

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA



TESIS DOCTORAL

**El pensamiento de Slavoj Žižek en el contexto literario-
artístico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marius Christian Bomholt

DIRECTORES

Antonio García Berrio
Antonio Garrido Domínguez

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA



EL PENSAMIENTO DE SLAVOJ ŽIŽEK
EN EL CONTEXTO LITERARIO-ARTÍSTICO

DOCTORADO INTERNACIONAL

Memoria para la obtención del título de Doctor
presentada por

Marius Christian Bomholt

bajo la dirección de

Prof. Dr. D. Antonio García Berrio
Prof. Dr. D. Antonio Garrido Domínguez

Madrid, 2018

© Marius Christian Bomholt 2018

EL PENSAMIENTO DE SLAVOJ ŽIŽEK
EN EL CONTEXTO LITERARIO-ARTÍSTICO

Marius Christian Bomholt

Tesis doctoral dirigida por:

Prof. Dr. D. Antonio García Berrio
Prof. Dr. D. Antonio Garrido Domínguez



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Madrid, 2018

para A., C., D., I., N. & P.

sabrán ellos por qué

Agradecimientos

Estoy agradecido a muchas personas que me han acompañado en la elaboración de esta tesis, entre las que debo destacar nominalmente a:

Mis profesores, alemanes y españoles, que me han inspirado durante mis estudios y en este periodo de doctorado, en particular

mis directores

Prof. Dr. Antonio García Berrio,
mi maestro,

y

Prof. Dr. Antonio Garrido Domínguez,
un máquina en muchos respectos,

así como Prof. Dr. Epicteto Díaz Navarro,
Prof. Dr. Dieter Ingenschay y Prof. Dr. Joseph Vogl.

Mis amigos que han sido, y siguen siendo, grandes *Weggefährten* en todos los sentidos, y entre ellos en especial Ariadna, Carlos y Teresa, que me son un apoyo invaluable y una fuente de continua inspiración.

Mis padres, Dorothea y Norbert,
y mi hermana Pia,
que apuestan por mí, ahora y siempre.

ÍNDICE

PRELIMINARES

i. Introducción, hipótesis y objetivos.	xv
ii. Estado de la cuestión.	xix
iii. Estructura del trabajo y apuntes metodológicos.	xxiii

PARTE PRIMERA: APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE ŽIŽEK

1. Introducción: la eclosión de Žižek en el panorama (post-)teórico a partir del año 2000.	3
2. Sobre la figura y el pensamiento de Žižek.	5
2.1 Slavoj Žižek, un perfil biobibliográfico.	6
2.2 Pilares fundamentales del pensamiento žižekiano.	14
2.2.1 Lacan: explorando lo Real.	15
2.2.2 Hegel: lecturas ‘a contrapelo’.	17
2.2.3 Marx: el compromiso político.	20
2.2.4 La ‘matriz LHM’ en miniatura: desglose de un fragmento de <i>The Sublime Object</i> .	22
2.2.5 <i>Encore</i> : otros <i>clusters</i> de interés en la obra de Žižek.	23
3. Los ejemplos artísticos en Žižek, o, teoría y aplicación.	28

PARTE SEGUNDA: APORTACIONES TEÓRICAS EN DETALLE

Preliminares: apuntes sobre el inventario teórico de Žižek.	35
1. INCOMPLETITUD ONTOLÓGICA	39
1.1 Principales características del diseño ontológico žižekiano.	39

1.2 El sustrato: el <i>Grund</i> de Schelling; la diferencia sexual según Lacan; la Física cuántica.	44
1.2.1 La turbia base proto-matérica de la realidad: el <i>Grund</i> de Schelling.	44
1.2.2 La realidad como <i>no-toda</i> : la fórmula femenina del <i>pas-tout</i> .	47
1.2.3 El ‘alegato científico’: La física cuántica como prueba de la incompletitud ontológica.	49
1.3 Incompletitud ontológica en arte y crítica.	51
1.3.1 La crítica: en contra del historicismo.	52
1.3.2 Difuminación pictórica como indicio de indeterminación ontológica: la pintura.	55
1.3.3 La realidad incompleta plasmada en pantalla: el cine.	60
1.3.4 El texto como <i>no-todo</i> : la literatura.	62
1.4 Conclusión: más allá de la postmodernidad.	67
2. EL PARALAJE Y SU FUNCIÓN EN EL ARTE	69
2.1 Fundamentos: significado, usos y trayectoria del concepto.	69
2.2 El paralaje en el arte: técnica paraláctica y diferencia mínima.	76
2.2.1 Diferencias mínimas literarias: Saer, Pizarnik y el <i>Kalevala</i> .	76
2.2.2 El paralaje <i>sensu lato</i> : otros apuntes sobre el ámbito del arte.	80
2.3 Arte <i>versus</i> ciencia: ¿un paralaje?	82
3. LO REAL EN EL ARTE	87
3.1 El registro de lo Real: aproximaciones.	87
3.1.1 Aspectos de lo Real: <i>coincidentia oppositorum</i> .	87
3.1.2 Lo Real y lo Simbólico entrecruzados: la simbolización del mundo.	94
3.2 Eclisiones de lo Real en el medio artístico.	100
3.2.1 Consideraciones generales: la ‘pasión por lo Real’ a partir de la Modernidad.	100
3.2.2 Lo Real en el análisis literario-artístico.	108
3.2.2.1 Figuras de lo Real en las artes plásticas.	109
3.2.2.2 Lo Real y lo literario: Kafka y la escritura del Holocausto.	114
4. MODALIDADES DEL DESAGRADO: FEALDAD, ABYECCIÓN, <i>KITSCH</i> , <i>CREEPINESS</i>	123
4.1 Introducción: el desagrado y sus vicisitudes.	123
4.2. Categorías ‘clásicas’: belleza, fealdad, comicidad, sublimidad, monstruosidad.	126
4.2.1 Belleza y fealdad: la díada fundacional.	127
4.2.2 Tentativas triádicas: bello, feo, cómico sublime monstruoso.	132

4.3 Žižek y Kristeva en diálogo: lo Real lo abyecto.	137
4.4 Categorías '(post)modernas': <i>kitsch</i> y <i>creepiness</i> .	146
5. SOBRE LA NOCIÓN DE LO SUBLIME (KANT, HEGEL, LACAN)	157
5.1. Fundamentos de lo Sublime.	157
5.2 Tres modalidades de lo Sublime según Žižek: Kant, Hegel y Lacan.	161
5.2.1 Lo Sublime como ventana al dominio del noúmeno: Žižek y Kant.	161
5.2.2 Lo Sublime como encarnación de la Nada: Žižek y Hegel.	168
5.2.3 Lo Sublime como 'lugarteniente' del <i>Ding</i> : Žižek y Lacan.	175
5.3 Conclusión: relaciones y nexos entre las tres vertientes.	180
6. INTERPASIVIDAD	185
6.1 Introducción: creencias, emociones, placer delegados.	185
6.2 La concepción de Žižek: Pascal, el <i>sujet supposé croire</i> y fetichismo.	190
6.3 La concepción de Pfaller: «ilusiones sin propietario» y el <i>homo ludens</i> .	201
6.4 Diagnóstico: aplicaciones, ampliaciones e implicaciones de la interpasividad.	206
7. EL CAMPO VISUAL: <i>GAZE Y FRAME</i>	215
7.1 Doble introducción: <i>Gaze</i> y <i>Voice</i> en Lacan y Žižek.	215
7.2 <i>Gaze</i> en el análisis artístico-cultural.	220
7.2.1 La mirada 'devuelta' por el objeto: <i>Gaze</i> en el cine.	221
7.2.2 La obra como 'prisión' de la mirada: <i>Gaze</i> en las artes plásticas.	225
7.2.3 Mirada incorpórea y utopía: <i>Gaze</i> en la literatura.	229
7.3 Un encuadre dúplice: <i>Frame</i> .	235
8. EL CAMPO AUDITIVO: <i>VOICE</i>	245
8.1 La doble voz: voz del Otro, voz del otro.	245
8.2 <i>Voice</i> en el análisis artístico-cultural.	248
8.2.1 <i>Voice</i> en el cine: Lang, Chaplin, Friedkin.	248
8.2.2 <i>Voice</i> en la literatura: Proust y Kafka.	258
8.3 Conclusión: las vicisitudes de la voz.	265

9. LA SEGUNDA MUERTE	267
9.1 La Segunda muerte: dos vertientes, dos procedencias.	267
9.2 La Segunda muerte como categoría de análisis.	275
9.2.1 La Segunda muerte en el análisis literario-artístico.	276
9.2.2 La Segunda muerte y la repetición de la historia: un alcance más global.	282
9.3 La Segunda muerte y el <i>homo sacer</i> : acercamientos a la ‘nuda vida’.	286
10. ASPECTOS DE PERIODIZACIÓN: TRADICIONALISMO, MODERNISMO, POSTMODERNO	291
10.1 Preliminares: periodos históricos y categorías estéticas.	291
10.2 Primera ruptura: ‘tradicionalismo’ modernismo.	293
10.3 Segunda ruptura: modernismo postmoderno.	298
10.3.1 Enfoques divergentes, <i>readings</i> distintos.	299
10.3.2 Del <i>sinthome</i> modernista a <i>Cosa</i> y <i>Lugar</i> postmodernos.	303
10.3.3 Ausencia modernista y presencia postmoderna.	308
10.3.4 Mito moderno <i>versus</i> mito postmoderno.	313
10.3.5 Del <i>code</i> único a la pluralidad de <i>codes</i> .	316
10.4 Conclusión: progreso dialéctico, fluidez categorial y oposición al <i>mainstream</i> .	319
PARTE TERCERA: CONCLUSIONES	325
BIBLIOGRAFÍA	
Tabla de abreviaturas de obras monográficas de Žižek.	337
Bibliografía general.	341
ANEXOS	
Resumen en castellano.	359
Resumen y conclusiones en inglés.	365

PRELIMINARES

i. Introducción, hipótesis y objetivos.

El filósofo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek es, sin lugar a dudas, una de las figuras más conocidas y polifacéticas en el panorama del pensamiento actual. Su interés principal se ha centrado sobre todo en la teoría política, aunque al mismo tiempo se avizora una multitud oceánica de disciplinas y saberes, basándose la fama que Žižek ha granjeado durante su ya larga trayectoria activa en parte en sus ideas a menudo inconventionales y hasta radicales sobre las coyunturas socio-políticas de hoy. A la vez, su gran dominio y su versatilidad en el ámbito de lo que comúnmente se designa como *Cultural Studies* en la esfera académica anglosajona ha contribuido igualmente a su conversión en una especie de ‘estrella’ teórica. En esa tesitura, sus continuos saltos entre una miríada de ejemplos culturales heteróclitos para apuntalar su pensamiento —con muestras tanto de los fondos de lo que antaño se denominaba ‘cultura popular’, tales las telenovelas mexicanas o ciertas películas de Hollywood (sus favoritas) en el mismo nivel especulativo de las altas cimas artístico-culturales de muchos géneros y *Kulturkreise* distintos— le han atraído una cierta reputación de ‘filósofo pop’¹. Una tal estimación de su trabajo, sin embargo, como lo ha señalado asimismo un nutrido número de exégetas, no deja de resultar reduccionista; pues Žižek, aparte de ser un virtuoso que domina lo esencial del temario cultural de Occidente, es también un psicoanalista de formación clásica lacaniana que estudió en París con Jacques-Alain Miller, y un informado experto en la filosofía del Idealismo alemán, siendo la figura que más atrae su atención el máximo exponente de la corriente, Hegel. Junto a todo ello, un tercer pilar básico de las doctrinas de Žižek, lo aporta el pensamiento económico y político de Marx, decisivo para su propio posicionamiento crítico.

La producción textual de Žižek es ingente: a día de hoy cuenta con alrededor de cincuenta publicaciones monográficas extensas, cifra constituida por la publicación de uno o varios textos por año, junto a un igualmente elevado número de libros como coautor o editor, más una cantidad difícilmente estimable de artículos y otras contribuciones, capítulos de libros y piezas en diferentes formatos de prensa. El ritmo vertiginoso e incansable de su producción

¹ Un veredicto, naturalmente, emitido por publicaciones de carácter no científico, es decir, diarios y revistas. Así por ejemplo la publicación neoyorquina *The Village Voice* apodó a Žižek «The Giant of Ljubljana», *The Chronicle of Higher Education* lo llamó «The Elvis of Culture Theory» y el periódico *The Telegraph* «The World’s Hippest Philosopher»; motes todos ellos que subrayan un cierto estado de ‘culto’.

escrita es, sin duda, un factor que ha contribuido al crecimiento de su popularidad, por más que un impacto aún mayor, lo viene aportando la extraordinaria presencia mediática y pública de Žižek en una amplísima variedad de escenarios. Aquí cabe señalar de entrada su incesante actividad como ‘profesor ambulante’, con charlas y conferencias en instituciones prestigiosas de países tan variados como Estados Unidos, el Reino Unido, Francia, Alemania o Corea del Sur. En España, ha sido invitado en ocasiones por el Caixa Fòrum de Barcelona, y en Madrid es visitante habitual del MNCARS y del Círculo de Bellas Artes (institución que recientemente le ha galardonado con su medalla de oro). Más allá de esas sesiones teórico-divulgativas *in situ*, Žižek ha sido objeto y protagonista de una serie de películas documentales, entre las que destacan *Liebe dein Symptom wie dich selbst* (1998) de las directoras alemanas Claudia Wilke y Katharina Höcker, *Žižek!* (2005) de la mano de la canadiense Astra Taylor, y la ‘dilogía’ *The Pervert’s Guide to Cinema/Ideology* (2006/2012), dirigida por Sophie Fiennes, en la que Žižek se ‘inserta’ en los escenarios de sus filmes predilectos para ofrecer sus lecturas personales. En cuanto las nuevas tecnologías y redes sociales, finalmente, destaca en especial su presencia en la plataforma de vídeos *YouTube*, donde los usuarios pueden encontrar una plétora de *clips* que abarcan formatos y contenidos muy diversos, desde breves comentarios y anécdotas hasta clases magistrales grabadas.

Como se ve por todo lo anterior, la figura de Žižek se ha convertido en un exponente firmemente anclado en el horizonte de la filosofía y teoría contemporáneas, tanto por la calidad y ‘frescura’ de su pensamiento, como por esa ‘cuasi-omnipresencia’ que acabamos de perfilar. Y, en efecto, en determinados sectores del mundo académico, las citas y referencias a su obra parecen ya ciertamente *de rigueur*: para empezar, la teoría política, sobre todo la de corte post-marxista, raramente prescinde de sus ideas². Pero también para los *Cultural Studies* y los estudios fílmicos, sus apuntes constituyen una cantera de ideas casi inagotable, al punto que, en determinados círculos de la crítica artística, se ha convertido en el «favorite quirky philosopher»³. Por parte de aquellas corrientes filosóficas actuales que buscan una superación definitiva del pensamiento postmoderno, finalmente, Žižek es considerado asimismo un

² Baste como muestra de ello por ahora el hecho de que en el excelente volumen *The Legacy of Marxism. Contemporary Challenges, Conflicts and Developments* (editado por Matthew Johnson, Londres, Continuum, 2012) Žižek es el único pensador cuyas posturas son la temática central de dos de las contribuciones.

³ B. Davis, «Rancière, for Dummies» [reseña de: J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Londres, Continuum, 2006], *Artnet.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.artnet.com/magazineus/books/davis/davis8-17-06.asp> (últ. acc. 4/5/2018).

exponente clave, al tiempo que también ha sabido defender su espacio en los círculos del psicoanálisis ‘clásico’, la escuela lacaniana *stricto sensu*.

En resumen, la prominencia e influencia del pensamiento de Žižek en el discurso teórico-cultural de hoy, y en particular en el ámbito académico de las Humanidades, difícilmente pueden ser superadas. Pero a pesar de esa masiva presencia, no abundan las aproximaciones críticas a su pensamiento que pretendan ofrecer, a través de un examen sistemático, una visión sintética de posiciones žižekianas relativas a ámbitos específicos. Como se verá con más detalle en el apartado siguiente sobre el estado de la cuestión, aunque existe un buen número de libros introductorios al pensamiento de Žižek, las publicaciones más específicas, centradas en sectores bien definidos y concretos en el amplio campo de las Humanidades, han asumido con preferencia la forma de volúmenes colectivos, donde los diferentes autores se centran en cuestiones demasiado acotadas, si no es que sencillamente ofrecen análisis propios informados por aspectos del pensamiento de Žižek. Las tentativas de confeccionar trabajos más amplios y de carácter comprensivo como el nuestro actual son, por el contrario, relativamente escasas.

Tal escasez pudiera deberse, tanto en nuestra estimación como en la de otros estudiosos de Žižek, al carácter inherentemente asociativo y fragmentario de su obra y pensamiento: no encontramos allí un despliegue constante y lineal, direccional y coherente, de ideas, argumentos y postulados. En verdad que el propio Žižek no se concibe a sí mismo como un filósofo sistemático, buscamos en vano un *Theoriegebäude* cerrado y definitivo, aunque las piedras angulares de su cosmos varían poco⁴. Por la efervescencia y fluidez de su pensamiento, que parece prescindir tan despreocupadamente de consistencia en muchas ocasiones, la elaboración de unas posiciones marcadamente žižekianas se revela como una tarea sometida siempre a una sensación de parcialidad e inadecuación. Paul Bowman, en su ensayo titulado «How to not read Žižek», alcanza el parecer de que aquellos lectores que buscan identificar la urdimbre de consistencia en el denso tapiz que teje Žižek, o presentan unas conclusiones tan simplificadas que rayan en lo caricaturesco, o se embrollan y se pierden irrecuperablemente⁵.

⁴ Cf. sobre esto por ejemplo W. Kisner, «Concrete Universality», en R. Butler (ed.), *The Žižek Dictionary*, Durham, N.C., Acumen, 2014, pp. 44-49, aquí p. 40, así como P. Bowman, «How to not read Žižek», en M. Johnson (ed.), *The Legacy of Marxism. Contemporary Challenges, Conflicts and Developments*, cit., pp. 57-74, aquí pp. 71-72.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 72. El mismo Bowman, por cierto, sitúa su propio trabajo —como no podía ser de otra manera— en la primera de estas dos categorías: «Readers who try to find consistencies in Žižek, whether by way of

Por su parte, Wendell Kisner, menos tajante, constata igualmente que la formulación de posturas que pretenden reflejar sintetizadamente las reflexiones de Žižek en torno a un tema concreto, es una tarea que se compone en gran medida de un «fishing around», identificando y contextualizando un gran volumen de planteamientos⁶. Con ambos coincidimos nosotros en el juicio de que —a pesar de que cualquier intento de sintetizar el pensamiento de Žižek producirá, incluso en el mejor de los casos producirá sólo una aproximación asintótica a su pensamiento en lugar de una representación completa— tal empresa es de alto valor y de vital importancia⁷.

