postmodernidad. Más allá del objeto —diseñado, producido, consumido— de la modernidad, la acción es el resto que habla de los artistas —marginados a la calle— de la postmodernidad.

SURGEN LOS ANUDAMIENTOS

La representa-acción

Dónde encontramos el objeto (a), cómo lo extraemos como imagen i (a) y a dónde nos lleva (al objeto del deseo y a la mujer)

De la sexo-acción

¿Existe la identificación de género?

El valor diferencial de los sexos

¿Es el sexo el secreto o el sexo es el sexo anatómico?

Sexuación, elección de objeto, prácticas efectivas de goce
(lo real en juego)

La realidad ordinaria en el cine de Michael Haneke

De la denotación a la detonación

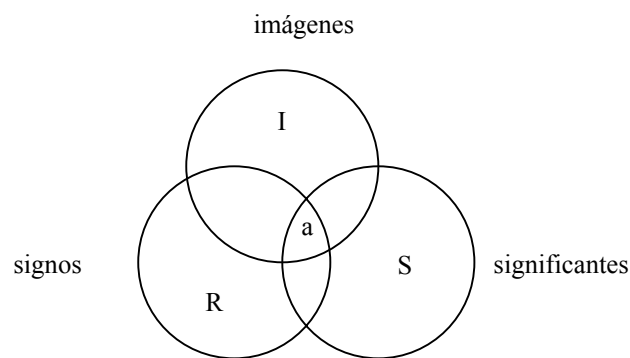
La familia detona: de Huston a Haneke

De la sexuación a la sexo-acción en el cine

LA REPRESENTA-ACCIÓN

Dónde encontramos el objeto (a), cómo lo extraemos como imagen i (a) y a dónde nos lleva (al objeto del deseo y a la mujer)

En su seminario “Lógica y Topología Psicoanalítica”, Carlos Bermejo dice que la **representación** tiene que ver con el **significante** y la **presentación** con el **signo**. Para Lacan, lo que no puede ser significativo es signo: si puede ser significativo, es leído; si son signos, son presentados. Los significantes se pueden encadenar, hacen cadena; los signos, se encajan (*a*).



El nudo Borromeo en tanto estructura del sujeto, para Jacques Lacan, y su anudamiento entre registros I (lo Imaginario), S (lo Simbólico) y R (lo Real).

O sea que tenemos, por un lado, lo irrepresentable, el *das Ding*, la Cosa, lo Real; por otro, el objeto (*a*), lo

representable, que se puede encadenar, lo Simbólico; por último, la presentación, lo Imaginario. Dentro de la simbolización, tenemos la **denotación** y la **connotación** (la representación).

Para Lacan, lo Real es imposible de simbolizar, pero no de hacer signos. Se refiere a tres modos de lo Real: 1. el significado, 2. las imágenes, 3. los signos.

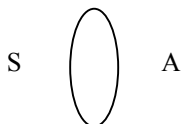
(*a*) es un tipo particular de signo. ¿Cómo articula objeto y significante? No es el objeto lo que se tiene que representar, sino que el objeto representa lo no-representable. No hay objeto por representar, el objeto es una posición. ¿En qué posición lo encontramos? En la fórmula del *fantasma* $S \leftrightarrow a$ o en *la mujer*. El objeto, al final, será un borde y un signo lo tendrá que representar. **El signo representa una cosa; un significante no representa nada.**

Debido a su inconsistencia, el sujeto, hasta que no se nombra “ausencia de” se identifica, se convierte en Real; si no se puede identificar, es denotación. No se nombra, se denota.

La **representación**, según Lacan, ha tenido los siguientes momentos:

1. S/A La barra entre el sujeto y el Otro, entre lo Imaginario y lo Simbólico. Tiene que ver con la Imagen —del lado del Sujeto— y con un significante —del lado del Otro—. Representa, fundamentalmente, la construcción de *la imagen en el espejo*.
2. $S \parallel A$ La pantalla ya es una superficie que tiene cuatro aristas: los significantes del Otro, las imágenes, el yo y el Ideal. De un paso a otro, surge el objeto que denominará “a”. O sea, la pantalla son los pasos lógicos entre *a* y *a'*, *entre un tiempo y otro del objeto*.

3. Este objeto “a” no es todo: se constituye de a partes. Lacan da el ejemplo de un jarrón con flores. Por un lado, el jarrón; por otro, las flores: es el sujeto que los hace uno; no son uno: se ven uno. Podemos usarlo como modelo para la relación del sujeto con el otro: frente a la imposibilidad de ser uno, la ilusión de unir.*se* será siempre una relación no-toda. Uno y Otro lado, el Sujeto y el Otro, uno y otro lado del objeto, lo Imaginario y lo Simbólico. Lacan lo lleva a un banda.



4. A través de la Banda de Moebius, Lacan deja el espejo —la superficie de dos caras, la idea de campo, de lo Imaginario, de lo Simbólico, de una construcción a partes, en una visualización ilusoria del objeto— y nos plantea que el afuera y el adentro se conectan en algún punto, que hacen borde. Y, fundamentalmente, que, de allí, se desprende un objeto, el “a”. Algo de lo real entra en juego: ya no son dos registros —lo Imaginario y lo Simbólico—, sino también lo Real. Hay un resto imposible de representar en ninguno de los dos campos, ya sea como imagen o como significante. A este resto, le dará un estatuto, lo Real, y una letra, la “a”. Ante la insustancialidad del sujeto, entre la falta de imagen y la falta significante, nos enseña la sustancialidad del objeto. Algo de lo sustancial va a barrar al sujeto, borde entre lo sustancial y lo insustancial.



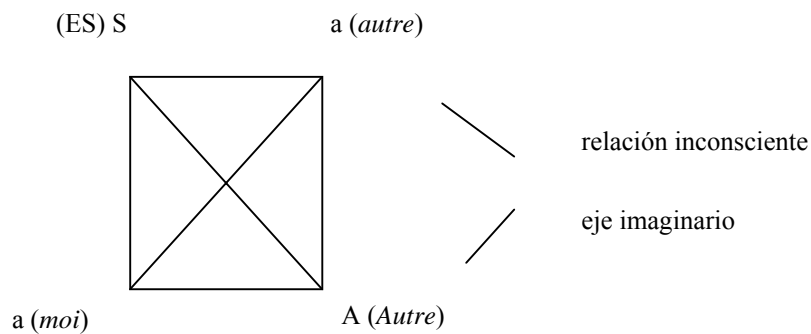
De aquí, podemos extraer algunas cuestiones fundamentales, como la continuidad frente a la discontinuidad entre el Sujeto y el Otro, dada por la pantalla. ¿Dónde va a parar esta pantalla? Ejemplo de esto es la inauguración del Festival de Cine de San Sebastián en septiembre de 2002, organizado por Els Comediants, en la plaza de toros: los

espectadores se convierten en una gigantesca pantalla, debido a una pequeña máscara de papel que les cubre el rostro, donde se proyectan las películas.

Podemos profundizar este recorrido a través de la lectura del *Seminario X. La Angustia* de Jacques Lacan de la siguiente manera:

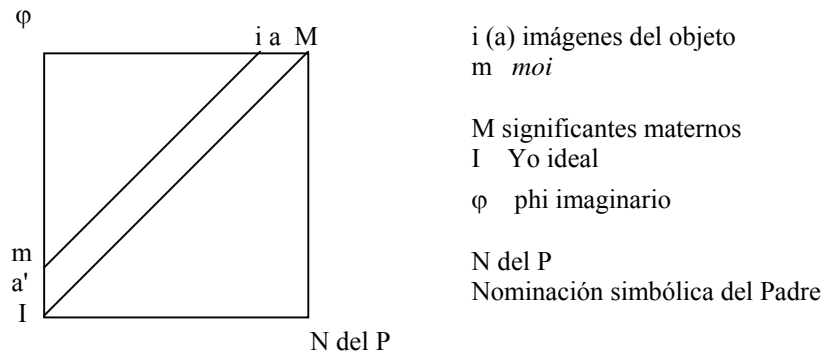
El paso de la representación al agujero:
del esquema R al nudo

El esquema L



El esquema R

Lacan nos demostró que, entre el S y el A, hay un marco, una ventana, que hace de operador de cuatro aristas, y sus segmentos respectivos (a a'). Entre el S y el A, se abre un marco, vacío, vacío de representación; de lo que se trata es de cómo bordearlo.



Tenemos dos tipos de identificaciones imaginarias:

1. La identificación con el a: i (a), imagen especular, autenticada por el A (*Autre*):
2. La identificación al objeto del deseo como tal *a*. Resto, residuo, objeto cuyo estatuto escapa al estatuto del objeto derivado de la imagen especular y a las leyes de la estética trascendental. Debido al $(-\phi)$, no ha entrado en lo imaginario.

Esquema del espejo esférico

¿Cómo se extrae el objeto (*a*) y que derivaciones tiene? Ya que es a través de (*a*) que nos toparemos con el sujeto, el objeto que ha sido para él, cómo lo ha representado para el Otro, pero también de qué modo se ha separado del Otro, ha sido extraído del Otro. $\$$, allí donde él *es*, *eso no se ve* porque no quiere *hacer ver* eso. De allí que *a*, soporte del deseo en el

fantasma, no es visible en lo que para el hombre constituye la imagen de su deseo (hacer visible lo invisible). Es a través de la construcción de la imagen, de lo real a lo imaginario, que podemos extraer el objeto.

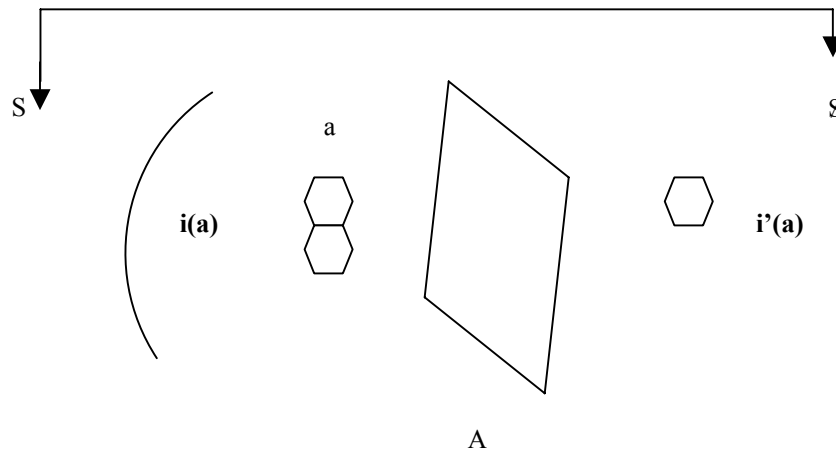
El objeto en relación con la falta

$i(a) \quad -\phi$

$i(a)$ la imagen real

$-\phi$ la falta, la castración imaginaria, no hay imagen de la falta.

El espejo esférico nos permite comprender de qué manera se construye la imagen como un segundo momento de a .



El yo, el Yo Ideal, el ideal del yo. Del I narcisista al I como Ideal (nuevamente, del mito a la formulación)

Luego de haber introducido los esquemas, entonces podemos utilizarlos para decir que el yo es una superficie, es un color, el corte (en la piel), $i(a)$ especular de la superficie real. Yo Ideal, función por donde el Yo es constituido por la serie de las identificaciones, con ciertos objetos. a : objeto de la identificación, a lo que ya no se tiene. Antes de “El estadio del espejo”,⁹² lo que será luego $i(a)$ se encuentra en el desorden de los pequeños a que todavía no es cuestión de tener o no. El corte del que se trata no es del niño con la madre; el corte que nos interesa es con envolturas, a las que debemos considerar como elementos del cuerpo, ese conjunto preespecular. a , lo que falta, es lo especular, no es aprehensible en la imagen.

Para que la imagen sea I, narcisista, es necesario que la libido al objeto atravesase el cuerpo propio. Una parte del cuerpo propio que no se entrega al cuerpo especular, narcisístico, presenta una falta, un agujero (*trau*). Los elementos incorporales, la falta, el agujero en la imagen, una falta R (Real), la introyección, es un agujero simbólico, que no es la I narcisista, es el I como Ideal.⁹³



Habría que pensar en una estética de los agujeros, del *trau*.matismo. El narcisismo es una buena solución a la *maladie (mal.adie humane)*: tomar el cuerpo como objeto; la pulsión escópica (la mirada) no está en el cuerpo y, al mismo

tiempo, el sujeto es mirado desde allí; está más próxima a la estructura, se necesitan artificios para invocar al narcisismo.

Por otro lado, es en esta oscilación económica de la libido —reversible— de $i(a)$ del cuerpo propio al $i(a')$ del objeto, como pasaje de la imagen del cuerpo hacia el objeto a , lo encontramos en el transexualismo, el fenómeno psicósomático, en la performance, en la acción.

Pero, fundamentalmente, toda exigencia de a es para encontrar a la mujer; en tanto, ella se convierte en soporte, el equivalente del objeto fálico. $L\bar{a}$ desencadena la angustia del otro por cuanto yo no lo hago más que por a ; mi deseo lo *aísla*, es la función del objeto del deseo “a la mujer” pues, tanto para ella como para el hombre, juega un rol importante:

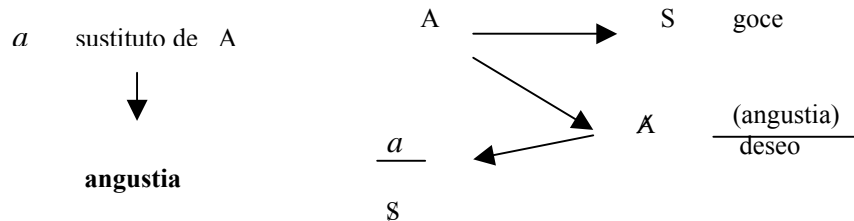
1. Encarna el “ a ” del deseo del otro $S \diamond a$
2. “No es toda “ a ” para el otro $\cdot L\bar{a}$

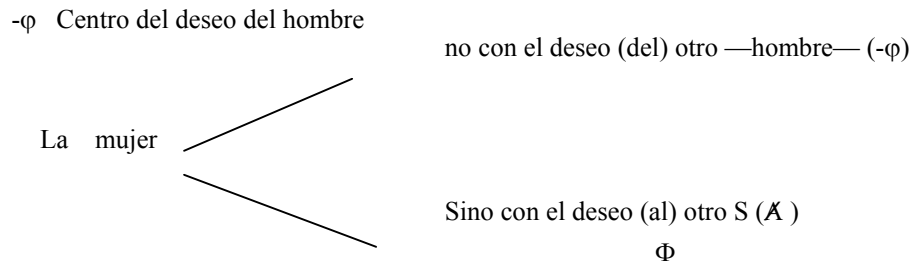
¿Qué quiere, por ello?

