

## El sujeto bajo la piel: arte y violencia en Slavoj Žižek

Gabriel Cabello<sup>1</sup>

Recibido: 7 de julio de 2020 / Aceptado: 24 de septiembre de 2020

**Resumen.** Partiendo del uso que en ocasiones Slavoj Žižek hace de las *Quince tesis sobre el Arte Contemporáneo* de Badiou, el presente artículo se plantea la homología existente entre el acto verdaderamente ético y la operación sustractiva del arte moderno, como polos práctico y sensible de un mismo movimiento: el que confluye con la crítica de la ideología allí donde esta se toca con la acción. Tras describir los gestos de Bartleby y Malevich como operaciones (anti) ideológicas capaces de abrir un espacio donde “solo un lugar tendrá lugar”, ubicamos el papel de la pantalla de cine, entre la percepción y la imaginación, como moduladora del deseo y espacio para la interpelación. Tomando la violencia como hilo conductor, mostramos la posibilidad, frente al formalismo que acompaña al lacano-hegelianismo de Žižek, de dar cuenta de diferentes momentos en la historia de ese efecto pantalla. La comparación entre dos obras de Delacroix y Jeff Wall nos permitirá mostrar una mutación que envuelve y reubica a la pantalla explícita del cine.

**Palabras clave:** Slavoj Žižek; arte moderno; sustracción; cine y efecto pantalla; Malevich; Delacroix; Jeff Wall.

### [en] The Subject Under the Skin: Art and Violence in Slavoj Žižek

**Abstract.** In the present paper, we start from the use that Slavoj Žižek makes of Badiou's Theses on Contemporary Art in order to consider the homology between the truly ethical act and the subtractive operation of modern art. We take them as the practical and sensible poles of the same movement: the one that converges with critique of ideology at the point where it touches action. We describe the gestures of Bartleby and Malevich as (anti) ideological operations capable of opening a space where “rien n'aura eu lieu que le lieu”. And from there, we place the role of the cinema screen, between perception and imagination, as a modulator of desire and as a space for interpellation. Taking violence as a guiding thread, we show the possibility, contrary to Žižek's Lacano-Hegelian formalism, of accounting for different moments in the history of this screen effect. The comparison between two works by Delacroix and Jeff Wall will allow us to show a mutation that envelops and relocates the explicit screen of the cinema.

**Keywords:** Slavoj Žižek; Modern Art; Subtraction; Cinema and Screen Effect; Malevich; Delacroix; Jeff Wall.

**Sumario.** 1. Introducción: un territorio común. 2. Acto, violencia y abstracción. 3. Abrir el lugar de la no identidad: de la crítica de la ideología a Bartleby y Malevich. 4. Fantasmas en la pantalla: el cine y la modulación del deseo. 5. Violencia bajo la propia piel: el arte moderno en modo asiático. Bibliografía citada.

**Cómo citar:** Cabello, G. (2020). El sujeto bajo la piel: arte y violencia en Slavoj Žižek. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 23(3), 295-303.

### 1. Introducción: un territorio común

En su réplica a Yannis Stavrakakis, Slavoj Žižek aludía a la última de las quince tesis de Alain Badiou sobre el arte contemporáneo, que dice no cansarse de citar: “Es mejor no hacer nada que contribuir a la invención de maneras formales de volver visible lo que el Imperio ya reconoce como existente”<sup>2</sup>. Asimismo, al oponerse a la “ética sin violencia” de Judith Butler, esgrimía la decimocuarta de esas tesis como respuesta a dicha ética y a su implícita aspiración a la (re-)negociación libre: “Puesto que está seguro de su habilidad para controlar

el completo dominio de lo visible y de lo audible mediante las leyes que gobiernan la circulación comercial y la comunicación democrática, el Imperio ya no censura nada. Todo arte, y todo pensamiento, es arruinado cuando aceptamos este permiso para consumir, comunicar y gozar. Deberíamos volvernos censores sin piedad nosotros mismos”<sup>3</sup>. De modo que, tanto al defender la “política de Bartleby” como al argumentar en favor del acto genuinamente ético (y revolucionario) en nuestros días, Žižek se sirve de la imagen del arte contemporáneo que propone Badiou, para quien “el efecto artístico está plenamente inserto en la esfera sensorial” –por más

<sup>1</sup> Profesor Titular en la Universidad de Granada. Email: gcabello@ugr.es

<sup>2</sup> S. Žižek, *In Defense of Lost Causes*, London/New York, Verso, 2008 p. 309.

<sup>3</sup> S. Žižek, “A Plea for Ethical Violence”, A. Di Orio, T. Vegso (ed.), *UMBR(a) 2004. War*, Buffalo, SUNY, 2004, pp.75-87.

que sugiera ocultar algo velado<sup>4</sup>. Cabe entonces preguntarse en qué medida la posición de Žižek sobre el acto ético lleva implícita una estética. Más aún: como para él todo acto verdadero está fundado en la violencia de la sustracción, podemos plantearnos en qué medida las operaciones del arte contemporáneo pueden servirle de modelo. En términos de Badiou, el arte contemporáneo procede mediante una sustracción material que construye abstractamente la visibilidad de lo que no existe para el Imperio. Nuestra intención es mostrar la homología de esas operaciones en lo sensible con la operación ética de abrir un lugar al acto, y cómo ambas coinciden con el momento en que, para Žižek, la crítica de la ideología confluye con la acción. Es a partir de ello como podemos buscar el papel que en la práctica ejercen el gran arte y los productos de la *mid-culture* según el planteamiento de Žižek, así como, finalmente, preguntarnos por la posibilidad de una historicidad de esos productos que él no deja del todo clara.