Tomando en cuenta todas estas salvedades iniciales, la motivación para el presente trabajo surge del enfrentamiento de las dos circunstancias que hemos esbozado: por un lado, Žižek se ha convertido en una referencia cuasi-inevitable en las Humanidades actuales, por otro, las aportaciones concretas que depara su pensamiento sólo han sido recogidas sumariamente en determinadas disciplinas, mientras que en otras el tratamiento de sus propuestas se realiza casi exclusivamente de forma puntual y *ad hoc*, con una ambición y carácter algo circunstancial. Por todo ello, ya que la presente es una tesis adscrita al ámbito de la Teoría literaria, su objetivo principal, si lo hemos de formular de manera concisa, consiste en proporcionar un acercamiento sistemático y sintetizador a la parte de las doctrinas žižekiana que resulte fértil e iluminadora para el estudio literario y artístico. Tal objetivo parte de la hipótesis de trabajo subyacente de que el pensamiento de Žižek ofrece en sí, por la pluralidad de ámbitos, materias y temas que abarca, una serie de aportaciones teóricas —ya sean reflexiones más globales sobre ontología y epistemología, ya sean conceptualizaciones sobre momentos artísticos o conceptos aplicables como herramientas en el análisis cultural— de gran valor para la Teoría literaria y artística del momento.

Fraccionando ese objetivo principal global en objetivos parciales más concretos, podemos indicar que el presente trabajo pretende en primer lugar *identificar e inventariar* los aspectos teóricos relevantes relativos al caso en el total de la obra de Žižek —labor preliminar cuyo

identifying the tendencies, reiterations and repetitions that populate Žižek's otherwise ramshackle works, or by attempting to follow the letter of Žižek's argumentative constructions and scenarios [...], either 'reveal' a Žižekian position that is so simple as to appear caricatural, or to tie themselves up in knots. I place my own work [...] in the former category» (*ibid.*).

⁶ Cf. W. Kisner, «Concrete Universality», *cit.*, p. 40.

⁷ Cf. P. Bowman, «How not to read Žižek», *cit.*, p. 72.

fruto se encuentra aquí presentado en su forma resultativa—, para después *estructurarlos*, *elaborarlos* y *contextualizarlos* en algunas ocasiones mediante el establecimiento de diálogos con otras ideas y pensamientos: Lacan asume un papel preferencial en la formación de Žižek, pero se descubren igualmente otros nexos con figuras tan diversas como Julia Kristeva o Robert Pfaller. El tercer paso, por último, será el *ponderar* la relevancia y alcance de cada una de las aportaciones para conducir a una valoración conclusiva desplegada en torno a una tentativa de unificación —por tensa y asintótica que sea— de los aspectos tratados.

ii. Estado de la cuestión.

Hemos indicado en el apartado precedente que, a pesar de la gran prominencia de Žižek como pensador actual y de la sin duda ingente cantidad de textos y publicaciones que de alguna manera u otra aluden a sus doctrinas⁸, el número de acercamientos sistemáticos interesados en elaborar una visión general de las posiciones žižekianas es relativamente escaso. Se distribuyen principalmente en dos grupos: las introducciones generales a su pensamiento, enfocadas la mayoría de ellas para establecer las coordenadas básicas relevantes para posibilitar una comprensión profunda de sus textos; y, junto a ellas, las publicaciones más específicas que buscan elaborar, por vías metodológicas muy dispares, los vínculos entre el pensamiento žižekiano general y un ámbito temático concreto. El presente trabajo se insertaría, naturalmente, en la segunda de esas vertientes; consideramos pertinente incluir en esta reseña de trabajos previos también los más logrados de la primera, ya que comparten con el nuestro el mismo afán de presentar una visión sistemática sobre las doctrinas de Žižek. Amén de ello, la gran mayoría de estas publicaciones introductorias, lejos de ofrecer meros resúmenes generalistas, se revelan como textos perspicaces, escritos por autores especializadamente expertos.

Señalaremos a continuación, pues, los exponentes más destacados en cada una de esas dos categorías, para proyectar así un encuadre sinóptico dentro del cual se emplaza nuestra propia investigación. Estimamos oportuno ceñir la revisión de los trabajos anteriores al nuestro a los dos tipos mencionados, ya que una relación exhaustiva del número total de los trabajos

⁸ Existe incluso una revista íntegramente dedicada a cuestiones relativas a su obra, el *International Journal of Žižek Studies* que se publica online entre dos y cuatro veces al año (véase <http://zizekstudies.org>). Hemos incluido los artículos de ella más relevantes para nuestro campo en los capítulos correspondientes.

publicados sobre cualquier aspecto o tema relativo al pensamiento de Žižek resultaría excesivamente amplia y poco pertinente. Como observación preliminar cabe señalar que la inmensa mayoría de los textos críticos sobre Žižek —y los de mayor calado— se publican en inglés; hecho este que se debe, aparte de la predominancia general de este idioma en el panorama académico actual a la especial prominencia académica del filósofo en la esfera anglosajona. En esto los escritos introductorios al pensamiento žižekiano no constituyen ninguna excepción: los más divulgados de ellos están todos redactados en inglés, empezando por el de Tony Myers, lacónicamente titulado *Slavoj Žižek*⁹, que configura lo que es tal vez la más escueta aproximación al pensamiento de Žižek. Con su texto, Myers marca la pauta seguida por una parte de los restantes libros introductorios: tras un breve introito biográfico desglosa el sistema filosófico de Žižek en función de sus tres antecesores más relevantes: Hegel, Lacan y Marx, antes de proceder a dilucidar, a lo largo de seis capítulos, algunas de los complejos temáticos que juzga más importantes para un entendimiento fundamentado de la obra de Žižek, a saber, el sujeto, la postmodernidad, la distinción ideología/‘realidad’, la diferencia sexual y el papel de fantasía y fantasma fundamental.

El texto de Ian Parker, *Slavoj Žižek. A Critical Introduction*¹⁰, por su parte, retoma la pauta general de Myers sobre un acercamiento tripartito a las bases filosóficas de Žižek. Pero mientras que Myers despacha ese fundamento doctrinal en pocas páginas, en la obra de Parker ocupa tres del total de cinco capítulos, centrándose los dos restantes, primero y último, en el trasfondo biográfico de Žižek en los últimos años de Yugoslavia y la naciente nación de Eslovenia, así como el papel de lo cultural en su obra, respectivamente. El siguiente exégeta, Marcus Pound, emprende un camino distinto con su obra *Žižek, a (Very) Critical Introduction*¹¹, al desarrollar su aproximación al pensamiento de Žižek desde una perspectiva marcadamente teológica; un interés que comparte con *Žižek and Theology* de Adam Kotsko¹². Ambas publicaciones se sitúan en un ámbito limítrofe entre textos introductorios y exámenes más específicos, ya que ofrecen tanto una visión sinóptica sobre algunos de los puntos clave en obra y pensamiento de Žižek como un estudio de materias žižekianas allegables al terreno teológico.

⁹ Londres, Routledge, 2003.

¹⁰ Londres, Pluto Press, 2004.

¹¹ Grand Rapids, Mich., Wm. B. Eerdmans, 2008.

¹² Londres, T&T Clark, 2008.

Las dos incorporaciones más recientes al cuerpo de textos introductorios son *Žižek: A Reader's Guide* de Kelsey Wood¹³ y *Žižek. A Guide for the Perplexed* de Sean Sheehan¹⁴, ambos publicados en 2012. En vez de seguir el patrón probado por libros anteriores, Wood se acerca a la obra de Žižek a través de unos comentarios de texto personales y detallados, glosando todas las monografías mayores desde *The Sublime Object of Ideology* (1989) hasta *Living in the End Times* (2010); mientras que Sheehan, por su parte, reproduce tal estrategia en el capítulo final de su libro («Reading Žižek»), mientras que los capítulos restantes se centran en las relaciones entre Žižek y Lacan, el Idealismo alemán y el comunismo, retomando así de nuevo, bien que en términos algo más amplios, al esquema tripartito ya conocido.

Por último, *The Žižek Dictionary*¹⁵, compendio editado por Rex Butler, también se inserta en el primer bloque de publicaciones que estamos comentando, por más que emplea un procedimiento divergente: se trata, como bien indica el nombre, de una obra de carácter recopilatorio, que recoge y dilucida un buen número de nociones y conceptos centrales en la filosofía de Žižek. Así, *The Žižek Dictionary* se torna esencial la idea de sistematizar sus doctrinas, ofreciendo en cada una de sus entradas un breve resumen sintético del contenido teórico en cuestión. Tal afán condensador, sin embargo, ha tenido la inevitable consecuencia de una notable fluctuación en la calidad de las exposiciones parciales, entre las que se encuentran yuxtapuestos textos muy logrados junto a otros visiblemente más flojos.

El segundo bloque de trabajos previos, centrados en aspectos más particulares del sistema de Žižek, se presenta, de acuerdo con su característica, notablemente más heterogéneo: aquí encontramos, en primer lugar, textos que examinan sus coordenadas básicas puramente filosóficas, entre los que destaca el excelente trabajo de Adrian Johnston, *Žižek's Ontology. A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*¹⁶, que propone una unificación exhaustiva y detallada del diseño ontológico žižekiano. Focos de atención distintos son lo que ilustran la relación entre el pensamiento de Žižek y el ámbito teológicos, como los de Kotsko y Pound ya

¹³ Malden, Mass., Wiley-Blackwell, 2012.

¹⁴ Londres, Continuum, 2012.

¹⁵ Durham, N.C., Acumen, 2014.

¹⁶ Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2008.

mencionados, además de los que aproximan las posturas y aportaciones de Žižek a la teoría política¹⁷, y a su vinculaciones con el Estudio cultural.

En este último campo se inventarían algunos de los escritos más recientes, empezando por el libro de Matthew Flisfeder, *The Symbolic, the Sublime and Slavoj Žižek's Theory of Film*¹⁸ publicado en 2012. En él, Flisfeder propone un análisis detenido de las reflexiones de Žižek en torno al arte y la teoría cinematográfica, al tiempo que resalta su relevancia e impacto sobre el amplio campo de los estudios fílmicos. El trabajo de Flisfeder, como es evidente dado su enfoque temático, se centra en especial en los puntos de cruce entre Žižek y Lacan —pensador de altísima relevancia para los *Film Studies* postmodernos—, prescindiendo en cierto grado de otras vertientes similarmente características de su pensamiento.

En un terreno de cierta proximidad al de Flisfeder se sitúa el volumen colectivo *Žižek and Performance*, editado por Broderick Chow y Alex Mangold¹⁹, que reúne un buen número de artículos sobre la relevancia del pensamiento žižekiano para el campo de los estudios teatrales y de lo ‘performativo’ en sentido amplio. Pero por concreta que parezca la temática global de esta colección de ensayos, las propuestas de sus autores presentan considerables oscilaciones, tanto respecto a los contenidos como en lo metodológico. Se configura allí de ese modo un conjunto de lecturas žižekianas estimulantes y novedosas, que sin embargo no aspiran, por lo general, a la elaboración de posturas nítidamente trazadas; antes bien, se trata de un compendio variado en el que prima la amplitud de los contenidos sobre la concisión.

La publicación tal vez temáticamente más próxima a nuestro propio trabajo es, por último, el volumen con el título algo aparatoso de *Everything You Always Wanted to Know about Literature but Were Afraid to Ask Žižek*, editado por Russell Sbriglia²⁰. En sus once ensayos,

¹⁷ En este campo, encontramos una serie de propuesta en cierto grado sistematizadoras de las doctrinas de Žižek al respecto que se conciben, de modo similar a los textos de Kotsko y Pound, como introducciones a partir de perspectivas profundamente informadas por consideraciones políticas. Así, por ejemplo Jodi Dean, *Žižek's Politics*, Londres, Routledge, 2006; además, Matthew Sharpe y Geoff Boucher, *Žižek and Politics. A Critical Introduction*, Edimburgo, University of Edinburgh Press, 2010; y, por último, Sean Homer, *Slavoj Žižek and Radical Politics*, Londres, Routledge, 2016.

¹⁸ Londres, Palgrave Macmillan, 2012. El libro de Flisfeder se concibe en cierto modo como resultado más elaborado de su tesis doctoral, titulada *Between the Symbolic and the Sublime. Slavoj Žižek in Film Studies... and out* y defendida en las universidades Ryerson y York de Toronto en 2010.

¹⁹ Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

²⁰ Durham, N.C., Duke University Press, 2016. El libro de Sbriglia es el décimo volumen de la serie [*sic*], cuyo editor general es Žižek.

divididos en dos secciones principales —teoría e interpretación—, los contribuyentes discuten aspectos vinculados al medio literario en el pensamiento de Žižek (por ejemplo sus críticas a las tendencias historicistas), estableciendo puntos de contacto con otras corrientes teóricas (estudios postcoloniales, ecocrítica), o analizando textos literarios a través de una óptica específicamente žižekiana. Con ello, en especial la sección teórica del volumen exhibe paralelismos con nuestra propia propuesta, por ejemplo, los de lo Real en el Arte y Literatura, o la ya mencionada crítica al historicismo. Al igual que sucede con *Žižek and Performance*, el volumen de Sbriglia, pese a ser una obra colectiva, incide sobre los temas de un forma puntual y lúcida en la mayoría de sus contribuciones.

iii. Estructura del trabajo y apuntes metodológicos.

El presente trabajo ostenta una estructura global tripartita: la primera parte consiste en una aproximación a la figura y el pensamiento de Žižek, que comprende también un desglose de los principales sustentos de los que se nutre, así como un comentario sobre el papel que asume la relación entre los contenidos teórico-nocionales y los ejemplos artísticos concretos en la obra del filósofo. La segunda parte, el cuerpo principal del trabajo, se concibe como una revisión crítica de las diez aportaciones teóricas seleccionadas, configurándose en ella un amplio abanico teórico cuyos elementos inciden tanto sobre cuestiones generales —por ejemplo la importancia del diseño ontológico žižekiano para el estudio literario y cultural o sus reflexiones acerca de la periodización histórico-artística—, como sobre una serie muy variada de dispositivos conceptuales y herramientas de análisis. Tras esa sección central, por último presentaremos nuestras conclusiones de forma sintética, exponiendo un conjunto de líneas generales —de hilos conductores, si se quiere— que entreveran el pensamiento de Žižek, aún teniendo en cuenta su alta diversidad.

El *corpus* textual para nuestras investigaciones lo constituye un elevado número de monografías de Žižek sobre todo en inglés, la lengua principal de su producción. En ocasiones puntuales, no obstante, nos referimos también a publicaciones menores suyas en otras lenguas —principalmente francés y alemán—, siempre y cuando éstas recojan de manera más directa o concisa el contenido en cuestión. Para mayor comodidad, las monografías principales se citan según un sistema de siglas en mayúscula, desglosadas en la sección correspondiente de la

bibliografía; las publicaciones restantes de Žižek, por otra parte, que abarcan desde artículos científicos y periodísticos hasta material audiovisual, se encuentran incorporadas a la bibliografía general de este trabajo.

PARTE PRIMERA

APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE ŽIŽEK

1. Introducción: la eclosión de Žižek en el panorama (post-)teórico a partir del año 2000.

«[T]here seems to be little disagreement that the era of theory's dominance has passed»²¹, tal es uno de los más contundentes veredictos que se han emitido en años recientes sobre el 'estado de salud' de la 'alta teoría' tanto en el ámbito de los estudios literarios como para las Humanidades en general. Otras voces afines anuncian igualmente un cambio de paradigma, insistiendo la mayoría de ellas en que los tiempos de la 'prevalencia teórica' han encontrado su cierre. Como muestra de esa tendencia, Colin Davis introduce una serie de títulos de monografías recientes al respecto, al tiempo que llama la atención sobre una duda fundamental, cuando constata:

A series of books with titles such as *In the Wake of Theory*, *The Wake of Deconstruction*, *After Theory*, *Reading after Theory* and *What's Left of Theory?* suggest that theory may be dead and gone. We are now 'post-theoretical', even if opinions differ on what this might mean²².

Aunque, como señala Davis, hay poco consenso sobre los principios y máximas del proclamado nuevo tiempo post-teórico, se puede indicar sin embargo con certeza que el primer impulso hacia ese estado de la cuestión fue el que emitieron David Bordwell y Noël Carroll en 1996 con la publicación de su volumen *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*²³. Centrándose en el ámbito acotado de los estudios fílmicos, los editores y participantes se posicionaron sin reservas en contra de lo que Bordwell y Carroll designaban, no sin un ápice de ironía, «Grand Theory», a saber, un «aggregate of doctrines derived from Lacanian psychoanalysis, Structuralist semiotics, Post-Structuralist literary theory, and variants of Althusserian Marxism»²⁴. En pos del libro de Bordwell y Carroll se ha publicado —lo hemos visto en la enumeración de Davis— un nutrido número de escritos que argumenta en esa misma dirección, desde el conocido ensayo de Terry Eagleton, *After Theory*²⁵ hasta el

²¹ J. Elliott, D. Attridge, «Introduction: Theory's Nine Lives», en J. Elliott, D. Attridge (eds.), *Theory after Theory*, Londres, Routledge, 2011, pp. 1-15, aquí p. 11.

²² C. Davis, *After Poststructuralism: Reading, Stories and Theory*, Londres, Routledge, 2004, p. 152.

²³ Madison, Wis., University of Wisconsin Press.

²⁴ D. Bordwell, N. Carroll, «Introduction», en D. Bordwell, N. Carroll (eds.), *Post-Theory*, cit., pp. xiii-xvii, aquí p. xiii.