Φ

$S(A)$

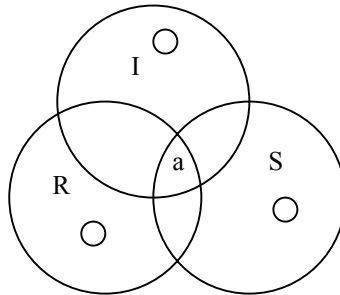
Quiere al A , que soporta al a o al Φ , que lo representa como falta. Es por efecto de la falta por lo que puede encarnar al a para otro, por vía de la castración. ¿Por qué encarna ésta como una herida en su cuerpo?





Los registros

Cuando Lacan introduce el concepto de *registro*, lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, la cuestión cambia. Todo campo tiene una falta, un agujero (*trou*).



Para Freud, se trata de una representación; para Lacan, de un agujero. ¿Cómo llega hasta aquí? En el centro del anudamiento de estos tres registros, a modo de nudo Borromeo, está el objeto, que él denomina *a*, el objeto plus de goce, residuo de goce. Si tenemos en cuenta al Otro (\mathcal{A}), al Φ ,

y a este a como plus de goce, tendremos tres goces: $J\Phi$, JA , Plus de goce. Para el hombre, será $J\Phi$ (gocce todo fálico, dentro de la función fálica); para la mujer, $J\Phi$ (gocce no-todo fálico, no-todo dentro de la función fálica).

¿Cómo se organiza esto? Es Φ , como función lógica, el que lo organiza:

1. prohibición de un goce pleno, de un JA , de un Goce Otro; a partir de ahí, $J\mathcal{A}$;
2. prohibición en cuanto tomar el $J\Phi$ como *gocce de órgano*, gozar de una parte del cuerpo como $J\Phi$.

De aquí en más, o goza del propio cuerpo (como JA masturbatorio) o goza del cuerpo del otro, como de su propia metáfora (del otro como cuerpo); es decir, goce como satisfacción de una pulsión. Si buscamos con qué puede estar *bordeado* ese goce del otro cuerpo en tanto que hace agujero, lo que encontramos es *la angustia*.

Es a que diferencia la Mujer de $\mathcal{L}\bar{a}$ (no-toda objeto para el otro) o el Cuerpo, del $C/$ como A . Se trata de la mujer o el cuerpo como portador de a , como soporte de a , de otro —soportar el otro sexo para alguien—.

Más allá del sexo anatómico y del género, como ser a .sexuado, no es soportar al otro sexo con el cuerpo, como el caso del transexualismo, o dar el cuerpo al otro encarnando un resto patológico, sino con una sexo-lógica, con una posición lógica ante la sexualidad. No se trata de ser portador (AID),

sino saber portar, **a**.portar el cuerpo, barrado por el objeto, sin identificarse con el objeto.

DE LA SEXO-ACCIÓN

Según Geneviève Morel, en *Ambigüedades sexuales*, para el sujeto **son tres los tiempos de la sexuación**. Hay que prestar suma atención al hecho de que estamos hablando de sexuación y no sexualidad; sexuación en cuanto a la construcción de la sexualidad por el sujeto. Esos tres tiempos son:

Tres tiempos de la sexuación

1. identificación;

2. diferencia;

3. sexuación.

¿Existe la identificación de género?

Se refiere al ser mismo de la persona. Entonces, ¿qué sería su sexo psíquico? Jacques Lacan trata este tema en dos de sus seminarios: *La identificación* y *La ética del psicoanálisis*. En *La ética*, dice: “la Cosa, se define a partir del primer partenaire del sujeto, la madre o un sustituto materno, *el próximo*, el prójimo”. Este primer otro es la primera *puissance* (impulso); de allí, se separa este otro en dos partes:

- Comprende el conjunto de atributos de la Cosa, reconocibles e identificables.

- *El otro* es el que resta inidentificable, la cosa, el A del Goce.

identificaciones

A -

T → la cosa → J A, como la *juissance* de lui-meme

La lógica de clases y de los atributos refiere las identificaciones a los trazos diferenciales, pero no es suficiente para rendir cuenta de la sexuación del sujeto.

Trazo fundamental (T): Es ese de la castración, como marca de la pérdida de goce ($\Phi \rightarrow -\phi$); la cicatriz de prohibición de goce es registrada por el sujeto en forma de ley.

El goce sexual es simbolizado como fálico de los lados (hombre, mujer); o sea, el falo es el obstáculo de la relación sexuada, de allí dos modalidades: goce del falo, de un lado, y no-todo del otro.

El valor diferencial de los sexos

La diferencia de los sexos produce una oposición conceptual de base:

- identificación
- diferencia

Es decir, por un lado, está el lenguaje binario de oposición signifiante: semblable (semblante, parecido), diferente. Pero, por otro, la identidad proviene de lo Imaginario; es la imagen del cuerpo, el estadio del espejo: un saco, un envolvente, un vestido. El cuerpo *sembra*, parece uno, a su imagen, como si fuera *otro*, de un semblante, delante de él. Es bajo el reconocimiento del *Autre* (Otro) que se identifica a *la imagen*,

que no es él: hay una alineación fundamental en la relación del sujeto al imaginario, al cuerpo, a su *doble*.

O sea, por un lado, se identifica, pero se diferencia por ese trazo uno, que toma del *Autre* (Otro); y, por otro, se identifica a la imagen, que lo diferencia como otro de él mismo, que lo identifica.

La diferencia y el significante

Primer tipo de identificación: Para Saussure, se trata de trazos distintivos, estrictamente opuestos, por oposición, por culpa de opuestos: S1 ∨ S2.

Segundo tipo de identificación: Por otro lado, un significante *unario* sólo se refiere a sí-mismo: S1. Ejemplo: Dora tiene una identificación parcial a la tos del padre; trazo unario: UNO; la identifica, pero también la diferencia; es un rasgo del padre.⁹⁴

Identificación a la diferencia; “la diferencia de los sexos”

Lacan introduce el concepto de *Autre*, el *Autre Sexe* (del Otro Sexo), que es el que se resiste a la identificación; es otro que no es el uno, no se puede identificar al *Autre*. Ya no es “uno = blanco, el otro = negro”.

Para Lacan, de un lado, está el hombre como universal, identificado al uno, al Φ . Pero, del otro, hay una ausencia, una alteridad, que no se puede identificar colectivamente con un significante. No hay un significante que represente —todo— a la mujer.

| | |
|--------|---------------------|
| Hombre | Mujer |
| Φ | Una ausencia |
| Uno | <i>Autre</i> (Otro) |

Ningún significante, entonces, identifica (universalmente) a la mujer, sino por una ausencia, una falta. Ello implica una construcción cada vez singular, la del goce y de sus modalidades en relación con el otro sexo. Esta relación al otro sexo (según Freud, las teorías sexuales infantiles) es universal. Por el contrario, la construcción de la feminidad por el sujeto histérico está ligado a su fantasma fundamental, siempre singular. Por consiguiente, **la mujer no se reduce a una ausencia: detrás hay un enigma.**

Más allá de las identificaciones

En los '70, Lacan, con la lógica del no-todo, representó una caracterización del sexo que no se reduce a una identificación. Identificación: 1. a las imágenes; 2. al trazo unario, prevalencia de un trazo sobre los otros \mathbb{A} . Con esto, se estructura el sostener un ideal, producir un síntoma; hace un relevo a una lógica de la clase y del atributo. Pero ello no es suficiente para rendir cuenta de lo real del goce.

La anatomía está presente desde el principio y en tanto se reencuentra en el otro sexo. La diferencia de los sexos no es la diferencia anatómica; lo importante son sus consecuencias psíquicas.

¿Es el sexo el secreto o el sexo es el sexo anatómico?

Lacan responde con su concepto de sexuación, como una opción de identificación sexuada, comprendiendo el término opción como una elección del sujeto e identificación como la intervención del significante. La identificación sexuada no es el trazo unario freudiano, es otro funcionamiento; no es la anatomía natural ni el género.

La sexuación es una lógica a tres tiempos:

1. la diferencia natural de los sexos;
2. el discurso sexual;
3. los tiempos de la elección del sexo por el sujeto o de la sexuación propiamente dicha.

En 1 y 2, el Φ es el significante maestro del sexo, por lo que hay unos criterios fálicos y la naturaleza deviene semblante. El órgano natural deviene *organum*, significante. De significación del goce, se convierte en significante maestro del discurso sobre el sexo. $J\Phi \rightarrow S1$, de goce fálico a goce súper-yo: ¡Goza!

Un significante para los sexos y una sola función: la fálica. Esta función fálica escribe “chico”, “chica”, la diferencia sexual: +, el goce (a): -, la castración (- ϕ). Lacan usa esta función, que permite el uso de los cuantificadores:

- ser todo Φ para el hombre,
- ser no-toda Φ , para la mujer.

El Φ es la significación del goce sexual. Los otros goces están prohibidos, fuera de la significación, difícil de localizar en el discurso:

- El plus-de-goce en el fantasma
o
- El goce femenino mas allá del Φ .

**Sexuación, elección de objeto, prácticas efectivas de goce
(lo real en juego)**

| | |
|---|---|
| Neuro (e) tique | Psico (e) tique |
| Aceptación significativa Φ | Forclusión significativa Φ |
| La metáfora paterna | Puede subsistir cierta significación Φ |
| La significación Φ al inconsciente | Protesta viril |

O sea,

J Φ
2 sexos
2 modos de goce

Para Freud:

1. la posición sexual (la identidad sexual masculina o femenina);
2. el modo de elección del objeto (homo o hetero).

Estos varían según el caso: la elección de ser hombre o mujer (sexuación) no prejuzga la elección del objeto (homo o hetero). En cada uno, las relaciones se estructuran entre:

- 1. sexuación;**
- 2. elección de objeto;**
- 3. prácticas efectivas de goce (lo real en juego).**

Es decir, dos inscripciones corresponden a un real del modo de goce en su referencia al Φ .

| | |
|---------------|---|
| Dos sexos | Dos cuantificadores |
| | (modos de goce en relación con la función fálica) |
| hombre Φ | todo ---- existencia |
| mujer $-\Phi$ | no-todo y no-existencia |

El Sujeto se inscribe como modo de gozar el Φ ; el partenaire es el Φ . Con o sin función fálica (o al contrario), no llegan de un lado ni de otro.

Lacan recurre a una escritura lógica, de allí que su definición de real del sexo es “lo imposible de escribir de la relación sexual”. Ello implica que él escribe los dos sexos por las fórmulas usando los signos de la lógica moderna. Presenta los dos sexos como dos modos distintos de usar del Φ en relación con el otro sexo, relación diferente según el lado hombre o el lado mujer:

- El lado hombre: Para Aristóteles, es lo universal, todo, fundado sobre el principio de contradicción. Contradicción formal entre la existencia necesaria de un punto de excepción, de la función Φ , el padre, y la regla de lo universal fálico que hace al hombre.

Entre el fallo paterno y el Φ : Lacan define lo Real como lo imposible de formalizar a partir de lo simbólico; el límite de la lógica del todo y el principio de contradicción aristotélico es el aspecto más real. De allí extrae el no-todo, para la sexualidad femenina.

- El lado mujer: No-toda-fálica, de la contingencia del falo. Una mujer no-toda-fálica está inscrita dentro de la función fálica. Igualmente hay casos en los que no sucede. Ejemplo: Medea; ella no obedece a una lógica fálica, los hijos son objetos a. Medea es, por un lado, madre; por otro, un acto de una verdadera mujer. Este acto no se inscribe en la lógica fálica del ser y del tener. Al contrario, el crimen de Otelo, obedece a una ley de la posesión fálica. Medea, la mujer, se ausenta de la ley fálica, excesivamente, como acto de mujer. La mujer no existe, no existe como término universal: a diferencia del hombre, es una no-entidad; sólo nos podemos referir a ella por negación: no-toda, no-existe.

Hombre es un término universal, en relación con la virilidad y con la castración —no hay virilidad que la castración no consagre—. En cambio, las mujeres están fuera del universal, una por una, como singulares, como reales, más próximas a lo real, porque no están totalmente inscritas en la función fálica.

En el caso de Tiresias, el primer transexual,⁹⁵ se trata de un goce más allá del Φ ; por un lado, la parte Φ ; por otro, el goce del a (plus de goce).

Por contraste, entonces, tenemos:

1. La diferencia en la feminidad no-toda. Implica una referencia al Φ , la parte no fálica, del goce femenino y tiene un efecto suplementario a la parte fálica del goce.
2. La feminización forzada (el empuje a la mujer) en la psicosis. Forcluye la función fálica, sustituye otra referencia, la función de la mujer. Lacan, entonces, inventa *le sinthôme*, el compromiso entre el goce y el inconsciente. Por ejemplo, la

frigidez, la parte no-fálica del goce femenino. El goce suplementario o extático (éxtasis) hace innecesario el goce-fálico del orgasmo.

$J\Phi$, el mismo para todos, centrado en la misma significación universal. El mismo como trazo identificable.

AJ (*Autre Jissance*) no se identifica a ningún trazo universal como el falo. Sólo se describe caso por caso, en singular: una mujer tiene, para este goce, un partenaire, que es el A. ¿De qué Otro se trata aquí? De AJ. Otro Goce.

El *Autre*, A, puede ser el lugar de una alteridad absoluta para el sujeto. A, como lugar de lo simbólico, del lenguaje, de la palabra; se opone al Otro Imaginario, el semblante: el amigo o el enemigo. A puede ser el cuerpo; el lenguaje aísla las zonas del goce, las zonas erógenas: el síntoma histérico de conversión que toma asiento en partes del cuerpo.

En el caso de la histeria, en el juego de las identificaciones, Lacan habla, por un lado, de que hace de “la otra mujer”. Y, por otro, de que hace del Otro (A), “hace el hombre”, para la dama: el caso de la joven homosexual o el caso Dora, ambos de Sigmund Freud. Da vida al A, que, como mujer, encarna para el hombre que ama en una lógica fálica femenina $S \diamond a$, pero también encarna este Otro, $S(A)$, para ella misma.

- Hacer la mujer para el hombre que la desea $S \diamond a$ y hacer el Otro para el compañero que ama: hacer el compañero $S(A)$.