## 2. Acto, violencia y abstracción

Rechazar las “maneras formales de volver visible” lo ya reconocido por el Imperio es justamente lo que para Žižek ocurre al atravesar, en el acto ético, las coordenadas de la realidad de nuestra experiencia, vertebradas por el orden simbólico. Lo que *estaba* reprochando a Stavrakakis era que no tomase en cuenta la distinción entre la verdadera actividad (la fidelidad al acto) y la falsa actividad (estamos constantemente activos para que nada cambie). Como defiende al comienzo mismo de *Violence*, la mejor respuesta a la pregunta “¿Qué hacer?” es la acción de retirarse a “aprender, aprender y aprender” de Lenin<sup>5</sup>, la cual se orienta en una doble dirección: en primer lugar, y siguiendo el *dictum* de Jameson según el cual es más fácil imaginar el fin del mundo que imaginar el final del capitalismo, hacia confrontar el problema de si somos capaces de imaginar otro mundo (imaginar lo imposible); pero también, y como condición tanto de la crítica como del acto, hacia la retirada de Bartleby con respecto a la permanente actividad a la que somos invitados. Una retirada que, sostiene Žižek desde *The Parallax View*, en la medida en que suspende lo simbólico es ella misma radicalmente violenta<sup>6</sup>.

El verdadero acto revolucionario, el acto ético en su dimensión colectiva, altera lo simbólico. Es decir, no persigue un bien atendiendo a la llamada del día a día, sino que transforma la economía general de bienes. Y no es solo que esta transformación requiera de violencia, sino que únicamente la presencia de esta es *signo* de que se ha producido un cambio real (como si se invirtiera el dicho: para cascar huevos es necesario hacer una

tortilla –al margen de las preguntas sobre la validez de la tortilla). Žižek distingue esa violencia revolucionaria del mero brote violento, que solo exhibe impotencia y confirma el orden de las cosas, a partir de la distinción lacaniana entre acto y acción<sup>7</sup>. Para el último Lacan, ya no se tratará de disolver interpretativamente el *síntoma* con el fin de acceder a la verdad del deseo e identificarse con la fantasía, sino de atravesar esta e identificarse con el *sinthome*, con el núcleo patológico de nuestro goce. Mientras que la “locura” histérica no deja de ser un mensaje cifrado, un *acting out* que no rompe con lo simbólico, la identificación con el *sinthome* implica un *passage à l'acte* que disuelve el lazo social: “...un *acting out* es un acto simbólico, un acto dirigido al Gran Otro, mientras que el *passage à l'acte* suspende la dimensión del Gran Otro en tanto que el acto es transpuesto a la dimensión de lo real”<sup>8</sup>. Es esa identificación con el *sinthome* en tanto que núcleo “imposible” (no *síntoma* interpretable) que resiste a su integración lo que permite atravesar y subvertir la fantasía.

Se ha objetado a Žižek que tal noción de acto imposibilita su reinscripción en lo simbólico, pues el momento (a-cronológico) del acto, inimaginable (imposible) para la imaginación política popular, solo es reconocido retrospectiva y milagrosamente, de modo que anula toda acción transformadora previa<sup>9</sup>. Y claro que Žižek es bien consciente de que el verdadero acto supone en efecto una alteración de lo simbólico, pero el problema estriba en cómo esta es posible en un mundo marcado por el decaimiento de lo simbólico mismo. En nuestros días, el orden de las cosas se asienta en el imperativo de goce, en el mandato del “sé tú mismo” –al margen de lo que te rodea. Y, como tal mandato no puede sino inducirnos a un aislamiento sin salida, lo que resulta en realidad como compensación es una externalización del goce: una entrega a las máscaras que constituyen los brillantes objetos de consumo y las “relaciones sociales”. Dado que regresar a una autoridad edípica es claramente imposible, para enfrentar esta situación

lo que se necesita es la aserción de un Real que, en lugar de ser capturado en el círculo vicioso con su contraparte imaginaria, (re) introduzca la dimensión de la imposibilidad que destruye al Imaginario; en suma, lo que se necesita es un acto opuesto a la mera actividad –el auténtico acto que implica perturbar (“atravesar”) la fantasía<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> A. Badiou y F. Tarby, *Philosophy and the Event*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 67. Por más que, claro, considere al arte una de las condiciones de la filosofía y por tanto exceda la estética en sentido estricto (académico).

<sup>5</sup> La afirmación proviene de un chiste, aunque es lo que efectivamente Lenin hizo tras el desastre de 1914. S. Žižek, *Violence*, London, Profile Books, 2008, p. 7.

<sup>6</sup> S. Žižek, *The Parallax View*, Cambridge (Mass), MIT, 2006, pp. 380ss.

<sup>7</sup> Los actos violentos contra las caricaturas del periódico danés *Jyllands-Posten* o el caso Breivik solo atestiguarían según Žižek la impotencia de quien los comete (bien por una inversión del imperativo de goce donde se reprimen sacrificialmente los –supuestos– excesos hedonistas occidentales expresando inferioridad, o bien por incapacidad para mapear el impenetrable capitalismo global). En los *riots* de 2011 en Londres los jóvenes airados saqueaban tiendas de marca, completamente insertos en la ideología dominante.

<sup>8</sup> S. Žižek, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge (Mass.), MIT, 1992, p. 139. Como el “hombre de la armónica” de *Once Upon a Time in the West* de Sergio Leone, que no tiene nombre (ningún significante lo representa) y solo logra consistencia aferrándose a su síntoma, la armónica, el *sinthome* que estructura el núcleo de su goce.

<sup>9</sup> Por ejemplo, A. Johnston, *Badiou, Žižek and Political Transformations*, Evanston, Northwestern UP, 2009, p. 143.

<sup>10</sup> S. Žižek, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, London/New York, Verso, 1999, p. 374.

Es en esta reintroducción de lo real donde reside la aportación de Lacan a la crítica de la ideología y la acción política. Pues el psicoanálisis puede funcionar en nuestro contexto no ya como una ayuda para superar los obstáculos que imposibilitan el goce, sino como “el único discurso actual en el que se te permite no gozar (como opuesto a no permitirte gozar)”<sup>11</sup>. A la luz de esta perspectiva, la prohibición tradicional del goce se revela sostenida por su opuesto: el mandato, entre líneas, al goce, según la forma específica de goce segregada por cada orden simbólico determinado. Y se abre así la posibilidad de una ley no sostenida por el suplemento del superego que permita adentrarse en una nueva noción de sociedad. Una donde, en ausencia de ese suplemento, la universalidad pueda romper con las raíces identitarias preestablecidas.