²⁵ Londres, Allen Lane, 2003. Eagleton señala que en su perspectiva los momentos de máximo esplendor y abundancia en materias teóricas ya pasaron hace tiempo (en concreto indica el periodo de 1965 a 1980); un periodo ese seguido de una temporada marcada por cierto estancamiento y un 'reciclaje' de las grandes doctrinas: «The golden age of cultural theory is long past. The pioneering works of Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes and Michel Foucault are several decades behind us. So are the path-breaking early writings of Raymond Williams, Luce Irigaray, Pierre Bourdieu, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Jürgen Habermas, Fredric Jameson and Edward Said. Not much that has been written since has

compendioso volumen *Theory after 'Theory'*, editado por Jane Elliott y Derek Attridge en 2011, del que proviene nuestra cita inicial. Aunque las particularidades varían, el *gros* de los textos al respecto defiende posturas afines a la de los editores de la primera antología, que se dejan resumir, fundamentalmente, en la afirmación de que los tiempos de la Teoría con 'T' mayúscula, de la «Grand Theory» en sentido de Bordwell y Carroll, han llegado a su fin. O, dicho de otro modo: tras decenios de prevalencia en la gran mayoría de las disciplinas humanísticas, la influencia de las doctrinas estructuralistas y post-estructuralistas, de la *pensée française* y del psicoanálisis, de la deconstrucción y sus alledaños ha amainado definitivamente.

Desde esa atalaya, el panorama actual podría parecer homogéneo, configurado en torno a un campo teórico que, a pesar de componerse por sub-corrientes y propuestas variadas, se unificaría bajo el signo del rechazo a la 'alta teoría'. Todo ello, en la perspectiva de los proclamadores de la nueva era 'post-teórica', configura una visión armoniosa; se trata, no obstante, de una frágil armonía engañosa que sólo se alcanza cuando se suprime y obvia —casi podríamos decir, siguiendo la 'lógica masculina' según Lacan, cuya universalidad sólo se constituye mediante una excepción— un fenómeno que en nuestra perspectiva resulta imposible de soslayar: la vigorosa irrupción en años recientes de un número de intelectuales públicos prestigiosos que siguen comprometidos con las doctrinas supuestamente *de jadis*. En ese conjunto destaca centralmente la figura de Slavoj Žižek, cuya influencia en diferentes ámbitos humanísticos se ha constatado ya en la introducción general de esta tesis. Žižek, en su línea, demuestra una gran afinidad y confianza en las enseñanzas más bien 'clásicas' de Hegel y Marx, al tiempo que cuenta con una formación lacaniana excelente. Esa tríada —Lacan, Hegel, Marx— constituye la matriz fundamental que informa e inspira su pensamiento, suplementado y enriquecido a su vez por una multitud de otras inspiraciones²⁶.

El ascenso de Žižek a las cumbres de la teoría humanística y la filosofía continental ha transcurrido, como se ve, en cierta grado 'a contracorriente', ya que, en los años correspondientes con la suya, las tendencias generales han apuntado (y siguen apuntando) más

matched the ambitiousness and originality of these founding mothers and fathers» (p. 1). Al mismo tiempo subraya, no obstante, que el comienzo de una era supuestamente post-teórica en absoluto equivale a un regreso a tiempos 'pre-teóricos': «Those to whom the title of this book suggests that 'theory' is now over, and that we can all relievedly return to an age of pre-theoretical innocence, are in for a disappointment. There can be no going back to an age when it was enough to pronounce Keats delectable or Milton a doughty spirit» (*ibid.*).

²⁶ El siguiente apartado desglosa esos sustento principal, así como otras varias inspiraciones para las doctrinas žižekianas con más detalle.

bien hacia esferas ‘post-teóricas’. El hecho innegable, no obstante, de que hoy día (casi podríamos decir *malgré tout*) se ha consolidado como una de las máximas referencias globales²⁷ no sólo se debe, a buen seguro, a una serie de factores personales que han contribuido a su éxito (su estilo, presencia, temas, etc.), sino también que es expresión de que las doctrinas de la ‘alta teoría’, de las verdades fundamentales que encontramos en sistemas tan diversos como el Idealismo alemán y el psicoanálisis de Lacan, siguen interesando, a pesar de lo que se proclame sobre el ‘fin de la teoría’. Esas verdades siguen vivas y vigentes, y despliegan su potencial dilucidador sobre nuestra realidad, siendo la obra de Slavoj Žižek muestra indiscutible de ello²⁸.

2. Sobre la figura y el pensamiento de Slavoj Žižek.

Antes de entrar de lleno en el examen pormenorizado de las aportaciones teóricas seleccionadas, parece conveniente esbozar con trazo rápido datos, fechas y contenidos clave sobre la figura y el pensamiento de Žižek. Por lo mismo, en esta sección se desarrollará primero un breve perfil biobibliográfico del filósofo, mientras que en el segundo apartado se recogen los sustentos principales —con algunos de los secundarios— sobre los que se funda el pensamiento de Žižek, ofreciendo así una aproximación global a su sistema.

²⁷ Los editores del influyente volumen *The Speculative Turn* por ejemplo, estiman que Žižek, junto con Badiou, se ha convertido hoy día en el pensador ‘continental’ más leído en el ámbito anglosajón: «It is probable that Badiou and Žižek are the most widely read living thinkers in Anglophone continental philosophy today». L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman, «Towards a Speculative Philosophy», en L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman, *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne, re.press, 2011, pp. 1-18, aquí p. 2.

²⁸ Si quisiéramos, hasta podríamos denunciar las nuevas corrientes ‘post-teóricas’ que acabamos de glosar desde una posición ‘žizekiana’, en analogía a su crítica, muchas veces expresada, de nuestros tiempos actuales supuestamente post-ideológicos. Así, el marbete ‘post-teórico’ no serviría sino para oscurecer el hecho de que, tras él, sigue vigente una suerte de ‘teoría’ espontánea e implícita; la proclamación de una ‘post-teoría’ en sí constituye una operación marcada por razonamiento teóricos. Cabe señalar, no obstante —sobre todo para no hacerles injusticia— que la mayoría de esas nuevas corrientes no abogan rotundamente por una visión ‘más simple’ de las cosas, y ponen en entredicho, sin embargo, el valor casi axiomático que algunos les han atribuido a las grandes doctrinas del siglo XX. El propio Žižek, por su parte, entra en el debate post-teórico brevemente en los primeros dos capítulos de su *The Frigth of Real Tears* (véase FRT, pp. 1-30), pero su propia contribución, por desgracia, no se sitúa exactamente en las cimas más altas de su producción. En lugar de entablar un diálogo con las ideas y críticas del otro bando, ostenta allí precisamente una actitud desdenosa que los ‘post-teóricos’ han reprobado en muchas ocasiones. Véase por ejemplo el siguiente extracto que rebosa de sarcasmo: «For the cognitivist [no todos los ‘post-teóricos’ se adscriben en realidad a corrientes cognitivistas...] Post-Theorists, the demise of Theory is experienced as a relief from a nightmarish burden: finally, we are no longer terrorised by Grand Theoretical notions, we are free to approach a particular problem without having to possess an articulate TOE (Theory Of Everything)» (pp. 13-14).

2.1 Slavoj Žižek, un perfil biobibliográfico.

Slavoj Žižek nació el 21 de marzo de 1949 en Liubliana, Eslovenia (que en aquel momento naturalmente aún formaba parte de Yugoslavia), hijo único de una pareja de empleados medios o burócratas²⁹. Hay general consenso entre sus biógrafos sobre que —si bien el propio Žižek no tiene recuerdos especialmente felices sobre su infancia y adolescencia³⁰— se crió en un entorno estable, en un país además que, en comparación con los estados más firmemente adscritos al bloque del Este, concedía una serie de libertades personales y culturales³¹ que facilitaron que Žižek estableciera desde muy joven un intenso contacto con literatura y películas extranjeras/occidentales³².

En contra de la voluntad de sus padres —quienes habían pensado en una carrera de economista para su hijo—, Žižek se matriculó en filosofía y sociología en la Universidad de Liubliana; estudios que terminó como licenciado en 1971. Entregó sus tesina de máster —titulada ‘La relevancia teórica y práctica del Estructuralismo francés’; un trabajo en el que examinó la creciente influencia en tal momento de Lacan, Derrida, Kristeva, Lévi-Strauss y Deleuze— en 1975. En un primer momento todo apuntaba a que iba a conseguir una plaza de profesor en su universidad, aunque resultó que sus reflexiones se estimaban demasiado ‘burguesas’ para el *Zeitgeist* de aquellos años (el propio Žižek relata, de hecho, que para asegurar la aceptación de su tesina fue obligado a suplementarla con un ‘posicionamiento’ marxista³³), por lo que la plaza que inicialmente se le había prometido fue concedida a otro candidato³⁴.

²⁹ Los datos al respecto no son inequívocos, cotéjese por ejemplo T. Myers, *Slavoj Žižek*, *cit.*, p. 7, quien indica que se trataba «middle-class bureaucrats», mientras que Sean Sheehan señala que sus padres «held professional jobs» (signifique eso lo que signifique). S. Sheehan, *Žižek: A Guide for the Perplexed*, *cit.*, p. 9.

³⁰ Véase S. O'Hagan «Slavoj Žižek: Interview» en *The Observer* del 27 de junio de 2010, s.p.; disponible online (en la página de la empresa matriz *The Guardian*): <https://www.theguardian.com/culture/2010/jun/27/slavoj-zizek-living-end-times> (últ. acc. 23/5/2018). En concreto, Žižek comenta en respuesta a la pregunta de si recuerda su infancia como un periodo feliz: «No. You could say, in a vulgar Freudian way, that I am the unhappy child who escapes into books. Even as a child, I was most happy being alone. This has not changed».

³¹ La rama comunista propiamente yugoslava —el así llamado ‘titoísmo’—, consolidada en particular tras la ruptura Tito-Stalin con la expulsión del país de la Kominform en 1948, aplicaba unos reglamentos algo más laxos respecto a la proscripción de importación y la censura de bienes culturales extranjeros.

³² Véase S. Sheehan, *Žižek: A Guide for the Perplexed*, *cit.*, pp. 9-10.

³³ Véase S. Žižek, G. Daly, *Conversations with Žižek*, Cambridge, Polity, 2004, p. 31, en concreto el siguiente pasaje: «I remember that when I finished my Master's thesis, I had to write a special supplement because the first version was rejected for not being Marxist enough».

³⁴ Según su amigo y *Mitreisender* Mladen Dolar, los directores encargados de la selección de candidatos para la vacante temían que las carismáticas enseñanzas algo disidentes de Žižek pudieran tener una influencia distractora

En consecuencia pasó dos años en cierta marginalidad profesional y económica, ocasionalmente traduciendo obras filosóficas del alemán y cumpliendo también el servicio militar obligatorio en el ejército yugoslavo. En 1977, sin embargo, varios de sus influyentes contactos le consiguieron una plaza en el Comité Central de la Liga de Comunistas Eslovenos; trabajo este, no obstante, igualmente de poca monta y, en palabras de Žižek, «humiliating»³⁵. Aunque no satisfacía sus expectativas, el puesto recién encontrado le permitía al menos dedicarse íntegramente al estudio de las doctrinas de Lacan y, habiéndose encontrado con compañeros afines en el camino (más notablemente Mladen Dolar, Alenka Zupančič y Renata Salecl, su segunda esposa), Žižek formó parte del círculo fundador de la Sociedad de Psicoanálisis Teórico en Liubliana, donde se editaba también la revista *Problemi* y la colección de libros *Analecta*³⁶.

En 1979, nuevamente a través de la intervención de unos amigos, Žižek obtuvo una plaza de investigador en el Instituto de Sociología adscrito a la Universidad de Liubliana³⁷; un puesto que le acercaría más al ámbito académico *sensu stricto*. Si bien muchos hubieran considerado, no obstante, que esa posición —meramente en un centro adscrito, de poco prestigio y exento de obligaciones de docencia — constituía un callejón sin salida, donde los dirigentes fieles a la línea ideológica oficial ‘aparcaban’ a figuras controvertidas, el propio Žižek se percató de que, para sus ideas y necesidades particulares, tal empleo era un «blessing in disguise»³⁸, ya que se trataba, a fin de cuentas, de un posición de pocas exigencias y amplias libertades. Fue allí donde Žižek obtuvo su primer título de doctor en filosofía en 1981, año en el que realizó su primer viaje a París para conocer a algunos de los pensadores cuyas enseñanzas había recibido ávidamente.

La más importante de esas figuras intelectuales para el desarrollo de su pensamiento, sin embargo, no la llegaría a conocer: Lacan falleció ese mismo año, por lo que Žižek tuvo que

sobre sus estudiantes (cf. T. Myers, *Slavoj Žižek*, cit. p. 7); alegato ese, sin embargo, que a buen seguro es más deudor de la pretensión de creación retroactiva del ‘mito Žižek’ que a las circunstancias reales de aquel momento.

³⁵ Al respecto, cotéjese el comentario de Žižek en la película documental de la directora canadiense Astra Taylor. Cf. A. Taylor, *Žižek!*, película documental, Nueva York, N.Y., Zeitgeist Films, 2005, 0:17:55-0:18:59.

³⁶ Véase S. Žižek, G. Daly, *Conversations with Žižek*, cit., pp. 36-38.

³⁷ Cf. T. Myers, *Slavoj Žižek*, cit., p. 8.

³⁸ Citado en la entrevista de H. Brown, «Slavoj Žižek: the world’s hippest philosopher», en *The Telegraph* del 10 de julio de 2010, s.p.; disponible online: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/7871302/Slavoj-Zizek-the-worlds-hippest-philosopher.html> (últ. acc. 23/5/2018).

dirigirse a Jacques-Alain Miller, su hijo político, para profundizar su comprensión de las doctrinas lacanianas. Miller en aquel momento organizaba charlas y debates de libre acceso sobre el legado de Lacan, pero también buscaba continuar el seminario en la tradición de su suegro, si bien de manera un tanto más exclusiva. Se trataba de un cerrado grupo de una veintena de personas que estudiaban las bases textuales *à la page* bajo la instrucción de Miller. Como únicos invitados provenientes de Europa del Este, Slavoj Žižek y Mladen Dolar ingresaron en ese círculo selecto, donde Miller, ya de principio, mostraba una actitud favorable y benévola hacia Žižek. Así, Žižek empezó su propio proceso de psicoanálisis con él, al tiempo que se convirtió asimismo en el director de su segunda tesis doctoral en la Universidad París VIII con una beca de investigación³⁹.

Esa primera sintonía entre Miller y Žižek llegó a un término algo inesperado cuatro años más tarde, en 1985, después de que Žižek obtuviera su segundo doctorado. Miller, quien había sido asesor de Žižek durante un tiempo considerable, por motivos desconocidos se negó a publicar la tesis⁴⁰ en su editorial; obligando esa decisión a Žižek a buscar una editorial fuera del círculo íntimo laciano, lo que le causó una fuerte decepción⁴¹. En definitiva, la relación entre Miller y Žižek se ha caracterizado por una profunda ambivalencia, tanto por las vicisitudes de su tramo vital compartido como también, a buen seguro, por sus respectivas lecturas no del todo convergentes de los escritos de Lacan⁴².

³⁹ Cf. T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, pp. 9-10.

⁴⁰ Hace relativamente poco se publicó una versión actualizada de esta tesis como *The Most Sublime Hysteric. Hegel with Lacan* (MSH en nuestro sistema de abreviaturas), en la que se percibe diáfano, incluso antes de *The Sublime Object*, cómo Lacan y Hegel son las piezas clave para el pensamiento de Žižek.

⁴¹ Cf. T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, pp. 9-10.

⁴² Jacques-Alain Miller es, en definitiva, un personaje controvertido en el psicoanálisis laciano en pos de Lacan siendo él su yerno y una especie de 'administrador' de su legado. Žižek y Miller al parecer tuvieron una relación marcada por altibajos: por un lado, Miller invitó a Žižek (y a Mladen Dolar) a su seminario 'cerrado' de la École de la Cause Freudienne, le procuró una beca y se convirtió en su primer analista; a pesar de todo ello, se negó a publicar la segunda tesis del esloveno, de temática decididamente laciana, en una de las editoriales prestigiosas del 'círculo interior' de lacianos en París. Aún a la luz de tales contravientos, Žižek, para quien el trabajo de Miller es una referencia de cierta constancia, mantiene una buena opinión general sobre él, al denominarle: «The only absolute pedagogical genius that I know». Cf. S. Žižek, «Slavoj Žižek on Jacques-Alain Miller», vídeo publicado por *Lacanian Ink*, 2015, disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=9eMbN7pqNMA> (últ. acc. 23/5/2018). Miller, en cambio, se muestra algo menos magnánimo respecto a su antiguo alumno, insinuándole una lectura demasiado rígida, poco plástica, de los escritos de su suegro: «So you remember that Freud asked himself the famous question, 'What do women want?' As a man, he asked himself this question. And perhaps as a woman too. We do not have the answer, in spite of thirty years of Lacan's teaching. We tried. So it's not a discriminating question. I have another question, which has been troubling me for years, which is — 'What do Americans want?' I have the answer! A partial answer. They want Slavoj Žižek. They want the Lacan of Slavoj Žižek. They like it better than the Lacan of the Freudian Field, for the time being perhaps. The question is, do they want very definite concepts? Or do they want some room to wrangle? Some negotiating

La obtención de su segundo doctorado marcó el término de la estancia de Žižek en París. A mediados de la década de los ochenta regresó a Eslovenia, incorporándose a un creciente movimiento de oposición al gobierno comunista, al convertirse, entre otras actividades, en un articulista asiduo para el periódico *Mladina*, una de las principales voces y plataformas de ese movimiento democrático⁴³. El apogeo de sus aspiraciones políticas, sin embargo, lo constituyó su candidatura en las primeras elecciones democráticas en 1990 con una campaña que le ganó la quinta posición⁴⁴. Su carrera académica, por otra parte —línea profesional que priorizaría de nuevo después de su breve interludio en el escenario político—, encontró un renovado ímpetu con la publicación muy bien acogida de su primera monografía en inglés, *The Sublime Object of Ideology* en 1989. Apareció en la casa londinense *New Left Books* (que cambió su nombre a *Verso* en 2008), la sección editorial de la conocida revista del mismo nombre; elección esa que le aseguraría una atención y difusión considerables en especial en los círculos de la izquierda europea.