La sexuación, entre una y el otro, para el Otro, para ella misma, para el Otro, la otra. No-hay relación sexual entre la lógica fálica y la no-toda fálica S (A). Dos en una, una afirmación inscrita en la lógica fálica y, al lado, una ausencia que hace signo de un otro goce. Por otro lado, no olvidemos que este Gocce del Otro, también lo encontramos como A, del goce (en la psicosis), Dios para Schoeber,⁹⁶ la mujer es el soporte. A unificado: Dios + la mujer.

La dificultad es portadora de ambigüedad sexual. Puede ser: *impuissance* masculina, como identificación a la virilidad, en la histeria (nuevamente, el Caso Dora), hacer el hombre para el Otro. O *pousse-à-la-fame* en la psicosis (el caso Schoeber): ser la mujer para el Otro. La elección de ser hombre o mujer está enraizada en el modo de goce.

LA REALIDAD ORDINARIA EN EL CINE DE MICHAEL HANEKE

Hasta aquí, hemos revisado los conceptos fundamentales de acción, de representación y de sexuación en relación con la acción, y no con el significante y con el objeto. Ahora podemos abordar los ejemplos/películas que hemos seleccionado como serie —*Paseo por el amor y la muerte*, de John Huston; *El gatopardo*, de Lucino Visconti; *La ceremonia*, de Claude Chabrol; y *El vídeo de Benny*, de Michael Heneke— para aplicar lo trabajado. De allí que tengamos que repetir algunas interrogaciones.

¿Cómo funciona la dualidad público/privado? En los tres primeros films de la serie, no se intenta preservar lo privado frente a lo público, sino que lo público se reintegra a lo privado. Con Huston, la mujer es privada, pero intenta ser pública, saber; con Visconti, la mujer es privada, pero favorece a lo público; con Chabrol, la mujer es pública, pero intenta mantenerse en secreto, es el secreto mejor guardado. Con Haneke, *todo* es público (privado), todo se transformó en vida ordinaria, es mero desplazamiento a las acciones cotidianas.

Es decir, la modernidad —el cine de la modernidad— nos muestra esto: en *Con faldas y a lo loco*, el personaje que representa Jack Lemmon, al ver pasar a Marilyn Monroe, le dice a Tony Curtis: “Es un sexo totalmente diferente” (ambos estaban vestidos de mujer). **En la postmodernidad, esa diferencia se ha hecho ordinaria**, se ha consumido; los objetos ordinarios no se diferencian, funcionan. Todo es normal. La diferencia surge como violencia o muerte.

En esta lógica binaria vida privada/vida pública, el malestar es la intimidad del inconsciente; las formaciones del inconsciente, resto de esta lógica binaria, del sujeto y de su vida íntima, de sus *malas acciones*. El sujeto está sujetado a la acción, a la acción de **la represión**. La represión es una acción original —como tal, olvidada—, que acciona lo inconsciente, que constituye lo inconsciente, y permite discernir entre las buenas y las malas acciones, la ley.

La represión (reprimida), la ley, en tanto ley de la sexualidad, que regula la sexualidad, la vida íntima del sujeto —hombre o mujer, homo o hetero—, hace surgir lo binario de la sexualidad. Para Lacan, la sexuación es binaria:

hombre/mujer, universal/particular, todo/no-todo, etc. Esa barra también barra al sujeto, que está barrado por la diferencia. La intimidad es lo singular del sujeto, el objeto resto que cae de esa lógica.

¿Qué sucede cuando falla esta represión? Cuando no hace de sujeción, cuando no sujeta al sujeto ante su desplazamiento, la metonimia va a ocupar ese lugar y, por consiguiente, surgirá la acción. Es el paso de la sexuación a la sexo-acción. Entonces, el andrógino es el resto: es el adolescente eterno.

En la sociedad del bienestar,⁹⁷ el sujeto está sujetado al bien. estar, lo privado se hace público, surge la continuidad, la continuidad representada por el adolescente. *La vida ordinaria* es objeto de la sociedad del bienestar, así como la tecnología lo es de la ciencia. ¿Qué sucede con el malestar? Surge como violencia, violencia de *lo ordinario*: lo ordinario se hace violento. Es el paso de la acción ordinaria a la acción como violencia. En *El acoso de las fantasías*,⁹⁸ Slavoj Žižek analiza los mecanismos que hay entre el sujeto y el otro, mediado por la sociedad de la información, lo que él llama el capitalismo tardío. Ambos han llevado a esta violencia venida de afuera.

Ya introduciéndonos en el cine de **Haneke**, podríamos decir que se trata de una lógica de la mirada: **lo especular se transforma en espectacular**. El objeto no es un mediador entre el realizador y el espectador, sino que es el actor y el productor del espectáculo.

El decir no representa una acción: **la acción es producto del decir**. La palabra —del sujeto— trae como consecuencia una acción; es decir, **palabra y acción van**

juntas, de allí que el sujeto sea responsable de lo que dice. Según Lacan, el significante representa al sujeto para otro significante; o sea, el sujeto es consecuencia de esa relación significante, de esa acción que se produce. El sujeto es esa representación. Pero, **si no hay palabra**, si no hay decir del sujeto, **la acción ocupa su lugar** y, por consiguiente, **es un llamado a la palabra del otro**, a que el otro lo marque, lo corte con la palabra, a que lo remita a la cadena significante y lo extraiga de la cadena de acciones. **Ahora es una cadena de acciones lo que antes era una cadena de significantes.** ¿Pero qué sucede cuando la palabra del otro no hace de corte, cuando no barra al sujeto? Es mero desplazamiento, lo lleva a una detonación: por un lado, como un llamado a la Ley; por otro, como un recomenzar. O sea, *el decir* es lo que cae, este es el deshecho, lo que falta.

Según Slavoj Žižek, la Ley implica un crimen, remite a un crimen original que la produjo. Por ello, ley y crimen, en cuanto universal, es lo mismo. ¿Qué ocurre cuando falla la ley que ordene el decir y la acción —como su efecto— y sólo se produce un accionar sin freno? Ocurre el crimen particular o la serie de crímenes: en *Séptimo continente*, asesinar(se) a toda la familia; en *El vídeo de Benny*, asesinar al otro ante la imposibilidad del encuentro sexual para acusar a la familia de ese asesinato; en *Funny games*, asesinar a la(s) familia(s) como un juego divertido, ante la falta de encuentro divertido.

¿Cuál es la lógica de la acción? El acontecimiento. ¿Pero cuál es el acontecimiento fundacional? El asesinato del padre, nos dice Freud, por la horda primitiva. De allí en más, es este crimen en *su versión original* el que instaura la ley. Ahora toda ley remite a un crimen como su origen. Es por ello

que este padre de la horda primitiva está muerto de entrada; nos queda de este acontecimiento la ley como simbólica, pero también un resto, este malestar. Toda ley nos produce, por un lado, tranquilidad, y, por otro, malestar. De esto se trata: anulado el malestar, consumado el acto, anulado el resto por la ilusión del bienestar —me salto el semáforo a gusto, no me da la gana de pagar las multas...—, esto me lleva a la acción siguiente; se ha producido un vaciamiento del contenido del acontecimiento, ahora es un mero resto vacío. Es un vacío de acontecimiento, ahora será el agujero. **Será el arte del acontecimiento, la política del acontecimiento, el discurso del acontecimiento...** será hacer con el resto de aquel crimen original.

Consumado el acto, nos queda el acontecimiento. ¿Cómo se leyó esto anteriormente? El siglo XIX fue el siglo de las pasiones; se consumía de pasión: la tuberculosis, la melancolía, el romanticismo. El siglo XX fue el siglo de las obsesiones, de sus misiones, el sujeto con-sus-misiones, la sumisión del sujeto a sus obsesiones —la política, la guerra, el fútbol, etc.—. El siglo XXI será el siglo de la hibridación: el sujeto no consume sus obsesiones, sino que consume y es consumido. Todo se puede mezclar, todo se puede hacer con las nuevas tecnologías, todos podemos ser... podemos ser todo.

Esto se ve claramente en dos momentos del cine: *Arrebato* de Iván Zulueta y *El vídeo de Benny* de Michael Haneke. El adolescente de *Arrebato* se consume por una obsesión: mirar y ser mirado; al límite de la pasión por la máquina de vídeo, quiere estar sometido a ese *otro* que mira. El adolescente de *El vídeo de Benny* se multiplica por la

tecnología, utiliza las máquinas para hacer detonar el sistema, es un híbrido humano-máquina.

¿Cómo llegamos a la *realidad ordinaria*? ¿De qué drama se trata?:

1. Para los griegos, era el drama de su presencia en el cosmos, la separación de la naturaleza y la creación de la naturaleza humana.

2. Para los cristianos, era el drama de su futuro en el cielo (que todos fueran al cielo), la creación de la naturaleza divina.

3. Para el postcristianismo, es el drama de la *vida ordinaria*. Si para el cristianismo Dios creó la vida, ahora hemos llegado al cosmos, podemos modificar la naturaleza biológica, descifrar el *código* de la vida, podemos ir mas allá de Dios, producir vida... nos queda *la aventura de la vida cotidiana*.

4. Con la *sociedad del bienestar*, el cuerpo aparece como no-cuerpo, la familia como no-familia, la ciudad como no-hábitat, la política como no-discurso. Si el sujeto está barrado por el malestar, en la sociedad del bienestar el malestar no tiene lugar; es decir, el sujeto en cuanto barrado (§) no tiene lugar (S): es la tiranía del objeto, del pequeño otro.

De la denotación a la detonación

Carlos Bermejo, en su seminario “Lógica y Topología Psicoanalítica”, dice que hay dos tipos de simbolización: la **denotación** y la **connotación** (la representación). Cuando no

se nombra, se denota; la denotación implica la falta de nombre, un fallo en la denominación simbólica, una dificultad en hacer serie. No toda nominación hace serie; una falla no entra en la serie.

Pensemos, como ejemplo, lo siguiente: cuando la casa/vivienda familiar no tiene un significante que la *denote*, que la *nombre* (como son la Maison Carrée, la Villa Adriano o las casas de Palladio, las casas de Le Corbusier, las casas de Wrigth, etc.), entonces todo responde a la producción *en serie*: se vive en serie, se *acciona* en serie (lo hemos visto con el texto de Agamben). Así, *lo particular* hace *detonar* al *todo funciona*. Aquí la función no es *la falta* por la que se organiza el todo, sino lo que se evita para que todo funcione. Al final, todo detona. Es una manera de decir que poner el nombre al acto de construir una casa, al acto de tener un hijo, donde nombre y acto son la misma cosa, la denotación, implica una responsabilidad, una significación nueva por parte del sujeto. Cuando esto no sucede y la acción divaga sin fin ninguno, entonces no se denota, sino que se detona, todo explota.

Vamos a ver cómo estos conceptos los encontramos desarrollados en la serie siguiente y por qué en el cine: porque en el cine están condensados en la historia que nos relata, porque nos permite ver los cambios que se han producido en los distintos momentos y, fundamentalmente, en el compromiso de los realizadores, que **se adelantan, por un lado, a la realidad y, por otro, a la teoría que intentamos elaborar. Son el faro que nos guía.**

La familia detona: de Huston a Haneke

Son cuatro los momentos y tres las caídas de este pasaje entre denota-detona: primer momento, el castillo, la ley y el padre feudal; todo depende de la tierra, de la pertenencia a la tierra, al feudo; primera caída, la ley paterna que englobaba todo, todo bajo la ley paterna; segundo momento, el aristocrático, la familia (x) los hijos, cae la secuencia familia-hijos-familia; el tercer momento, el burgués, la pareja (+) los hijos, pareja e hijos no son consecutivos; el cuarto momento, surge el adolescente autónomo de la familia, se trata del *adolescente como objeto producto de este proceso*.

Lo extraño, lo que produce la salida del primer tiempo, es *exterior*, viene de afuera en forma de pretendiente de la hija —parte del feudo—, que quiere raptarla del padre feudal. Lo extraño, en el segundo tiempo, es exterior; se rompe el orden sucesorio, los hijos no suceden a los padres, la sucesión viene de afuera. En el tercer momento, también aparece de afuera en forma de consorte y la caída viene del personal de servicio, etc. Pero lo que produce el paso del tercer al cuarto tiempo es *interior*: la pareja ordinaria, la vida ordinaria; viene de los objetos ordinarios.

| | | |
|--|--|--|
| <p><i>Paseo por el amor y la muerte</i> John Huston EE.UU., 1969</p> | <p>Caída del feudalismo. Los campesinos sin tierras, sin casa, destruyen el castillo feudal.</p> | <p>Quién produce esto: un <i>Otro extraño</i> que llega de improviso y se quiere apropiarse del objeto máspreciado: la hija, valor de cambio, para la herencia de sangre.</p> |
| <p><i>El gatopardo</i> Lucino Visconti Italia-Francia, 1963</p> | <p>Caída de la aristocracia terrateniente a causa de la burguesía en ascenso. Los sin título destruyen el palacio.</p> | <p>Quién produce esto: un <i>Otro cercano familiar</i> debe negociar para mantener el título de las tierras. La serie se pierde, el objeto máspreciado se compra con “el nombre”, lo extraño se hace familiar, la diferencia.</p> |
| <p><i>La ceremonia</i> Claude Chabrol Francia, 1995</p> | <p>Lucha de clases, lucha de sexos, lo extraño se hace familiar. Los sin clase destruyen la <i>casa burguesa</i>.</p> | <p>Quién produce esto: al <i>extraño</i> en la historia familiar (la mujer era prostituta) se lo <i>adquiere</i> a cambio de un cambio de clase; también es <i>lo extraño</i> (personal de servicio) que destruirá todo; pasa al acto.</p> |
| <p><i>El vídeo de Benny</i> Michael Haneke Austria, 1992</p> | <p>No hay lucha de clases, no hay lucha de sexos, sino es algo interior al conjunto, no viene de afuera. Es la emergencia de un S1, un significante fuera de la serie, de un significante pulsional que nos dice, por un lado, que todo funciona, pero, por otro, un llamado a la ley en contra del padre, que algo no funciona.</p> | <p>Quién produce esto: algo <i>propio</i> se hace <i>extraño</i>, el Padre o el Hijo; de pronto, irrumpe y destruye todo, el padre o el hijo. El adolescente anula la diferencia, es todo <i>lo mismo</i>: lo híbrido.</p> |

De la sexuación a la sexo-acción en el cine

¿Cómo podemos aplicar esto a la serie —en el cine— que trabajamos?