### 3. Abrir el lugar de la no identidad: de la crítica de la ideología a Bartleby y Malevich

¿Cuál es, entonces, el lugar preciso del psicoanálisis en relación con la crítica de la ideología? Para Žižek, esta se articula en tres momentos, en cada uno de los cuales anida de modo diferente el problema de la exterioridad ideológica. El primero de ellos es el de la ideología *en sí* como cuerpo doctrinario: es el modelo del análisis del discurso o del síntoma, el de la performatividad del lenguaje. El segundo es el de la exteriorización (paso del *en sí* al *para en sí*) de la ideología, el de la ideología como segregada por prácticas, rituales e instituciones, cifrado en los AIE de Althusser: se trata aquí de que, como decía Pascal, la creencia llega con la práctica de rezar; de que el ritual genera su fundamento ideológico. En ambos casos, no obstante, surge el problema de que la regresión a la ideología: la indiferencia entre los niveles descriptivos y argumentativos del lenguaje, o entre las prácticas y la interpelación originada en el Estado, hace que, cuando pretendemos salir de la ideología, caigamos aún más ella. Un problema que reaparece también el tercero de los momentos, y que Žižek solventa recurriendo al último Lacan.

Este momento final está marcado por la actual disgregación de la ideología, donde nuestras prácticas hedonistas o utilitarias no son ya sostenidas por emotivas frases ideológicas, sino por la coerción económica y las regulaciones legales. Sin embargo, encontramos asimismo la ideología en tales prácticas: un *para en sí* de la ideología sito en el *en sí* de la práctica extraideológica. Aquí es donde el psicoanálisis complementa la crítica del “fetichismo de la mercancía”, al que de hecho Marx no quiso llamar ideología y donde encontró una superstición primitiva subyacente al utilitarismo. Pues el modelo de los tres órdenes de Lacan permite hacerse cargo de aquello ante lo que fracasan los intentos de separar realidad e ilusión. La realidad, es decir, lo simbólico, no puede “cubrir” la totalidad de lo real, pues siempre hay una falta pendiente, de modo que este retorna como parte de la realidad que queda sin simbolizar. Lo hace bajo una forma espectral, que emerge, pretendiendo col-

marla, en la brecha siempre abierta entre la realidad y lo real. Y es justamente esa “aparición espectral” lo que constituye el “núcleo” pre-ideológico de la ideología<sup>12</sup>. No se trata por tanto de que el espectro oculte la (incompleta) realidad, sino de que da cuerpo a un retorno de lo reprimido (como tal irrepresentable) que nos acosa: como en el sueño dentro del sueño, es la superficie lo que representa lo que es más real que la realidad misma. Ahora bien, para que esta denuncia de la idolatría al becerro de oro entendido como fundamento de la espiritualidad oficial sea posible, es necesario poder distanciarse de lo que experimentamos como realidad, ubicarse en un lugar vacío que nos separe de sus ficciones. Un lugar que, señala Žižek, “debe permanecer vacío, no puede ser ocupado por ninguna realidad definida positivamente”<sup>13</sup>.

La ubicación en tal lugar vacío es también la condición del verdadero acto. La violencia revolucionaria se distingue del *acting out* en que se funda en un gesto capaz de abrirle ese lugar: el gesto de impasible rechazo de Bartleby, cifrado en su “*I would prefer not to*”. Incapaz él mismo de hacer daño a una mosca, el gesto de Bartleby rechaza no solo los contenidos concretos (“no quiero hacer *esto*”), sino que reduce las diferencias cualitativas a una mínima diferencia puramente formal (“preferiría no hacerlo”). Constituye un ejercicio de sustracción que abre un nuevo espacio al margen tanto de la posición hegemónica como de los opuestos que la parasitan. Y este lugar que es pura sustracción, donde *rien n’aura lieu que le lieu*, como dice Žižek citando a Mallarmé, no se abre para ser posteriormente superado en la acción positiva, sino que permanecerá dando cuerpo, como fundamento perpetuo, a todo el movimiento: la actividad de construir un nuevo orden es sostenida para siempre por el gesto de Bartleby; es ese gesto lo que permanece como único suplemento de la ley despojada de su contenido obscuro. De ahí que, concluye Žižek, la dificultad de imaginar lo Nuevo equivalga exactamente a la dificultad de imaginar a Bartleby en el poder<sup>14</sup>.

Lo que nosotros queremos subrayar es que el gesto sustractivo de Bartleby tiene su complemento sensible en la operación vanguardista de la abstracción. Ante la imposibilidad tanto de deshacerme del contexto como de penetrar en mi propio fondo opaco, lo que queda al sujeto es, dice Žižek, “limpiar la pizarra”: “eximirme, salir de lo simbólico en el gesto «suicida» de un acto radical –lo que Freud llamada la «pulsión de muerte» y que el Idealismo Alemán llama «negatividad radical»”<sup>15</sup>. Y limpiar la pizarra, ese “gesto suicida”, es exactamente la tarea que Žižek encuentra como propia del arte moderno.

En su ensayo sobre Krzysztof Kieślowski, aplica lo que él llama su “bluff” sobre el marco al *Black square on White Surface* de Malevich. A menudo acudimos a la noción de marco para definir qué es una pintura. Ahora bien, al marco físicamente existente se superpone otro

<sup>12</sup> S. Žižek, “The Spectre of Ideology”, S. Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, London/New York, Verso, 1994, pp. 1-33, aquí p. 21. La genealogía de esa “aparición espectral” pasa en Žižek por Schelling y la lectura derridiana de Marx.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>14</sup> S. Žižek, *The Parallax View*, *op. cit.*, p. 382.

<sup>15</sup> S. Žižek, “A Plea for Ethical Violence”, *op. cit.*, p. 77.