Para este perfil biobibliográfico, la irrupción internacional de *The Sublime Object* también marca un importante punto de inflexión, ya que a partir de este primer éxito la trayectoria de Žižek, a nuestro juicio, se deja bosquejar mejor a través de sus publicaciones que por sus empleos u otras estaciones vitales⁴⁵. En verdad, todos los elementos que configuran el pensamiento de Žižek en lo esencial (véase, para más detalle, el apartado sucesivo), se encuentran ya dispuestos en su primer libro: Hegel, Marx y Lacan como los tres pilares fundamentales, importantes elaboraciones sobre la visión žižekiana de la ideología, y toda una batería de referencias, desde el debate/fractura entre Foucault y Habermas (que cinco años después de la muerte del primero aún dejaba huellas en el panorama filosófico) hasta Antígona, de Sade o Schlöndorff.

space? And that is the case with the concepts of psychoanalysis». J-A. Miller, «Ordinary Psychosis Revisited», *Psychoanalytical Notebooks*, XIX (2008), pp. 139-167, aquí p. 145.

⁴³ Cf. T. Myers, *Slavoj Žižek*, cit., pp. 9-10, así como I. Parker, *Slavoj Žižek. A Critical Introduction*, cit., pp. 30-33.

⁴⁴ Cf. T. Myers, *Slavoj Žižek*, cit., p. 12.

⁴⁵ Mantendremos breve esta reseña de las principales publicaciones monográficas de Žižek, ya que se encuentra disponible abundante material proporcionado por otros críticos. Cabe destacar en especial, a nuestro parecer, la ya mencionada obra de K. Wood, *Žižek: A Reader's Guide*, cit., que ofrece unas síntesis críticas muy logradas de todas las monografías de Žižek, desde *The Sublime Object* hasta *Living in the End Times* del año 2010.

Dos años más tarde, en 1991, se publica *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, libro que se concibe en gran medida como una especie de ‘revisitación’ de los temas y *topoi* de *The Sublime Object*, si bien con más rigor teórico:

Although it was overshadowed by the more popular *Sublime Object of Ideology*, [...] I always considered it a more substantial achievement: it is a book of theoretical work, in contrast to the succession of anecdotes and cinema references in *The Sublime Object*⁴⁶

En su conjunto, ambas monografías fijan la tónica general para las obras posteriores de Žižek, al tiempo que se configuran como los dos polos al interior de cuyo campo de tensión oscilará la producción žižekiana posterior a ese momento. *The Sublime Object* —aunque a nuestro parecer se trata de un libro igualmente complejo, lejos de brindar una mera sucesión de anécdotas— se convertiría así en el primer germen anticipado de la línea de publicaciones de carácter más divulgativo y ensayístico, que irrumpe con fuerza en 2002 con *Welcome to the Desert of the Real*, y comprende otros títulos como *Iraq, the Borrowed Kettle* (2004), *Against The Double Blackmail* (2016) o *The Courage of Hopelessness* (2017). También englobaría las aproximaciones a las teorías lacanianas bajo una óptica jocosa, inspirada en ejemplos de la ‘cultura popular’ (*Looking Awry*, 1992; *Enjoy Your Symptom!*, 1993; *How to Read Lacan*, 2006). En esta línea de publicaciones, Žižek se acerca a una plétora de fenómenos vinculados al *Zeitgeist*, a la situación política y cultural del momento en cuestión. *Welcome to the Desert of the Real*, por ejemplo, se compone de cinco ensayos sobre el 11S y otras fechas allegables, arrojando luz a circunstancias y secuelas políticas del atroz ataque terrorista al World Trade Center. *Iraq, the Borrowed Kettle*, a su vez, persigue una estrategia parecida, al indagar Žižek críticamente las justificaciones (demostradamente inexistentes) de la guerra de Iraq.

Frente a los mencionados textos de carácter un tanto más ensayístico, se situaría la línea de monografías más rigurosas y filosóficas *strictu sensu*. Destacan aquí, en nuestra estimación, textos como *Tarrying With The Negative* (1993), *The Ticklish Subject* (1999), su autoproclamado *magnum opus*⁴⁷ *The Parallax View* (2006), su ‘verdadero’ *magnum opus* *Less Than Nothing* (2012); *Absolute Recoil* del año 2014 o *Disparities* de 2016. El primero de esta serie se concibe como poderoso alegato en contra de las corrientes deconstruccionistas y neopragmáticas (Žižek señala en especial a Rorty y a Lyotard) donde Žižek muestra que la

⁴⁶ FKD, p. xi.

⁴⁷ Según lo recoge J. Dean en «The Object Next Door», *Political Theory*, XXV, 3 (2007), pp. 371-378, aquí p. 375.

teoría lacaniana —y él con ella— afirma de hecho una concepción de la Verdad (universal)⁴⁸, procediendo después a establecer una relación de proximidad entre la negatividad autorreflexiva del Idealismo alemán, el concepto del *Todestrieb* de Freud y lo Real de Lacan. *The Ticklish Subject*, por otra parte, presenta las reflexiones žižekianas a buen seguro más elaboradas y concentradas sobre sujeto y subjetividad: toma allí como punto de partir una revisión muy crítica de las corrientes filosóficas que argumentan en contra buscando superar lo que entienden como subjetividad cartesiana; para proponer Žižek después, en contra de ellas, un retorno al *cogito*, aunque entendido desde su posición personal con una fuerte impronta lacaniana⁴⁹.

Las dos obras mencionadas son muestras potentes de la acrecentada capacidad analítica y del amplio conocimiento de las materias filosóficas más diversas de Žižek, articulando cada de ellas su discurso en torno a una temática más o menos concreta (negatividad autorreflexiva; sujeto y subjetividad). *The Parallax View* del año 2006 y *Less Than Nothing* (2012), por su parte, se conciben más como exposiciones globales del pensamiento de Žižek. En la primera

⁴⁸ Véase el siguiente pasaje algo extenso, pero muy ilustrativo, en que Žižek resume su hipótesis central: «The two crucial breaks in the history of philosophy, Plato's and Kant's, occurred as a reaction to new relativistic attitudes which threatened to demolish the traditional corpus of knowledge: in Plato's case, the logical argumentation of the sophists undermined the mythical foundations of the traditional mores; in Kant's case, empiricists (such as Hume) undermined the foundations of the Leibnizean-Wolfian rationalist metaphysics. In both cases, the solution offered is not a return to the traditional attitude but a new founding gesture which 'beats the sophists at their own game,' i.e., which surmounts the relativism of the sophists by way of its own radicalization (Plato *accepts* the argumentative procedure of the sophists; Kant *accepts* Hume's burial of the traditional metaphysics [cursiva en el original]). And it is our hypothesis that Lacan opens up the possibility of another repetition of the same gesture. That is to say, the 'postmodern theory' which predominates today is a mixture of neopragmatism and deconstruction best epitomized by names such as Rorty or Lyotard; their works emphasize the 'antiessentialist' refusal of universal Foundation, the dissolving of 'truth' into an effect of plural language- games, the relativization of its scope to historically specified intersubjective community, etc., etc. Isolated desperate endeavors of a 'postmodern' return to the Sacred are quickly reduced to just another language game, to another way we 'tell stories about ourselves.' Lacan, however, is not part of this 'postmodern theory': in this respect, his position is homologous to that of Plato or Kant. The perception of Lacan as an 'anti-essentialist' or 'deconstructionist' falls prey to the same illusion as that of perceiving Plato as just one among the sophists. Plato accepts from the sophists their logic of discursive argumentation, but uses it to affirm his commitment to Truth». TN, p. 4.

⁴⁹ Nuevamente sintetiza su objetivo principal en estas líneas introductorias: «This book thus endeavours to reassert the Cartesian subject, whose rejection forms the silent pact of all the struggling parties of today's academia: although all these orientations are officially involved in a deadly battle (Habermasians versus deconstructionists; cognitive scientists versus New Age obscurantists...), they are all united in their rejection of the Cartesian subject. The point, of course, is not to return to the *cogito* in the guise in which this notion has dominated modern thought (the self-transparent thinking subject), but to bring to light its forgotten obverse, the excessive, unacknowledged kernel of the *cogito*, which is far from the pacifying image of the transparent Self». TS, p. 2.

asume una posición de suma centralidad la noción del paralaje⁵⁰, que Žižek toma prestada del pensador japonés Kōjin Karatani. Aplicando esa noción a los diferentes registros de su propio pensamiento, se despliega un acercamiento global en el que se resumen, pasadas siempre —eso sí— por el tamiz paraláctico, las posiciones principales que había desarrollado en libros anteriores. Por su parte, *Less Than Nothing* sigue la pauta marcada por *The Parallax View* en muchos aspectos, es decir, se trata también de una suerte de recopilatorio que recoge y ensancha gran parte de las posturas žižekianas, sustituyendo, no obstante, la estela monolítica del paralaje como principio ordenador por la dicotomía más concreta de Hegel y Lacan. Las dos partes centrales del libro, tituladas con insistencia repetitiva «The Thing Itself: Hegel» y «The Thing Itself: Lacan», explicitan tal matriz fundamental subyacente al sistema de Žižek⁵¹, mientras que las otras dos partes ‘enmarcadoras’, la primera y la final, siguiendo una lógica temporal arrojan luz sobre hitos y desarrollos anteriores a Hegel y posteriores a Lacan.

Aparte de las dos referidas líneas principales que acabamos de reseñar, la amplísima obra de Žižek contiene asimismo otras formas híbridas y trabajos que no encajan sin esfuerzo en esa tipología básica. Señalaríamos como pertenecientes a ese tercer grupo ‘mixto’, por ejemplo, sus dos libros sobre Schelling o su producción centrada en temáticas teológicas⁵², como también el ensayo *The Fright of Real Tears* (2001) sobre la creación cinematográfica de Krzysztof Kieślowski; la colaboración con Mladen Dolar en torno a materias operísticas que recibió el título de *Opera’s Second Death* (2002); o su reescritura de *Antígona*, publicada en 2016. A la luz de la imponente amplitud de la obra de Žižek —que comprende, aparte de las monografías, un ingente número de artículos, piezas de opinión y contribuciones a volúmenes colectivos—, y motivado a la vez por el igualmente amplio volumen de otros textos críticos relativos a ella, hemos decidido ceñir nuestra reseña de la producción žižekiana a lo arriba expuesto. La relación íntegra de las numerosas monografías consultadas para la elaboración de esta tesis —su *corpus* principal— se encuentra, según lo indicado en los preliminares metodológicos, en la sección de bibliografía, en un índice que desglosa las abreviaturas que manejamos. Otras publicaciones menores de Žižek (ya sean artículos, ya sea material audiovisual) de relevancia para esta investigación se encuentran recogidas en la bibliografía general.

⁵⁰ Cuyas especificaciones concretas e implicaciones para el dominio literario-artístico elaboramos en el capítulo correspondiente de la segunda parte de este trabajo.

⁵¹ En el apartado sucesivo procedemos a trazar con más detalle los puntales cardinales sobre los que residen las doctrinas žižekianas.

⁵² Ambas vertientes encuentran una breve mención en el apartado *Encore* de esta sección.

Como cierre de este perfil biobibliográfico sobre la figura de Slavoj Žižek, nos gustaría reconducir el enfoque nuevamente hacia terrenos biográficos, en concreto hacia la idea de que la biografía como género en muchos casos no sólo depara fechas, datos y relaciones, sino que también busca fusionar tal acopio de informaciones discretas en un *narrative* superior, supuestamente capaz de explicar determinadas características o circunstancias sobre la persona en cuestión, precisamente desde la visión sobre el transcurso de su vida. Para el caso de Žižek es particularmente sugerente la narrativización que proyecta Tony Myers, quien resalta que la vida de Žižek puesta a examen revela un patrón subyacente palpable: el de la diferencia, del distanciamiento hacia posturas ‘ortodoxas’:

When he was growing up he preferred the films of Hollywood to the dominant culture of poetry in his own country. As a student he developed an interest in, and wrote about, French philosophy rather than the official communist paradigms of thought. When he began his professional career he preferred to interpret Lacan in terms of other philosophers instead of sticking to the orthodox Lacanian line. And, as we have seen, as a philosopher himself, he constantly refers to popular culture rather than those topics customarily studied by the subject⁵³.

Tal actitud para Myers entraña una doble consecuencia: por un lado, la evidencia de que en varias ocasiones su ‘irreverencia’ le ha costado oportunidades a Žižek (la pérdida de la plaza inicialmente prometida tras su tesis de máster; la decisión de Miller de no publicar su segunda tesis doctoral en su editorial), y por otro, que han sido precisamente esos momentos de fracaso los constitutivos para el moldeamiento de sus doctrinas⁵⁴.

En ese *leitmotiv* del fracaso y del rechazo institucional experimentado por el joven Žižek, encontramos ciertamente una perspectiva interesante y en lo básico atinada: si hubiéramos de calificar el pensamiento de Žižek con una sola palabra, sería a buen seguro ‘extraordinario’ la mejor elección, estimando además muy probable que tal carácter dimanase de la dinámica de distanciamiento que describe Myers. Pero por adecuado que nos parezca el establecimiento de ese *point de capiton* sobre la vida de Žižek, ese gesto también acarrea un riesgo: el de las tendencias hagiográficas. Vemos, en el mismo Myers, una inversión curiosa cuando alega que no fue Žižek quien no supo adaptarse al medio académico, sino que se produjo un «failure of the institutions to accommodate his thought»⁵⁵; manifestándose así en forma germinal una estimación que podríamos subsumir bajo el marbete del ‘relato del genio incomprendido’.

⁵³ T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, p. 10.

⁵⁴ *Cf. ibid.*, pp. 10-11.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

De hecho, Žižek ha sido considerado en muchas ocasiones y desde varias perspectivas, como una suerte de *underdog* académico, como una figura de gran proyección pública y mediática, pero de poco reconocimiento al interior de los círculos universitarios, en especial en los departamentos de Filosofía. Aunque eso puede ser correcto en cuanto a los inicios de su carrera, tanto en su ámbito nacional esloveno como en los primeros pasos en el escenario internacional, hoy día resulta ya muy difícil mantener que Žižek se emplace exclusivamente en la marginalidad académica⁵⁶. Muchas de sus ideas —entre ellas por supuesto su *plaidoyer* por una vuelta al comunismo más estricto⁵⁷— siguen marcadas por una clara actitud *anti-establishment*; en cuanto a sus empleos y prestigio universitario, la carrera de Žižek se ha desarrollado más bien en la dirección opuesta a la del fracaso: a la prueba, aparte de su plaza en Liubliana, su cargo de International Director del Birkbeck Institute for the Humanities en Londres⁵⁸, o su presencia, junto con un gran número de otros ‘pensadores estrella’, en el profesorado de la European Graduate School⁵⁹.

2.2 Pilares fundamentales del pensamiento žižekiano.

Las consideraciones precedentes han mostrado que la obra de Žižek no sólo se define por el amplio volumen de sus escritos, sino que también ostenta una diversidad en cuanto a temas, ámbitos y registros, prácticamente sin parangón en el panorama actual⁶⁰. Pero a pesar de esa panoplia inmensa de ideas y reflexiones muy diversas, se deja identificar con claridad una serie de pilares centrales sobre los que estriba el pensamiento de Žižek. Así, tal como ha trasparecido en nuestra glosa de su producción textual, el pensamiento idealista de Hegel y el psicoanálisis de Lacan configuran dos de estos puntuales imprescindibles, añadiéndose como tercer centro de gravedad las doctrinas de Marx. Más allá de esa tríada —ya en sí ciertamente hegeliana— surgen otros *clusters* de interés que se extienden con más o menos durabilidad a lo largo de la obra de Žižek, como por ejemplo su curiosidad por la Teoría cuántica o su intenso tratamiento de temas teológicos. Los epígrafes sucesivos expondrán con más detalle las

⁵⁶ Baste con recordar nuevamente la estimación por parte de Bryant, Srnicek y Harman de que Žižek (junto con Badiou) hoy día es el filósofo continental más leído en la esfera anglófona.

⁵⁷ Cf. por ejemplo el último capítulo de DLC, pp. 420-461 donde vincula ese planteamiento con la crisis ecológica global inminente.

⁵⁸ Cf. su perfil en el sitio web de Birkbeck: <http://www.bbk.ac.uk/bih/aboutus/staff/zizek> (últ. acc. 15/5/2018).

⁵⁹ Véase la página web de la institución: <http://egs.edu/faculty> (últ. acc. 15/5/2018).

⁶⁰ Con la excepción tal vez de su compañero y amigo Alain Badiou —ya suficientemente mencionado— cuya obra exhibe igualmente una inmensa amplitud en cuanto a temario e ideario.

posiciones que asumen estos pilares primarios y secundarios en la obra de Žižek; limitándonos nosotros respecto al segundo grupo a señalar aquellas condensaciones de interés que de algún modo son allegables al contenido particular de nuestra tesis. Con todo, la especie de ‘pre-ordenación’ del pensamiento de Žižek que proponemos en estas páginas persigue un doble objetivo: primero, el más evidente de proporcionar una visión sinóptica sobre las principales fuentes del sistema de Žižek, pero en segundo lugar también rebatir en cierto modo aquellas voces —poco numerosas, pero existentes— que afirman que el temario de Žižek se compone de forma más bien aleatoria e inconsistente⁶¹.

2.2.1 Lacan: explorando lo Real.

Las doctrinas del psicoanalista Jacques Lacan configuran el pilar más sólido y central que apuntala el pensamiento de Žižek⁶². Como se verá con detalle en la segunda parte de este trabajo, un buen número de categorías y constructos teóricos en el instrumental de Žižek derivan de (o se ven de alguna manera influenciadas por) el pensamiento de Lacan; sin que su influjo se limite a tales aspectos puntuales, manifestándose, antes bien, de manera global en el total de las lecturas y razonamientos de Žižek. Cabe señalar que este factor de influencia opera en la obra de Žižek con un amplio abanico de términos y conceptos desarrollados desde Lacan, y en primer lugar, su celeberrima división de la vida psíquica en tres registros: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. En Žižek cobran especial relevancia los últimos dos, el registro u Orden Simbólico —que se deja concebir, en clave muy simplificada, como el dominio del significante, del lenguaje y de las estructuras—, frente al de lo Real, que funge en cierta medida como antagonista del primero, incluyendo aquellos elementos residuales que existen fuera de lo Simbólico o que no pueden ser integrados en él⁶³.