Según la lógica lacaniana de la sexualidad, en la *sexuación*, el sujeto se produce, no se identifica todo a un significante (Uno, S1). Por otro lado, el sexo no es todo; luego, no hay unión, no hay conjunción sexual, un todo, lo cual lleva a que el ser no es todo: si el todo viene a su lugar, este no es el lugar del todo. El todo lo usurpa y nos hace creer que viene del sexo; de allí, la *sexo-acción*.

¿Cuál es la función del todo como cuantificador? ¿Es la función del universal? El todo deviene de la parte. La función del todo —como cuantificador—, la función del universal, ya que el todo deviene de la parte, es hacer surgir lo indecible: no todo se puede decir de la relación sexual; de allí que no hay relación sexual toda.

Es por retirar al todo, por no-ser, que hará surgir una existencia particular. Lo particular de la existencia es no-ser universal. ¿Pero qué sucede cuando hay una promesa de una existencia universal, de un bienestar universal, donde el adentro y el afuera es lo mismo? Es un todo adentro-afuera, donde no hay un borde que haga existencia, es una negación de la existencia particular. Se trata de una negación de lo particular y, por consecuencia, de lo singular de la sexualidad —de cada uno— a cambio de lograr un bienestar universalizable, donde el todo parece posible.

¿Qué sucede cuando se imaginariza que sí hay relación sexual toda, que sembra, que parece que se ha logrado, que no hay fallo? Cuando la relación misma aparece como toda, toda fálica, que no hay un lado que señala la ausencia, el fallo, no hay diferencia, no hay diferencia para identificarse. Surge *no pasa nada*, *nada* se pone en conflicto, *nada* entra en crisis. No hay malestar que nos señale la *no-relación sexual*. Se trata de un bienestar que cubre todo. Nos lleva a preguntar: ¿todo se puede hacer?, ¿con la sexo-acción todo se puede?

En John Huston y Lucino Visconti, los rasgos, las marcas de la identificación, señalan la diferencia, son marcas de la diferencia, incluso las que alteran la totalidad de esa diferencia. La diferencia no es total, señalan los fallos en todos los hombres y las mujeres. En Visconti, algo falla no en la diferencia de las identificaciones, sino de las generaciones, entre el amor al padre y el amor al joven protagonista; algo falla en ese salto del padre al joven. Entre el antiguo y el nuevo régimen, lo que se abre intenta suturarse.

En Claude Chabrol, no sólo la prostitución (de la señora), sino también ciertas marcas que denotan homosexualidad en la protagonista, dejan claro que algo se está moviendo en las identificaciones y, obviamente, en lo relativo a la lógica de la diferencia. Si algo se ha movido en la lógica binaria del obsesivo, la señora en casa y la puta afuera, trayendo a casa a la puta como señora, llevará a que lo extraño ocupe el lugar de lo más íntimo, la seguridad de la familia. La criada, la persona que organiza la vida privada de la familia, se identifica —pero masivamente— con su amiga empleada de correos; una y otra se hacen Una, anulan la diferencia. Anulada la diferencia de clases, se anula también la diferencia

en la lógica de la sexualidad. Todo se derrumba, es tiroteado desde adentro.

Con Michael Haneke, ya no hay diferencias, ni en lo social ni en lo generacional ni en los sexos. Todo se parece, está homologado por la marca del bien.estar, la sexualidad irrumpe como acción y destruye todo. Es la acción destruir “un todo” sin diferencias: no-todo funciona.

Entonces, podemos decir:

- **identidad**: la identificación al hombre o a la mujer, la lógica binaria (Visconti);
- **diferencia**: al rasgo, la marca diferencia (Chabrol), el significante;
- **(in)diferencia**: como freno a la diferencia sexual/social (Haneke), identificado al *agujero* de la diferencia con el otro, no al otro de la diferencia. El Otro se presenta como señalando esa falta, esa falta de diferencia, generacional, sexual, social.

Si, en *Antígona*, el sacrificio del hijo sirve para instaurar al Padre Simbólico de la Ley, la Ley del Edipo, en *El vídeo de Benny*, el hijo se revela: denuncia al Padre. Si Cristo se sacrifica por reinstaurar al Padre en su lugar y de allí surge el hijo del Padre, Benny es un llamado a la Ley, una caída de este padre in.diferente.

¿De qué sexualidad se trata? De la sexo-acción. El primer momento, el de las identificaciones como hombre o como mujer. En la película de John Huston, se refiere al amor cortés y a todas sus con.notaciones sobre la diferencia de los sexos. Hasta el momento, la ley biológica organiza la

sexualidad; ahora, esto se subvierte: la mujer quiere saber, saber de la sexualidad, incluso del amor, más allá de la procreación.

Con Lucino Visconti, con la modernidad, se trata la diferencia: el objeto de cambio señala la diferencia, hay una plusvalía que es la diferencia —diferenciarse para tener la misma oportunidad, perder las identificaciones clásicas—: el hombre/femenino, la mujer/masculino (George Sand y Alfred de Musset) o ambas cosas; hombre femenino/masculino, mujer; masculino/femenino, etc. Se agudiza la diferencia homo/hetero, femenino, gays, lesbianas, incluso las exageraciones —queens, travestis—, hasta llegar al trans.sexualismo. Se atraviesa la ley biológica —los actos—. Lacan lo llama la sexuación, las fórmulas de la sexuación. La ley ahora es del significante, no-todo bio.lógico, no-todo representación, no-todo simbólico. En Chabrol, como maestro de la modernidad, la mujer es toda mujer, tiene los rasgos que la diferencian: belleza, elegancia, etc. De pronto, irrumpe no-toda, de servicio; su aspecto, su conducta no (es) toda femenina. No es clara la edad, la clase: *no toda-mujer*.

Con Haneke, el adolescente no (es) todo hombre, no (es) todo niño, no (es) toda mujer. No es el sujeto accionado por el significante, la sexuación. **Con la sexo-acción, es la falta de acción que lleva a un llamado a la acción, a poner en acción por la detonación.** No es la acción efecto del significante, sino la acción como un llamado al significante del otro, a que el otro signifique esa acción. **Es la falta significativo que detona la acción;** de allí que la sexuación, como la lógica inherente a la sexualidad humana, se haya convertido, por un lado, en sexo (como si ello fuera posible)

y, por otro, acción. También lo podemos llamar pornografía, violencia, etc. Así como la sexuación nos remite al síntoma, el síntoma que anuda la sexualidad del sujeto, **la sexo-acción remite al fenómeno**: el fenómeno de la sexo-acción, la sexualidad no accionada por el objeto y, por consiguiente, su síntoma; es decir, por la acción misma.

En el cine de Huston, Visconti y Chabrol, en el que encontramos una historia, un argumento que se desarrolla, el fallo aparece de entrada: la mujer —como fallo— no-toda aparece de entrada, es el objeto de la *acción*, hace accionar a la historia; algo no funciona en esas historias, que lleva de una acción a otra; la acción está en función de la historia que se relata. Con el cine de Haneke, la mujer salió de ese lugar y allí dejó un agujero, que se llena con la *realidad ordinaria*; **ahora son los objetos ordinarios los que hacen a la acción**, todo funciona otra vez, todo se consume, sin diferencia; las acciones son las mismas, tienen el mismo tiempo, el mismo ritmo.

CONCLUSIONES

De la lógica del significante a la lógica de la acción: el agujero

El operador como objeto

Los modos lógicos de la realidad

De lo ordinal a la serie

De lo ordinal a la orientación

Modos de orientación

De un orden sin orientación

La diferencia y el significante

La realidad ordinaria, el adolescente y la detonación.

El vídeo de Benny de Michael Haneke

La violencia ordinaria en el cine de Haneke

DE LA LÓGICA DEL SIGNIFICANTE A LA LÓGICA DE LA ACCIÓN: EL AGUJERO

Hemos hablado de *la palabra como acto*, de la palabra/acto, uno es consecuencia de la otra, y de que no son dos, sino tres los elementos que conforman el signo: **el significante, el significado y la acción** que éste conlleva. Cuando Jacques Lacan desliga el significado del significante, no se olvida de que esta operación produce un **resto**, *la acción del significante en el sujeto*. Es por este acto de representación —no por la representación, sino por el acto que se produce ante la representación como falta, ante la falta que nos deja ver la representación, ante la falta de representación— que surge *la repetición*. Si esto no se da, de allí en más, se producirá siempre un *empuje a la acción*, a la acción de representar *en falso*. Ante tener que asumir la falta, por una falsa representación, surgirá *la acción*. Cuando la representación de ese imposible de representar no cubre el vacío entre Lo Real y Lo Simbólico, surge la acción, ese empuje a la acción.

¿Qué quiere decir la acción? *El sujeto* (por) la acción entre lo sexual y lo social es un híbrido entre *el acto* y *el pasaje al acto*. El *acto* es enfrentarse con ese límite de la no-relación sexual (total) con el Otro y *el pasaje al acto* es una manera de realizar ese encuentro (todo) con el Otro. Esa acción es un híbrido, no es un acto, no es un pasaje al acto. Con el acto, el sujeto se constituye como tal (S); con el pasaje al acto, se hace Otro (A), se hace *uno* en ese encuentro con el Otro. Con la acción, *imaginariza* ese encuentro (siempre fallido), se hace híbrido, ni S ni A; es un híbrido entre el Sujeto y el Otro, no es objeto pero tampoco sujeto: está en *tránsito*.

EL OPERADOR COMO OBJETO

Como señalamos, para la modernidad, el operador entre el Sujeto (**S**) y el Otro (**A**) —hay un agujero, *objeto nada*— produce el objeto, su representación; lo irrepresentable, en algo, se representa. Para la postmodernidad, en cambio, el operador es el objeto y tanto el sujeto artista como el espectador son ahora *objeto*. Ya sea porque el artista pone su cuerpo o porque el espectador pasa a ser operado por el operador, se produce *la simultaneidad* entre el artista y el espectador en un tiempo real. El espectador, como sucede, por ejemplo, en los vídeos caseros, se representa en sus obras, es objeto de sus obras. No se trata de una representación producida por la utilización del operador sino de una presentación del operador mismo y de *fragmentos* de sus múltiples aplicaciones. *Es así como se da el paso de la realidad fantasmática a la realidad ordinaria.*

En la vida ordinaria, las palabras —perdidas— han dado paso a los objetos por su presencia; ellos se presentan por sí mismos, desprendidos de toda narración. Incluso los personajes o las imágenes de un antiguo sujeto también aparecen *confinadas*; son fragmentos-cosas, fragmentos-acciones, que nada narran, que no se amarran entre sí para nada-decir, sino que se presentan-en-sí. No representan al sujeto, a la historia del sujeto, ni quieren contar historia ninguna; sólo nos dejan ver restos de operaciones anteriores, de operadores precedentes. En la *pantalla*, aparecen artefactos como el coche, el velero, la cafetera, el exprimidor; objetos como tazas, platos, zapatos; nombres de lugares como “escuela”, “casa”, “lago”. Son ahora meros restos ordinarios

de una intimidad desprendida de su historia: los objetos no están sujetos a una narración, sino que son meras acciones *vacías* de contenido. La realidad se presenta, cada vez más, en forma fragmentada: entre escena y escena no hay punto de unión, **no hay narración**. *En la narración, la forma y el contenido están relacionados; en la fragmentación, la acción se ha desligado de la palabra, tiene entidad propia: la acción ya no es un efecto significante, es la no-acción.*

Este *arte por la acción* —de la realidad ordinaria— es mera exploración del contexto: las manijas de las puertas, las puertas de los coches, los cordones de los zapatos, cepillarse los dientes, preparar el desayuno, desayunar sin palabras. El objeto “*desayuno*” se convierte en la acción “*desayunar*”. Esta sucesión de la exploración no se anuda de ninguna manera y sólo puede llevar a una *explosión*: explosión-acción que abre o que cierra, que anuncia una catástrofe. Los personajes también son objetos de las acciones, no hay reflexión ni palabra sobre lo que sucede ni de lo que se puede hacer. Se trata sólo de accionar, sin que se *piense hacer*.

El desacuerdo, la fuga de los personajes, es lo que lleva a los operadores, a los artefactos, a adquirir el valor de personajes. La ausencia de la palabra del sujeto, de los personajes de la ficción, lleva a la presencia del *operador* y a la acción misma como protagonista. Ahora, los protagonistas son el vídeo, la TV, la cámara, el reproductor de sonido, el amplificador: ellos son los que entran en acción. Es también una mera explosión-acción que inicia la *sucesión* y que la cierra, no hay causa ninguna que indique el inicio de la cadena, no hay causa ninguna para la explosión final. ¿Por qué el protagonista mata a la joven? ¿Por qué el padre mata a toda su familia? No hay signos de malestar. El film 71

fragmentos tomados al azar se inicia del lado del bienestar, la sucesión de una a una secuencia, *al azar*, sólo puede llevar a *desencadenar*, en definitiva, desencadenar nada. No hay signos de mal.estar, no hay serie entre el mal.estar y el bien.estar; es la sucesión de acciones lo que desencadena la muerte como nada, pero no hay pregunta, no hay explicación ninguna.

LOS MODOS LÓGICOS DE LA REALIDAD

La realidad como concepto pertenece al registro de lo Imaginario y, como tal, al de la representación. *Representación* quiere decir “hacer visible” lo invisible; es decir, lo invisible pertenece al orden de lo no-representable. Lo no-representable ha cambiado de registro: lo que no se da a ver ha pasado al registro de lo Real, o sea, lo imposible de representar.

Si retomamos el concepto de realidad, tal como podíamos entenderla hasta el siglo XIX, vemos que hace de semblante consistente. La consistencia la encontramos en lo imaginario, puesto que lo imaginario como registro es consistente. ¿Cómo es esta realidad para el sujeto? Es fantasmática; en su pantalla intrapsíquica, aparecen reflejados los objetos por su valor, los objetos plus valuados por él.

La realidad fantasmática: el significante, la repetición, el sujeto representado por la serie

$R\phi$ Si anticipamos que el sujeto estaba representado por la serie, de uno a otro, surge en el intervalo, en el lugar de **a** (el objeto). De allí, decimos que se ve como *otro*, como objeto.

Está representado por los objetos con los que representa su realidad, hasta ahora, semblante de consistente. Podemos decir que el sujeto consiste en sus objetos o, mejor, que existe fuera a través de sus objetos.

La realidad ordinaria: la acción, la secuencia, el sujeto representado por el agujero. Ro

Ro La *reél-été* de las marcas. Todas las marcas (*traces*) son ordinarias, no tienen significado; pero, después de la operación de significación, algunas restan ordinarias, se hacen significantes ordinarios, y otras entran en la serie significativa. No todas las marcas se hacen inconscientes. A diferencia de los significantes que hacen serie, *los significantes ordinales*: 1, 2, 3, 4, 5 (que es lo mismo que decir 1 1 1 1 1) no se suman.

