
9. SIMULACRO, EXPERIENCIA, HISTORIA

I

En el vestíbulo de entrada del *Palazzo Medici-Ricardi* de Florencia, inmediatamente antes de alcanzar la taquilla, una enorme pantalla reproduce virtualmente un recorrido por el palacio, anticipando al visitante lo que va a experimentar una vez cruzado el umbral que da acceso al interior propiamente dicho. No hay, por tanto, motivo alguno para la preocupación: esta pantalla nos recuerda que aquello que vamos a experimentar no es tan diferente (si es que no es exactamente lo mismo) de lo que podríamos ver en el caso de disponer en casa de una copia del vídeo o del *cd-rom* pertinente.

De lo que se trata entonces no es tan sólo de la puesta entre paréntesis de los códigos culturales que resultan habitualmente inaccesibles para el turista (un turista que puede incluso llamarse John Ruskin, aquel niño condenado a estudiar y contemplar, sin acceso a un solo juguete que le permita mantener un trato efectivo con lo real, y que no obstante viaja por toda Europa sin saber idiomas, como maliciosamente indicaba Rosalind Krauss⁹), sino de que incluso

⁹ «He aquí ese niño, sin juguetes, a quien pegan si llora o “incordia” (...), que se pasa los días

las adherencias espacio-corporales que vinculaban la experiencia sensible tal como se da ante la naturaleza con el objeto de arte resultan abolidas en un tipo particular de experiencia de la imagen que no puede entonces coincidir con la tradicional. La cuestión que de este modo surge necesariamente es la de cuál es el efecto de la abolición de esas adherencias en la experiencia estética: ¿se trata con ello de un nuevo tipo de experiencia estética, o acaso no es ya ésta una experiencia estética en absoluto?.

Al comienzo de este trabajo nos propusimos hacernos cargo de la videocultura como parte constitutiva del *grado cero* de nuestra experiencia cotidiana. Es entonces necesario que, si realmente queremos valorar los efectos de aquélla en la experiencia estética, partamos a su vez del que puede, al margen de toda adherencia posterior, considerarse como el *grado cero* de esta última: es decir, de aquello que Aristóteles llamaba la *aisthēsis*. Tendremos entonces que tomar en cuenta que el placer estético tal como históricamente lo hemos heredado encuentra su origen en la actividad de los sentidos, en un tipo de conocimiento intuitivo cuyo ejercicio, desarrollado en el nivel de la coordinación sensorial (el «*sentido interno*» preconceptual de la tradición humanista), provoca *placer*.¹⁰ No obstante, el placer por sí mismo sólo puede aquí valer como punto de partida, dado que poco se avanza tomando como objeto una noción que resulta válida para un sinfín de experiencias cotidianas. Es por tanto necesario hacerse cargo de aquellos otros factores que la tradición moderna, mediada por la lógica del experto, ha añadido al placer sensorial como constitutivos de la experiencia estética. El primero de ellos es el hecho de que el tipo de placer específicamente estético es un placer distanciado de los

leyendo y releendo de cabo a rabo las Sagradas Escrituras, memorizando los versículos que su madre le señalaba. Su única evasión: el placer preferido de la familia, el exquisito lujo de viajar. (...) Por supuesto, es el cochero quien hace las reservas en los albergues, dispone el cambio de caballos, encarga las comidas y discute los precios. Pues los Ruskin, quitando algunas palabras en francés, no hablan más que inglés.

El viaje no es pues una evasión, sino una profunda entrega a la mirada intensa en la que se instala la vida cotidiana de Ruskin. Se abandona a ella, hablando de su manera de atravesar países extranjeros como un modo de “abstracción contemplativa del mundo”. Naturalmente, no puede sino alabar los méritos de esa abstracción: “¡Hay algo particularmente encantador —o más bien inconcebiblemente encantador para un turista moderno, chapado a lo alemán y refinado a la francesa— en atravesar las calles de una ciudad extranjera sin comprender ni una palabra de lo que se dice!”». (KRAUSS, 1993, p.15).

¹⁰ JAUSS, 1972, p.42. Y, sobre todo, el espléndido análisis que del juicio de los sentidos en la tradición humanista realizó David Summers (SUMMERS, 1987).

avatares de la vida cotidiana. Tal distanciamiento es necesario para desligarse del mundo de los intereses prácticos y, de este modo, quedar capacitado para la realización de un tipo de experiencia distinta. Si en la noción aristotélica de la *aisthēsis* el placer sensible no tenía por qué dejar a un lado el interés,¹¹ desde Kant en adelante el distanciamiento con respecto al interés será consustancial a la experiencia estética y la experiencia del arte. Sólo a partir de ese distanciamiento puede la experiencia de la obra de arte volver a conectar (y, naturalmente, de un modo diferente a como esa conexión se daba antes de tal distanciamiento) con la realidad.¹² De acuerdo con la noción sartreana de lo imaginario, para poder imaginar la conciencia necesita ser capaz de poner el mundo entre paréntesis:

Toda creación imaginaria sería totalmente imposible para una conciencia cuya naturaleza fuese la de estar “en el centro del mundo”. Si suponemos en efecto una conciencia situada en el mundo como un existente entre otros, debemos por hipótesis concebirla como necesariamente sometida a la acción de las diversas realidades —sin que pueda superar el detalle de esas realidades en una intuición que abrazara su totalidad.¹³

¹¹ Según Aristóteles, el hombre no cesa de emitir juicios desde el nivel de la sensación misma. Se trata de juicios que se atienen a *medios* y no a *normas*, y por tanto que forman parte del reino de la *opinión* y no del conocimiento. Pero el hecho cierto es que en la *práctica* nunca dejamos de emitir constantemente juicios capaces de orientarnos: «¿Por qué, en efecto, toman el camino de Megara en vez de permanecer en reposo en la convicción de que andan? ¿Por qué, si encuentran pozos y precipicios al dar sus paseos en la madrugada, no caminan en línea recta, y antes bien toman sus precauciones, como si creyesen que no es a la vez bueno y malo caer en ellos? Es evidente que ellos mismos juzgan que esto es mejor y aquello peor» (ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1008b. Citado en: SUMMERS, 1987, p.47).

¹² Una panorámica general sobre el desinterés y el distanciamiento como elementos constitutivos de la «actitud estética» puede encontrarse en GARCÍA LEAL, 1995, pp. 16-66.

¹³ «...toute création d'imaginaire serait totalement impossible à une conscience dont la nature serait précisément d'être "au-milieu-du-monde". Si nous supposons en effet une conscience placée au sein du monde comme un existant parmi d'autres, nous devons la concevoir, par hypothèse, comme soumise sans recours à l'action des diverses réalités —sans qu'elle puisse par ailleurs dépasser le détail de ces réalités par une intuition qui embrasserait leur totalité» (SARTRE, 1940, p.353. Traducción nuestra).