⁶¹ Véase a ese respecto por ejemplo la siguiente afirmación de Simon Jarvis, quien opina, para el caso concreto de *The Parallax View*, que el libro constituye un «record of what an extremely intelligent Hegelian-Lacanian happens to think about whatever happens to have crossed his cerebral cortex at the time of writing», cerrando su reseña con la exhortación «Slavoj Žižek Must Try Harder». S. Jarvis, «The Parallax View by Slavoj Žižek», reseña de *The Parallax View*, *The Liberal*, IX (2006), pp. 38-39, aquí 39. Y si bien compartimos hasta cierto punto el juicio de Jarvis —el estilo de Žižek es, en efecto, en muchos momentos muy libre y asociativo, hasta rayano en lo fragmentario—, rechazamos la valoración final que emite ya que, tanto al interior de *The Parallax View* como en términos generales, estamos convencidos de que sí se dejan identificar aglomeraciones temáticas muy claras en su escritura.

⁶² Cf. A. Kotsko, *Žižek and Theology*, *cit.*, p. 13.

⁶³ Véase para un acercamiento detallado nuestro capítulo sobre lo Real y su función en el arte en la segunda parte de este trabajo.

El enfoque en las tensiones antagónicas entre lo Simbólico y lo Real —que se dejan articular en torno a oposiciones polares como ‘lenguaje *vs.* lo indecible’, ‘orden *vs.* caos’, ‘estructura *vs.* disolución’ o ‘realidad *vs.* vacío primigenio subyacente’— permea la mayor parte de la obra de Žižek al plasmarse en una amplia variedad de coyunturas exploradas. Podemos incluso afirmar que la mayor contribución de Žižek a la teoría lacaniana, a buen seguro, es la renovación del interés en ese último registro de Lacan, que se convirtió en el foco principal de los años tardíos de su trayectoria⁶⁴. Los exégetas más tempranos del psicoanalista francés se solían centrar con preferencia en las esferas de lo Imaginario y lo Simbólico, configurándose con ello un diálogo que ha producido resultados sugerentes, pero obviándose, desde luego, la atención que el propio Lacan le otorgó a su tercer registro. En Žižek, por el contrario, el registro de lo Imaginario ocupa un lugar decididamente secundario, al tiempo que lo Real entra en el primer plano⁶⁵; afirmando el filósofo sobre ese cambio del punto focal que: «[Lacan’s] central effort is precisely to articulate the different modes of the real kernel (*das Ding, objet petit a*) which presents an irreducible obstacle to the movement of symbolization»⁶⁶.

Aparte de ese presupuesto absolutamente crucial en el pensamiento de Žižek, muchos otros contenidos doctrinales de Lacan han ejercido gran influencia sobre él, en particular el concepto del sujeto escindido o barrado ($\$$) que Žižek enfrenta a otras conceptualizaciones del sujeto (el *cogito*; Hegel)⁶⁷; los conceptos de deseo, pulsión, placer y, sobre todo, *jouissance*; así como un amplio abanico de otros dispositivos conceptuales más puntuales, como la *lamelle*, la *lalangue*, el *sinthome*, la mirada y la voz. Los últimos dos aquí enumerados son especialmente relevantes para el contexto de este trabajo, ya que Žižek con frecuencia los emplea para el análisis de un amplio conjunto de objetos y manifestaciones culturales. Por esta razón, cada

⁶⁴ Propuestas de división de la obra de Lacan en tres etapas diferenciadas, centradas en lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real respectivamente, son comunes en la crítica y se hallan también en diferentes momentos de la obra de Žižek. Una más detallada división, no obstante, que prescinde del esquema tripartito en favor de una graduación más sutil, se encuentra en OB, pp. 28-32. Cf. más concretamente respecto a la transición del ‘Lacan simbólico’ al ‘Lacan real’ asimismo S. Žižek, «The Lamella of David Lynch», en R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus (eds.), *Reading Seminar XI: Lacan’s Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Albany, NY, State University of New York Press, 1995, pp. 205-220, aquí p. 205.

⁶⁵ Tony Myers hasta llega a denominar a Žižek como «philosopher of the Real», alegando, algo curiosamente, que algunos de sus exégetas —sin especificar quiénes— en ocasiones empleaban tal término, cuando en realidad es él el único que lo emplea. Cf. T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, p. 28.

⁶⁶ ITR, p. 97.

⁶⁷ Menciónese sobre esto en especial nuevamente su libro *The Ticklish Subject* como la obra en la que más decididamente incide sobre cuestiones de sujeto y subjetividad.

elemento de ese par conceptual de mirada y voz —que se define además, como se verá más adelante, de modo estructuralmente análogo— ocupa su propio capítulo en la parte central.

Por último, dos observaciones finales sobre el papel de las enseñanzas lacanianas en Žižek: primero, conviene siempre tener en cuenta que el empleo que hace Žižek de los categorías originales de Lacan ha de entenderse como estrictamente sistémico, a saber, que no solamente extrae y aplica percepciones puntuales —al estilo de cómo se ha practicado, por ejemplo, durante un largo periodo en algunos sectores de la crítica cinematográfica—, sino que el espíritu de Lacan permea el total de la obra de Žižek. O, dicho muy escuetamente: no hay Žižek sin Lacan. Hemos visto en el párrafo precedente que Žižek ha empleado largos años en profundizar y perfeccionar sus conocimientos de la obra de su predecesor, y aunque no siempre se encuentra en sintonía con la línea (híper-)ortodoxa que marca Miller, se puede afirmar con pleno derecho que se trata de uno de los exégetas más rigurosos y comprensivos de las doctrinas del gran renovador francés. En segundo lugar, cabe subrayar que Žižek no sólo incorpora pensamientos y fórmulas de Lacan a su propio instrumental, sino que, para él, la formación lacaniana engendra también una manera específica de leer⁶⁸, de acercarse a otros textos. Tal modo de lectura lacaniano se ve especialmente puesto de relieve a la hora de acercarse al segundo sustento principal de su sistema, la filosofía idealista de Hegel.

2.2.2 Hegel: lecturas ‘a contrapelo’.

El pensamiento de Hegel —la cumbre incontestada del Idealismo alemán— configura el segundo pilar cardinal del pensamiento žižekiano. Pero, con ello, cabe señalar necesariamente desde el primer momento que el ‘Hegel de Žižek’ se configura en torno a una lectura radicalmente contraria a la comprensión habitual de las doctrinas del gran filósofo⁶⁹: lejos de aquellas imágenes manidas de un genio idealista que celebra el gradual despliegue del *Weltgeist* encontrando su avatar terminal en el estado prusiano⁷⁰, en la perspectiva de Žižek Hegel se da a conocer como pensador ‘rebelde’ para quien los momentos de fractura —que son, a fin de

⁶⁸ Véase sobre esto también M. Pound, *Slavoj Žižek, cit.*, p. 27.

⁶⁹ Hecho este que prácticamente el total de los exégetas de Žižek han señalado. *Cf.*, a modo de ejemplo, A. Kotsko, *Žižek and Theology, cit.*, pp. 9-10; T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, pp. 15-17; S. Sheehan, *Slavoj Žižek, cit.*, p. 59-60; I. Parker, *Slavoj Žižek. A Critical Introduction, cit.*, pp. 36-38.

⁷⁰ *Cf. ibid.*

cuentas, el asiento del pensamiento crítico— se revelan como duraderos cruces dialécticos que se tensan sobre negatividad e imposibilidad.

De hecho, la lectura en cierta medida ‘heterodoxa’ que Žižek practica de Hegel se ve bien ejemplificada en su comprensión del principio dialéctico. Por lo general, la dialéctica hegeliana se comprende —si bien aquí la simplificamos considerablemente— como un proceso tripartito, empezando con una presuposición o entidad primera (muy frecuentemente designada como la ‘tesis’⁷¹) que después se enfrenta a su opuesto negativo, a un momento de negación cuando la razón descubre su contradicción (paso este por lo común denominado ‘antítesis’). En el tercer paso (la ‘síntesis’) se realiza, finalmente, el gesto de la *Aufhebung*, la ‘sublación’ que comúnmente se entiende como una reconciliación de los primeros dos mediante una superación de la negación. Žižek, por su parte, rompe con esa visión tradicional orientada hacia una conciliación armoniosa: para él, el movimiento dialéctico y su culminación en la *Aufhebung* constituyen, antes bien, un reconocimiento —y no la eliminación— de tensiones y antagonismos, esto es, una afirmación del impulso de negatividad que se constituye como principal motor dialéctico. En consecuencia de todo ello, el ‘saber absoluto’ hegeliano, lejos de cristalizarse en un plano neutro y omnisciente del conocimiento, se manifiesta en la perspectiva de Žižek precisamente como reconocimiento (y aceptación) de las divisiones y fracturas en el seno de cada identidad⁷².

Aparte de estas consideraciones sobre naturaleza y funcionamiento del proceso dialéctico, un buen número de nociones aledañas del pensamiento de Hegel informan profundamente el de Žižek, de modo similar a cómo se entrelazan las doctrinas lacanianas con él. Así, Hegel sirve

⁷¹ Téngase bien en cuenta sobre esto que, aunque el esquema ‘tesis-antítesis-síntesis’ en verdad es útil y se ha empleado con gran frecuencia, el propio Hegel en ningún momento lo esbozó tal.

⁷² En el siguiente paso, Žižek resume con claridad lo que él considera el valor único del pensamiento de Hegel: «In what, then, resides Hegel’s uniqueness? Hegel’s thought stands for the moment of passage between philosophy as Master discourse (the philosophy of the One that totalizes the multiplicity) and anti-philosophy (which asserts the Real that escapes the grasp of the One). On the one hand, he clearly breaks with the metaphysical logic of counting-for-One; on the other hand, he does not allow for any excess external to the field of notional representations. For Hegel, totalization-in-One always fails, the One is always already in excess with regard to itself, it is itself the subversion of what it purports to achieve, and it is this tension internal to the One, this Two-ness which both makes the One one and simultaneously dislocates it, it is this tension which is the *movens* of the dialectical process. In other words, Hegel effectively denies that there is a Real external to the network of notional representations (which is why he is regularly misread as an *absolute idealist* in the sense of the self-enclosed circle of the totality of the Notion). However, the Real does not disappear here in the global self-relating play of symbolic representations: it returns with a vengeance as the immanent gap or obstacle on account of which representations cannot ever totalize themselves, on account of which they are ‘non-All’». MML, p. 11.

también como inspiración para las reflexiones žižekianas sobre el sujeto⁷³ —uno de los puntos de encuentro, para Žižek con las doctrinas de Lacan— y la constitución de (nuestra percepción de) la realidad (otro nexa con Lacan)⁷⁴. Conceptos hegelianos tal vez algo más puntuales que influyen sobre la obra de Žižek son por ejemplo el ‘saber absoluto’ como punto terminal en el despliegue del *Geist*; la ‘noche del mundo’ que Žižek contempla con frecuencia como una suerte de ‘punto cero’ del sujeto; o también la celeberrima dialéctica del amo y del esclavo, en la que Ian Parker ve una de las pruebas de que el Hegel de Žižek está profundamente influenciado por las lecturas de Kojève⁷⁵.

Para el contexto de nuestra investigación, finalmente, es de especial relevancia el tránsito del sistema kantiano al hegeliano, glosado muchas veces por Žižek. Se realiza, entre otros aspectos, en torno a sus dos respectivas visiones sobre el dominio fenoménico y la esfera ‘más allá’ de los fenómenos (la dimensión nouménica/suprasensible). En muy reducidas cuentas —una discusión más detenida se encuentra en el capítulo sobre lo Sublime en la segunda parte de esta tesis—, Žižek señala que, mientras que Kant distingue entre mundo fenoménico y esfera de las Cosas-en-sí, inaccesible para el ser humano, con Hegel se afirma que no hay ‘nada más allá de las apariencias’, que la Cosa-en-sí se revela precisamente en nuestros intentos infructuosos de alcanzarla⁷⁶. Tal cambio epistemológico conoce profundas implicaciones sobre la conceptualización y el desarrollo de la noción de lo Sublime —siendo Kant uno de los primeros y más famosos sustentos de la misma, por supuesto— que hemos trazado con detenimiento en el capítulo correspondiente.

⁷³ En *Tarrying with the Negative*, resume su comprensión del sujeto hegeliano diáfananente: «the Hegelian subject—i.e., what Hegel designates as absolute, self-relating negativity—is nothing but the very gap which separates phenomena from the Thing, the abyss beyond phenomena conceived in its negative mode, i.e., the purely negative gesture of limiting phenomena without providing any positive content which would fill out the space beyond the limit». TN, p. 21.

⁷⁴ Sean Sheehan ofrece lo que es a buen seguro la fórmula más sucinta sobre ese aspecto: «A line of shared territory between Lacan and Hegel is the profound disjunction between the symbolic world that we ordinarily inhabit and the ontological void that underpins it». S. Sheehan, *Slavoj Žižek. A Guide for the Perplexed*, cit., p. 7.

⁷⁵ Cf. I. Parker, *Slavoj Žižek. A Critical Introduction*, cit., pp. 38-46.

⁷⁶ Este es un planteamiento central que permea toda la obra de Žižek. Lo resume muy lúcidamente en *Less Than Nothing*, a lo largo de una intensa lectura de la *Fenomenología del Espíritu*: «[Según Hegel] our perception is limited to the sensible world; beyond this world, there is only the void [...] What Hegel is saying here is, of course, not that the sensible world is the only real one, and that the ‘true suprasensible Beyond’ is only a product of our imagination; the sensible world is a world of vanishing, self-canceling appearances—therein lies Hegel’s idealism—but there is no separate ‘true reality’ beneath it. The only ‘true reality’ is the fact that appearances are ‘mere appearances’; the transformation of immediate sensible reality into appearance». LN, p. 692.

2.2.3 Marx: el compromiso político.

El pensamiento de Karl Marx constituye el tercer puntal clave sobre el que estriba la filosofía žižekiana: de nuevo, su profunda huella se revela en un gran abanico de expresiones distintas, desde la, ahora ya celeberrima, defensa žižekiana del comunismo y su crítica al sistema capitalista actual, pasando por la noción central de la ideología y extendiéndose hasta los nexos más curiosos entre Marx y las otras dos fuentes principales de su ideario⁷⁷. Aunque la ubicuidad del pensamiento marxiano (más el gran dominio que Žižek demuestra también respecto a la plétora de doctrinas marxistas y post-marxistas) es un hecho innegable en la obra de Žižek, sus afloraciones concretas —*qua* conceptos o figuras de pensamiento aisladamente identificables— son tal vez las más difíciles de singularizar con precisión. A diferencia de los otros dos fundamentos, Lacan y Hegel, que proporcionan toda una batería de nociones, conceptos, herramientas y gestos de los que se nutre la ‘mezcla žižekiana’, el pensamiento de Marx sirve más bien como una inspiración etérea, un espíritu que penetra toda la producción de Žižek (lo que no deja de ser cierto también, según veíamos, sobre Hegel y Lacan). Podría objetarse sobre lo anterior que la noción de la ideología, tan prominente en la doctrinas de Žižek, proviene —al menos aproximadamente con el significado que le solemos dar hoy— de la obra de Marx, bajo un entendimiento descriptible con la famosa ‘falsa conciencia’. Tal comprensión de la ideología, sin embargo, en verdad no constituye sino el punto de partida para las elaboraciones de Žižek⁷⁸.

⁷⁷ Las vinculaciones que Žižek establece entre Marx, Hegel y Lacan abundan en su obra, al punto que resulta imposible recogerlas todas de manera sistemática. Véase, a pesar de lo anterior y a modo de ejemplo, su interludio primero, «Marx as a Reader of Hegel, Hegel as a Reader of Marx», en LN, pp. 241-264.

⁷⁸ De hecho, la empresa de la *Ideologiekritik* es el motor principal de las contemplaciones žižekianas sobre la gran variedad de manifestaciones culturales que analiza; podría decirse incluso que el estudio cultural de Žižek se torna en cierto grado incomprensible cuando se sustrae la noción de la ideología. La fórmula antigua que Marx brinda de ella, sin embargo, hasta en el mejor de los casos sólo puede servir como diminuto punto de partida para Žižek, quien afirma en muchas ocasiones que su *tool* de preferencia para desenmascarar coyunturas ideológicas soterradas es el psicoanálisis. De hecho, es través de Lacan cómo desarrolla su propio «modo fetichista» de la ideología, que se adecúa con más precisión a las circunstancias actuales. En el prólogo a la reedición de *Enjoy Your Symptom!* explica cómo el psicoanálisis sigue con una vital importancia incluso en nuestros cínicos tiempos supuestamente post-ideológicos (y, desde hace poco, post-fácticos también): «Is this [la, supuesta y proclamada, ineficacia del psicoanálisis en tiempos actuales], however, effectively the case? If it is, then *Ideologiekritik* and psychoanalysis are today ultimately of no use, since the wager of their interpretive procedure is that the subject CANNOT openly admit and really assume the truth about what s/he is doing. However, psychoanalysis opens up a way to unmask this apparent proof of its uselessness, by way of detecting, beneath the deceiving openness of post-ideological cynicism, the contours of fetishism, and thus to *oppose the fetishist mode of ideology, which predominates in our allegedly 'post-ideological' era, to its traditional symptomal mode* [cursiva nuestra], in which the ideological lie which structures our perception of reality is threatened by symptoms, *qua* ‘returns of the repressed’, cracks in the fabric of the ideological lie. Fetish is effectively a kind of *envers* of the symptom. That is to say, symptom is the exception which disturbs the surface of the false appearance, the point at which the

Marx en Žižek, entonces, se articula sobre todo en sus análisis económicos —las grandes críticas que emprende del desenfrenado y virtualizado capital ‘post-postmoderno’, del sistema capitalista en general, de los paulatinos procesos de apropiación y privatización de nuestros dominios vitales compartidos (los *commons* en sentido de Hardt y Negri), más una multitud de otros aspectos anexos—, así como en su actitud política general de convencido comunista. De ese modo Žižek se inscribe profundamente en las tradiciones marxista y post-marxista, líneas que se ven reforzadas en su hábil dominio de cuerpos teóricos tan dispares como las doctrinas ya ‘clásicas’ de Lenin⁷⁹ y Trotsky o el pensamiento de Althusser y Lukács, extendiéndose su interés hasta propuestas actuales como las del mencionado dúo Hardt/Negri o de Simon Critchley. Con todo podemos constatar, de modo muy similar a cómo se presenta la situación respecto a Hegel y Lacan, que el pensamiento de Žižek constituye uno de los más luminosos faros actuales que arrojan su luz sobre un mar de diferentes propuestas post-marxistas, habiéndose convertido en una de las referencias ya *de rigueur* para gran parte de las reflexiones politológicas de esa índole⁸⁰. Al mismo tiempo cabe señalar asimismo que para nuestras propias indagaciones de tipo decididamente estético-teórico, Marx tal vez es el pilar primario que goza de menos proyección directa sobre los contenidos de nuestra tesis.

repressed Other Scene erupts, while fetish is the embodiment of the Lie which enables us to sustain the unbearable truth». EYS, pp. xi-x.