<sup>11</sup> S. Žižek, “A Plea for Ethical Violence”, *op. cit.*, p. 83.



marco invisible “implicado por la estructura de la pintura y que enmarca nuestra percepción de ella”<sup>16</sup>. Ambos marcos no pueden, por definición, coincidir —el segundo, claro, implica nuestra propia actividad de ficción. Y es justamente en la brecha entre ambos donde se ubica el contenido fundamental de la pintura: justamente en esa mínima distancia entre los dos marcos que vertebraba el cuadro de Malevich. Esa brecha cifra la diferencia de la realidad con respecto a ella misma que Žižek ha llamado paralaje<sup>17</sup>. Lo importante es que esa brecha, que imposibilita el acceso al *objet petit a*, a la Cosa/causa del deseo (al “sublime objeto de la ideología”), constituye, tanto como la Cosa misma, lo real. Pues lo real es un obstáculo que desplaza, no un vacío en torno al cual lo simbólico gire, todo centro: es a la vez la pantalla y la cosa que, en el mismo movimiento, es segregada como oculta<sup>18</sup>. Al intervenir, lo simbólico separa lo imaginario de la percepción, creando una suerte de pantalla que no es una apariencia que oculte una realidad, sino, inversamente, la apariencia de que hay una realidad invisible tras la visible: “la imagen sirve de pantalla para lo que no puede ser visto”<sup>19</sup>. Uniendo a Hegel con Lacan, Žižek no para de insistir en que para la ontología moderna el mundo está incompleto: que aquello que está ausente cuenta y que es justamente esa ausencia lo que el sujeto deseante colma con suplementos. Y dejar la pantalla vacía, evitar, en un movimiento reflexivo, que se llene de promesas específicas de goce, reducir este al mínimo para trabajar con la forma del deseo, es la tarea del arte moderno desde *La muerte de Marat* de J.-L.–David. La parte superior del Marat, entregada exclusivamente a la pintura, esto es, a una práctica que no encuentra su objeto, se extiende ante el espectador como un lugar de no-identidad. Y es justamente por eso, por el rechazo del pintor de la revolución a poblar esa brecha de fantasmas, de un modo similar a como lo hace el gesto de Bartleby, él mismo inimaginable en el poder, por lo que puede ser objeto de una reapropiación proletaria<sup>20</sup>.

#### 4. Fantasmas en la pantalla: el cine y la modulación del deseo

La operación de Malevich y el gesto de Bartleby pueden así entenderse como los extremos sensorial y psicológico de un movimiento que confluye con la crítica de la ideología. También esta se ancla en lo sensorial, como una “matriz generativa” que “regula la relación

entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esa relación”<sup>21</sup>. Mantener la pantalla vacía es, por tanto, una operación de distanciamiento (anti)ideológico. Y si debe permanecer vacía no es solo con el fin de evitar ofrecer suplementos de goce ansiosos de colmar la brecha abierta entre la realidad y lo real<sup>22</sup>, sino también porque la ilusión ética que legitima emotivamente la acción filantrópica, un modo de redistribución fuera de la obligación estatal que no hace sino engrasar el sistema, está de hecho superpuesta a la ilusión perceptual:

Estamos así atrapados en una suerte de ilusión ética paralela a las ilusiones perceptivas. (...) ...aunque nuestro poder de razonamiento abstracto se ha desarrollado inmensamente, nuestras respuestas ético-emocionales permanecen condicionadas por viejas reacciones instintivas de simpatía al sufrimiento y al dolor vistos directamente<sup>23</sup>.

La conjunción de la ilusión ética con la ilusión perceptual es exactamente una inversión de la invisibilidad del acto revolucionario. Del mismo modo que el acto ético surgido de una motivación interna es formalmente indistinguible de la violación de la ley por razones patológicas<sup>24</sup>, la “violencia divina” que Žižek toma de Walter Benjamin solo es discernible para quien, en soledad y total responsabilidad, debe lidiar con ella o ignorarla. El sinsentido de la violencia recibida por Job, que no puede incluirse en una e indica así la ausencia de un dios protector, y el resentimiento auténtico de Jean Améry, que surge de un daño tan devastador que vuelve ridículas tanto la venganza como la posterior reconciliación (no se puede perdonar, ni olvidar ni castigar adecuadamente)<sup>25</sup>, trazan el perfil de una violencia que no puede ser identificada desde criterios objetivos. Ni garantizada por el Gran Otro (por la necesidad histórica o el sacrificio) ni instauradora de leyes, la violencia divina es simple *signo* de la injusticia del mundo. Pero es un signo invisible: la Revolución Francesa, decía Robespierre, no sería más que un crimen ruidoso que destruye otro crimen de no estar animada por el amor (que incluye la crueldad) de la humanidad<sup>26</sup>.

Pero justamente por esa invisibilidad es importante la representación ante el público del gesto suicida de Antígona. Cuando Stavrakakis argumenta que el suicidio de Antígona no produce ningún efecto en lo simbólico, Žižek le responde aludiendo al concurso de un tercer término: “aunque su acto es suicida, lo que está en juego es simbólico, y su insistencia hasta la muerte

<sup>16</sup> S. Žižek, *The Frigate of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London, BFI, 2001, p. 130. La mención a los tres marcos como un “bluff” indicativo del estado inane de los restos de la *Theory*, “bluff” que luego pasa a ser considerado como una herramienta seria, en pp. 5-6.

<sup>17</sup> S. Žižek, *The Parallax View*, op. cit., p. 7.

<sup>18</sup> S. Žižek, “From Purification to Substraction: Badiou and the Real”, P. Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London/New York, Continuum, 2004, pp. 165-181, aquí p. 168.

<sup>19</sup> S. Žižek, *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*, London/New York, Verso, 2012, pp. 691-692.

<sup>20</sup> Hemos tratado esto, incluyendo el análisis de *La muerte de Marat* y sus suplementos que Žižek extrae de la obra de T.J. Clark, en G. Cabello, “Producir lo invisible. El arte moderno según Slavoj Žižek”, R. Espinosa Lolas y O. Barroso (eds.), *Žižek Reloaded. Políticas de lo radical*, Madrid, Akal, 2018, pp. 19-43.

<sup>21</sup> S. Žižek, “The Spectre of Ideology”, op. cit., p. 1.

<sup>22</sup> Cf., por ejemplo, S. Žižek, “El complejo poético-militar” (diario “El País”, 6 de agosto de 2008), donde Žižek señala que es necesario tomarse en serio la poesía de Radovan Karadzic para entender las obscenas promesas de goce que nutrían su discurso nacionalista.

<sup>23</sup> S. Žižek, *Violence*, op. cit., p.36.

<sup>24</sup> S. Žižek, “Melancholy and the Act”, *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 4 (Summer 2000), pp.657-681, p. 673.