En suma: que la negación es condición necesaria de la irrealidad de lo imaginario. Sólo así, sólo mediante la actitud que permite la aparición de «*un ser irreal*» podrá la conciencia hacerse cargo de un objeto él mismo irreal, es decir, con un espacio y un tiempo propios.¹⁴ Ello no obsta, sin embargo, para que la conciencia sea siempre conciencia *de* algo, ya que la intencionalidad es inherente a la conciencia. Sólo si existe una reciprocidad entre un objeto sensible y la conciencia imaginaria se está de hecho a salvo de la locura, la cual no prefiere este o aquel objeto imaginario capaz de superar la mediocridad cotidiana, sino un *estado* imaginario enfrentado no a hechos concretos, sino a la totalidad del mundo. De modo que la experiencia estética nos enseña no a vivir en un mundo imaginario, como en cambio sí lo pretende nuestro entorno mediático, sino a ser capaz de ampliar los horizontes de nuestra propia experiencia (no a creer que se es Napoleón para vivir su aventura en un mundo imaginario, sino a ensanchar las fronteras del nuestro en una aventura que necesariamente nos pertenece), mientras que, por el contrario, el esquizofrénico que se considera un rey no sería sin embargo capaz de acomodarse al ejercicio de una realeza efectiva.¹⁵ De ahí que al final de la experiencia estética se encuentre siempre un religarse del imaginario con el mundo. De nuevo en palabras de Sartre: «*Pero, recíprocamente, una imagen, siendo la negación del mundo desde un punto de vista particular, sólo puede aparecer sobre un fondo de mundo y ligada a ese fondo*».¹⁶ Dado que la conciencia siempre es propia de un sujeto empírico, es decir, que siempre está en el mundo, y dado que si no intentara trascenderlo se disolvería en él, la imaginación viene finalmente a ocupar nada menos que el lugar de garante último de la libertad: «*La imaginación como función psicológica y empírica es la condición necesaria de la libertad del hombre empírico situado en el centro del mundo*».¹⁷

Un segundo elemento que la tradición moderna ha añadido al placer de los sentidos es la relación de ese placer con el conocimiento. A pesar de su

¹⁴ SARTRE, 1940, p.243ss.

¹⁵ SARTRE, 1940, pp.282-283.

¹⁶ «*Mais, réciproquement, une image, étant négation du monde d'un point de vue particulier, ne peut jamais apparaître que sur un fond de monde et en liaison avec le fond*» (SARTRE, 1940, p.356. Traducción nuestra).

¹⁷ «*L'imagination devenue une fonction psychologique et empirique est la condition nécessaire de la liberté de l'homme empirique au milieu du monde*» (SARTRE, 1940, p.358. Traducción

negación kantiana, esa relación ha sobrevivido de forma larvada no sólo desde el punto de vista la ética, en la medida en que la obra ponía de manifiesto una reconciliación con la naturaleza que la hacía portadora de una *promesse de Bonheur* (y, con ello, de un horizonte *moral* hacia el que tender),¹⁸ sino también en la propia idea de juego inherente a la experiencia estética. Un juego en el cual el receptor participa de forma activa contribuyendo a la construcción de un nuevo mundo, siendo de este modo conducido al *descubrimiento* de una nueva articulación de las cosas,¹⁹ que resulta llevado a elemento constitutivo de *toda* forma de conocimiento. La inseparabilidad entre práctica concreta y racionalidad científica incluso llevó a Paul Feyerabend a equiparar los procedimientos científicos y los artísticos. Para Feyerabend, las ciencias no han hecho sino lo mismo que la voluntad artística (en el sentido de Riegl), es decir, desarrollar una serie de estilos que, con frecuencia, son generados con la pretensión de presentar *la* realidad, aunque ello no pase de ser una pretensión: «*si se investiga lo que un determinado estilo de pensamiento comprende bajo estas cosas, no se encuentra algo más del mismo estilo de pensar, sino sus propias presuposiciones: verdad es lo que afirma el estilo de pensar que es verdad*».²⁰ De modo que, en última instancia, la elección de un estilo (de una forma de verdad) es, dice Feyerabend, «*un acto sociab*».²¹ De manera más concreta, el distanciamiento estético es beneficioso para el conocimiento en la medida en que ayuda a realizar los verdaderos descubrimientos, los de aquellas cosas que *no* se están buscando. Como suele decir de manera divertida Rubert de Ventós, Pitágoras fue capaz de descubrir el «Teorema de Pitágoras» precisamente porque *no* era agrimensor y, de este modo, podía permitirse el lujo de caminar *despistado* por el campo sin obsesionarse con la necesidad de medirlo.

Es interesante reflexionar sobre estos elementos si tomamos en cuenta una realidad espectacular cualquiera. Pensemos, por ejemplo, en el espectador que ve un partido de fútbol emitido por televisión. Normalmente, ese

nuestra).

¹⁸ La apariencia estética como un lugar donde el todo y las partes se reconcilian sin abolirse mutuamente, y por tanto como el modelo más depurado de toda utopía (ver, en la línea de Adorno: WELLMER, 1995).

¹⁹ JAUSS, 1972, p.71.

²⁰ FEYERABEND, 1981, p.188.

²¹ FEYERABEND, 1981, p.189. Ver también ECHEVERRÍA, 1999, p.236.

espectador se fijará ante todo en dos cosas: por una parte, en el resultado del encuentro, en la victoria o la derrota del equipo con el que se ha identificado; por otra, en el juego en sí, en, por así decirlo, la calidad del fútbol desarrollado (a menudo el equipo del que se es seguidor ha sido derrotado en el encuentro, pero ello no provoca necesariamente un descontento —o al menos no un descontento completo— si durante el partido se ha *jugado bien al fútbol*). Es difícil dudar que esta última componente hace que el acto de presenciar un partido de fútbol retenga uno de los elementos esenciales de la experiencia estética: el ideal de juego. En efecto, un partido es bueno porque se juega bien, porque en su desarrollo puede presenciarse la construcción de un mundo que sólo tiene lugar en el caso particular de *ese* partido concreto, el cual, si se ha desarrollado de manera suficientemente original, puede incluso llegar a transformar la noción de lo que se considera *jugar bien* al fútbol. Desde este punto de vista, un partido de fútbol cumple los requisitos exigidos para la elaboración de modelos cognoscitivos (en el sentido de Feyerabend) y, con esto, de aquello que puede en primera instancia ofrecer la educación estética al hombre, *id est*: enseñar al receptor a construir mundos posibles y, de este modo, enseñarle a enfrentar los problemas centrales de la existencia, dado que éstos poseen diferentes soluciones posibles y no una solución única dada de antemano.²² Por extraño que pueda parecer, desde este punto de vista incluso un partido de fútbol puede percibirse de manera *distanciada* y ayudar a la construcción de utopías.

Pero todo ello no obsta para que sea asimismo sencillo descubrir diferencias sustanciales entre la visualización del partido de fútbol y la experiencia estética tradicional, diferencias que muestran, de paso, que el análisis de este tipo de experiencia requiere de instrumentos más sutiles que los diseñados por la tradición moderna para la experiencia estética. Incluso en el caso de que considerásemos que, por el hecho de tratarse de una construcción concreta y en constante formación, un partido de fútbol simboliza²³ algún tipo

²² Debemos esta noción acerca de la educación estética a una conferencia inédita del profesor Elliot Eisner, dictada durante un curso del Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada bajo el título de *Arte y Educación*.

²³ Para las nociones de *juego*, *símbolo* y *fiesta* como las que marcan la continuidad antropológica entre el arte del Antiguo Régimen y el arte moderno, ver: GADAMER,

de realidad trascendente que pudiera ocupar el lugar del *ser*, es decir, de lo que necesariamente se entiende como colectivo, como común a todos (aunque sólo le sea posible hacerse presente a la manera de una reconciliación utópica), el hecho de que el encuentro siempre se resuelva con la aparición de un ganador y un perdedor (o, en el caso de un empate, con un reparto de puntos relacionado con una contienda de nivel superior donde al final también habrá un ganador), reduce considerablemente, si es que no neutraliza por completo, el efecto de esa simbolización. Ello se entiende mejor si pensamos en que, aunque a lo largo del partido se detiene en efecto el tiempo de las actividades cotidianas dando lugar a la aparición de una *temporalidad* diferente, la aparición final de un ganador y un perdedor abole la posibilidad de que sea ésta una temporalidad plenamente dedicada a la celebración colectiva (incluyendo la inversión de jerarquías en el caso de lo carnavalesco) que es lo propio de la *fiesta*. Un paso más en este sentido se da cuando se repara en que el contexto que rodea al fenómeno masivo del fútbol hace que la experiencia concreta del partido contribuya al reforzamiento del *star system*, del conjunto de opciones para la identificación imaginaria que ofrece la constelación de héroes futbolísticos. De este modo, si bien es cierto que el grupo de aficionados que se agolpa en torno al televisor cuando juega su equipo constituye uno de los escasos vestigios de *familia extensa* encontrables en nuestras sociedades, hay que señalar que esos lazos solidarios (generalmente sólo momentáneos) *no se siguen*, como sí ocurre en el caso de la obra de arte, de una expansión de las reglas del juego instituidas por la construcción concreta que supone ese partido de fútbol, sino simplemente del agruparse externo de los seguidores de un equipo.