⁷⁹ Žižek de hecho sido el editor de un número de textos de Lenin, aportando el esloveno prefacios y comentarios introductorios. Nosotros recogemos en este trabajo su *Revolution at the Gates: A Selection of Writings from February to October 1917* (RG) del año 2002, si bien en 2017 se publicó otro amplio compendio bajo su égida (que no ha entrado, por su lejanía temática, en el *corpus* principal nuestro).

⁸⁰ Como prueba de lo dicho, consúltese por ejemplo el excelente volumen editado por Matthew Johnson, *The Legacy of Marxism. Contemporary Challenges, Conflicts and Developments*, *cit.*, en el que Žižek es el único pensador cuya filosofía es asunto central de dos de las contribuciones, la de Alan Johnson, «Slavoj Žižek’s theory of revolution: a critique» (pp. 37-55) y la ya mencionada de Paul Bowman, «How not to read Žižek» (pp. 57-74). Ambos muestran una actitud bien crítica hacia las reflexiones de Žižek en el ámbito de las políticas de la izquierda; véanse de Johnson frases contundentes como la siguiente: «Žižek’s theory of revolution is a grandchild of the disastrous nineteenth-century marriage between the philosophy of Hegelianism and the politics of Blanquism» (p. 38). De Bowman resulta particularmente interesante su conclusión (pp. 71-72) que rompe una lanza para lecturas de la obra de Žižek parecidas a la nuestra, al indicar el autor que, si bien las lecturas que pretenden sistematizar el pensamiento de Žižek para obtener una serie de ‘posturas žižekianas’ se encontrarán con una serie de dificultades, lo mucho más problemático («a much more serious issue», p. 72) son aquellas lecturas que aceptan posibles inconsistencias desde el primer momento sin cuestionarlas. Respecto a la importancia de Žižek para los círculos post-marxistas de la izquierda contemporánea, finalmente, esos dos acercamientos —que buscan una cierta demarcación *ex negativo* hacia su pensamiento— han de entenderse necesariamente, en nuestra perspectiva, como signo de la gran penetración que sus doctrinas han tenido.

2.2.4 La ‘matriz LHM’ en miniatura: desglose de un fragmento de *The Sublime Object*.

Como muestra concreta de cómo se mezclan y entrecruzan los tres puntales primarios del pensamiento de Žižek hemos seleccionado —no sin una pizca de humor— un fragmento temprano, de *The Sublime Object of Ideology*, donde se explicita en pocas palabras el ‘funcionamiento’ de su idiosincrásica combinación, la manera en que se plasma en una coyuntura concreta. Cabe señalar de entrada, que tal ‘mezcla žižekiana’ se revela desde luego en una variedad de niveles y alturas, desde ‘grandes’ lecturas completas —hemos mencionado ya que una importante novedad traída a colación por Žižek es su lectura de textos filosóficos, en especial de Hegel, bajo una lente psicoanalítica-lacanian— hasta ‘pequeñas’ conjunciones conceptuales. El fragmento que reproducimos aquí, por tanto, no es más que una reducida muestra que, a pesar de lo mismo, nos puede servir como ilustración del procedimiento žižekiano ‘en miniatura’:

The *Lacanian definition of a fool* is somebody who believes in his immediate identity with himself; somebody who is not capable of a *dialectically mediated distance* towards himself, like a king who thinks he is a king, who takes his being-a-king as his immediate property and not as a *symbolic mandate imposed on him by a network of intersubjective relations of which he is a part* [cursivas nuestras] (example of a king who was a fool thinking he was a king: Ludwig II of Bavaria, Wagner’s patron)⁸¹.

El tema central de este breve fragmento es, evidentemente, la definición lacanian del ‘necio’; categoría esa que se aplica, según Žižek, a aquella persona que se percibe en directa identidad consigo misma; una persona, en otras palabras, que no es capaz de reconocer que gran parte de esa identidad dimana no de sus propiedades inherentes, ‘naturales’ y ‘positivas’, sino de su posición en una red de relaciones intersubjetivas. El ‘necio’, por tanto, se deja definir de dos maneras: contemplado en clave lacanian, se trata de aquel que percibe una posición, un título y demás como parte inmediata de su identidad, incapaz de discernirlo como mandato simbólico. Desde Hegel, no obstante, la cuestión del ‘necio’ se deja formular, tal como lo enseña Žižek, como incapacidad de establecer «a dialectically mediated distance towards [oneself]». Ambas fórmulas en lo fundamental expresan lo mismo: el ‘necio’, a fin de cuentas, es una persona que a la hora de contemplar su propio estatuto es incapaz de establecer una distancia crítica; se encuentra, por así decirlo, en sobreproximidad consigo misma. Más que

⁸¹ SOI, p. 46.

descubrir afinidades inopinadas entre Hegel y Lacan, tal vez, esa doble perspectiva que ofrece Žižek es una muestra reducida, como lo hemos dicho, de su propio procedimiento personal.

La conexión con Marx se establece en el ejemplo concreto de Žižek sobre la figura del rey que se cree rey ‘sin ambages’. Tal figura asume su, por así decirlo, ‘rey-idad’ como característica inmediata, como propiedad natural en lugar de comprenderla como mandato simbólico; una ilustración que ha de leerse como guiño ineluctable a una nota a pie de página bien famosa del *Kapital*. En el primer capítulo sobre la mercancía, Marx anota respecto a la relación reflexiva entre forma del valor y forma de equivalente que: «Es ist mit solchen Reflexionsbestimmungen überhaupt ein eigenes Ding. Dieser Mensch ist z.B. nur König, weil sich andre Menschen als Unterthanen zu ihm verhalten. Sie glauben umgekehrt Unterthanen zu sein, weil er König ist»⁸². Con esa comparación se descubre en la relación entre rey y súbditos precisamente aquello a lo que Žižek se refiere intrincadamente como «network of intersubjective relations». Así, habida cuenta del amplio conocimiento que Žižek demuestra de las doctrinas marxianas —por más que en el pasaje citado arriba no se hace mención expresa de Marx—, vemos cómo el ejemplo del rey se ha de entender como clara alusión a las mismas.

2.2.5 *Encore*: otros *clusters* de interés en la obra de Žižek.

Reducir el pensamiento de Žižek —tal como se ha hecho hasta este punto— a una matriz trimembre nutrida por la fuentes que hemos discutido, sería, naturalmente, simplificarlo hasta el punto de rendir cuentas incompletas sobre él. Entonces, si bien la estructura básica se despliega según descrito, cabe tomar conciencia de una serie de otras influencias y factores que igualmente han dejado su huella sobre el sistema de Žižek. En este último apartado brevemente arrojaremos luz sobre algunos de los más señalados, sin pretender elaborar una lista exhaustiva.

⁸² K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, en K. Marx, F. Engels, *Gesamtausgabe (MEGA)*, vol. X, Berlín, Dietz, 1991, p. 58, nota 21. En la traducción de Vicente Romano García: «Con estas determinaciones reflejas ocurre en general una cosa peculiar. Este hombre, por ejemplo, sólo es rey porque otros hombres se comportan como súbditos ante él. Por el contrario, creen que son súbditos porque él es rey». K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, vol. I, 1, Madrid, Akal, 2000, p. 84, nota 21.

Kant, Schelling y el Idealismo alemán en términos generales.

Hemos visto cómo Hegel, y en especial su pensamiento dialéctico, forma parte integral del universo žižekiano. Más allá de ese apogeo incontestado del Idealismo alemán, Žižek entabla también diálogos con otros de sus exponentes principales. La filosofía de Kant, en primer lugar, ocupa una posición igualmente señalada, en la medida en que una multitud de figuras discursivas y conceptos kantianos confirman su influencia sobre las elaboraciones de Žižek. Como ya lo hemos dicho en el apartado precedente sobre Hegel, para la finalidad de este trabajo es de especial interés el paso que traza de Kant a Hegel, en lugares tan tempranos como *The Sublime Object*⁸³, centrándose en cuestiones relativas a la brecha entre dominio fenoménico y dominio nouménico, esto es, en la ‘alcanzabilidad’ —o no— de la esfera suprasensible ‘más allá de las apariencias’⁸⁴.

El segundo referente, de impacto igualmente considerable, aunque algo más ‘local’, lo encontramos en Schelling; figura de la que resultan especialmente interesantes sus reflexiones acerca de la noción de libertad, así como sus escritos inacabados sobre las *Weltalter*, la ‘edades del mundo’. Dos de los textos de Žižek se centran principalmente en la filosofía de Schelling, *The Indivisible Remainder* del año 1996⁸⁵ y *The Abyss of Freedom* (1997)⁸⁶, que comprende también el segundo esbozo de las *Weltalter* traducido al inglés. Para el marco del presente trabajo, el tratamiento žižekiano del pensamiento de Schelling se torna particularmente relevante como uno de los ‘sustratos’ de la noción de ‘incompletitud ontológica’ que se examina en el primer capítulo de la segunda parte.

Además de estos dos exponentes mayores, se confirma asimismo que el Idealismo alemán en su globalidad, como periodo y escuela de pensamiento, constituye un punto de gravedad para las doctrinas de Žižek al que se ve atraído con frecuencia; siendo uno de los paralelismos más destacados que establece entre el pensamiento idealista y el psicoanálisis de Lacan el de equiparación de la negatividad (central en el primero) con el *Todestrieb*⁸⁷. Su publicación más

⁸³ Cf. SOI, en particular el último capítulo, pp. 227-263.

⁸⁴ Véase para un desglose más desarrollado de este punto nuestro capítulo sobre lo Sublime en Žižek que se encuentra en la segunda parte.

⁸⁵ Que recibe las siglas IR en nuestro catálogo.

⁸⁶ AF en nuestro registro bibliográfico.

⁸⁷ Cf. S. Sheehan, *Slavoj Žižek. A Guide for the Perplexed*, cit., pp. 68-75.

enfocada en el Idealismo alemán como periodo de pensamiento, y en particular en la modalidad de subjetividad que engendra, es el texto redactado en coautoría con Markus Gabriel, *Mythology, Madness and Laughter* (2009)⁸⁸, en el que trasparece ya la estimación —formulada con mayor contundencia tres años más tarde— de que, al parecer de Žižek, es precisamente durante ese periodo cuando la filosofía se revela como tal, convirtiéndose el Idealismo así en la clave para poder leer la tradición de pensamiento precedente y posterior como filosofía propiamente dicha⁸⁹.

Teología y pensamiento cristiano.

El pensamiento de Žižek ha alcanzado también cierta prominencia respecto a su propensión a incorporar temas y aspectos provenientes del ámbito de la teología y de la filosofía cristiana, a tal punto que algunos lo han calificado con el marbete de «teología ateísta»⁹⁰. Su intenso diálogo con esas doctrinas comienza con la publicación de *The Ticklish Subject* en 1999, libro en que dedica un capítulo a la glosa y discusión del texto *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* de Alain Badiou⁹¹. En los años sucesivos su tratamiento de las materias cristianas alcanza un momento álgido al publicarse nada menos que tres textos—*The Fragile Absolute* (2000), *On Belief* (2001) y *The Puppet and the Dwarf* (2003)⁹²— en cuatro años; una sucesión que encuentra su cierre provisional en un capítulo y varios otros pasajes de cierta extensión en *The Parallax View* (2006)⁹³. Más adelante, en 2009, se publica *The Monstrosity of Christ* en coautoría con John Milbank⁹⁴; texto que atestigua el renovado interés en temáticas cristianas que se sigue plasmando hasta el día de hoy en sus escritos. En ello, gran parte de sus

⁸⁸ MML en nuestro sistema de abreviaturas.

⁸⁹ «[W]hat we refer to as the continent of 'philosophy' can be considered as extending as much as one wants into the past or into the future, but there is a unique philosophical moment in which philosophy appears 'as such' and which serves as a key—as the only key—to reading the entire preceding and following tradition as philosophy (in the same way that Marx claims that the bourgeoisie is the first class in the history of humanity which is posited as such, as a class, so that it is only with the rise of capitalism that the entirety of history hitherto becomes readable as the history of class struggle). This moment is the moment of German Idealism delimited by two dates: 1787, the year in which Kant's *Critique of Pure Reason* appeared, and 1831, the year of Hegel's death». LN, pp. 7-8.

⁹⁰ Interesante enfoque este que se explora con particular detalle en el artículo de D. Boscaljon, «Žižek's Atheist Theology», *International Journal of Žižek Studies*, IV, 4 (2010), pp. 1-14; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/349/349> (últ. acc. 22/2/2018) que incide principalmente sobre la contribución de Žižek a *The Monstrosity of Christ*.

⁹¹ Cf. TS, el capítulo nombrado «The Politics of Truth, or, Alain Badiou as a Reader of St Paul» en pp. 127-170.

⁹² Recogidos en nuestro registro bibliográfico como FA, OB y PD.

⁹³ Véase PV, en especial el capítulo «Building Blocks for a Materialist Theology» en pp. 68-123.

⁹⁴ Editado por Creston Davis, Cambridge, Mass., MIT Press, 2009.

reflexiones orbitan en torno a temas como la figura de Cristo —entre otras cuestiones sobre su ‘sublimidad’⁹⁵, pero también su ‘monstruosidad’—, el papel y la relevancia de las colectividades cristianas hoy día⁹⁶ o el potencial emancipador inherente a la idea de una comunidad radicalmente igualitaria bajo el signo del Espíritu Santo según las enseñanzas paulinas.

Teoría cuántica.

Uno de los añadidos más recientes al amplio ideario de Žižek lo hallamos en su interés en los descubrimientos de la Física cuántica, que —por más que comenzó a cobrar relevancia a partir del capítulo «Quantum Physics with Lacan», comprendido en su *The Indivisible Remainder* del año 1996⁹⁷— asume una posición decididamente central en su último *magnum opus* *Less Than Nothing* del año 2012. Aquí, en el marco del extenso capítulo final «The Ontology of Quantum Physics»⁹⁸, Žižek ofrece una versión coherente y elaborada de las exploraciones anteriores realizadas en ese campo, estableciendo también una serie de referencias y diálogos con otros pensadores, entre ellos Karen Barad y Ray Brassier. Al respecto, Žižek se acoge a los ejemplos ofrecidos por la Teoría cuántica ante todo en busca de confirmaciones para su propio diseño ontológico⁹⁹; sobre lo que cabe tener en cuenta, tal vez, que contempla ese campo de investigación más bien como una ‘cantera de ideas’, donde se ha señalado que, en algunos momentos, sus inferencias y deducciones no necesariamente satisfacen los criterios científicos más duros y estrictos.

⁹⁵ Véase el capítulo sobre lo Sublime en Žižek en la segunda parte de este trabajo.

⁹⁶ *On Belief* marca, a buen seguro, el comienzo de las críticas žižekiana hacia nuevas corrientes y ‘tendencias’ religioso-espirituales provenientes del *Kulturraum* asiático: «The ultimate postmodern irony is thus the strange exchange between Europe and Asia: at the very moment when, at the level of the ‘economic infrastructure,’ ‘European’ technology and capitalism are triumphing world-wide, at the level of ‘ideological superstructure,’ the Judeo-Christian legacy is threatened in the European space itself by the onslaught of the New Age ‘Asiatic’ thought, which, in its different guises, from the ‘Western Buddhism’ (today’s counterpoint to Western Marxism, as opposed to the ‘Asiatic’ Marxism–Leninism) to different ‘Taos’, is establishing itself as the hegemonic ideology of global capitalism» (p. 12). En contra de esa amenaza, Žižek propone, sucintamente dicho, una alianza entre marxistas y cristianos para revelar el potencial subversivo en el corazón de la fe cristiana.

⁹⁷ Cf. IR, pp. 189-236.

⁹⁸ Cf. LN, pp. 905-961.

⁹⁹ Véase para una reseña más completa de su interacción con la Física cuántica el capítulo sobre la ‘incompletitud ontológica’ en la segunda parte de este trabajo.

Nuevas corrientes del pensamiento: 'giro especulativo', OOO, ecocrítica actual.

El marco de este trabajo —comprometido, como lo está, con la exploración teórica del pensamiento žižekiano hacia cuestiones de Teoría literaria y artística— no es el entorno más idóneo para un enjuiciamiento detallado y exhaustivo sobre la inserción de su sistema filosófico en paradigmas superiores, esto es, decidir conclusivamente si Žižek se inscribe en corrientes y posiciones prototípicamente 'modernas', 'postmodernas' u otras. Algunos aspectos que ya hemos introducido indicarían una inclinación más clásicamente moderna, entre ellos por supuesto la matriz fundacional de sus razonamientos (incluso Lacan seguramente se encuentra, por mucho que oscilen las opiniones al respecto, mejor situado en un contexto estructuralista que post-estructuralista). Otras facetas de su trabajo, no obstante, podrían concebirse como elementos más diáfananamente postmodernos, demostrando el propio Žižek un conocimiento y dominio igualmente soberanos de las doctrinas correspondientes. Frente a las actitudes y figuras de pensamiento 'típicamente' consideradas postmodernas, no obstante, Žižek muestra en muchos momentos un decidido rechazo¹⁰⁰, por lo que no es de extrañar que revele también un acrecentado interés en aquellas corrientes filosóficas actuales que buscan una superación activa y duradera del paradigma postmoderno¹⁰¹. Entre ellas destacan, para el caso de Žižek, la tendencia que se ha denominado 'giro especulativo'¹⁰², el movimiento de la *Object-Oriented Ontology* (OOO)¹⁰³ o también su más puntual interés en las tesis del ecocrítico actual Timothy Morton¹⁰⁴; siendo el denominador común de todas estas propuestas dispares su tentativa de superar el correlacionismo post-kantiano entre ser y pensamiento, esto es, postular —volver a postular— la existencia de un 'mundo exterior' más allá de tal correlación.