<sup>25</sup> Un resentimiento (es este y no el altruismo, el que me hace actuar contra mis intereses y se opone al egotismo) que, oponiéndose a la interpretación del resentimiento como motor de la revuelta de Sloterdijk, no surge de la moral del esclavo, sino de la resistencia a integrar el crimen en una narrativa consistente, a normalizarlo. S. Žižek, *Violence*, op. cit., pp. 164-65.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 172.

produce un deseo catártico no solo en nosotros, el público, sino también en el propio pueblo tebano, encarnado en el Coro<sup>27</sup>. Es gracias a ese tercer término como se supera el pseudo-conflicto entre Antígona y Creonte: “el único modo de resolver esto es cambiar el terreno e introducir otra dimensión (la intervención del Coro en mi versión)”<sup>28</sup>. Y por ello, en la tercera versión que Žižek realiza de Antígona (tras una segunda que invierte la primera) es el coro mismo el que toma finalmente las riendas y cambia las reglas del juego (negación de la negación), como una suerte de “mediador evanescente” con respecto a nosotros, el público efectivo. Como si lograr mostrar el invisible punto cero alcanzado por Antígona, provocando así un efecto catártico en el sujeto deseante que es el espectador, fuese el único modo de tratar la violencia divina, de dar cuenta de su incidencia en lo simbólico.

Y es un hecho que, en nuestro mundo, ese sujeto siempre encuentra una pantalla efectiva donde percepción e imaginación se encabalgan. Al final de *The perverted guide of cinema*, Žižek se refiere a la pantalla de cine como el lugar donde podemos encontrar objetivado lo que la realidad no nos permite: lo que hay en la realidad más real que la realidad misma. Como si el lugar vacío de la zona de *Stalker*, donde se realizan los deseos, los anticipara y modelara gracias a la ilusión perceptual por la que nos dejamos llevar ante la pantalla. Arte de las apariencias, el cine es en primer lugar el espacio para rastrear las fantasías segregadas por lo simbólico para colmar sus grietas. Y si Žižek dice usar el cine como reservorio de ejemplos que permitan evitar la jerga<sup>29</sup>, no puede olvidarse que cada ejemplo no ilustra una idea universal, sino que es un exceso, un desplazamiento sobre el que el materialista volverá una y otra vez: pues los ejemplos particulares “no mantienen la misma relación con respecto a su universalidad; cada uno lucha con esta universalidad, la desplaza de un modo específico”<sup>30</sup>.

Lejos de ser meros “ejemplos” en el sentido idealista, las películas son operadores efectivos que desplazan y modulan, gracias a la pantalla perceptible, la aparición

del objeto segregado por la pantalla simbólica. Es más, el cine se hace moderno cuando incorpora reflexivamente a su lenguaje ese encabalgamiento entre percepción e imaginación. Así ocurre en Kieślowski: sustituye los momentos íntimos de la vida “real” por ficciones que no ocultan una verdad, sino muestran nuestra identidad social como una máscara que incorpora la represión de los impulsos inadmisibles; en sus documentales las personas reales parecen interpretarse a sí mismas, y sus ficciones parecen documentales sobre sus actrices, solo en ellas despojadas de la máscara. Žižek encuentra que sus películas tratan la filmación como material documental no organizado, explotando sus contingencias, reverberaciones y vínculos misteriosos. Es decir, mostrando las fisuras por donde emergen (que pretenden colmar) los fantasmas:

...el logro final del arte cinematográfico (...) [es] hacernos discernir el aspecto ficcional de la realidad misma, experimentar la realidad misma como una ficción. Estamos viendo en la pantalla un simple plano documental en el que de pronto toda la profundidad fantasmática reverbera. Se nos muestra lo que “realmente pasó”, y de pronto percibimos esa realidad en toda su fragilidad, como uno de los resultados contingentes, para siempre perseguidos por sus dobles de sombras<sup>31</sup>.

El cine, por tanto, nos implica a nosotros, los espectadores, en la pantalla. Lo que Kieślowski tematiza, o lo que hace Hitchcock al transformar la sutura en interfaz mediante la rápida subjetivización de un plano objetivo que deja de ser significado por otro plano, siendo la brecha entre ambos colmada por una aparición espectral<sup>32</sup>, no es sino dar forma cinematográfica a lo que, en el fondo, hace siempre el cine: retejer nuestra fantasía, teniendo en cuenta que la fantasía “literalmente nos enseña a desear”<sup>33</sup>. Y precisamente porque nos implica, el cine puede interpelarnos. Por eso, las versiones del *acting out* que Žižek encuentra en el cine pueden así decirnos algo sobre el fracaso del propio resentimiento, sobre el modo erróneo en que subjetivamos las condiciones objetivas.

## 5. Violencia bajo la propia piel: el arte moderno en modo asiático

Son numerosos los gestos suicidas del cine con que Žižek ha ilustrado sus tesis sobre la violencia. En *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), la famosa escena del espejo (“*You talkin’ to me?*”) en que Travis se apunta a sí mismo (a su imagen ideal) se reproduce en la escena final tras su matanza, cuando, ensangrentado, se apunta con el dedo a la sien, mostrando que toda esa violencia exterior era en realidad un suicidio: es decir, violencia bajo la propia piel. Pero se trata de un dedo que apunta mal, pues a lo que debiera dirigirse esa violencia es a

<sup>27</sup> S. Žižek, *In Defense of Lost Causes*, *op. cit.*, p. 305. Para Stavrakakis el suicidio no resultaría en una persistencia de la falta, no genera un después ni cambio alguno en el *status quo*. El acto de Antígona “es único y a ella no podría traerle menos sin cuidado lo que ocurra en la polis tras él”. Y Stavrakakis, *The Lacanian Left. Psychoanalysis, Theory, Politics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 115.

<sup>28</sup> S. Žižek, “Slavoj Žižek on His Favourite Plays, Interview with Liza Thompson”, 3 de octubre de 2016 (disponible online: <https://zizek.uk/slavoj-zizek-on-his-favourite-plays-interview-with-liza-thompson/>).