Pero existe una última diferencia, más sutil y, en la larga distancia, más determinante, que se capta cuando tomamos en cuenta a la imagen misma del partido visualizado por televisión. Se trata en ella de la visualización de la actividad de unos cuerpos que nos permiten satisfacer nuestra demanda de reconocimiento sin exigirnos en cambio ningún trabajo, dado que nos vemos llevados a una situación en que nuestro propio cuerpo es rotundamente afirmado ante una imagen etérea y sin huella que realiza todo el trabajo por

nosotros.²⁴ Lo que ha resultado abolido en esta situación es la noción aristotélica de *aisthesis* como relación de *commensurabilidad* entre la experiencia del arte y la experiencia natural, es decir, como una relación que siempre exigirá nuestra interacción física con el entorno. Aristóteles había aunado placer, sentidos y *praxis*. Cuando emergió la obra de arte moderna esa relación se mantuvo, hasta el punto de que no sólo los objetos de arte eran en sí mismos naturaleza (la huella del trabajo de un organismo vivo), sino que el propio arquetipo del genio como fundamento de la creación (el genio como *medium* a través del cual la naturaleza *da* las reglas al arte) venía en última instancia a garantizar en el orden del pensamiento la *naturalidad* del arte, la cual, a su vez, debía servir de orientación hacia la consecución de una humanidad utópica. De esta manera, y a pesar de que el propio arquetipo del genio fuese inequívocamente un producto de la moderna división del trabajo y la lógica del experto, de algún modo seguía reteniendo la vinculación de la obra de arte con la naturaleza, lo que en la experiencia efectiva quedaba realizado por la actividad de un cuerpo sobre la materia, actividad acompañada en la obra genial por una investigación formal que, sita más allá de toda identificación imaginaria (incluso puede decirse que la escalada hacia el *shock* formal de las primeras vanguardias fue un intento por evitar que esa identificación fuera posible), constituía una manera de articular la *falta*, el deseo mismo.

No obstante, todo ello no quiere decir que baste con tomar la prioridad del horizonte experiencial por encima de la cultura del experto a la manera en que Habermas proponía de acuerdo con *La estética de la resistencia* de Peter Weiss.²⁵ En efecto, el ejemplo del grupo de obreros que va del edificio del arte europeo a su propio medio iluminando de este modo ambos se revela hoy como trasnochado, particularmente porque ese vaivén constructivo de los obreros berlineses de los años treinta resulta seriamente obstaculizado por el ruido que entre el edificio del gran arte y el mundo de la vida introduce de manera implacable el que se ha convertido en el más común de nuestros objetos culturales: el videotexto. La noción lacaniana de lo imaginario permite sin embargo tematizar de manera más aguda la incidencia de la experiencia

²⁴ Ver, para el discurso televisivo en general, más arriba, pp.43-44.

²⁵ HABERMAS, 1981, pp. 99-100.

videotextual, matizando los problemas derivados de la tesis de Marcuse acerca del carácter afirmativo de la cultura y de la desublimación represiva. Al ligar desde el comienzo al sujeto individual con el orden material y social, la constelación lacaniana de los tres órdenes elimina las contradicciones que necesariamente surgen cuando se considera, al mismo tiempo, tanto que sublimar el deseo en la cultura es necesario para la emancipación como que a esa sublimación es inherente un carácter afirmativo que viene finalmente a legitimar la realidad social existente. Desde este punto de vista, la función del arte como nexo social ha de entenderse, en un primer nivel, en la perspectiva de la configuración del imaginario (entendido no como una imagen sino como lo que tendemos a tomar como aislado, a pesar de que *retenga* siempre algo de su matriz visual) y, en un segundo nivel, más denso, desde el punto de vista de la vertebración de lo simbólico, es decir, desde el punto de vista de dar *forma* al deseo, el cual es, desde el comienzo mismo, intersubjetivo.

Sin embargo, esa noción trae necesariamente consigo los problemas derivados del hecho de estar fundada en el paradigma lingüístico. Siendo para Lacan el deseo analizable en términos de una estructura lingüística, es decir, como un entramado de diferencias entre signos, y siendo a su vez el imaginario el tipo de elemento que se resiste a su articulación en el interior de ese entramado, resulta que el sujeto como tal queda reducido al efecto de un *set* de diferencias entre signos cuyo despliegue sólo es limitado por la aparición de lo real, lo cual es a su vez concebido como algo absolutamente inaccesible, como lo que se resiste *absolutamente* a la simbolización. De este modo, se produce un *regressus ad infinitum* que tiende a limitar la autoconciencia del sujeto a una formulación paranoide que, a la postre, sólo puede paradójicamente captarse como un elemento imaginario: el sujeto como tal no es más que una mera tendencia engañosa en el interior de una red de signos que lo trasciende, mientras que su corporalidad efectiva queda reducida, con el deseo, al resultado de una serie de diferencias abstractas entre signos.²⁶ En efecto, al fundar *toda*

²⁶ No nos interesa tanto aquí el problema del lenguaje como el problema del sujeto de la experiencia estética. No obstante, si pensamos exclusivamente en el lenguaje no es difícil captar los sufrimientos y las estrategias de dominación que en el ámbito de la comunicación conlleva la supresión del *despegue semántico* (para esto, BOURDIEU, 1985), y ello a pesar de que la adopción de una concepción del significado relacionada

interacción con lo real en las diferencias lingüísticas, se alcanza a la postre un solipsismo cultural donde el agente individual es reducido a un *set* de relaciones que a su vez puede ser reducido a otro *set* de relaciones. Como señala Paul Crowther, signos de diferencia son tomados como constitutivos suficientes de la diferencia; los efectos son tomados por las causas. Así termina postulándose un sujeto humano descorporeizado —simplemente un lugar ideal donde diferentes fuerzas interaccionan—, anulando así el hecho de que sólo un sujeto corporeizado tiene el poder de reconfigurar y transformar las fuerzas, conscientes o inconscientes, que encuentra; anulando, en definitiva, que, como dice Crowther, el sujeto individual corporeizado es *qua* individual un término positivo.²⁷

II

Precisamente el recurso a la postulación de un sujeto descorporeizado constituye a nuestro juicio el interés central de la propuesta de Lynch. La película que ha ocupado el centro de este trabajo, *Lost Highway*, puede de hecho entenderse —y ello a pesar de su cuestionamiento de la lógica del simulacro a partir de Lacan— como un ejercicio de hipertrofia formal del que sólo parece librarse, acaso, por el malestar que es capaz de provocar en el espectador. Pero, precisamente por su ortodoxia, ese ejercicio permite a su vez mostrar el nihilismo que trae consigo el intento de reducir el sujeto a una estructura lingüística. En efecto, Lynch termina finalmente presentando a un sujeto condenado a oscilar entre la paranoia conspirativa y la emergencia del cuerpo real. Un sujeto que encaja perfectamente con la *Nueva Subjetividad* que describió Erich Fried, la de ese sujeto atrapado en el círculo vicioso formado por la oscilación entre el intento de reducir el ámbito de visión liberándolo de escombros y polvo, «y al final poder ver todo de la nada», o ampliarlo hasta el punto

con una formalidad *universal* o con una imagen mental cargada de potencia semántica haya sido desde el origen una decisión que implicaba la adopción de partida de todo un aparato ideológico (JAMESON, 1972, pp.3-4).