¹⁰⁰ El momentos que más destaca al respecto, por pregnante y contundente, lo encontramos en el siguiente pasaje de la introducción de *In Defence of Lost Causes*: «Things look bad for great Causes today, in a 'postmodern' era when, although the ideological scene is fragmented into a panoply of positions which struggle for hegemony, there is an underlying consensus: the era of big explanations is over, we need 'weak thought', opposed to all foundationalism, a thought attentive to the rhizomatic texture of reality; in politics too, we should no longer aim at all-explaining systems and global emancipatory projects; the violent imposition of grand solutions should leave room for forms of specific resistance and intervention... *If the reader feels a minimum of sympathy with these lines, she should stop reading and cast aside this volume* [cursiva nuestra]». DLC, p. 1.

¹⁰¹ Cf. asimismo el último epígrafe del capítulo sobre la 'incompletitud ontológica'.

¹⁰² Más que de un grupo de investigadores nítidamente definido, en el caso del *realismo* o *giro especulativo* se trata de una asociación suelta y libre de pensadores que han desarrollado razonamientos en direcciones parecidas. Se constituyó algo más institucionalmente, no obstante, con la publicación seminal ya referenciada de *The Speculative Turn*, *cit.*, volumen colectivo al que Žižek también contribuyó. Véase al respecto también el epígrafe final del capítulo sobre la 'incompletitud ontológica'.

¹⁰³ Cf. LN, p. 640; D, pp. 55-70; IV, pp. 37-44.

¹⁰⁴ Cf. D, pp. 34-35.

3. Los ejemplos artísticos en Žižek, o, teoría y aplicación.

Hasta ahora nuestra visión introductoria sobre el pensamiento de Žižek se ha centrado en el desglose de la composición de doctrinario filosófico principal constitutivo para su sistema. Antes de dirigir la atención de lleno hacia las aportaciones teóricas que hemos seleccionado para el cuerpo principal de este trabajo, cabe centrarse en el otro principio igualmente gobernador de gran parte del pensamiento y la escritura de Žižek: el flujo torrencial de ejemplos de lo más variado, provenientes del ámbito literario, artístico y cultural en general que emplea para apuntalar y explicitar sus planteamientos más abstractos. Para el contexto del presente trabajo dichos ejemplos son de un valor muy alto, ya que en muchas ocasiones es a través de ellos cómo Žižek perfila y desarrolla un dispositivo conceptual o una herramienta de análisis. Dicho de otro modo: teoría y ejemplo, categorías abstractas y sus aplicaciones particulares se encuentran íntimamente entrelazados en el pensamiento de Žižek, exhibiendo el filósofo en nuestra perspectiva con frecuencia una suerte de estrategia cruzada. Así, los ejemplos empleados sirven en un primer momento como lo que son: ilustraciones mediante las que se dilucidan, profundizan o matizan fórmulas conceptuales teóricas. Al mismo tiempo, sin embargo —y en esto se vuelve a materializar alambicado uno de nuestros *claims* principales en este trabajo—, la aplicación teórica también revela algo sobre el ejemplo. Se invierte en cierta medida la direccionalidad del gesto analizador, al configurarse a través de ella una lectura más profunda y rica de su objeto. El ejemplo, por así decirlo, pierde su condición de ‘ejemplo’ y se constituye como lo que también es: una obra, un texto, un objeto artístico.

No todas las aportaciones teóricas que recogemos y discutimos funcionan estrictamente según la dinámica que acabamos de describir: algunas, de hecho, son tan complejas que en absoluto se dejan reducir a un sencillo esquema bipartito del tipo de ‘aspecto teórico y aplicación sobre objeto concreto’ (así, por ejemplo, las reflexiones en torno a una ontología ‘incompleta’ o el tratamiento žižekiano de lo Sublime). No obstante lo cual, los ejemplos asumen un rol vital tanto en esta investigación como en la obra de Žižek en general; circunstancia que hace obligado ahondar con más detalle en la relación que adopta el pensamiento de Žižek respecto a los mismos.

De entrada, cabe señalar que la perspectiva de interpenetración entre teoría y ejemplo —o hasta su fecundación recíproca, si lo quisiésemos llamar así— que acabamos de postular no es algo que se acepte universalmente; de hecho, más bien pocos exégetas de Žižek han reflexionado por extenso sobre la cuestión, quizá por el hecho de que, para muchos otros contextos, no se concibe con la misma centralidad. Los que sí se han enfrentado a ella, en cambio, no necesariamente comparten nuestra visión; en particular entre los detractores de Žižek hay quien critica lo que considera un aplicación forzosa de construcciones conceptuales sobre ejemplos sólo escasamente propicios, lo que resulta, en esa perspectiva, en un predominio de consideraciones teóricas y un procedimiento poco respetuoso con las peculiaridades y dobleces del ejemplo concreto¹⁰⁵.

Una de las más conocidas de estas voces que se posicionan en contra del estilo ‘típicamente’ žižekiano es la del teórico y crítico cinematográfico David Bordwell, coeditor del influyente volumen *Post-Theory* al que hemos aludido antes. Bordwell, que por varias razones se sitúa en las antípodas de Žižek¹⁰⁶, llega incluso a calificar a su adversario como un «associationist» charlatán, al alegar que los ejemplos —cinematográficos en este caso— que emplea Žižek sirven únicamente como alegorías de determinados aspectos doctrinales, meros trasfondos cuyas especificaciones concretas se desvanecen bajo el sobrepeso de la teoría¹⁰⁷. Mencionamos el caso de Bordwell, en verdad, por dos razones: primero, porque, si bien estamos en general desacuerdo con su observación (y más aún con el tono inadecuado que emplea), existen en sus razones ciertos momentos en los que su veredicto se asemeja de alguna forma y grado a nuestra propia percepción. O, dicho de otra forma: con la cantidad ingente de ejemplos y referencias que maneja Žižek, consideramos comprensible, y en cierto grado inevitable, que se produzcan situaciones de incongruencia o disonancia entre un dispositivo teórico y su aplicación demasiado forzada sobre el ejemplo. Ante tales casos (que son bien pocos¹⁰⁸) no

¹⁰⁵ Cf. M. Flisfeder, *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, cit., pp. 42-44.

¹⁰⁶ Como se ha visto, *Post-Theory* se posiciona decididamente en contra de las doctrinas consideradas por los editores como ‘alta teoría’. Žižek, a su vez, se adscribe precisamente a esas líneas criticadas por Bordwell, lo que sienta las bases para una serie de tensiones que se han desplegado entre ambos.

¹⁰⁷ Cf. la siguiente cita del ensayo «Slavoj Žižek: Say anything», publicado en su página web personal: «He is an associationist par excellence. His use of films is purely hermeneutic, with each film playing out allegories of theoretical doctrines». D. Bordwell, «Slavoj Žižek: Say anything», 2005, s.p.; disponible online: <http://www.davidbordwell.com/essays/zizek.php> (últ. acc. 22/2/2018).

¹⁰⁸ El más flagrante que hemos identificado nosotros, es la aplicación de su concepto del marco sobre una pintura de Munch que en nuestra percepción se presta poco a ello. Véase al respecto el capítulo sobre mirada y marco en la segunda parte.

hemos optado, sin embargo, por la aplicación de una crítica científica ‘dura’, a saber, no consideramos que tales coyunturas ‘falsifiquen’ la doctrina en cuestión, estando además nosotros convencidos de que un acercamiento que aplique un criterio demasiado rígido en general no se presta con propiedad a las reflexiones sobre Teoría literaria y artística. Cabe tener en cuenta sobre lo anterior, sencillamente, que no todos los ejemplos que Žižek brinda se adecúan con absoluta idoneidad al contenido teórico-nocional; una incongruencia esa, además, que apuntaría —lo explicaremos con palabras de Žižek a continuación— hacia un modelo ‘idealista’ para el empleo de los ejemplos.

El segundo motivo que nos ha alentado a hacer mención de la crítica de Bordwell toma pie, por otra parte, en el hecho de que el propio Žižek se muestra consciente de voces críticas como la del estadounidense, al pronunciarse en ocasiones sobre el empleo de sus ejemplos. El comentario más lúcido y detallado al respecto lo encontramos en el prefacio de la reedición de *Enjoy Your Symptom!*, donde distingue entre los modos idealista y materialista en el empleo de ejemplos:

The difference between the idealist and the materialist use of examples is that, in the Platonic-idealist approach, examples are always imperfect, they never perfectly render what they are supposed to exemplify, so that we should take care not to take them too literally, while, for a materialist, there is always more in the example than in what it exemplifies, i.e., an example always threatens to undermine what it is supposed to exemplify since it gives body to what the exemplified notion itself represses, is unable to cope with¹⁰⁹.

Lo establecido en estas línea consueña en diferentes vías con nuestras propias observaciones. De entrada, el modo idealista propuesto por Žižek —con la necesaria inadecuación de los ejemplos incapaces de representar con suma precisión la noción o Idea, que entrañan— se puede entender ciertamente como una ‘salida elegante’ para aquellas ocasiones en las que la correspondencia entre el ejemplo y el contenido doctrinal que ilustra se percibe como incongruente.

Más importante, sin embargo, nos parece la circunstancia de que los dos modos que describe Žižek reproducen en lo fundamental el proceso de interpenetración entre teoría y ejemplo, entre doctrina y objeto, que hemos bosquejado antes. Para la vía idealista, el ejemplo por definición es insuficiente, no es capaz de retratar con toda precisión y fidelidad el contenido

¹⁰⁹ EYS, pp. xi.

doctrinal, y por lo mismo se precisa de un continuo flujo de ejemplos, ya que cada uno de ellos sólo ilustra un aspecto parcial del contenido en cuestión. En el ‘método’ materialista, por el contrario, el ejemplo en sí se ve reforzado, cobra protagonismo, se convierte en el núcleo estable en torno al cual fluctúan diferentes avatares de la noción universal que representa:

This is why *the idealist approach always demands a multitude of examples* [cursiva nuestra]—since no single example is fully fitting, one has to enumerate them to indicate the transcendent wealth of the Idea they exemplify, the Idea being the fixed point of reference of the floating examples. A materialist, on the contrary, tends to repeat one and the same example, to return to it obsessively: it is the *particular example which remains the same in all symbolic universes* [cursiva nuestra], while the universal notion it is supposed to exemplify continually changes its shape, so that we get a multitude of universal notions circulating, like flies around the light, around a single example¹¹⁰.

En resumidas cuentas, cada uno de los dos acercamientos plantea una jerarquía entre teoría/noción/Idea y ejemplo. En la perspectiva idealista, la teoría prevalece inmutable sobre el (flujo de) ejemplo(s), mientras que, para un materialista, el ejemplo perdura monolítico, según Žižek, «in all symbolic universes», mientras que la noción que ejemplifica se ve sometida a cambios y vaivenes. Las dos jerarquías que trazan las propuestas se conciben, en otras palabras, como inversiones recíprocas. Ahora bien, el propio Žižek, en las palabras introductorias del libro que citamos, no se decanta explícitamente por ninguna de las dos posturas; es perfectamente lícito inferir, no obstante, teniendo en cuenta sus posicionamientos globales, que él mismo tiene más inclinaciones y simpatías hacia el bando materialista que por el idealista.

A la luz de todo lo anterior y respaldado ampliamente por nuestras investigaciones en la tesis, postularíamos —en contra, por lo demás, de voces como la de Bordwell— que en el sistema žižekiano se produce una curiosa *liaison*, una fusión singular entre la vía idealista y la materialista, que otorga igual atención y diligencia tanto a las singularidades doctrinales como a las peculiaridades de los ejemplos empleados. Lejos de concebirse dichos ejemplos como meros trasfondos (en ocasiones, según Bordwell, hasta inadecuados) para la plasmación forzada de cualquier contenido doctrinal, el procedimiento žižekiano, en nuestra apreciación, los trata (y respeta) como las obras y manifestaciones artísticas que son. Así, la fusión entre

¹¹⁰ *Ibid.*

acercamiento idealista y materialista que postulamos ¹¹¹, entrañaría precisamente la característica principal del pensamiento de Žižek a la que aludíamos antes: la de la fecundación recíproca entre la teoría y su objeto.

¹¹¹ No somos, por cierto, los únicos en hacerlo. Matthew Flisfeder, que se centra en la vertiente cinematográfica de Žižek, alcanza una conclusión similar: «Nevertheless, one would be hard pressed in trying to argue that Žižek approaches cinema purely at the level of materialism. In fact, quite often, just like his predecessors Hegel, Freud, and Lacan [estimación esa a nuestro juicio demasiado rotunda y simplista], Žižek does succumb to an idealist approach to his cinematic examples, using the example to interpassively unravel the theory. In his early pop culture/cinema books, the idealist use of examples to express the theory is in full force. What I claim, though, is that in Žižek's examples there is an important coincidence of idealism and materialism, or in different terms a coincidence of subject and object, reflected in the exceptional quality of the examples he chooses to include and/or dissect». M. Flisfeder, *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, cit., p. 42.

PARTE SEGUNDA

APORTACIONES TEÓRICAS EN DETALLE

Preliminares: apuntes sobre el inventario teórico de Žižek.

En la primera parte de este trabajo se ha visto cómo Slavoj Žižek se sitúa en el panorama del momento presente, con especial atención a las coyunturas del pensamiento teórico a nivel general, que —resumiendo lo antes expuesto brevemente— oscila entre la pervivencia de la ‘alta teoría’ y las contrarias tentativas de superación post-teórica. Ese emplazamiento, que asimismo ha servido como introducción general al pensamiento de Žižek, precisa, ahora que su relevancia e influencia han sido verificadas a gran escala, de una complementación extensa que arroje luz sobre aquellos aspectos acotados y concretos de su pensamiento allegables a la Teoría y el estudio literario-artístico.

Por tanto, en esta segunda parte se desarrollará un examen pormenorizado de diez aportaciones concretas extraídas del amplísimo *corpus* de ideas que configura el pensamiento de Žižek. Estas diez aportaciones se han seleccionado en un cuidadoso proceso de exploración y ponderación preliminar, que debe comprenderse necesariamente como el paso inicial sobre el que descansa la elaboración más avanzada de esta tesis. En otras palabras (y aquí permítasenos un breve recurso a lo ya expuesto en la sección preliminar bajo el epígrafe de ‘hipótesis y objetivos’): la ingente cantidad de producción textual de Žižek, con su multitud de conceptos, asociaciones, impulsos y ejemplos, exige *a priori* e indispensablemente una (pre)selección, en un procedimiento que se deja asemejar, esforzando aquella metáfora tan frecuentada en el ámbito del periodismo, a la función de un *gatekeeper*.

Un acercamiento a la obra de Žižek que pretende sistematizar un pensamiento constitutivamente asociativo y poco sistemático bajo un signo concreto se enfrenta a la dificultad de escoger los textos y pasajes más idóneos, para después establecer el arco argumentativo que los unifique; reflejando correctamente sus contenidos y matices, y poniendo de relieve su relevancia para el contexto de la investigación. Wendell Kisner, uno de los autores de la colección antológica de *The Žižek Dictionary*, resume esa dificultad y las implicaciones que trae consigo de la siguiente manera:

Any attempt to present a ‘Žižekian’ position is fraught with difficulty, not the least of which is Žižek’s own rather unsystematic approach to doing philosophy. One must fish

around in Žižek's writings and try to piece together a unified and coherent doctrine, and the result will be at best tentative¹¹².

Aun teniendo en cuenta esta correcta salvedad de Kisner —y habida cuenta de que los resultados de una tarea investigadora como la nuestra, que pretende iluminar la «Žižekian position» sobre un conjunto de cuestiones específicas, tendrán, como lo decíamos, un carácter más bien exploratorio— hemos desarrollado el siguiente listado de aportaciones teóricas concretas a examinar en los capítulos a continuación:

1. Incompletitud ontológica.
2. El paralaje y su función en el arte.
3. Lo Real en el arte.
4. Modalidades del desagrado: fealdad, abyección, *kitsch*, *creepiness*.
5. Sobre la noción de lo Sublime (Kant, Hegel, Lacan).
6. Interpasividad.
7. El campo visual: *Gaze* y *Frame*.
8. El campo auditivo: *Voice*.
9. La Segunda muerte.
10. Aspectos de periodización: tradicionalismo, modernismo, postmoderno.

El procedimiento metodológico para iluminar estos diez aspectos temáticos consiste, en primer lugar, en reunir todos los textos y pasajes de Žižek relevantes y pertinentes para el asunto en cuestión, elaborando a partir de esa base una sinopsis exhaustiva, enriquecida después con complementaciones adecuadas provenientes de otros textos secundarios, bien sean éstos de otros pensadores que han dejado su impronta sobre el pensamiento žižekiano —vía que emprenderemos con frecuencia para dar breve cuenta sobre la genealogía de un concepto o término en concreto—, o bien textos publicados por otros académicos que se han dedicado igualmente al estudio del asunto en cuestión. Cabe señalar aquí, no obstante, que nuestras reflexiones en torno a cada uno de los elementos se ceñirán, por regla general, a los

¹¹² W. Kisner, «Concrete Universality», *cit.*, pp. 44. Kisner ilustra aquí de manera gráfica tanto la exigencia como la dificultad ('hurgar, rebuscar en los escritos de Žižek') a las que uno se enfrenta cuando pretende unir diferentes 'piezas' del *corpus* de Žižek para alcanzar «a unified and coherent doctrine».

contenidos que se encuentran centralmente en la obra de Slavoj Žižek; esto es, no se pretende ningún ejercicio de cotejo demasiado extensivo con otros pensadores¹¹³.

Las diez aportaciones no solamente se distinguen en cuanto a sus contenidos temático-conceptuales (lo cual es evidente), sino también respecto a su lugar y alcance al interior del pensamiento de Žižek, es decir, su posición 'formal'. Así, en una primera estimación tentativa se divisa una línea de separación entre un conjunto de elementos teóricos más generales, centrados en cuestiones fundamentales sobre constitución y ordenación del ámbito literario-artístico, y otro que comprende aportaciones más concretas, cuales por ejemplo categorías estéticas o herramientas para el análisis cultural. Al primero de estos dos grupos se adscribirían, en consecuencia, las reflexiones de Žižek en torno a la noción de lo Sublime, los apuntes sobre su diseño ontológico personal o la exploración del papel de lo Real, mientras que el segundo comprendería conceptos y categorías como la interpasividad, la mirada, el marco y la voz, o la Segunda muerte.