<sup>29</sup> Usando la imagen de Lacan, cuando señala que solo cuando podamos pasarla a dos simples que a su vez la transmitan sin que nada se pierda tendremos la verdad del propio deseo. S. Žižek, *The metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*, London/New York, Verso, 2005, p. 175. Evitar la jerga supone, además, una toma de posición frente a la incidencia de la deconstrucción en la *Theory*, cuya actualización Žižek reclama frente a una *post-Theory* que toma al cine como una exterioridad analizable. S. Žižek, *The Fright of Real Tears*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>30</sup> S. Žižek, *The Fright of Real Tears*, *op. cit.*, p. 30. La idea se desarrolla en “Preface to the Routledge classics edition. Enjoy your Symptom –or your Fetish?”, en S. Žižek, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York, Routledge, 2008, pp. ix-xvi.

<sup>31</sup> S. Žižek, *The Fright of Real Tears*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>32</sup> Aparición espectral que, por ejemplo, David Lynch a veces superpone a la imagen “objetiva” a la que desdobra. S. Žižek, *The Fright of Real Tears*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>33</sup> S. Žižek, *The Pleasure of Fantasies*, London/New York, Verso, 1997, p. 7.

lo que en uno lo liga a la ideología dominante, a lo que le hace gozar de ese orden que aparentemente detesta. Que un grado de violencia es necesario para salir del orden simbólico se muestra en *They Live* (John Carpenter, 1988), donde solo el artificio de las gafas que John Nada encuentra (lo contrario de despojarse del artificio para alcanzar una visión “natural”) le permite ver las consignas ideológicas escondidas tras los mensajes publicitarios: Nada debe de hecho golpear a un amigo, como si fuera él mismo desdoblado, para que acepte ponerse esas gafas y romper con su experiencia cotidiana. O en la escena de *Fight Club* (David Fincher, 1999) en que el protagonista, que intenta chantajear a su jefe para no ser despedido, comienza a golpearse fuertemente diciéndose “esta es la venganza sonriente de Jack” (que es como él se llama a sí mismo): es la violencia sobre la parte de sí que gozaba los abusos del jefe la que posee un efecto liberador<sup>34</sup>. Estos personajes se desdoblán ante nosotros. Intentan subjetivarse agrediendo lo que en ellos se inscribe en la ideología dominante. Pues la subjetivación comienza una vez se sitúan bajo la ya finísima piel simbólica (como cuando Jerry Lewis, después de realizar uno de sus estropicios, comienza a hacer muecas).

Pero otros personajes, en cambio, se identifican radicalmente con esa piel, con el modo de goce segregado por esa piel/pantalla simbólica. Es el caso de la violencia extrema que Mr. Eddy, figura que representa la ley en *Lost Highway* (David Lynch, 1997), despliega aparentemente por defender el código de la circulación, pero en realidad para gozar su poder sobre alguien que ha osado adelantarlo<sup>35</sup>. Tal violencia hace emerger en superficie el soporte obsceno generado por la ley que dice defender, invalidándola. Y, de este modo, dejándonos a nosotros, los espectadores frente a la pantalla, la responsabilidad de escoger qué camino tomar a partir de ese vacío generado en el derrumbe de lo simbólico (el escogido por el protagonista de *Lost Highway* no será otro que el de la psicosis). Y es, finalmente, el caso de la violencia en la reciente *Joker* (Todd Phillips, 2019). El impulso suicida de Artur le lleva a alcanzar un punto cero en el que se identifica completamente con la comedia, con su máscara (coincidente con el deseo materno) ajena por completo al Nombre-del-Padre. Le lleva a convertirse en *Joker*. La violencia del *Joker* no es política (“solo quiero hacer a la gente reír”) y en definitiva es dañina. Pero lo relevante no es para Žižek compararla con la acción real, sino entenderla como lo que es, “como representación”<sup>36</sup>. Es ahí donde nosotros, al otro lado de la pantalla, podemos experimentar la posibilidad de alcanzar su mismo grado

cero, quebrar las coordenadas del sistema y vislumbrar algo realmente nuevo. La violencia del *Joker* contra el orden no culmina en otro orden positivo, sino que deja vacío el lugar del nuevo deseo, y a nosotros la última palabra acerca de cómo salir del impulso destructivo (autodestructivo) en una dirección emancipatoria. En este sentido, como ante una representación, con todas las diferencias reseñables, de *Antígona*.

Que la conversión de la violencia dirigida hacia el exterior en violencia intrapsíquica es uno de los rasgos de la melancolía, es algo que han recordado recientemente Judith Butler o Byung Chul-Han en sendos ensayos sobre la violencia. La primera defiende el momento maniaco de la melancolía como cifra de una desidentificación con el tirano bajo el significante de una vida futura<sup>37</sup>; por su parte, Han insiste en la relación ambivalente con el otro y la pérdida propias de la melancolía como lo que desaparece en la depresión contemporánea, desentendida de todo lazo<sup>38</sup>. Žižek se ha posicionado con claridad ante este tipo de reivindicaciones (que considera antifreudianas). Pues la melancolía confunde el hecho de que en el origen hay siempre una falta con la ausencia de un objeto efectivo, elevando a objeto perdido lo que en realidad no se puede poseer, creando la (falsa) oposición entre realidad e ilusión siempre por venir<sup>39</sup>. Y, sin embargo, ¿no es la pulsión de muerte del melancólico un impulso autodestructivo que empuja la emergencia en la pantalla de las fisuras de lo simbólico que pretenderá colmar la fantasía? Basta, de hecho, con robarle la apelación a un objeto ideal inaccesible y entenderla, justamente al modo de Žižek, como estrategia de representación.