Previos a la metonimia, son meramente *una sucesión*. El sujeto no surge de su propia falta en la serie; como tal, no surge como objeto producto de una adición o de una resta, sino que es un *uno* cualquiera. Suceda lo que suceda, esté representado como esté representado, *será* lo mismo, bien hacia delante, bien hacia atrás; es indiferente, *sucederá igualmente*, se trata de *una sucesión*. A la marca, le falta el corte.

DE LO ORDINAL A LA SERIE

Lo ordinal quiere decir los números ordinales: 1, 2, 3, 4, 5... **La serie** quiere decir que, en el paso del 1 al 2, algo sucede, hay *una adición*:

$1 + 1 = 2$ $2 + 3 = 5$ $3 + 5 = 8$ ahora se ha convertido en 1, 2, 5, 8, *una sucesión*.

Y de allí al infinito 1 2 3 5 8 ... ∞

Si es este paso del 1 al 1, o ahora del 1 al 2, el sujeto está representado por este paso.

¿Cómo se convierte en una serie? ¿Qué sucede entre 1 y 1? Hay un plus que permite el incremento: lo denominaremos a . Ahora se ha convertido en $1 + (a+1) = 2a$, etc. Si se hace cada vez más grande, esto lleva otra vez a ∞ . ¿Cómo hacemos para que el plus sea siempre el mismo a ? Debemos dividirlo, si tenemos en cuenta que a siempre es menor que 1

$$\frac{1}{a} = 1 + a \qquad a = \frac{1}{1+a}$$

Si 1, Uno, es lo que gana, a está en función de la pérdida. De allí, podríamos seguir: la cuestión está entre lo que gana y lo que pierde, es *una proporción*.

1 (Uno) también lo podemos escribir A

| | |
|---|---|
| S | A |
| s | a |

¿Qué sucede con *lo ordinal*? Hemos dicho: 1,2,3,4,5, que es lo mismo que decir 1+1+1+1+1. El sujeto no surge de su propia falta en la serie. Como tal, no surge como objeto producto de una adición o de una resta, sino que es un *uno* cualquiera, que, suceda lo que suceda y cualquiera sea su representación, *será* lo mismo, sucederá igualmente. En la serie, el sujeto mal-está, + -, entre uno y otro (dos), es producto de la adición que le produce mal.estar. Con *lo ordinal*, siempre bien-está, en *uno* o en *uno*, no hay diferencia, no hay + -. La cuestión que se nos plantea es si es posible orientarlo.

DE LO ORDINAL A LA ORIENTACIÓN

1 2 3 4 5
 1 1 2 3 5 8 ... ∞
 1 + (1+a) 2 (1+a) ...

Se plantea la *serie* como pérdida de goce y no como orden de números enteros. En *lo ordinal*, el *uno* no tiene otro destino que el *uno*, el punto de salida no es diferente al punto de llegada, no hay punto de llegada, el infinito adquiere valor de *uno*. No deja huellas, no deja rastros, no deja un saber a su paso.

Modos de orientación

1. El par. Es en el par que surge la orientación. $1 > 2$ $2 > 1$. Uno remite al Otro, el Otro remite al Uno, hay un ir y volver. En esta ida y vuelta, se produce la orientación; en esta ida y vuelta, hay una pérdida, *la pérdida de lo ordinal*. Lo ordinal

del uno al ∞ se ha transformado en 0 al $-\infty$. Lo que adquiere valor es la pérdida, lo perdido en cada una de las operaciones, cada vez que aparece uno (un número) lo importante es lo que perdemos cuando operamos.

Surge el sujeto como ganancia y el $-\phi$ ($-\varphi$) como pérdida de goce. El par ahora aparece ordenado $1 > 2$; es un par y un conjunto de dos elementos, hay que indexarlos, el par es un conjunto ordenado. Debe haber una orientación que lleve del 1 al 2.

2. Orientable no-orientable: Podemos establecer un acuerdo: + como orientable a la derecha, en el sentido de las agujas del reloj; - como orientable a la izquierda, en contra de las agujas del reloj. Es en la orientabilidad que el objeto adquiere una posición con respecto a los otros; decimos orientación montaña, orientación mar; a veces norte y sur no es suficiente: el sur depende de donde ubiquemos el norte. Ahora, en el par, además de remitir uno al otro, el uno requiere estar orientado con respecto al otro, $>$ o $<$. La orientación ahora es un valor y es un valor agregado a su valor de uso, o sea, la superficie que debe ser orientada; de allí adquiere su valor.

3. El color. Si el objeto ha perdido su consistencia, si ha perdido su orientabilidad, puede adquirirla por el color. Si lo diferenciamos por su color, este nos puede indicar su orientación: del rojo, al azul; de éste al amarillo; del azul al rojo; de éste al amarillo, etc.

El color, el + - , las flechas, son trucos para visualizar la orientación como propiedad del objeto. La orientabilidad es una propiedad del objeto. La Banda de Moebius, por ejemplo, es no orientable, no le podemos poner dos colores. En el Nudo

Borromeo, no se trata de hacer la consistencia en los tres registros, sino de formas de hacer orientable al nudo, por la consistencia de la cuerda, por la flecha, por el color. Es en los tres círculos del nudo que algo adquiere consistencia, fijación y, por lo tanto, orientación. Aquí se puede fijar el a en el centro del nudo. Es el a , el objeto, el que fija y, a su vez, está fijado.

De un orden sin orientación

¿A qué nos lleva este orden al infinito, sin fin? Michael Haneke nos dice: a una *detonación*. La detonación como manera de hacer detonar el cuerpo o la realidad física o los cuerpos físicos, que es lo mismo. El adolescente de las películas de Michael Haneke trata de hacer agujero en esta transparencia sin fin para encontrar algo de la antigua consistencia del Otro. Ante un Otro inconsistente, invisible, trata de erigir algo a ese Otro, de encontrar algo de la consistencia para existir. Podríamos llegar a decir que, ante lo invisible de la realidad, ante la no-realidad, su manifestación es *la realidad ordinaria*: cuanto más translúcida, más inconsistente; cuanto más ordinal, más explota.

Sostenemos que la representación es representación de una *falta* y que cada momento implica una caída que deja ver la falta. Jacques Lacan se refería a ello como dejar-ver *el agujero*: el artista sólo deja-ver el agujero, el agujero del cuadro que nos mira. Podemos citar como ejemplo el cuerpo como agujero en lo real, la sombra como agujero en lo imaginario, el discurso como agujero en lo simbólico. Es en lo simbólico que a (el objeto) está representado por un agujero y

es allí donde surge el discurso como falta. De un discurso que falta es de lo que se trata.

Si tomamos *lo ordinal* como matriz, se orienta por *la proporción* de un número al otro. Entonces, introducimos la serie, como en la teoría de los juegos o en la serie creciente o en la de Fibonacci.

Elegimos un campo, el **campo del discurso**. Ahora, el sujeto es la relación entre $1 > a$. El discurso es una manera de barrar al Otro, de hacer consistente al Otro.

$$\begin{array}{cc|c}
 A & 0 & \infty \\
 \hline
 \mathcal{K} & a & 0
 \end{array}$$

Sin el 0, no habrá producto; el a tiene que ver con el 0. Se trata de saber la naturaleza de a en un determinado discurso, el cual es, también, una matriz a cuatro.

$$\begin{array}{cc}
 S1 & S2 \\
 \hline
 s & a
 \end{array}$$

Entonces, nos preguntamos por la naturaleza del a :

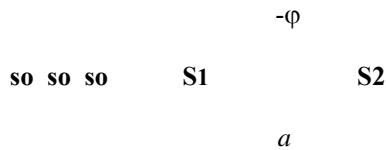
1. El cuerpo, el sujeto representado por el cuerpo.

2. Un resto, una ganancia, la sombra, el sujeto representado por la sombra.
3. El discurso como falta, el sujeto representado por el discurso (**Ro**), *el discurso en cuanto falta, la “a” cubriendo una falta.*

LA DIFERENCIA Y EL SIGNIFICANTE

Como dijimos, el primer tipo de identificación, para Saussure, se trata de trazos distintivos, estrictamente opuestos, por oposición, por culpa de opuestos: **S1** ∨ **S2**. ¿Qué sucede cuando no se da S2? Un retorno a la sucesión de significantes ordinarios, unianos. No están orientados a la diferencia, al otro significante.

Por otro lado, en el segundo tipo de identificación, un significante *unario* sólo se refiere a sí-mismo: **S1**. El trazo unario: UNO. El S1 es la orientación, lo identifica, pero también la diferencia: es un rasgo del Otro. Los significantes ordinarios tienden —se orientan— al S1: de lo uniano a lo unario. La pregunta es por la orientación de la sexualidad, ¿de qué *orientación* se trata?



Un significante para los sexos y una sola función: la fálica. Esta función fálica escribe “chico”, “chica”, la

diferencia sexual: +, el goce (a): -, la castración (-φ). Pero esta no es la única solución; lo podríamos escribir así:

el ideal

empuje a la acción **so so so** **S1** **S (A)** pasaje al acto
el lugar
del agujero

Se trata de la pregunta sobre la *diferencia de los sexos*. Ya hemos apuntado que Lacan introduce el concepto de *Autre*, el *Autre Sexe*, que es el que se resiste a la identificación; es otro que no es el uno, no se puede identificar al *Autre*. Y que para él, de un lado, está el hombre como universal, identificado al uno, al Φ ; pero, del otro, la ausencia, la alteridad, que no se puede identificar colectivamente con un significante. No hay un significante que represente —todo— a la mujer. Ningún significante identifica (universalmente) la mujer, sino por una ausencia, una falta. De allí que no será un llamado al Φ , sino un llamado a *una falta*, al significante de la falta en el Otro **S (A)**.

Apuntamos también que, con Haneke, el adolescente no (es) todo hombre, no (es) todo niño, no (es) toda mujer. No es el sujeto *accionado* por el significante, la sexuación: con la sexo-acción es la falta de acción que lleva a un llamado a la acción, a poner en acción por la detonación. Esa **acción** no es efecto del significante, sino un **llamado al significante del otro**, a que el otro la signifique. **Es la falta de significante que detona la acción**. De allí que la sexuación, como la lógica inherente a la sexualidad humana, se haya convertido, por un lado, en sexo y, por otro, en acción. Así como la

sexuación nos remite al síntoma —el síntoma que anuda la sexualidad del sujeto—, **la sexo.acción es un llamado a la pornografía, a la violencia, etc.** En la sexo-acción, la sexualidad no es accionada por el objeto y, por consiguiente, su síntoma, sino por la acción misma.

**LA REALIDAD ORDINARIA, EL ADOLESCENTE Y
LA DETONACIÓN. *EL VÍDEO DE BENNY*
DE MICHAEL HANEKE**

La realidad en tanto que ordinaria se da en un orden sucesivo de cosas y de acontecimientos, y tiene un fin irremediable: la detonación. La realidad será vista según el punto de vista del adolescente; por lo tanto, el adolescente opera con esta realidad, la realidad manipulada por los medios tecnológicos: el cine de Michael Haneke.

El adolescente no puede entrar en la realidad de los adultos, en tanto que fantasmática, inconsciente... operada por lo real del objeto. Si esto tiene lugar, se produce la detonación. Esto es lo que sucede en el cine de Gus van Sant y, más tarde, en el de Sofia Coppola.

El adolescente no busca la aprobación ni el rechazo de sus padres, pero sí la complicidad del espectador (la realidad en tanto que virtual); no se presenta como protagonista, sí como un espectador... a través de los medios; no consulta a su familia o a personas allegadas, sólo al espectador... del otro lado de la pantalla.

Es el cine de Haneke que opera con el aparato que produce la imagen y no con la imagen como producto. Esto

hace a la realidad ordinaria, ubica al espectador entre las “pantallas”, que es, finalmente, operado por el operador, lo que llega con el vídeo, la fotografía numérica o la videoperformance.

Por otro lado dijimos también que hay dos tipos de simbolización: *la denotación y la representación*.⁷ Cuando no se nombra, se denota; la denotación implica la falta de nombre, un fallo en la denominación simbólica, una dificultad en hacer serie. No toda nominación hace serie; una falla no entra en la serie. Todo responde a la producción en *serie*, se vive en serie, se acciona en serie; entonces, *lo particular hace detonar al todo funciona*. La función no es *la falta* por la que se organiza el todo, sino lo que se evita para que todo funcione. Al final, *todo detona*.

Marcamos cuatro tiempos en este pasaje entre denota-detona: en un primer tiempo, el momento aristocrático, del nombre de *la familia* para los hijos; en un segundo tiempo, el momento burgués, *la pareja* (+) los hijos; en un tercer momento, *el individuo* como adolescente; en un cuarto: *el adolescente como objeto-producto de este proceso*. No hay lucha de clases, no hay lucha de sexos; es algo interior al conjunto, no viene de afuera; es el retorno de lo ordinal previo a la serie, algo no funciona y, entonces, se produce la detonación. Todos son objetos: la casa, el coche, el barco, incluso el sujeto. Ahora es *la máquina cosa*, el vídeo, el Hi Fi, la TV, el ordenador, etc. Algo familiar se vuelve extraño; de pronto, irrumpe y destruye todo, ya sea el padre o el hijo, es indistinto; el adolescente introduce lo ordinario a través del plano secuencia y sólo queda la explosión.

El Padre Imaginario del Edipo se refiere al Padre muerto, como una nominación simbólica: el padre del *sinthôme*. ¿Cómo se da esta nominación hoy? El niño debe construir un *ancestro*, ya que el Padre performativo no deja *sucesión*. *El padre no deja sucesión*, no deja herencia; el antiguo amor al saber por transferencia histórica desaparece... el padre performático no trasmite ese saber. Entonces, surge *la sucesión*. Es un padre pre-edípico: no se lo construye por la vía de la simbolización, sino por la vía de la realización de un I (A), Ideal del Otro; es el reverso del Padre (per.verso). No es por la vía de la *per.versión* sino por la *re.versión*. Ya no se trata de la pantalla fantasmática por la vía del saber, sino por la vía de la explosión.

De la identificación y de la diferencia

Según la lógica lacaniana de la sexualidad, en la *sexuación*, el sujeto se produce, no se identifica todo a un significante (Uno, S1). Por otro lado, el sexo no es todo; luego, no hay unión, no hay conjunción sexual, un todo. Esto lleva a definir que *el ser no es todo*; aunque el todo venga a su lugar, este no es el lugar del todo. *El todo usurpa ese lugar y nos hace creer que viene del sexo; de allí, la sexo-acción*.