de que, difuminando poco a poco los detalles, lleguemos a no ver «*nada de todo*».²⁸ Lo que en definitiva Fried y Lynch ponen de manifiesto es cómo se configura una subjetividad descorporeizada que, ajena a la posibilidad de interaccionar de manera efectiva con el entorno, sólo encuentra fundamento en el *voyeurismo* y la abstracción lingüística. Y, sin embargo, si, como decía Nietzsche, hacemos tarea de topo y nos ponemos a excavar, veremos que esa subjetividad no es tan *nueva*, que la matriz de ese sujeto tiene unas raíces ya antiguas (aunque lógicamente esas raíces emergieran en el interior de horizontes históricos vertebrados por campos de fuerza diferentes), siendo lo verdaderamente nuevo sólo la dimensión cuantitativa del asunto, por más que, desde luego, esto último traiga consigo implicaciones cualitativas. Así, en la trampa que Marcel Duchamp tendió al *voyeur* en *Étant Donnés*, el mirón asomado al agujero de la puerta por el que se ve a la mujer exhibiendo su sexo desnudo es a su vez visto por el resto de los visitantes del museo.²⁹ Y cuando el *voyeur* es visto sufre necesariamente la emergencia de su cuerpo real, de ese amasijo grosero que no es comensurable con nada: cuando es capturado mirando, uno ya no es la intencionalidad pura proyectada al otro lado de la puerta, sino un mero cuerpo atrapado de *este* lado. De modo que Duchamp mostró que el voyeurismo, que supone la abstracción máxima del objeto de la mirada, y la emergencia del cuerpo real están ligados. Y aún podemos encontrar la relación entre la emergencia del cuerpo real y la abstracción visual y lingüística mucho antes, en los orígenes mismos del vanguardismo. Al fin y al cabo, la oscilación entre la emergencia del cuerpo real y la hipertrofia de la especificidad del lenguaje (el lenguaje puro, el lenguaje como mera circulación de diferencias entre signos al margen incluso del despegue semántico) ya angustiaba a aquél pequeñoburgués que había «*abogado a su caballo*» al romper

²⁷ CROWTHER, 1993b, p.68.

²⁸ Erich Fried, «Nueva subjetividad», en: FRIED, 1978, pp.35-36.

²⁹ Para esto, ver: KRAUSS, 1993, pp.122-129. Considerando que en *Étant Donnés* el punto de mira y el punto de fuga son simétricos —ya que ambos están constituidos por un agujero— y este último es una vulva, ésta se convierte automáticamente en la imagen especular del ojo que mira a hurtadillas. De este modo, Krauss da la razón a lo que Lyotard dijo de ello: «*Con celui qui voit*» («El que mira es un coñito»).

con la tradición del sentimentalismo romántico en favor del lenguaje abstracto: «*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*», escribió una vez Mallarmé.³⁰

No obstante, lo que David Lynch pone ante nuestros ojos es menos una reflexión sobre la alta cultura (como sí lo son la de Mallarmé o, incluso, la de Duchamp) que la descripción de un paisaje cotidiano todo él edificado sobre una desantropomorfización. La referencia al cine de terror en el subtítulo de *Lost Highway* sirve de orientación en este sentido: mientras que la ciencia ficción convierte en habitables lugares o situaciones donde no estaremos nunca, la tarea del terror es transformar en inhabitable el lugar o situación en que vivimos todos los días. Pero la referencia al terror sólo puede aquí servir como orientación, dado que lo que se está poniendo en juego es menos una cuestión de género que una reflexión sobre la naturaleza formal misma. No se trata sólo de mostrar un lugar inhabitable, sino sobre todo de mostrar un lugar inimaginable y, por tanto, *invisible*, en el sentido de que en él se ha abolido el trabajo de las construcciones siempre antropomórficas del arte, las cuales suponen al mismo tiempo tanto un acto de desvelamiento, de poner el mundo al alcance de la experiencia y hacerlo así *visible* en un sentido pleno,³¹ como una imposición de orden en la experiencia. Lo que Lynch trata precisamente de abolir es la reciprocidad entre el espectador y el mundo, una abolición que él realiza no dejando lugar a otra cosa que a un endiabrado vaivén entre la paranoia conspirativa y la emergencia del cuerpo fragmentado. Si son en efecto las operaciones del cuerpo (un estilo de vida interaccional y prerreflexivo) las que hacen posible la conciencia, si son solamente la vida sensorial y afectiva del sujeto (aunque ésta pueda ser fijada por el lenguaje) las que le abren efectivamente paso, Lynch ha intentado en *Lost Highway* cerrar justamente esa posibilidad. De este modo, ha llevado al límite la tendencia general que Stanley Cavell encontraba en el cine más reciente, es decir, un proceso de «de-teatralización» que Jameson ha redefinido por su parte como un proceso de *desnarrativización*, como una abolición de los relatos fundada en una reducción al

³⁰ Stéphane Mallarmé, «Brise Marine», en: MALLARMÉ, 1980, p.62.

³¹ Como ya hemos señalado, la imaginación va mucho más allá de las imágenes en sentido estricto. Como dice Lefebvre, el espacio reducido al «*mundo de las imágenes*» es el enemigo de la imaginación (LEFEBVRE, 1974, p.361).

cuerpo a través de las potencialidades de la pornografía y la violencia³² que, finalmente, ha de arrancarlo de su entorno y reducirlo a la grosera biología.

Desde luego que Lynch es ante todo un artista (incluso un pintor, según él mismo dice), y como tal trabaja. Pero todo su interés parece consistir en llevar al extremo (y así anular) la interacción corporal con el mundo que subyace a la práctica artística. El asunto no es baladí desde el momento en que, si bien esa interacción encuentra su recipiente privilegiado en la creación artística, es no obstante un fenómeno inherente a la condición humana misma, como ha descrito la fenomenología. En efecto, nuestro sentido del ser no es completamente privado.³³ El hombre es un ser corporal que, como tal, interacciona con lo otro no situándose en un supuesto exterior para desde ahí mirarlo, sino a través de las capacidades senso-motoras del cuerpo (la más sofisticada de las cuales es el lenguaje). La cuestión a tener en cuenta en relación con el arte es el hecho de que esa reciprocidad no puede ser captable por conceptos abstractos: saber cómo ejecutar una acción no requiere que formulemos una teoría abstracta que oriente la actividad de nuestro cuerpo y, de hecho, una acción orientada de esta última manera tendría necesariamente como corolario una dolorosa experiencia del propio cuerpo como reducido a fragmentos, a elementos dependientes no de una totalidad orgánica (el cuerpo *humano* mismo), sino de la función ocupada dentro de una finalidad predeterminada y *externa*. En la práctica actuamos en reciprocidad con el mundo sin necesidad de acudir a una formulación abstracta, la cual, de hecho, nunca podrá hacerse cargo de esa reciprocidad. La única manera de expresarla, que es al mismo tiempo la única manera de evitar la fragmentación del propio cuerpo en el acto de conocer la realidad, no es otra que la constituida por la creación y la apreciación artísticas, es decir, por la creación y apreciación de objetos que son a la vez sensibles y simbólicamente significativos, y en relación con los cuales no nos importa tanto (o al menos no solamente) el que hecho de que sean funcionales, sino sobre todo el *como* funcionan.³⁴ De este modo, el arte puede dar cuenta de la *reciprocidad ontológica* propia del ser corporeizado, permitiendo acercarnos al ámbito de la *otredad*, al necesario reconocimiento del

³² JAMESON, 1986, p.147.