El que fue el primer libro de la poesía moderna se abre con una “Dedicatoria al lector” que constituye justamente una interiorización de la violencia del superego por la vía de la melancolía. En efecto, el comienzo de *Les Fleurs del Mal* cifra muy precisamente la conversión del sadismo del melancólico en el modo de interpelar a un lector a quien el poeta invadido por el demonio del *ennui* está unido por un sadismo común:

*Tu le connois, lecteur, ce monstre delicat*

*Tu hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.*

La intervención del sádico asiático que “imagina caddalsos mientras fuma su houka” hace que se eleve frente a él una nube de vapor, vaporización de nuestra voluntad misma bajo la “alquimia” de Satán Trismegisto, que emerge como una pantalla. La que configura el poema mismo<sup>40</sup>, su condensación del inmenso territorio de las *correspondances*, y en cuyo envés se sitúa el lector que la contempla desde su propio sadismo. Si el lenguaje es un lazo (lo simbólico) entre el poeta y el lector que condensa en el vapor, en la pantalla que es el poema

<sup>34</sup> Cada ejemplo, respectivamente, en: S. Žižek, *Violence*, op. cit., pp. 175-76; S. Žižek, “Through the glasses darkly”, *Socialist Review*, 341, November 2009 (disponible online: <http://socialistreview.org.uk/341/through-glasses-darkly>); S. Žižek, *Organs Without Bodies: Deleuze and Consequences*, Routledge, New York/London, 2004, p. 174.

<sup>35</sup> S. Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Washington, University of Washington Press, 2000, pp. 18ss. Cf. también G. Cabello, *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 182-201.

<sup>36</sup> S. Žižek, “Don't insult Joker by comparing him to Trump”, *Spectator*, 1 de noviembre de 2019 (disponible online: <https://spectator.us/dont-insult-joker-comparing-trump/>).

<sup>37</sup> J. Butler, *The Force of Non-Violence*, London/New York, Verso, 2020, p. 167.

<sup>38</sup> B.-Ch. Han, *Topology of Violence*, Cambridge (Mass.), MIT, 2019, pp. 30-32.

<sup>39</sup> S. Žižek, “Melancholy and the Act”, op. cit., pp. 658-663.

<sup>40</sup> R. Chambers, *The Writting of Melancholy. Modes of Opposition in Early French Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 121-22.



(lo imaginario retejido en el espesor de lo simbólico), es sin embargo el sadismo que sostiene la ensoñación lo que verdaderamente los une. Quizá ese sadismo incorpore una dimensión política concreta, la que asocia la violencia reprimida con la represión sangrienta de la revolución, como sostiene la teoría de Baudelaire como “agente secreto” desarrollada por Dolf Oehler<sup>41</sup>. Pero, en cualquier caso, es la ensoñación del melancólico ciudadano moderno, poeta o lector, la que se despliega en la superficie brillante del lenguaje, y el acto sádico que la hace surgir la que los vuelve cómplices. Si el objeto causa del deseo es inaccesible, si el imperativo a gozarlo termina siempre en la autodestrucción, es sin embargo en ese movimiento donde se abre la posibilidad de retejer los significantes. La porosidad del vapor es aquí metáfora de la brecha que los fantasmas se lanzan a colmar.

¿Y no es exactamente esto lo que ocurría en *La Mort de Sardanapale* (1827) de Delacroix [fig. 1], el cuadro que Baudelaire mismo consideraba epítome del romanticismo? El sátrapa asiático largamente entregado a los excesos, a la *débaucherie*, ante la inminente destrucción de su reino rehúsa luchar y se recuesta cobardemente en la posición del melancólico. Pues es el goce del poder, y no tanto los tesoros o los placeres carnales mismos, lo que sostenía un mundo que ya da por muerto aunque siga extendiéndose ante él. Pero mientras espera el veneno del suicidio y la aniquilación de sus esclavas, Sardanapalo, la mirada perdida, sueña con ese mundo vaporizado, transformado en brillantez sensorial. Que la cama de Sardanapalo no se sustentaba en ningún lugar, que la composición era fallida, que se trataba apenas de un “*ébauche*” y no de un cuadro (una composición, en suma) acabado, fueron asertos recurrentes cuando se expuso en 1827 y generó el gran escándalo de la pintura romántica<sup>42</sup>. Y Sardanapalo, en efecto, no está en ningún lugar. Pues todo lugar se ha transformado en esa superficie brillante y *non-fini* donde los pigmentos y sus intensidades reverberan, y que deja al espectador la última palabra acerca de su acabado. En ese lugar, entre lo simbólico y lo imaginario, es donde emerge lo real de la imagen: el verdadero lugar del *tableau*.

Žižek no defiende la autonomía del arte. Si bien considera que la política y el arte revolucionarios se mueven en temporalidades diferentes, tomándose en serio la afirmación de Marx en los *Grundrisse* (lo difícil no es explicar el arte griego en su contexto histórico, sino el hecho de que atraiga universalmente), de lo que para él se trata es de sustraerlo a las explicaciones historicistas: es justamente porque la ópera nació obsoleta, en desacuerdo con su propio tiempo, por lo que es actualizable. No obstante, se le ha reprochado con razón un formalismo que desatiende la trama sociohistórica cambiante en la que se producen y sobre la que inciden los productos culturales. Así, Samuel Raybone considera que la noción de *partage du sensible* de Rancière, entendida como constitución simbólica de lo social que regula lo visible y lo decible (como hace la ideología en Žižek), y cuya reconfigura-

ción es un acto emancipatorio, pueden contribuir a que el lacano-hegelianismo atienda a la contingencia histórica y la agencia de las obras de arte<sup>43</sup>. Raybone parte de una crítica de Judith Butler a Žižek: el uso de los productos culturales como mera ilustración de la realidad psíquica olvida la mediación social y la transformación, en buen hegelianismo, que se opera en las categorías universales al particularizarse. Lo que Butler defiende es una explicación cultural de la performatividad, que tenga en cuenta rituales y hábitos corporales donde las dimensiones estructural y social del significado son inseparables<sup>44</sup>.