La función del todo —como cuantificador—, la función del universal, ya que el todo deviene de la parte, es hacer surgir lo indecible. Es por retirar al todo, por *no-ser*, que hará surgir una existencia particular. Lo particular de la existencia es *no-ser* universal. ¿Pero qué sucede cuando hay una promesa de una existencia universal, de un bienestar universal, donde el adentro y el afuera es lo mismo? Es un todo dentro-afuera, donde no hay un borde que haga

existencia, es una negación de la existencia particular, de lo particular y, por consecuencia, de lo singular de la sexualidad —de cada uno— a cambio de un bienestar universalizable, en el que el todo parece posible.

En el cine de Michael Haneke, ya no hay diferencias, ni en lo social ni en lo generacional ni en los sexos: todo se parece, está homologado por la marca del bienestar, el sexo irrumpe como acción y destruye todo. *Es la acción de escindir “un todo” sin diferencias: no-todo funciona.* Entonces, en Haneke, hablamos de (in)diferencia: como freno a la diferencia sexual/social (Haneke), identificado al *agujero* de la diferencia con el otro, no al otro de la diferencia. El Otro se presenta como señalando esa falta, esa falta de diferencia, generacional, sexual, social.

En *El vídeo de Benny*, el hijo mata a una adolescente; no pasa nada y, luego, denuncia al padre. No hace como Cristo, no se sacrifica por reinstaurar al padre en su lugar; de allí surge “el hijo del padre”. El joven es el que asesina y hace un llamado a la Ley por encima del padre, representa una denuncia de *este padre in.diferente*.

LA VIOLENCIA ORDINARIA EN EL CINE DE HANEKE

En la lógica binaria, *el malestar* es la intimidad del inconsciente, las formaciones del inconsciente como resto de la lógica binaria, el sujeto y su vida íntima, sus *malas acciones*. El sujeto sujetado a la acción, a la acción de la represión. La represión, como una acción original — como tal, olvidada—, acciona lo inconsciente, constituye lo

inconsciente y permite discernir entre las buenas y las malas acciones.

La sexualidad, como la realidad íntima del sujeto, hombre o mujer, homo o hetero, hace surgir lo binario de la sexualidad. Para Lacan, la sexuación es binaria: hombre/mujer, universal/ particular, todo/no-todo, etc. La barra de la represión es la que barra al sujeto; está barrado por la diferencia. La intimidad es lo singular del sujeto, el objeto resto que cae de esa lógica. ¿Qué sucede cuando falla esta represión? Cuando no hace de sujeción, cuando no sujeta al sujeto ante el desplazamiento mismo, la sucesión, la acción, ocupa ese lugar. **Cuando no se produce la sexuación, surge la sexo-acción** y, entonces, el sujeto es un adolescente eterno.

En la sociedad del bienestar, el sujeto está sujetado al bien.estar. Cuando lo privado se hace público, aparece la continuidad, la continuidad representada por el adolescente. La realidad ordinaria surge como producto de la sociedad del bienestar, así como la tecnología surge como producto de la ciencia. ¿Qué sucede con el malestar? Surge como violencia, la violencia de lo ordinario, lo ordinario se hace violento. **Es el paso de la acción ordinaria a la acción como violencia.**

Evidentemente, este empuje a la acción es un llamado a *la Ley* y *toda ley remite a un crimen, a la acción como el crimen fundamental*. La acción es la causa de que el sujeto sea responsable de esa falta —fundamental— fundante. Entendido esto como lo importante, *¿cómo pasa el sujeto de este crimen fundamental al crimen particular, al crimen común?* Si la Ley implica un crimen, remite a un crimen

original, que produjo la ley; por ello, ley y crimen, en cuanto universal, es lo mismo.

¿Qué sucede cuando falla la ley que ordene el decir y la acción —como su efecto— y solo se produce un accionar sin freno? Sucede el crimen particular o la serie de crímenes: en *Séptimo continente*, asesinar(se) a toda la familia; en *El vídeo de Benny*, asesinar al otro ante la imposibilidad del encuentro sexual para acusar a la familia de ese asesinato; en *Funny games*, asesinar a la(s) familia(s) como un juego divertido, ante la falta de encuentro divertido.

Hablamos ya del acontecimiento como lógica de la acción y del asesinato del padre por la horda primitiva —siguiendo a Freud— como el acontecimiento fundacional. Es este crimen en *su versión original* el que instaura la ley y, de allí en más, **toda ley remite a un crimen como su origen**. Es por ello que este padre de la horda primitiva está muerto de entrada; nos queda de este acontecimiento la ley como simbólica, pero también un resto, este malestar. **Toda ley nos produce, por un lado, tranquilidad, y, por otro, malestar**. De esto se trata: **anulado el malestar, consumado el acto, anular el resto por la ilusión del bienestar**. Esto sólo lleva a la acción siguiente; se ha producido un vaciamiento del contenido del acontecimiento y ahora es un mero resto vacío. Es un vacío de acontecimiento, un agujero.

En el siglo XXI, el sujeto no consume sus obsesiones, sino que consume y es consumido. Todo se puede mezclar, todo se puede hacer con las nuevas tecnologías, todos podemos ser... *podemos ser todo*. Dijimos que veíamos esto en el adolescente de *El vídeo de Benny*, que se multiplica por

la tecnología, utiliza las máquinas para hacer detonar el sistema y se convierte un híbrido humano-máquina.

Se trata del control: los vídeos, la seguridad, el circuito cerrado de imágenes, la multiplicación de la imagen, acaba siendo un *circuito cerrado*. **En el límite entre lo bueno y lo malo, la pantalla opera como ley; nunca sucede en directo, sólo es a través de la pantalla.** Todo crimen tiene su justificación (esto es ya definitivo en *Caché*). En un primer momento, el asesino tenía un motivo: la venganza; se justifica para sufrir, hay un cuestionamiento moral. Ahora, el asesino no tiene motivos: mata por matar; el efecto de la violencia es injustificado. Haneke nos muestra el poder, hace participar al espectador. La violencia otorga poder y no hay castigo moral. "¿Quieres qué siga?", dice el adolescente en *Funny games*. En *Caché* sigue y no sabemos por qué.

“Según Descartes, el sujeto descargará a su cuerpo, reducido a la extensión, los excesos inminentes producirán una explosión... es esto lo que le conviene distinto de *su goce*.”

Jacques Lacan, *Seminario IV*, 1956-1957

APÉNDICE

Dos lecturas

El objeto, la performance y la vida ordinaria
Amanda Oliveros

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke
Carlos Bermejo

**EL OBJETO, LA PERFORMANCE Y
LA VIDA ORDINARIA**
Amanda Oliveros⁹⁹

El seminario se constituyó en función de dos binarios, a saber: 1. **ciudad - mundo**; 2. **objeto - resto**. En el paso de un binario al otro, se trató la caída de la imagen (la representación) y la emergencia del objeto (la presentación).

Para su desarrollo, Alberto Caballero propuso unos operadores en los que se apoya la construcción de imagen del mundo, imagen ideal que se alcanza gracias a la construcción de una mirada. Mediante esta conjetura, se abordó el *Autre* (A) simbólico de cada época a través del objeto. En este orden de ideas, se postuló que, puesto que el arte estaba al servicio del Gran Otro, por lo tanto, participaba en la construcción de ese Gran Otro simbólico en cada momento de la historia, hasta la modernidad, en tanto y en cuanto estaba ligado a soportar la imagen (representación del mundo en función de un objeto perdido). Un ejemplo es Canaletto, constructor de una imagen de Venecia.

El seminario enfatizó la discontinuidad entre modernidad y postmodernidad, y se consagró a demostrar que, en esta última, ya no se trata —en la búsqueda de los artistas de este momento— de la imagen (representación soportada en el objeto perdido), sino que, por el contrario, su asunto es apuntar a mostrar el orificio dejado por el descubrimiento de que, no habiendo objeto que convenga a la pulsión, es ahí donde se instala la tendencia epocal del artista: atrapar, mostrar algo del real del orificio vacante del objeto, sin velo. El objeto de arte ya no es sino “velo ahí”: signo en

lugar de significante. Esta pretensión adquiere nuevas formas en el arte: la presentación, la acción, la performance, la instalación.

Por ahí mismo, en ese borde del orificio del objeto en que no hay para la pulsión, el cuerpo del artista se ve, se va a mostrar, hace obra; llegará, incluso, a lo crudo de la materia, a carne de la obra. Ejemplo de ello es Orlan. En el proceso de creación del artista posmodernos se revela, según Alberto Caballero, el disloque del significante como soporte de la imagen —*i(a)*— y se anuncia la emergencia de la letra en fracciones, residuos. La letra como el soporte del valor sonoro del significante entra en un proceso de fragmentación y de desprendimiento de ser ese soporte. La letra se ve. En la poesía, el ejemplo es Joan Brossa: se ha dado un paso más allá de la violencia profanadora de Georges Bataille contra el peso del orden simbólico en su figura de la pulsión de muerte.

El segundo momento del seminario desplegó, como producto de lo expuesto, el arte por la acción: la performance; entre el arte y el mercado: la vida ordinaria. Así se llega al tema del cuerpo de la mujer más allá del síntoma conversivo y las series sobre las histerias freudianas; la enfermedad en referencia al trabajo de artistas mujeres como Eulàlia Valldosera, para quien se hace objeto de arte el asunto de la virtualización de la imagen y la pérdida del peso matérico del significante; lo simbólico, que sostiene la incorporación de la marca real del significante que hace al cuerpo, precio que el cuerpo femenino paga allí y de cuya queja, en la era de la tecnocultura, hace obra Eulàlia Valldosera. Lo presentado en el seminario sobre la obra de esta artista será objeto de estudio particular en otro momento de la investigación de Alberto Caballero.

El tercer tiempo del seminario da un paso más allá del cuerpo como marca: el cuerpo como carne. Los ejemplos son el comercio con el cuerpo humano; en el cine, *Amores perros* y la pornografía femenina. Apoyado en un comentario de Vicente Verdú, en un extenso artículo que titula "La pornografía feminista", el seminario aporta herramientas para leer esa pornografía femenina como un movimiento post-feminista que descarnaliza, deserotiza aquello que, luego de un siglo, se había erotizado. Hemos llegado a un momento que podemos llamar de "descarnalización". A esta altura del seminario, se nos plantea que: "De todo se ha proclamado ya el ocaso: fin de la historia, fin de la ciencia, fin de las vanguardias, fin del comunismo o del relato... el fin, ahora, del amor. ¿Qué sucede, entonces, con el hombre en manos de una nueva feminidad?".

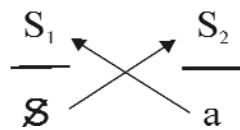
El seminario nos deja en las puertas de la noción de "la vida ordinaria" en la era de la tecnocultura, en la que las acciones mismas son el corte y son postuladas por Alberto Caballero como sustituto de la vida sostenida por el relato de la novela o del mito del neurótico. Es en el cine de Haneke en el que se muestra la caída del relato característica de la tecnocultura.

En suma, el seminario concluye y pone a la luz cómo, en ciertas versiones del arte posmoderno, se expresa, hace obra, el desenganche de i de (a) en un binario que sostiene la escritura-costura de ya sea a - materia sin imagen, ya sea i - imagen sin materia, a .

Esto nos ha conducido, a posteriori, a plantear de qué manera aquello que el arte muestra hoy se hace bordeando el orificio, dejado al descubierto —por el saber en proceso del artista contemporáneo— que no hay objeto que convenga a la pulsión, lo cual permite un empuje en el proceso de producir el objeto de arte. Por fuera del amarre al significante y la significación, esto hará un lugar, como punto de salida del seminario en Bogotá, para el asunto de las nuevas herramientas de la tecnología que incorpora el artista en su proceso, con lo cual se pone en ruta y en el centro el aparato, la máquina misma como parte del objeto de arte. Así se llega al problema de la caída del discurso y la producción de nuevas realidades como la ordinaria. Deja situadas, además, las nuevas figuras del malestar en la civilización de la era de la tecnocultura y ese nuevo lugar de producción de artista con el signo, la máquina-signo y más allá del signo, con la letra y sus fragmentación, temas cuyas huellas sigue Alberto Caballero en su marcha investigativa.

**SOBRE RO/MH:
LA REALIDAD ORDINARIA Y
EL CINE DE MICHAEL HANEKE**
Carlos Bermejo

Primero, Alberto Caballero nos sitúa en lo que denomina sin sujeto, lo que implica presentar el operador mismo. Yo creo que, más bien, es justamente el sujeto lo que es presentado y no lo que suele ser habitual: que el sujeto se presente como objeto (al menos en el arte). Es decir, si tomamos el esquema del discurso, es el sujeto dividido lo que se busca representar:



Segundo, la fragmentación, que yo entiendo como la fragmentación del discurso (pero es, en realidad, una pregunta: ¿es la fragmentación del discurso?). Esto implicaría que lo imaginario se presenta como mediador entre un simbólico fracturado y la Cosa.

Tercero, Haneke, según Alberto Caballero, nos presenta un padre sin palabra. ¿Un padre como real, quiere decir? Por ejemplo, el objeto denotado “desayuno” se desliga del nombre común (predicado) y el objeto “desayuno” se convierte en “desayunar”. Es decir, el objeto pasa a ser una acción. Esto es

importante porque representa un cambio, ya que no es sujeto u objeto, sino sujeto, objeto y acción.

Si nos fijamos bien, es el paso inverso al signo lógico. El signo lógico nos representa un objeto y lo liga con un concepto; aquí, es al revés: es el concepto el que se convierte en objeto y pasa a ser un objeto-acción.

Cuarto: El objeto entonces no funcionaría aquí como la categoría de la causa, si lo añadiésemos al empirismo de Hume. Hume pensaba que no existía la causa y que todo era una serie de implicaciones, que, aquí, Alberto Caballero nos lo presenta como una serie ordenada y no ordinal: $S_1, S_1, S_1...$ Parece, entonces, que el problema es que no se ligan los significantes 1 con los significantes 2. El hecho de que no se ligue el significante 1 con el significante 2 hace que aparezca el objeto sólo en su faz de resto, y no en la de función de causa, tal como nos lo presenta Lacan; causa que en Hume no existe.