³³ CROWTHER, 1993b, p.1.

otro (en el doble sentido de reconocer al otro y de ser reconocido por el otro como un ser humano) a través de la exteriorización de la experiencia humana, de la interacción del cuerpo con el mundo, en artefactos. Es así como Paul Crowther llega a definir el arte como «*la conservación de la experiencia humana misma*»,³⁵ de manera que se configura como el principal apoyo para que el hombre logre su autoconciencia como ser humano (en interacción con el mundo)³⁶ y, de este modo, pueda sentirse como «*en casa*» en su entorno.

El artista es por tanto quien, gracias al medio que domina, logra imprimir un cierto modo de ser sobre la materia, dejando así como testimonio de su estar en el mundo una suerte de recipiente que atesora el recuerdo de la interacción humana con aquél.³⁷ Sin embargo, el trabajo de David Lynch consiste más bien en dar cuenta de la realidad videocultural precisamente como un obstáculo para que tenga lugar esa interacción. La estrategia que Lynch asume para dejar esto claro consiste en asumir la especificidad de la videocultura sólo con el fin de que, siempre a partir de ella, no quede lugar alguno para la situación fascinante que característicamente genera la videocultura, a saber, la posición de un cuerpo afirmado (el del espectador) del

³⁴ CROWTHER, 1993b, pp.4-5.

³⁵ CROWTHER, 1993b, p.7.

³⁶ Crowther caracteriza la autoconciencia en virtud de una serie de rasgos. En primer lugar, aquellos que pueden pertenecer no sólo a la especie humana: la capacidad para recibir estímulos sensoriales (atención), la capacidad para organizarlos (comprensión) y la capacidad para proyectarlos en situaciones pasadas y poder imaginar otras futuras. Estas características son imprescindibles la aparición de las que definen la autoconciencia propiamente humana: la conciencia de que uno puede ser objeto de la conciencia de otros seres similares —humanos—, conciencia que en sí misma implica el *reconocimiento* que entra en juego en toda noción de sentido o valor y, precisamente con ello, la capacidad de escoger y tomar decisiones en el interior de ese reconocimiento, una capacidad que, al integrar el reconocimiento del otro, necesariamente incluye las nociones de responsabilidad, de culpabilidad y de logro de objetivos (CROWTHER, 1993b, pp.150-51).

³⁷ Para esto, ver la discusión de Paul Crowther con Merleau-Ponty en: CROWTHER; 1993, pp.40-55. Nos parece que la defensa que Crowther hace de la experiencia estética frente a su reducción al juego interno de un entramado de signos es una defensa pertinente. Desde luego que siempre que se intente establecer una trama objetiva o una serie de leyes se producirá la inserción del sujeto en un campo de fuerzas que lo trasciende. Sin embargo, el problema surge de inmediato en cuanto se trata de un asunto, la experiencia de la alta cultura, cuya naturaleza es precisamente su carácter corporal concreto. No se trata sólo de lo que Bourdieu llama la *illusio*, sino de la naturaleza misma de esa *illusio*, que es diferente a la de otros campos. A pesar de ello, aún es necesaria una idea estética para que una posición se convierta en dominante. (ver CROWTHER, 1994d, p. 168).

que no se requiere trabajo alguno, a menudo ni siquiera el de elaborar una interpretación, ante un cuerpo negado y etéreo. Por el contrario, lo que Lynch presenta, no sólo en el interior de la historia de Fred sino también *visualmente*, en relación con el espectador mismo,³⁸ es un cuerpo afirmado frente a la descomposición de ese cuerpo negado y sin huella de ser, frente al desmoronarse de su carácter etéreo. En otras palabras: una pura racionalización de la nada. Si es en efecto esa interacción la que hace al hombre sentirse «*en casa*» en su entorno, hay que recordar que Fred Madison, según él mismo cuenta a su esposa, soñó «*que no tenía casa*».

Naturalmente, todo ello no obsta para que Lynch se haya preocupado a su manera por dar cuenta de la prehistoria de la simulación, de sus precondiciones sociales. Pero lo que se impone subrayar es que su insistencia en el «ruido» videocultural³⁹ obliga a tomar en cuenta la mediación de la videocultura como un elemento específico por derecho propio, de modo que se hace necesario adoptar categorías particulares con respecto a ella, categorías que él mismo da la impresión de incorporar en su obra a partir de esa dialéctica entre la paranoia conspirativa y la emergencia del cuerpo fragmentado. Lo que sin embargo Lynch no se toma el trabajo de hacer es proponer salida alguna a esa situación de nihilismo, aunque, y precisamente por ello, deje de este modo el problema servido: es necesario escapar a esa patología cultural que, sin embargo, está *ahí*, ante nosotros, y no puede por tanto ser simplemente negada.

Si ciertamente una transformación en el orden de los soportes materiales contribuye a propiciar la emergencia de diferencias cualitativas en la naturaleza y en la apreciación de los objetos o textos culturales, la reproducción técnica a gran escala tiene incluso el doble efecto de transformar la experiencia concreta de la imagen y, al mismo tiempo, hacer resonar en cada una de esas experiencias su origen efectivo en la acumulación primigenia de capital. En este sentido, la aplicación a la experiencia videocultural de la distinción lacaniana entre orden imaginario, orden simbólico y orden de lo real, constituye

³⁸ Sobre cómo Lynch muestra el desmoronarse del anclaje metafórico en términos visuales ver, más arriba, pp.183-188. Por otro lado, también el sonido es importante en ese sentido, como muestra el uso de los sonidos guturales de Rammstein en *Lost Highway*.

³⁹ Ver, más arriba, pp. 88-93.

precisamente un intento de hacerse cargo de esas diferencias cualitativas. En ese nivel, cada interacción concreta —siempre fundada en una serie de precondiciones reales que atañen tanto a las condiciones de producción del objeto como a las condiciones en que se desenvuelve el receptor— incorporará elementos que *tienden* a ser completamente individuales (el imaginario) y elementos intersubjetivos en la manera de articular el deseo, permitiendo así rescatar la experiencia del arte en un sentido cercano a lo que Lyotard pensaba al afirmar que «*lo artístico es a lo cultural como lo real del deseo a lo imaginario de la demanda*». ⁴⁰ No obstante, esa manera de hacerse cargo de la videocultura corre el riesgo de olvidar la relevancia de un sujeto individual corporeizado. Sea o no cierto que, como dice de nuevo Lyotard, «*el cuerpo productor es ya un arcaísmo*», ⁴¹ no es así en el caso del cuerpo viviente o, más rigurosamente, del cuerpo productor en un sentido no directamente derivado del economicismo acostumbrado. Ciertamente que, como hemos intentado mostrar a lo largo de todo este trabajo, tanto los propios objetos de que nos rodeamos como nuestra propia experiencia de la realidad y de los otros seres humanos nos llevan a tomar en cuenta la interacción corporeizada del hombre con el mundo *siempre* en el nivel de la dimensión social. Pero, y precisamente por ello, resulta finalmente que el deseo, que desde su origen mismo se articula en términos intersubjetivos, puede convertirse en objeto de análisis solamente si es considerado como la manera de hacer reflexivo el perceptualismo, como la *dimensión social de esa emoción distanciada* en la experiencia del arte (e incluso de la naturaleza, en la medida en que sólo una «*artistización*» de la naturaleza permite contemplar estéticamente paisajes que antes eran simplemente tenidos por caóticos) que nos permite interaccionar verdaderamente con el mundo.