Dar cuenta de la diversidad de tramas en que ambas dimensiones se anudan es una tarea ingente. Pero quizá cabría al menos recordar que el elemento clave en la lectura de Žižek, esa piel/pantalla porosa, que encabalga lo simbólico y lo perceptual provocando la apariencia de algo oculto, pero modulado por lo perceptible, tras ella, ha mutado históricamente. Y no solo por la llegada del cine o del mundo digital, que vuelven completamente explícito el efecto pantalla reduciendo el espacio de la no-identidad que era el de la pintura moderna. Al realizar su versión de la muerte de Sardanapalo en *The destroyed room* (1974) [fig. 2], Jeff Wall, un artista conocido por trabajar a partir de grandes obras del siglo XIX, se planteaba el estado de la relación público/privado en la era postnapoleónica en comparación con el del presente<sup>45</sup>. Lo que hace *The destroyed room* es exactamente una inversión, en torno al mismo centro violento, de *La muerte de Sardanapalo*: han desaparecido los personajes, solo queda el resto de su acción; el interior es femenino, explicitando la legendaria ambigüedad de Sardanapalo; no es un cuadro, sino es una caja de luz situada en un escaparate en la calle. La pantalla no está ya sostenida por un marco físico, sino que es el interior de una transparencia comercial. Toda mediación que no sea la brillantez del reclamo y el núcleo sádico del fetiche han desaparecido. Este decaimiento de lo simbólico, que minimiza las mediaciones de la pantalla, pone en primer plano el espacio real de la vitrina comercial (negación misma de la mediación simbólica que constituye el *tableau*)<sup>46</sup>. Última sustracción que hace, si cabe, más explícita la necesidad de abrir ese lugar donde *rien n'aura lieu que le lieu*.

<sup>43</sup> S. Raybone, “Notes Towards Practicing Žižekian Ideology Critique as an Art Historical Methodology”, *International Journal of Žižek Studies*, Vol. 9, Nº 2, 2015, p. 15 (disponible online: <http://zizekstudiedies.org/index.php/IJZS/article/view/811/816>).

<sup>44</sup> J. Butler, “Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism”, J. Butler, E. Laclau, S. Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, London/New York, Verso, 2000, pp.11-43, p. 28. Cf., también, I. Parker, Slavoj Žižek. *A Critical Introduction*, London, Pluto Press, 2004, pp. 110-112.

<sup>45</sup> De hecho, el interés de Delacroix era superior en este sentido al que ofrecía Manet, pues Delacroix había entendido el “glamour militar” de su época, el modo representativo en que la vida privada se dejaba penetrar por la pública, algo bien diferente a la planitud y disgregación de Manet. J. Wall, “A Democratic, a Bourgeois Tradition of Art: A Conversation with Jeff Wall by Anne-Marie Bonnet and Rainer Metzger”, Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, New York, MOMA, 2007, pp. 245-250, p. 246.

<sup>46</sup> Sobre la llegada de la televisión y la transformación del medium pictórico en un problema espacial, puede verse lo que, a partir de Stanley Cavell, planteamos en G. Cabello, “The persistence of aura. From Medium-object to Medium-memory”, *VVAA, The Challenge of the object*, Nuremberg, CIHA, 2012, Vol. 3, pp. 879-884.

<sup>41</sup> D. Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848: Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, 1996.

<sup>42</sup> Cf. E. Bouillo, *Le Salon de 1827. Classique ou Romantique?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 208-214.

## Bibliografía citada

- Badiou, A. y Tarby, F., *Philosophy and the Event*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Bouillo, E., *Le Salon de 1827. Classique ou Romantique ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Butler, J., “Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism”, J. Butler, E. Laclau, S. Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, London/New York, Verso, 2000.
- Butler, J., *The Force of Non-Violence*, London/New York, Verso, 2020.
- Cabello, G., *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- , “The persistence of aura. From Medium-object to Medium-memory”, VVAA, *The Challenge of the object*, Nuremberg, CIHA, 2012.
- , “Producir lo invisible. El arte moderno según Slavoj Žižek”, R. Espinosa Lolas y O. Barroso (eds.), *Žižek Reloaded. Políticas de lo radical*, Madrid, Akal, 2018.
- Chambers, R., *The Writing of Melancholy. Modes of Opposition in Early French Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- Han, B.-Ch., *Topology of Violence*, Cambridge (Mass.), MIT, 2019.
- Johnston, A., *Badiou, Žižek and Political Transformations*, Evanston, Northwestern UP, 2009.
- Oehler, D., *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848: Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, 1996.
- Parker, I., *Slavoj Žižek. A Critical Introduction*, London, Pluto Press, 2004.
- Raybone, S., “Notes Towards Practicing Žižekian Ideology Critique as an Art Historical Methodology”, *International Journal of Žižek Studies*, Vol. 9, Nº 2, 2015 (disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/811/816>).
- Stavrakakis, Y., *The Lacanian Left. Psychoanalysis, Theory, Politics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Wall, J., “A Democratic, a Bourgeois Tradition of Art: A Conversation with Jeff Wall by Anne-Marie Bonnet and Rainer Metzger”, Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, New York, MOMA, 2007.
- Žižek, S., *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge (Mass.), MIT, 1992.
- , “The Spectre of Ideology”, S. Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, London/New York, Verso, 1994.
- , *The Plague of Fantasies*, London/New York, Verso, 1997.
- , *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London/New York, Verso, 1999.
- , *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Washington, University of Washington Press, 2000.
- , *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, London, BFI, 2001.
- , “A Plea for Ethical Violence”, A. Di Orio, T. Vegso (ed.), *UMBR(a) 2004. War*, Buffalo, SUNY, 2004.
- , “From Purification to Substraction: Badiou and the Real”, P. Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London/New York, Continuum, 2004.
- , “Through the glasses darkly”, *Socialist Review*, 341, November 2009 (disponible online: <http://socialistreview.org.uk/341/through-glasses-darkly>); S. Žižek, *Organs Without Bodies: Deleuze and Consequences*, Routledge, New York/London, 2004.
- , *The metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*, London/New York, Verso, 2005.
- , *The Parallax View*, Cambridge (Mass), MIT, 2006.
- , *In Defense of Lost Causes*, London/New York, Verso, 2008.
- , *Violence*, London, Profile Books, 2008.
- , “Preface to the Routledge classics edition. Enjoy your Symptom –or your Fetish?”, en Žižek, S., *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York, Routledge, 2008, pp. ix-xvi.
- , “El complejo poético-militar” (diario “El País”, 6 de agosto de 2008).
- , *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*, London/New York, Verso, 2012.
- , “Slavoj Žižek on His Favourite Plays, Interview with Liza Thompson”, 3 de octubre de 2016 (disponible online: <https://zizek.uk/slavoj-zizek-on-his-favourite-plays-interview-with-liza-thompson/>).
- , “Don't insult Joker by comparing him to Trump”, *Spectator*, 1 de noviembre de 2019 (disponible online: <https://spectator.us/dont-insult-joker-comparing-trump/>).



Figura 1



Figura 2