Quinto: Definición de acción. Alberto Caballero nos propone una diferencia entre el acto que supone o que produce siempre el sujeto dividido, y el pasaje al acto. En el primero, estaría en relación con el Otro; en el segundo, sería sin el Otro, de tal manera que esta acción es una imaginarización del encuentro con el Otro, que él define como “estar en tránsito”. Esto, ligado a la mediación que indicábamos antes y, desde luego, a un tiempo muerto, tal como indicaremos más adelante.

Sexto: Sexo-acción. “No hay diferencia”, dice, entre sexos, y nos preguntamos: ¿por falta del inconsciente o de algún fallo de la significación fálica? El sexo, nos indica

Alberto Caballero, no está ligado a las palabras; es decir que el indecible no es situado por el decir. Él nos indica que pasa por la acción y lo llama “sexo-acción”. Ésta nos hace creer que todo es posible; y, en el cine de Haneke, de pronto, esa sexualidad irrumpe como una acción, pero, además, destructora. De nuevo, el tipo de padre: no aparece un padre, nos indica Alberto Caballero, de un crimen original, padre freudiano, sino que hay que ¿construirlo? Este padre, ¿podría ser el Nombre-del-Padre de la conducta?

Conclusiones

1) Alberto Caballero nos ha visualizado una realidad nueva, que no pasa por el fantasma y nos preguntamos cómo lo hace por el *sinthoma*. No es la *Realität psychische* ni tampoco es la *Wirklichkeit*. Esta segunda es un anudamiento a tres del nudo y la otra es el *sinthoma*, o sea, un anudamiento a cuatro. Él nos la define como **realidad ordinaria**, que proviene, a mi juicio, y ésta es mi lectura, de la invasión del S_1 sobre lo real sin pasar por el aparato de significación; en otras palabras, sin pasar por las cadenas y sus encuentros: los puntos de sincronía y de diacronía del grafo de “subversión del sujeto”.

2) Ese déficit debe ser mediado por lo imaginario, ese encuentro entre lo simbólico y lo real, que no está mediado por la significación; y eso se presenta de diferentes formas: **primera manera**, como un superyó; el sujeto, para calmarse del agobio que le produce, necesita la mediación de una imagen con materialidad (el *real-ich* bajo el narcisismo). Son, entonces, acciones sobre el cuerpo, por ejemplo, cortarse los dedos o los dientes, etc. Es cuando los sujetos se encuentran muy agobiados que se hacen daño en el cuerpo; pero no son

marcas, simplemente, se cortan significantes pasados por la materialidad que ofrece el cuerpo imaginario. **Segunda manera:** con un imaginario sin materialidad y que implica “sin cuerpo”; eso obliga a que la idea pase por la acción directamente. Ésos serían los casos de los actos aparentemente inmotivados.

3) Este “fuera de la significación” supone la pérdida de los tiempos de la subjetivización, lo que hace, a su vez, que la acción aparezca como irrupción sin tiempos —dialécticos—, que son los que darían el aviso del posible pasaje al acto. Esto produce una *singularidad* en el tiempo, que Alberto Caballero denomina “la de.tonación”

NOTAS

- ¹ *P&S Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad*, Barcelona, España, desde 2001 a 2008.
- ² Lista-no-toda: lista de debate abierta a los inscriptos, primero, del seminario *Modernidad Femenina y Psicoanálisis*, dirigido por Rithée Cevasco, y, luego, a los miembros de *P&S Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad*.
- ³ Giorgio Agamben (Italia, 1942), Peter Sloterdijk (Alemania, 1947) y Slavoj Žižek (Eslovenia, 1949), pensadores contemporáneos.
- ⁴ Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.
- ⁵ Jacques Lacan, Seminario IV. *La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- ⁶ Hannah Arendt, *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1998.
- ⁷ Seminario *El objeto, la performance y la vida ordinaria*. Maestría en Artes, Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Bogotá, del 3 al 7 de diciembre de 2007.
- ⁸ “El informe de Daniel Lagache” es uno de los trabajos fundamentales en el que Lacan introduce los esquemas ópticos, el esquema R, el Z y luego el L. Está incluido en *Escritos II*, Barcelona, Siglo XXI Editores, 1971.
- ⁹ Claudia Giannetti, especialista en Media Art, comisaria de exposiciones y de eventos culturales, escritora y teórica; doctora por la Universidad de Barcelona en la especialidad de Estética Digital.
- ¹⁰ Michael Haneke (Alemania, 1942), director de cine del prestigioso ciclo *De la gelificación emocional: El séptimo continente* (1989), *El vídeo de Benny* (1992) y *71 fragmentos tomados al azar* (1999). Junto a éstas hacen serie las posteriores *Funny games* (1997), *Código desconocido*, *Caché*, además de su propia remake americana de *Funny games*.
- ¹¹ Seminario impartido en el MECAD de la *Escola Superior de Disseny* (ESDI), Barcelona, 11 al 13 de noviembre de 2002.
- ¹² Carlos Bermejo dirige, desde 1997, un seminario de lógica y topología lacaniana en Barcelona. Ha sido invitado para participar de los debates y las lecturas de los textos trabajados en los distintos seminarios.
- ¹³ Antonio Colom es uno de los socios fundadores de *P&S*; está realizando una tesis doctoral sobre literatura y psicoanálisis.
- ¹⁴ *Décalage*: aterrizaje, ir llegando; el mismo proceso se encuentra en las obras de otros directores antes de encontrarlas en el cine de Haneke.

¹⁵ Tomaremos como películas referenciales *Paseo por el amor y la muerte* de John Huston (EE.UU., 1969), *El Gatopardo* de Lucino Visconti (Italia-Francia, 1963), *La ceremonia* de Claude Chabrol (Francia, 1995) y *El vídeo de Benny* de Michael Haneke (Austria, 1992).

¹⁶ Conferencia realizada en el MECAD de la *Escola Superior de Disseny* (ESDI), Barcelona, abril de 2002.

¹⁷ Seminario *El objeto, la performance y la vida ordinaria*, Maestría en Artes, Universidad Nacional de Bogotá Departamento de Artes, Bogotá, Colombia, 3 al 7 de diciembre de 2001.

¹⁸ Seminario impartido en MECAD/ESDI, Barcelona, 11 al 13 noviembre de 2002.

¹⁹ Dentro del Simposio Internacional “La razón caprichosa en el siglo XXI”, Canarias Mediafest, *Festival Internacional de Artes y Culturas Digitales de Gran Canarias*, Las Palmas de Gran Canarias, 31 de octubre al 4 de noviembre 2006.

²⁰ Dentro del *8e Colloque de l'A.l.e.p.h.. Sexe, amour et crime. Psychanalyse et criminologie*, 31 de marzo y 1 de abril de 2007.

²¹ Amanda Oliveros es psicoanalista, vive en Bogotá, Colombia; ha participado activamente de los debates en la lista-no-toda y hace de mediación para la realización del seminario que dicto en la Universidad Nacional, en Bogotá, donde da una conferencia introductoria.

²² “Sujeto” como sujeto de la oración, en contraposición a objeto; o como sujetado al significante, que es lo mismo que decir sujeto al significante o sujeto a la falta.

²³ David Lynch, *Una historia verdadera (The straight story)*, EE.UU., 1999.

²⁴ En el ballet *Cascanueces* de Tchaikovsky, por ejemplo, el valor lo tienen los personajes: cuando estos duermen, los juguetes adquieren valor de personajes y, entonces, entran en acción.

²⁵ Peter Sloterdijk (Alemania, 1947). Algunas de sus obras son: *Normas para el parque humano*, *El árbol mágico: el nacimiento del psicoanálisis en el año 1785*, *Crítica de la razón cínica*, *En el mismo barco: ensayo sobre la hiperpolítica*, *Extrañamiento del mundo*, *El pensador en escena* y, fundamentalmente, su célebre debate con Jürgen Habermas sobre el concepto y el contenido del Humanismo con motivo de las ideas expuestas en su obra *Normas para el parque humano*. Este debate me sirvió de entrada no solo para el cuestionamiento del Humanismo, como

pensamiento contemporáneo del sujeto, sino también de su caída y de la entrada de una forma de pensar tanto al sujeto como a la realidad.

²⁶ Ídem.

²⁷ Ídem.

²⁸ Ídem.

²⁹ Jacques Lacan, Seminario X, *La angustia*, Barcelona, Paidós, 2006.

³⁰ Lacan ubica la ley, así nos lo dice, en el lugar de la falta, justamente de lo que falta en el campo del otro, su garantía suprema. La ley es verdaderamente el deseo del padre; hay una ley del padre: el falo absoluto Φ .

³¹ Cfr. nota 29.

³² Giorgio Agamben, *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

³³ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Barcelona, Alianza Editorial, 2006.

³⁴ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia, Pre-Textos, 1999.

³⁵ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958. En castellano: *Si esto es un hombre*, El Aleph, 2003, 6ª edición.

³⁶ Conferencia dictada por Geneviève Morel, *La melancolización del testigo: la impotencia de las palabras, el poder de las imágenes*, New Delhi, 8 de mayo de 2001.

³⁷ Otra modalidad es la que nos enseña Yukio Mishima en *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, Madrid, La esfera de los libros, 2001. No se espera el “juicio del Otro”; el pasaje al acto hace de testimonio.

³⁸ Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.

³⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico*, Madrid, Alianza, 1987.

⁴⁰ Cfr. nota 38.

⁴¹ Cfr. nota 38.

⁴² Cfr. nota 6.

⁴³ Cfr. nota 6.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Manifestaciones contra la globalización, Cumbre de Praga del 2000.

⁴⁷ Martín Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (Carta a Jean Breaufret, París). Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000.

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*. Sería extrapolable al caso del Guggenheim de Bilbao: cómo la realización del museo resignifica la imagen de la ciudad.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Impacto, de golpe.

⁵⁴ En referencia a esto, en el capítulo V, se analizan dos figuras: Narciso y Pigmalión.

⁵⁵ Chantal Maillard, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998.

⁵⁶ Orlan, artista francesa contemporánea, creadora, entre otras obras, del arte carnal, en referencia a sus famosas operaciones realizadas en su propio cuerpo. “El Cierre del siglo XX. Femenino, arte y tecnología: Homenaje a Orlan”, en MECAD e.Journal Nº 5, diciembre de 2000. www.mecad.org/e-journal

Eulàlia Valldosera, artista catalana (España), contemporánea, creadora de interesantes instalaciones donde usa aparatos ópticos para fragmentar la imagen. Retrospectiva Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2001. Retrospectiva del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.

⁵⁷ Catálogo de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2001.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Seminario XX. *Encore*, Barcelona, Paidós, 1992. Capítulo VI “Dios y el goce de la mujer”.

⁶¹ “Rem Koolhaas en la Neue Nationalgalerie de Mies Van der Rohe, Berlín”, *El País*, 14 de febrero de 2004.

⁶² “Mediateca de Toyo Ito”, *El País*, Babelia 21, Arquitectura, 3 de marzo de 2001.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, USA, Blackwell Publishers Ltd, 2000. En castellano, en Fondo de Cultura Económica.

⁶⁶ *Lo informe*, Centro George Pompidou, París, mayo – agosto de 1996, comisariada por Bois y Kraus. En *El País*, 19 de octubre de 1996, Babelia, p. 22, sección Arquitectura.

- ⁶⁷ *Espacio Basura*, Madrid, 2000 (ciclo de conferencias *Distorsiones Urbanas*).
- ⁶⁸ *Armand, Del gesto a la obra*, Centro Cultural de la Fundació La Caixa, Barcelona, 2001.
- Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- Diether Roth, La piel del mundo + otras cosas más*, MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2001.
- ⁶⁹ Suplemento literario del diario español *El país*.
- ⁷⁰ Don De Lillo, *Submundo*, Barcelona, Circe, 2001.
- ⁷¹ Cfr. nota 68.
- ⁷² Estos son los pasos de una performance: primero, pasa una bailarina con tutú blanco; luego, otra con tutú azul y, al final, otra con tutú amarillo.
- ⁷³ *La subversión del sujeto*, columna de Juan Antonio Ramírez, *El País*, 2001.
- ⁷⁴ *Pintura al desnudo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2001.
- ⁷⁵ *Ibidem*.
- ⁷⁶ *Nude Adrift*, Spencer Tunick, Institut de Cultura de Barcelona, La Virreina exposicions, Barcelona, 2003.
- ⁷⁷ *La pintura como crimen*, Museo del Louvre, París, octubre 2001 - enero 2002.
- ⁷⁸ Folleto y nota de prensa de la exposición.
- ⁷⁹ Sucedáneo; es creador de sí mismo. La obra y la vida como obras de arte.
- ⁸⁰ “Marcas”, en *El País*, 21 de abril de 2001.
- ⁸¹ *Giorgio Armani*, Guggenheim Bilbao, marzo - septiembre 2001. comisariada por Robert Wilson
- ⁸² *Jacqueline Kennedy: los años de la Casa Blanca*, Metropolitan Museum, Nueva York, 2002.
- ⁸³ Cfr. nota 80.
- ⁸⁴ *El País*, 24 de julio de 1999.
- ⁸⁵ *El País*, 2 de junio del 2001.
- ⁸⁶ También en el diario *El País*.
- ⁸⁷ “La pornografía femenina”, en su columna de *El País*, 2001.
- ⁸⁸ Reino Unido, 1996.
- ⁸⁹ Peter Greenaway es el que realiza la exposición Yo-Cuerpo, donde dispone de cuerpos desnudos en cajas de metacrilato.
- ⁹⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.

⁹¹ *El País*, 2001

⁹² Jacques Lacan, “El estadio del Espejo”, en *Escritos I*, Barcelona, Siglo XXI Editores, 1971.

⁹³ Introducción al “Comentario al escrito de Jean Hyppolite sobre *La Negación* de Freud de 1954”, en *Escritos I*.

⁹⁴ Sigmund Freud. “Caso Dora”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.

⁹⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

⁹⁶ Sigmund Freud., “Caso Schoeber”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.

⁹⁷ Sociedad del bienestar —Sb—: es una sociedad fóbica, la seguridad es lo más importante, el objeto es el fetiche: el andrógino.

⁹⁸ Capítulo 6: El ciberespacio o la intolerable cerrazón del ser.

⁹⁹ Sobre el Seminario Bogotá, “El objeto, la performance y la vida ordinaria”, Maestría en Artes, Universidad Nacional de Bogotá, Departamento de Artes, Bogotá, Colombia, 3-7 de diciembre de 2001

REFERENCIAS

**Código de letras
Bibliografía
Filmografía**

CÓDIGO DE LETRAS

A (*L'Autre*) El Otro, la Otredad diferente al Sujeto, de la pareja Sujeto y el Otro. Barrado en tanto falta, fallo; no se muestra Todo, sino barrado por el significante de la falta, del que se extrae “el objeto”, *a*, objeto de la mirada, objeto de la voz... son términos asociados tanto al sujeto como al arte.