Es en este punto surge a nuestro juicio la primera de las arbitrariedades de Lynch, quien parece haber querido dar cuenta sólo de esa dimensión social, como si la lógica cultural postmoderna sólo incorporase elementos colectivos. En efecto, la existencia de Fred Madison viene a fundarse en la desaparición de las condensaciones empíricas que han de servir de apoyo a la construcción del sujeto, algo así como los «*puntos de almohadillado*» que constituyen el lugar de

⁴⁰ LYOTARD, 1994, p.233.

⁴¹ LYOTARD, 1994, p.236.

enganche necesario para que funcione la cadena deseante y donde, al fin y al cabo, ha de encontrar apoyo la orientación privada de Fred. Esos puntos, que en Lacan constituyen el lugar donde se anudan *significante* y *significado* — enganche sin el cual tiene lugar la deriva de *significantes* que acompaña a la psicosis— no pueden, si es que han de conformar el punto de arranque de lo que falta a Fred Madison, es decir, de una *experiencia*, ser concebidos desde el punto de vista de la abstracción lingüística, sino que han de estar plenamente insertos en la interacción corporal del hombre con el mundo. Esa emoción distanciada, ese juego de lenguaje corporeizado que constituye la experiencia estética, se percibe desde el punto de vista de la construcción del sujeto como una condensación metafórica particularmente rica, como el lugar donde emerge la respuesta a lo real. En efecto, al margen de que esa respuesta se constituya como el lugar de enganche de la cadena deseante, debe sin embargo albergar una coherencia inherente a sí misma. Debe, por así decirlo, existir cierto grado de objetividad en esa condensación, en esa acción recíproca en que para Dewey consistía la categoría de lo real y que encuentra su forma más íntima en lo propiamente estético —ya que siempre es rítmica y, sobre todo, tendente a la imposición de un orden— de toda experiencia. En el caso que nos ocupa, esa condensación es, en primera instancia, visual, y debe en efecto existir cierta coherencia en ella en la medida en que la actividad sensorial específica no puede ser torpemente reducida a un sistema de signos, como aclaraba con un sencillo ejemplo Richard Wollheim: desde un punto de vista estrechamente semiótico no tiene sentido el acto elemental de transferencia que permite el que, si puedo reconocer el retrato de un gato y sé qué aspecto tienen los perros, espere reconocer igualmente el retrato de un perro cuando lo vea. Si la percepción es directamente tomada como lenguaje esa transferencia se torna tan imposible como el hecho de concluir que, si conozco que la palabra francesa «*chat*» hace referencia a un gato y sé cómo son los perros, puedo tranquilamente esperar entender el significado de la palabra «*chien*» cuando la oiga.⁴² El ejemplo remite asimismo a la disputa en torno a la ligazón entre percepción e interpretación, a la cuestión de si cuando vemos estamos en efecto viendo una misma cosa pero bajo diferentes descripciones, o de si

⁴² WOLLHEIM, 1991, p.136.

realmente vemos cosas diferentes en virtud de una interpretación que siempre acompañara al acto de mirar. En este sentido, es necesario recordar que la obra de arte (y es así no sólo desde el momento en que aceptamos que obras insulsas desde el punto de vista de la percepción son arte) remite siempre hacia algo pensado, hacia algo más allá de la experiencia fenomenológica como tal. Si, evidentemente, somos cuerpo, el arte nos recuerda siempre que el cuerpo es algo más que la carne. Es precisamente la manera en que ese punto más allá de lo perceptivo se incrusta en la experiencia estética el lugar donde hay que introducir la cuestión de cómo se construye el sujeto. Como, al margen de cualquier otra cosa, apuntaba Norman Bryson, la razón última para superar el perceptualismo es de índole social: *«la diferencia crucial entre el término ‘percepción’ y el término ‘reconocimiento’ consiste en que el último es social. Para reconocer una sensación se requiere una persona. Para reconocer un signo se requieren al menos dos.»*⁴³

De modo que, a pesar de todas las limitaciones que queramos encontrar, puede extraerse una primera conclusión del análisis de la obra de Lynch, a saber: que la hipertrofia del imaginario en la lógica cultural postmoderna debe hacernos ver que, de un modo u otro, el imaginario y el deseo *siempre* estuvieron presentes en la articulación y apreciación de los objetos de cultura, aunque sólo esa especie de «recolectivización» propia de la lógica cultural postmoderna haya sido capaz de ponerlo con claridad de manifiesto. En definitiva, que en la interacción con el objeto de cultura lo social le viene al sujeto desde dos perspectivas: desde las condiciones materiales de producción y distribución del objeto de esa experiencia, ese paisaje abultado de las relaciones sociales a cuya conciencia sólo se accede gracias a la investigación empírica, y desde la articulación del deseo (de la falta intersubjetiva) necesariamente entendido como lo social de aquello que se realiza a la manera de emoción distanciada en el interior de la experiencia estética, como el modo en que esa emoción se engancha en una forma intersubjetiva. Esa forma cuya manera de funcionar sólo de manera estratégica puede tratarse propiamente como un lenguaje —con sus procesos de

⁴³ *«And the crucial difference between the term ‘perception’ and the term ‘recognition’ is that the latter is social. It takes one person to experience a sensation, it takes (at least) two to recognize a sign».* (BRYSON, 1991, p.65. Traducción nuestra).

condensación metafórica, de desplazamiento metonímico y de transcodificación interpretativa capaz de puentear esferas semiautónomas en cada *acto socialmente simbólico* de inserción en un objeto⁴⁴— y que constituye, en definitiva, la *forma* que la humanidad se da a sí misma en la interacción, que no es sólo imitación sino también producción, con lo natural.

III

La referencia a la articulación del deseo como la *forma* colectiva trae de suyo el problema acerca de cómo esa forma del cuerpo social ha de ser captada. Si toda producción de una forma es al mismo tiempo un acto de transcodificación en el seno de una trama de narrativas, esa *forma* del cuerpo social sólo será entonces legítimamente captable si se toma como su *límite* una totalidad que permita así apreciarla como una estrategia de contención: esa totalidad que debe estar formada por lo real, lo real físico-biológico de la naturaleza y lo real de las condiciones históricas de posibilidad de esa narrativización. En este sentido, algunas de las determinaciones históricas que han permitido la apuesta de Lynch, a saber, la reproductibilidad técnica y la experiencia del tiempo real, han sido formuladas por aquél de manera que parecen abocar en su lectura a una verdadera «nostalgia del presente», es decir, al anhelo melancólico de una experiencia cotidiana susceptible de ser convertida en objeto y lugar de la *praxis* y, con ello, del mecanismo fundamental de la autoconstrucción del sujeto. La historia (mención aparte del intento de provocar un *shock* en el espectador, parecido en su efecto al de los objetos desagradables de Giacometti) entra en la formalización de Lynch sólo como lo reprimido y al mismo tiempo irrecuperable, en el mismo sentido que

⁴⁴ Jameson adopta la transcodificación como una estrategia mediante la cual el analista supera, al menos localmente y con ocasión de un análisis particular, la fragmentación y autonomización de las diversas regiones de la vida social. Se trata, en suma, de «*la invención de un conjunto de términos, la elección estratégica de un código o lenguaje particular tal, que pueda utilizarse la misma terminología para analizar y articular dos tipos bastante diferentes de objetos o "textos", o dos niveles estructurales de la realidad muy diferentes*» (JAMESON, 1989, p.33).

lo real de la biología es tematizado por la realidad cruel de los insectos a la que no se tiene acceso alguno, que no puede ser humanamente transformada.⁴⁵ Es así como el trabajo de Lynch termina negando parte de su intención declarada, a saber, la aspiración de superar la lógica del simulacro desde el punto de vista de la autoconstrucción del sujeto.

La matriz del problema radica a nuestro juicio en una tácita concepción del lenguaje como el verdadero *sujeto* de la acción, concepción que imposibilita la percepción de la realidad efectiva y de la historia como otra cosa más allá de un fondo intolerable. La percepción de la historia como totalidad determinante en términos de estructura lingüística (o, a la postre, en su contrafigura negativa de lo real de la historia como «*lo que se resiste absolutamente a la simbolización*») viene por fuerza a neutralizarse a sí misma, quedando finalmente reducida a una mera proyección imaginaria, a una manifestación más de ese narcisismo y esa esquizia postmodernas a los que, desgraciadamente, estamos ya tan acostumbrados. La noción de la historia como *causa ausente* sólo puede en efecto ser tomada de manera estratégica, como determinación *en última instancia*, y por tanto no para alcanzar algún tipo de verdad total, sino para desenmascarar lo ideológico como *estrategia de contención* inherente en todo relato mítico (por debilitado que ese contenido mítico resulte en el interior de la lógica postmoderna) que, implicando siempre una idea de totalidad dotada de coherencia, muestra a la vez sus límites en lo que esta coherencia deja fuera de sí como *impensable*.⁴⁶ Pero el problema no radica sin más en alguna suerte de perversa decisión por parte de David Lynch, sino en la propia noción lacaniana de lo real, cuya ambigüedad obliga a ser extremadamente cuidadoso con respecto a su uso con el fin de hacerse cargo de lo real de la historia. Ello es así no sólo desde el punto de vista de tener en cuenta sus posibles efectos, sino especialmente por el hecho de que, como ha visto Žižek, si bien para Lacan la emergencia de lo real se produce siempre como un retorno traumático que inevitablemente rompe el ritmo de nuestra vida cotidiana, lo real es al mismo

⁴⁵ Lo que *Blue Velvet* ya venía a poner de manifiesto, según Jameson, es que la historia sólo entraba en forma de ideología, y que el mal se había transformado en una mera *imagen del mal*, en un simulacro. (JAMESON, 1991, p.294ss.).

⁴⁶ Así, para Jameson, la idea hegeliana de espíritu absoluto reprime en su coherencia la posibilidad de pensar una *praxis* colectiva. (JAMESON, 1989, p.43.)

tiempo el soporte de esta última: nuestra vida cotidiana no sería nada si no fuese una *respuesta a lo real*,⁴⁷ siempre debe haber una «*pequeña pieza de lo real*» perceptible para el sujeto como el soporte de sus creencias. De este modo, «*lejos de quedar limitada a los llamados casos 'patológicos', esta 'respuesta de lo real' es necesaria para que la comunicación intersubjetiva como tal tenga lugar. No existe comunicación simbólica sin alguna 'pieza de lo real' que sirva como apoyo que garantice su consistencia*».⁴⁸ Lo real es la imposibilidad central alrededor de la cual se estructura la red significativa, pero no es exactamente un vacío. Para que un signo llegue a generar significado, debe estar confirmado por algo real que pueda ser legible como signo: el signo pertenece a la «*respuesta a lo real*», y por tanto es dado por la cosa misma.

El olvido de esa «*respuesta a lo real*» es la matriz de la segunda de las arbitrariedades de Lynch, una arbitrariedad que, sin embargo, emerge en buena medida como una formalización productiva. No dando cuenta de que sólo una pequeña pieza de lo real puede en efecto movilizar al sujeto y a la significación, Lynch llega a unificar la realidad empírica con los fundamentos estructurales del análisis. Así, Alice es una *femme fatale* perfecta porque sus determinaciones materiales coinciden plenamente con las formas básicas de la percepción masculina: es decir, que su existencia efectiva es generada por la estructura psíquica de Fred, la cual está a su vez concebida como lenguaje puro, carente incluso de toda condensación metafórica. Lo mismo ocurre con las otras claves de *Lost Highway*: las condiciones reales en que se desenvuelve Dick Laurant ajustan la realidad empírica del hombre poderoso a su soporte obsceno, a la violenta acumulación primitiva, gangsteril, como el soporte del capitalismo flexible; el enamoramiento de Pete tiene lugar exclusivamente desde el punto de vista del imaginario, ajustándose de este modo a su posición estructural en un grado incluso mayor de lo que el propio Lacan se atrevería a decir⁴⁹;

⁴⁷ ŽIŽEK, 1991b, p.29.

⁴⁸ ŽIŽEK, 1991b, p.30.

⁴⁹ En efecto, aunque en general Lacan consideraba al amor como un fenómeno imaginario, perteneciente al campo del yo —y por tanto ligado al narcisismo y la agresividad—, su posición es ambigua: el deseo mismo nace de la parte insatisfecha de la demanda, que es precisamente la demanda de amor («*deseo de ser amado*»). Lacan incluso llegará a sostener que no se puede decir nada significativo o sensato sobre el amor (EVANS, 1996, p.36).

finalmente, la continuidad sin fisuras que Lynch establece entre las existencias de Pete Dayton y de Fred Madison ubica la matriz de la postmodernidad (cuyo nacimiento efectivo sólo se detecta a finales de los 70) justo tras la segunda guerra mundial, obviando de paso la significación de la revuelta cultural de los 60⁵⁰. El juego de Lynch ha sido, por tanto, el de plegar sobre la misma superficie la realidad empírica y su estructura formal, que en la mente de Fred Madison se articulan como la realidad y su soporte obscuro. El asunto, lógicamente, está en el estatuto de realidad de ese soporte: si realmente existe en el interior de la cabeza de Fred, o, mejor aún, del espectador identificado con Fred, ello sólo puede ser porque hay en ello *«algo de real»*. Toda la operación de Lynch consiste en identificar ese *«algo de real»* con la totalidad de la estructura del sujeto. Y, de este modo, si la estructura ausente, si la estructura que es como tal impensable resulta objetivada obliterando la realidad empírica (como en el interior de Fred al hacerse consciente su inconsciente provocando la emergencia de lo siniestro), surge la cuestión última acerca de si la lógica cultural postmoderna como tal, amenazada como está por la emergencia de lo real, es verdaderamente *pensable*. Quizá el hecho de sacar a la luz el fondo intolerable (es decir, la matriz misma de su impensabilidad) posee en efecto un fondo productivo, liberador en la medida en que constituye una *«transgresión inherente»* con respecto al orden tradicional de cosas; o quizá simplemente es impensable porque así lo es desde el punto de vista de David Lynch, porque su tematización del asunto es la propia de una perspectiva conservadora en cuyo seno la postmodernidad misma, con su afirmación de la alteridad y su disolución de los viejos valores de la ética protestante, resulta impensable.