S El Sujeto estará barrado por esos significantes extraídos del Otro; de allí se dirá que es un sujeto representado por los significantes. También podemos barrarlo por el objeto extraído del Otro; podemos decir que es un sujeto en relación con el objeto.

a El objeto sustraído del A. De aquí en más, se diferenciará Otro y objeto. Otro (A) puede ser el lenguaje, el tesoro de los significantes, incluso podemos llegar a decir el Otro Materno o el Otro de la Nominación Paterna, etc. *a* en general se refiere a un objeto extracuerpo: la mirada y la voz son los más significativos... aunque, asimismo, pueden referirse a objetos orales... anales, ya que tanto para lo psíquico como para el arte también ellos lo son.

Φ El significante que representa la falta... La falta de un significante se escribe PHI, Phi en tanto registro de lo simbólico. Tengamos en cuenta que también tiene su registro imaginario (ϕ). Por otro lado, - ϕ como pérdida de goce, como garantía de que esa falta no será cubierta.

De aquí podemos decir:

C/ El cuerpo en tanto barrado por los significantes del Otro.

M/ El Mundo en tanto barrado por los significantes del Otro.

Tanto el cuerpo como el mundo no serán más Todo, completos, sino que mostrarán su fallo.

Pero, antes, se construyen en tanto Ideal: **I**

I (A): Ideal del Otro

i (a) : imagen de objeto

i : pura imagen desprendida de su materialidad

a : una pura materialidad del objeto desprendido de su imagen

J (Goce, *Juissance*). Tenemos tres modalidades de goce:

JA (Goce del Otro), goce del otro en tanto total, todo.

JΦ (Goce del PHI), goce fálico, goce del significante.

AJ (Otro Goce), otro goce más allá del significante.

BIBLIOGRAFÍA

De Sigmund Freud

“El malestar en la cultura”, en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972, tomo VIII (1929-1930).

“La negación”, en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972, tomo VIII (1925).

“Psicopatología de la vida cotidiana”, en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972, tomo III (1900-1901).

“Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972, tomo XI (1910)

<http://www.icf-granada.net/Biblioaun.htm>

De Jacques Lacan

Escritos I y II, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1976.

Seminario IV. La relación de objeto, Buenos Aires, Paidós, 1994.

Seminario VII. La Ética del Psicoanálisis (1959-1960), Buenos Aires, Paidós, 1989.

Seminario IX: La identificación (1961-1962). Inédito.

Seminario X. La angustia (1961-62), Buenos Aires, Paidós, 2005.

Seminario XVI. De un Otro al otro (1968-1969), Buenos Aires, Paidós, 2008.

<http://www.icf-granada.net/Biblioaun.htm>

De Hannah Arendt

De la historia a la acción, Barcelona, Paidós, 1999.

La vida del espíritu, Barcelona, Paidós, 1984.

La condición humana, Barcelona, Paidós, 1993.

Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal, Barcelona, Lumen, 1999.

Los orígenes del totalitarismo, Barcelona, Alianza Editorial, 2006.

De Giorgio Agamben:

La comunidad que viene, Valencia, Pre-Textos, 1996.
Homo Sacer, Valencia, Pre-Textos, 1998.
Lo que queda de Auschwitz, Valencia, Pre-Textos, 1999.
Estancias, La palabra y el fantasma en la cultura occidental, Valencia, Pre-Textos, 2001.
Medios sin fin. Notas sobre la política, Valencia, Pre-Textos, 2002.
Estado de excepción, Buenos Aires, Adriana Hidalgo ed., 2004.

De Peter Sloterdijk

Crítica de la razón cínica, Madrid, Siruela, 2004.
El árbol mágico, Barcelona, Seix Barral, 2002
El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche, Valencia, Pre-Textos, 2000.
En el mismo barco, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
Extrañamiento del mundo, Valencia, Pre-Textos, 1998.
Normas para el parque humano, Madrid, Ediciones Siruela, 2000.

De Primo Levi

Deber de memoria, Buenos Aires, Libros del zorzal, 2006.
Entrevistas y Conversaciones, Barcelona, Península, 1998.
L'altrui mestiere, Torino, Einaudi, 2006.
Los naufragos y los rescatados. Cuarenta años después de Auschwitz, Madrid, Muchnik Editores, 1989.
Se questo è un uomo, Torino, Einaudi, 1958. En castellano: *Si esto es un hombre*, El Aleph, 2003.
Si ahora no, ¿cuándo?, Madrid, Alianza, 1989.

De Slavoj Žižek

Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político, Buenos Aires, Paidós, 1998.

Otras obras de consulta del autor: *El sublime objeto de la ideología*, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, *Porque no saben lo que hacen*, *El goce como factor político*, *Estudios*

culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, El acoso de las fantasías, Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular, El espinoso sujeto, El centro ausente de la ontología política, El frágil Absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?, Las metástasis del Goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad.

De Geneviève Morel

Ambigüedades sexuales. Sexuación y psicosis, Buenos Aires, Manantial, 2002.

El goce sexual, en los Escritos y el Seminario Aún de J. Lacan, Barcelona, M Editores, 1993.

“La melancolización del testigo: la impotencia de las palabras, el poder de las imágenes”. Conferencia en New Delhi, 8 de mayo del 2001.

De Claudia Giannetti (ed.)

Ars telemática. Telecomunicación, internet y ciberespacio, Barcelona, L'Angelot, 1998.

Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética, Barcelona, L'Angelot, 1997.

Artevisión. Una historia del arte electrónico en España, Sabadell, MECAD. Media Centre d'Art i Disseny, 2000. CD-ROM.

Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología, Barcelona, L'Angelot, 2002.

La razón caprichosa en el siglo XXI, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria Espacio Digital, 2006.

Media Culture, Barcelona, L'Angelot, 1995.

Work in progress 1993-1997, Barcelona, L'Angelot, 1997

Otros autores

Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega, 2001.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, USA, Blackwell Publishers Ltd, 2000.

Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.

Delillo, Don, *Submundo*, Barcelona, Circe, 2000.

- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.
- Heidegger, Martin, *Carta sobre humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Hernández Sánchez (ed.), Domingo, *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Laugier, Sandra, *Du réel à l'ordinaire. Quelle philosophie du langage aujourd'hui?*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999.
- Maillard, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998.
- Mishima, Yukio, *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, Madrid, La esfera de los libros, 2001.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Pardo, José Luis, *La intimidación*, Valencia, Pre-Textos, 1993.
- Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Platón, *Fedón*, Barcelona, Alianza Editorial, 1995.
- Sabrovsky, Eduardo, *El desánimo*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996.
- Salecl, Renata, “*Du suicide des soldats après une guerre*”, en Geneviève Morel [coord.], *Clinique du suicide*, París, Ed. Érès, 2002.
- Wajcman, Gerard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2001.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tratado lógico-filosófico*, Madrid, Alianza, 1987.

FILMOGRAFÍA

Filmografía trabajada en el texto

Huston, John, *Paseo por el amor y la muerte*, EE.UU., 1969. Intérpretes: Anjelica Houston, Assi Dayan, Anthony Higgins, John Hallam, Robert Lang,

Visconti, Lucino, *El Gatopardo*, Italia-Francia, 1963. Intérpretes: Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli

Chabrol, Claude, *La Ceremonia*, Francia-Alemania, 1995. Intérpretes: Isabelle Huppert, Sandrine Bonnaire, Jacqueline Bisset.

Haneke, Michael, *El vídeo de Benny*, Austria, 1992. Intérpretes: Arno Frisch, Angelar Winkler, Ulrich Mühe, Ingrid Strassner, Stephanie Brehme.

Otras películas

De Michael Haneke

Der siebente Kontinent (El Séptimo Continente), Austria, 1989.

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (71 fragmentos de una cronología del azar), Austria-Alemania, 1994.

Funny Games (Juegos Divertidos), Austria, 1997.

Code inconnu (Código Desconocido), Francia-Alemania-Rumanía, 2000.

Cache, 2004, Francia-Austria.

Otros directores

Avary, Roger, *Las reglas de juego (The rules of attraction)*, EE.UU.-Alemania, 2002. Intérpretes: Shannyn Sossamon, James van Der Beek, Ian Somerhalder, Eric Szmanda, Curtis Andersen.

Coppola, Sophia, *Las vírgenes suicidas*, EE.UU., 2000 (basada en el libro de Jeffrey Eugenides). Intérpretes: Kirsten Dunst, James Woods, Kathleen Turner, Josh Hartnett.

Coppola, Sophia, *Lost in Translation*, EE.UU., 2003. Intérpretes: Bill Murray, Scarlett Johansson.

Chantal, Akerman, *Toute une nuit*, Francia-Bélgica, 1982. Intérpretes: Frank Aendenboom, Natalia Akerman, Véronique Alain, Paul Aillo.

García León, Víctor, *Vete de mí*, España, 2006. Intérpretes: Juan Diego Botto, Rosa María Sardà, Esperanza Roy.

González Iñarritu, Alejandro, *Amores perros*, México, 2000. Intérpretes: Emilio Echevarría, Gaël García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero.

Guerin, José Luis, *En construcción*, España, 2000. Intérpretes: Juana Rodríguez, Iván Guzmán, Juan López López, Santiago Segade.

Guerin, José Luis, *En la ciudad de Sylvia*, España, 2007.

Henckel von Donnersmarck, Florian, *La vida de los otros*, Alemania, 2006. Intérpretes: Ulrich Mühe, Martina Gedeck, Sebastian Koch, Ulrich Tukur.

Iosseliani, Otar, *Adiós tierra firme (Adieu, plancher des vaches!)*, Francia-Italia-Suiza 2000. Intérpretes: Nico Tariaelashvili, Lily Lavina, Philippe Bass, Stephannie Hainque, Otar Iosseliani.

Lynch, David, *Una historia verdadera (The straight story)*, EE.UU., 1999. Intérpretes: Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Jack Wals, Harry Dean Stanton, Joseph A. Carpenter.

Mueller, Niels, *El asesinato de Richard Nixon*, EE.UU., 2004. Intérpretes: Sean Penn, Naomi Watts, Don Cheadle, Jack Thompson, Nick Searcy.

Polansky, Roman, *El pianista*, EE.UU., 2002. Intérpretes: Adrien Brody, Ruth Platt, Ed Stoppard, Daniel Caltagirone, Emilia Fox, Maureen Lipman.

Spielberg, Steven, *La lista de Schindler*, EE.UU., 1993. Intérpretes: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Finnes, Caroline Goodall.

van Sant, Gus, *Elephant*, EE.UU., 2003. Intérpretes: Alex Frost, Eric Duelen, John Robinson, Elias McConnell.

van Sant, Gus, *Paranoid Park*, EE.UU. 2007. Intérpretes: Daniel Liu, Taylor Momsen.

von Trier, Lars, *El jefe de todo esto*, Dinamarca, Suecia y Francia, 2006. Intérpretes: Jens Albinus, Peter Gantzler, Fridrik Thor Fridriksson, Benedikt Erlingsson.

Winterbottom, Michael, *Genova*, EE.UU., 2008. Intérpretes: Colin Firth, Catherine Keener, Hope Davis.

Zulueta, Iván, *Arrebato*, España, 1979. Intérpretes: Eusebio Poncela, Will More, Cecilia Roth, Marta Fernández Muro, Carmen Giral, Antonio Gasset.

AGRADECIMIENTOS

A las entidades que han colaborado en la realización de las conferencias

El objeto, la performance y la vida ordinaria. Seminario dictado en la Maestría en Artes, Universidad Nacional de Bogotá Departamento de Artes, Bogotá, Colombia, 3 al 7 de diciembre de 2001.

La realidad ordinaria: una orientación lógica. Conferencia realizada en MECAD, de la *Escola Superior de Disseny (ESDI)*, Barcelona, abril 2002.

La acción, la sexo-acción y la representa-acción: la realidad ordinaria en el cine de Michael Haneke. Seminario impartido en MECAD/ESDI, Barcelona, 11 al 13 noviembre de 2002.

La realidad ordinaria y el cine de Michael Haneke. Conferencia dentro del Simposio Internacional “La razón caprichosa en el siglo XXI”, en *Canarias Mediafest. Festival Internacional de Artes y Culturas Digitales de Gran Canarias*, Las Palmas de Gran Canarias, 31 de octubre al 4 de noviembre de 2006.

La realidad ordinaria, el adolescente y la detonación. Conferencia impartida dentro del *8e Colloque de l'A.l.e.p.h., Sexe, amour et crime. Psychanalyse et criminologie*, 31 de marzo y 1 de abril de 2007.

A Amanda Oliveros, Carlos Bermejo y Geneviève Morel
por sus estimables lecturas.

Y a Daniela Serber
por acompañarme...en la reescritura.

Con Michael Haneke, en la vida ordinaria, las palabras — perdidas— han dado paso a los objetos por su presencia; ellos se presentan por sí mismos, desprendidos de toda narración. Incluso los personajes o la imagen de un antiguo sujeto también aparece *confinada*; son fragmentos-cosas, fragmentos-acciones, que nada narran, que no se amarran entre sí para nada-decir, sino que se presentan-en-sí. No representan al sujeto, a la historia del sujeto, ni quieren contar historia ninguna; sólo nos dejan ver restos de operaciones anteriores, de operadores anteriores: la pantalla. Vestidos, muebles, artefactos, nombres de lugares como “hospital”, “baño”, ahora son meros restos ordinarios de una intimidad desprendida de su historia; **los objetos no están sujetos a una narración, son meras acciones vacías de contenido.**

Alberto Caballero es **coordinador** de GEIFC —Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos— y de *Acción Art. Magazine sobre la acción*. **Publicó:** *Instalar...la acción*; también en *Escáner Cultural* desde el N° 77 (www.escaner.cl) y en *a-NUDAMIENTOS*, revista virtual coordinada por Carlos Bermejo (<http://www.carlosbermejo.net/a-NUDAMIENTOS2/2.htm>). Es **profesor** de la asignatura *Introducción a las teorías contemporáneas* del Máster en comisariado y prácticas culturales en arte y nuevos medios, en MECAD\Media Centre d'Art i Disseny de la Escola Superior de Disseny (ESDI) y la Universitat Autònoma de Barcelona. Es **miembro** de la Asociación de Interacción Arte-Psicoanálisis (AIAP), Buenos Aires, Argentina.