Lo que finalmente hemos alcanzado con todo ello es el límite formal cercado por Lynch, ese límite en el que Žižek encontraba precisamente *«el enigma de la postmodernidad»*. Pero la afirmación misma de Žižek va más allá de ese impensable, pues tal enigma es solamente formulado como el calificativo

⁵⁰¿Se trata en el 68 de la primera revuelta elaborada contra la desublimación represiva y el espectáculo, o realmente es ella misma la expresión de un fracaso?. Como dice a su manera provocativa Rubert de Ventós, el mayo del 68 puede interpretarse como una *«carta a los Reyes magos»*: podemos pedir todo lo que deseemos porque, afortunadamente, están papá y mamá para negárnoslo.

de un tercer término, el término «postmodernidad», que más que a una lógica estructural se refiere al horizonte último en que esas clausuras se insertan, un horizonte que, aún funcionando sólo como determinación *en última instancia*, sugiere por sí mismo la posibilidad de realizar una fenomenología del presente. No se trata entonces ya de enfrentarse al hecho de cómo se construye el sujeto en nuestro entorno cultural, sino de asumir la perspectiva de totalidad propiciada por la clausura del análisis mismo. Es esa clausura y sólo ella la que puede dar pie a tal perspectiva. Cambiando el acento de la frase de Wittgenstein: la escalera solamente puede arrojarse *después de haberla usado*. Únicamente desde este horizonte podemos propiamente afirmar que la abstracción que sin duda emerge como el elemento central de aquella lógica aparece como irreductible a los términos lingüísticos en que a la larga se vuelve impensable, y parece más bien que debe siempre ser tomada en relación con la constelación de *formas de vida* a las que se asocia esa circulación de imágenes e identificaciones, formas de vida cuya matriz resulta notablemente transformada en cuanto esas imágenes y opciones de identificación circulan globalmente en tiempo real. De este modo, lo que David Lynch nos recuerda es la importancia de tomar en cuenta la existencia del espacio, y su hacerse cargo de ello pone al mismo tiempo de manifiesto lo infructuoso que puede resultar el intento de llevarlo a cabo a partir exclusivamente del paradigma lingüístico. Sea entonces más o menos afortunado el intento de Lynch, de él nos queda un remanente incuestionable: el desvelarse de una situación donde el hecho de enfrentar las imágenes desde el punto de vista lingüístico encuentra su *precondición* histórica en la disminución (en el orden cultural) de las diferencias espaciales. De este modo, la segunda conclusión (y se trata de una conclusión realmente modesta) que puede alcanzarse al final de este trabajo es de naturaleza histórica, a saber: que la aparición de la experiencia de la imagen reproducida técnicamente primero y, luego y muy particularmente, circulando en tiempo real, ha sido la *precondición* histórica del tratamiento de la relación entre el receptor y la imagen desde el punto de vista del lenguaje (cifrada en el paso de la noción de *Obra* a la noción de *Texto*⁵¹) y al margen de la interacción corporal, así como de la serie de tensiones que esa concepción genera.

⁵¹ Así lo describía Víctor Burgin: «*El paso hacia la crítica postestructuralista es un movimiento,*

Pero si son ante todo esas condiciones que inmovilizan sujetos las que generan la nueva situación de inconmensurabilidad entre cuerpo y espacio, aún podemos recurrir por última vez al primer gran maestro de la inmovilidad y de la inmovilización, es decir, al tramposo de Marcel Duchamp. Porque en la trampa de los *Étant Donnés* se puso de manifiesto algo más que lo anteriormente dicho: que el espectáculo al que se asoma el *voyeur* depende menos directamente de la obscenidad del ojo que de una inconmensurabilidad entre cuerpo y espacio, que de una situación en la que una mirada y una mente proyectadas hacia el interior del agujero se oponen a un *cuerpo* atrapado *de este lado*. De modo que, si esas condiciones de separación e inmovilización de sujetos son en efecto *producidas* social y mentalmente, habrá que tomar en cuenta el hecho de que es el espacio mismo el que es social y mentalmente producido. En este sentido, Henri Lefebvre ha descrito cómo el espacio cualitativo que se da como opuesto a la producción ha generado una ilusoria «cultura del cuerpo» que imita la vida natural.⁵² En esa oposición entre un espacio cuantitativo y un espacio cualitativo, la necesidad aparece como lo opuesto al deseo, el cual aparece como sin objeto, tendiendo solamente hacia un espacio donde pueda encontrar lugar de expresión (la playa, los lugares de la festividad, el espacio del sueño). Tal contradicción, que encuentra su base social en la clase media, es en última instancia el resultado de la oposición entre producción y consumo, la cual se realiza en términos espaciales en el movimiento existente entre el espacio de producción y el espacio de reproducción (escondido este último bajo la apariencia de la creatividad). Pero, simultáneamente, el espacio también se fragmenta y se fractura de acuerdo con los requerimientos de la división del trabajo, al mismo tiempo que es concebido de forma cada vez más homogénea (homogeneidad cuya metáfora más acabada es la computadora que incluye en sí y gestiona el conjunto de información relativa a un espacio físico o social dado), en un proceso parecido a como el cuerpo femenino es tenido como un ideal a poseer a la vez que se

como señaló Barthes, de la Obra al Texto: desde una perspectiva de la crítica como operación realizada por un sujeto autónomo en relación con un objeto discreto y distanciado, hacia la perspectiva de una crítica como acto de leer, de imbricación, de implicación, un sujeto dividido e inestable en el interior de las múltiples inestabilidades de un texto que se abre continuamente a otros textos»
(BURGIN, 1986, p.199. Traducción nuestra).

percibe como fragmentado. Se genera así una contraposición entre lo global y lo fragmentado que, finalmente, acaba por subsumir aquella otra entre centro y periferia.

De este modo, hemos pasado ya desde la cuestión de la producción de objetos culturales a la cuestión de la producción del espacio mismo. Naturalmente, sólo podemos referirnos a la producción del espacio como resultado de contradicciones sociales que «emergen» en el espacio y engendran las contradicciones de éste: las surgidas entre los que «utilizan» el espacio como inversión y los que «usan» un espacio que, al no generar plusvalía, no recibe inversión y es considerado improductivo. El espacio privado no es representado o concebido, sino *vivido*. De este modo, una transformación del espacio siempre habrá de suponer una neutralización de la experiencia estrictamente visual del espacio (confirmada de manera efectiva en el privilegio de fachadas en edificios y muebles), en favor de la interacción corporal con el espacio. Mientras que lo visual significa no ya sólo una reducción del deseo a la pulsión escópica, sino sobre todo que el contacto entre estratos sociales o clases se ve sustituido por meros signos de contacto, lo que se reclama es una interacción donde se realicen al mismo tiempo las contradicciones socio-políticas. Las contradicciones socio-políticas se hacen efectivas *en* el espacio (convirtiéndose así en las contradicciones *del* espacio), y no pueden por tanto ser entendidas a partir de una representación (de matriz visual) del espacio. El espacio debe tratarse desde el punto de vista del uso y no del intercambio, de la comunicación o de la circulación abstracta.⁵³

Hay, entonces, otra forma de definir el simulacro: como la inserción de nuestro entorno primario, el entorno urbano, en la lógica brillante y silenciosa del supermercado. Quizá ésta sea al final es la verdadera inversión indefinible, el grado máximo de la alianza entre la dominación y el intercambio (desde las autopistas que garantizan la circulación de bienes a la exhibición corporal en el ocio administrado, donde precisamente el cuerpo tiende a ser reducido a sus

⁵² LEFEBVRE, 1974, p. 353.

⁵³ LEFEBVRE pone precisamente el ejemplo de las autopistas construidas en norteamérica con dinero surgido del petróleo. Autopistas que, al mismo tiempo, generan de por sí una serie de plusvalías para las compañías petrolíferas en una espiral propia del espacio abstracto del intercambio. (LEFEBVRE, 1974, p.374).

más estrechos límites, desublimando con ello toda energía libidinal), el máximo grado de oposición a la *apropiación* del espacio como categoría relativa al *uso*, a la práctica social del espacio. Porque no sólo frente al formalismo, sino también frente al estructuralismo, que se centra en las estructuras, a las que concibe como objetos «*cuyo carácter es en última instancia tecnológico*»,⁵⁴ el *uso* pone a colaborar todos los factores. Al fin y al cabo, el gran arte siempre se ha caracterizado por poner en juego al mismo tiempo momentos diferentes que, tomados individualmente, pueden ser objeto de análisis, pero en cuyo trabajo efectivo siempre es necesario tomar en cuenta una interacción cuya necesidad, al negarla en la historia del contacto exclusivamente imaginario de Fred Madison con la realidad social, nos recuerda David Lynch.

⁵⁴ LEFEBVRE, 1974, p. 369.