Algunas de las aportaciones seleccionadas, sin embargo, no permiten una inserción tan neta en el esquema bipartito que acabamos de bosquejar, evidenciándose así el carácter permeable del límite entre ambos grupos. En esa línea, el concepto del paralaje sirve como uno de los principios epistemológicos cardinales del pensamiento de Žižek, al tiempo que se presta también a un empleo en coyunturas analíticas concretas. De manera similar, el capítulo sobre las modalidades del desagrado se compone de una serie de revisiones de categorías estéticas particulares, que en su conjunto no obstante denuncian un profundo interés global de Žižek por los afectos y los juicios estéticos negativos, con lo que se difumina igualmente la división entre aspectos de alcance general y aportaciones más puntuales.

Con respecto al orden de presentación de los elementos teóricos, por último, hemos optado por establecer una sucesión que los somete a una suerte de jerarquización que se basa en parte en la división preliminar que acabamos de desarrollar; así, el primero de ellos —la

¹¹³ Se producen tres excepciones a esa regla: el diálogo que Žižek entabla con la abyección según Kristeva, su acercamiento al fenómeno de la interpasividad, desarrollado en proximidad a las tesis del filósofo austriaco Robert Pfäller, así como la comparación que nosotros establecemos entre la Segunda muerte y el *homo sacer* según Agamben. En esos tres casos hemos optado por una revisión más detallada de los textos al respecto. Asimismo, las doctrinas de Lacan se han revelado particularmente significativas para el pensamiento literario-artístico de Žižek, por lo que el psicoanalista francés se ha convertido en una de las referencias más frecuentes también de nuestra investigación.

incompletitud ontológica— es el de mayor alcance y calado respecto al sistema filosófico de Žižek, el que demuestra el mayor grado de ‘universalidad’. O, dicho de otro modo, la concepción žižekiana de la realidad material como incompletamente constituida es un planteamiento fundamental que concierne la configuración de nuestra realidad y del ‘mundo’ en sí, enfrentado directamente a la condición y modalidad del ser mismo. Por tanto puede afirmarse que se trata del fenómeno que exhibe la mayor envergadura conceptual, por lo que se ha fijado como el primer elemento a discutir. A partir de ahí, el orden para los restantes aspectos se ha establecido según esa jerarquía del grado de universalidad, configurándose de ese modo una gradación sucesiva que se extiende de lo más universal hacia lo más particular y acotado.

1. INCOMPLETITUD ONTOLÓGICA

1.1 Principales características del diseño ontológico žižekiano.

Comenzamos los análisis de la segunda parte con el examen de uno de los pilares fundamentales del sistema filosófico de Žižek: la incompletitud ontológica¹¹⁴ de la realidad. En lo más básico, Žižek mantiene que lo que percibimos como realidad (ya sea el ‘mundo fenoménico’ siguiendo la línea idealista a partir de Kant, ya sea la ‘realidad simbólica’ en términos lacanianos) está en sí incompleto, inconsistente consigo mismo y plagado de perturbaciones, fallas e incongruencias. Tal concepción puede considerarse ‘típicamente žižekiana’ en tanto que sigue una lógica contraintuitiva, ya que en general se tendería a asumir que la realidad (con independencia de las distintas posibilidades de su constitución) se concibe por definición como ‘completa’. Žižek, no obstante, afirma lo contrario mediante el recurso al concepto laciano del *pas-tout*, a saber, que la realidad es *no-toda*¹¹⁵; no implicando así, sin embargo, que existe otro plano o esfera eternamente inaccesible para el sujeto —Žižek rechaza la idea kantiana de la existencia de una esfera nouménica más allá de lo fenoménico¹¹⁶—, sino que la realidad misma se constituye de manera incompleta. Ese razonamiento entraña, evidentemente, la transposición de una limitación u obstáculo epistemológico —al estilo de ‘la realidad aparenta incompleta porque no somos capaces de registrarla de forma exhaustiva’— en un hecho ontológico¹¹⁷.

La concepción de la incompletitud ontológica es compleja y polifacética, y fragmentos e ideas sobre ella se encuentran sembrados, como es habitual en Žižek, en un gran número de sus obras. Por esa razón, estableceremos primero una visión global sobre la concepción y sus implicaciones, para incidir después sobre el sustrato de la visión žižekiana, sobre las tres fuentes —aparte de la línea principal hegeliana— de las que se nutre. En primer lugar, el pensamiento de Schelling —en concreto, una de las versiones de su *Weltalter* y su

¹¹⁴ Cf. inicialmente por ejemplo S. Žižek, «Afterword: With defenders like these, who needs attackers?», en P. Bowman, R. Stamp (eds.), *The Truth of Žižek*, Londres, Continuum, 2007, pp. 197-255, aquí p. 219.

¹¹⁵ Véase sobre ese concepto laciano proveniente de sus fórmulas de sexuación el epígrafe 2.2 de este capítulo.

¹¹⁶ Cf. A. Johnston, *Žižek's Ontology. A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*, cit., en especial pp. 5-66.

¹¹⁷ Tal gesto —la conversión de limitación epistemológica en hecho ontológico— se considera como figura discursiva fundante de la concepción incompleta de la realidad según Žižek, por lo que se hallará en diferentes variantes a lo largo de este punto. Cf. para el momento inicial por ejemplo OWB, p. 115: «reality is *in itself* (not only epistemologically) not-All», así como LN, pp. 147-150 y 740-742.

Freiheitsschrift—, que depara la noción del *Grund*, de la turbia y oscura base proto-matérica como fundamento sobre la cual se yergue y constituye la realidad. Como segundo elemento traeremos a colación la diferencia sexual según Lacan, en estrecha concomitancia con sus fórmulas de sexuación, de cuya variante femenina proviene la noción ya mencionada del *no-todo* (*pas-tout*), empleada por Žižek para caracterizar su visión de la incompletitud de la realidad. El tercer ramal del sustrato, finalmente, lo configura el intenso diálogo que Žižek ha entablado desde hace unos años con la física cuántica, encontrando en ella una prueba científica definitiva que, a su parecer, confirma la concepción de la realidad como incompletamente constituida también desde la Física en el nivel subatómico.

El concepto de incompletitud ontológica tiene implicaciones tanto para la crítica cultural (en concreto, con ella Žižek se posiciona en contra de la tendencia en *Cultural Studies* de siempre contextualizar/‘historicizar’¹¹⁸), como también para el análisis pormenorizado de obras literarias y artísticas, puesto que se ve referida de diferentes maneras en las mismas; por lo que, en la segunda parte de este capítulo nos acercaremos al ámbito artístico-cultural, reflejando en su estructura la distinción entre creación y crítica que acabamos de señalar.

El gesto fundante y subyacente para su diseño ontológico lo sitúa Žižek en (su lectura) de Hegel, desplegado en torno a la cuestión de la posibilidad de concebir en términos positivos el estado ontológico del sujeto como ni-fenoménico-ni-nouménico. En *Less Than Nothing* encontramos la fórmula más sucinta que resume tal dificultad desde un punto de vista hegeliano, al tiempo que la relaciona con una crítica a Kant y Fichte:

The limitation of this position resides in Kant’s and Fichte’s inability to conceive positively of the ontological status of this neither-phenomenal-nor-noumenal autonomous-spontaneous subject (this is already Heidegger’s reproach in *Sein und Zeit*: traditional metaphysics cannot think the ontological status of *Dasein*). Hegel’s solution here involves the *transposition of the epistemological limitation into ontological fact* [cursiva nuestra]: the void of our knowledge corresponds to a *void in being itself, to the ontological incompleteness of reality* [cursiva nuestra]¹¹⁹.

En las líneas anteriores encontramos la mencionada figura discursiva que establece los cimientos para la concepción de la realidad como incompleta e inconsistente; a saber, la

¹¹⁸ Empleamos el verbo ‘historicizar’ como formación española análoga al inglés ‘historicize’; término popularizado en *Cultural Studies* particularmente a partir del lema de «Always historicize!» acuñado por Fredric Jameson. Véase epígrafe 3.1 de este capítulo.

¹¹⁹ LN, p. 147.

transformación de una barrera epistemológica en un hecho ontológico. Dicho de otro modo: la realidad (como hemos dicho, tanto en lo fenoménico, de seguir una línea más idealista, como en su capacidad de constructo mayoritariamente simbólico en términos de Lacan), no sólo aparenta a veces incompleta o incongruente¹²⁰ porque nosotros no somos capaces —ya sea por nuestra propia finitud como sujetos ‘enredados’ en circunstancias contextuales contingentes, ya sea, dentro de un paradigma más científico, por falta de instrumentos de medición más exactos— de percibirla en su totalidad correctamente, sino que ella misma refleja ontológicamente en su propia estructura tal condición, constituyéndose por tanto de forma incompleta.

Esa concepción puede resultar algo difícil de imaginar, por lo que Žižek en muchos momentos esfuerza el símil de un entorno virtual en un videojuego u otra aplicación similar, en el que los usuarios a menudo se encuentran con partes no desarrolladas del mismo:

If we want to simulate reality within an artificial (virtual, digital) medium, we do not have to go all the way: we just have to reproduce those features which will make the image realistic from the spectator’s point of view. For example, if there is a house in the background, we do not have to program the house’s interior, since we expect that the participant will not want to enter the house¹²¹.

Una coyuntura de esas características, por tanto, distingue entre lugares, funciones y elementos de los que se presupone una interacción por parte del usuario, frente a otros, de los que se asume desde el primer momento que no han de alcanzar la atención del mismo, no suscitarán ningún contacto con él, quedando, por tanto, esbozados sólo de forma superficial, dejando su hipotético ‘resto’ incompletamente configurado. Nuestra realidad, mantiene Žižek, debe comprenderse en estricta analogía con ese diseño de videojuego, con los constituyentes más pequeños demostrando una suerte de indeterminación o borrosidad (lo que Žižek denomina *fuzziness*) que es parte constitutiva de los mismos, es decir, una cualidad ontológica.

¹²⁰ El diálogo que Žižek establece con la Física cuántica es quizá donde se revela con más claridad lo que entiende como incompletitud, a saber, la indeterminación cuántica. Véase al respecto el epígrafe correspondiente de este capítulo.

¹²¹ LN, p. 743. Véase asimismo por ejemplo el siguiente extracto del epílogo de Žižek para el volumen *The Truth of Žižek*: «The idea is that God who created/programmed’ our universe was too lazy (or, rather, he underestimated our—human—intelligence): he thought that we, humans, will not succeed in probing into the structure of nature beyond the level of atoms, so he programmed the matrix of our universe only to the level of its atomic structure—beyond it, he simply left things fuzzy, like a house whose interior is not programmed in a PC game». S. Žižek, «Afterword: With defenders like these, who needs attackers?», en P. Bowman, R. Stamp (eds.), *The Truth of Žižek*, Londres, Continuum, 2007, pp. 197-255, aquí p. 220. Cf. adicionalmente S. Žižek, «Ontological Incompleteness in Hegel», videoentrevista para *Ashley Story*, 2017, 0:34-1:2:16; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=5fDRu4W3kYY> (últ. acc. 24/32018), donde Žižek revela la inspiración ajena para la idea suya en cuestión.

Y si bien el propio Žižek admite que esta forma de concebir la realidad fácilmente invoca una lectura teológica —según líneas como «Dios el creador no calculó con la inteligencia y astucia humana para descubrir lo que al final hemos descubierto, por lo que dejó las cosas borrosas a partir del nivel subatómico»¹²²—, también advierte que el paso más difícil de realizar, pero igualmente necesario es el de pensar tal configuración en términos materialistas/no-teológicos¹²³.

Aparte de lo anterior, Žižek afirma asimismo que la concepción de la realidad como incompleta e inconsistente es la única fórmula hipotética capaz de asignarles un *locus* adecuado a la conciencia y el sujeto¹²⁴, esto es, la que no reduce ninguno de los dos a meros epifenómenos carentes de capacidad de actuación (*agency*) y libertad. Su vinculación de la incompletitud ontológica con (la posibilidad de) la conciencia humana la desarrolla algo antes que la inclusión del sujeto en su concepción, a saber, mayoritariamente en *The Parallax View*, donde alegó que:

if we try to conceive of consciousness within an ontologically fully realized field of reality, it can only appear as an additional positive moment; but what about linking consciousness to the very finitude, ontological incompleteness, of the human being, to its being originally out-of-joint, thrown-into, exposed to, an overwhelming constellation?¹²⁵

Allí, argumentando en clave marcadamente existencialista, afirmaba que el surgimiento de la conciencia ha de pensarse en correlación con el estado ontológicamente precario del ser humano: surge, precisamente, en concomitancia con la *Geworfenheit* del mismo, con su exposición ante un mundo inabarcablemente complejo y desorientador. Con ello, la propia finitud del ser humano que Žižek introduce ahora, su condición de constituirse como ontológicamente incompleto, esto es, entendiendo el término en este caso con claro énfasis en la connotación de inconsistencia e incongruencia que acarrea, se corresponde a la naturaleza del mundo que le rodea:

[T]he only way effectively to *account for the status of (self-)consciousness is to assert the ontological incompleteness of 'reality' itself* [cursiva nuestra]: there is 'reality' only insofar as there is an ontological gap, a crack, in its very heart, that is to say, a traumatic excess, a foreign body which cannot be integrated into it¹²⁶.

¹²² Cf. *ibid.*

¹²³ Cf. LN, pp. 740-741.

¹²⁴ Como ya aludido en el primer pasaje citado para este epígrafe introductorio.

¹²⁵ PV, p. 168.

¹²⁶ PV, p. 242. Prácticamente idéntico ya antes en TS, p. 60.

En este paso, Žižek, a más de postular la incompletitud ontológica como fundamento necesario para el surgimiento de la conciencia, plantea otro giro argumentativo en cuanto al carácter de la realidad. Según la perspectiva aquí desarrollada, la realidad como tal sólo existe precisamente por una fractura o ruptura en su propio centro, por un elemento perturbador, un exceso traumático como lo denomina Žižek, que se constituye en forma de un cuerpo ajeno imposible de integrar en ella. El pasaje suscita unas inevitables resonancias lacanianas, ya que se trata de una descripción casi literal de la relación entre los dominios de lo Real y lo Simbólico: lo Real en su avatar pre-ontológico es enredado, captado y seccionado por la cadena de significación emitida por la esfera simbólica, apaciguándolo y mortificándolo al mismo tiempo. Queda atrás, no obstante, en pos de ese proceso de simbolización un residuo in-simbolizable, un ‘resto indivisible’, indómito, de lo Real¹²⁷.

Notablemente más idealista/kantiana se presenta luego la incorporación de la noción del sujeto en su diseño ontológico incompleto:

The key conclusion to be drawn from [the] self-limitation of phenomena is that it is strictly correlative to subjectivity: there is a (transcendental) subject only as correlative to the inconsistency, self-limitation, or, more radically, ontological incompleteness, of phenomenal reality¹²⁸.

El gesto descrito en este pasaje se concibe de manera análoga al que hemos visto para la eclosión de la conciencia: el campo de los fenómenos está marcado por una limitación propia («self-limitation»), esto es, se sitúa en él una barrera, un grieta que lo separa de sí mismo; y es sólo en un campo fenoménico de esas características donde el sujeto puede surgir en su capacidad de agente espontáneo y libre, sin verse reducido a ser un mero epifenómeno: «the subject’s freedom can be ontologically grounded only in the ontological incompleteness of reality itself»¹²⁹.

Aunque en las reflexiones sobre la relación entre el surgimiento de la conciencia y el entorno ontológico que acabamos de ver extraídas de *The Parallax View*, la incompletitud de la realidad se acreditaba en mayor proximidad al proceso de simbolización como propuesto por Lacan, ahora, con la incorporación del sujeto a su plan ontológico, vemos con más claridad

¹²⁷ Véase para un desglose más pormenorizado de la relación entre los dos dominios, con especial énfasis sobre las implicaciones para el ámbito estético, el tercer capítulo de esta parte ‘Lo Real y su función en el arte’.

¹²⁸ LN, p. 283.

¹²⁹ *Ibid.*

que aquel elemento responsable de la fractura o grieta en la ontología, la fuerza que abre el campo cerrado de la realidad para introducir en él una fundamental apertura, es precisamente (la eclosión de) el sujeto mismo. Próximo al razonamiento anterior en clave existencialista sobre la *Geworfenheit*, podemos volver a constatar, por tanto, que la configuración ontológica incompleta del mundo sirve como reflejo correlativo de la incompletitud epistemológica experimentada por el sujeto¹³⁰.

1.2 El sustrato: el *Grund* de Schelling; la diferencia sexual según Lacan; la Física cuántica.

Aparte de la línea general que acabamos de describir se dejan identificar tres ramales de pensamiento en cierta medida previos o colaterales a la concepción madura de la incompletitud ontológica, que sirven como fuentes adicionales de las que se nutre la misma: se trata, como ya lo hemos anunciado, primero de la noción del *Grund* propuesta por Schelling; en segundo lugar, del concepto del *no-todo* que Lacan introduce en sus reflexiones sobre sexualidad y sexuación; y por último, la relación que Žižek establece entre su pensamiento y la Física cuántica.

1.2.1 La turbia base proto-matérica de la realidad: el *Grund* de Schelling.

La filosofía idealista del pensador alemán F.W.J. Schelling es una de las referencias más notorias en la obra de Žižek (aparte, naturalmente, de la tríada de Hegel, Marx y Lacan), alcanzando su máximo despliegue en dos ensayos publicados en la segunda mitad de los años noventa del siglo pasado: *The Indivisible Remainder* y *The Abyss of Freedom*¹³¹. En ellos, la atención crítica de Žižek se centra preferentemente en dos textos schellingianos que por lo común se juzgan como la vertiente tal vez más esotérica de su pensamiento¹³²: la

¹³⁰ Cf. sobre ello también la siguiente síntesis excelente de A. Johnston, *Žižek's Ontology*, cit., p. 42: «As is now quite clear, *this crack, this necessary lack of full closure haunting the domain of manifest, concrete reality, is, for Žižek, nothing other than the subject itself* [cursiva nuestra]. Furthermore, what makes such subjectivity finite is not only the epistemological dimension of its limitations—as per Kant, its experiential reality is always incomplete, and this incompleteness is illusorily eclipsed by the regulative ideas of pure reason—but, at the same time, its ownmost ontological-material condition (a condition directly related to its epistemological limitations). *A facet of epistemological finitude, as the unknowable limits beyond all possible experience marked off by birth and death, mirrors ontological-material finitude itself* [cursiva nuestra]».

¹³¹ Recogidos en este trabajo bajo las siglas IR y AF, respectivamente.

¹³² Al menos el propio Žižek lo considera así, cf. S. Žižek, «Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Physics», videoconferencia para la *European Graduate School*, 2012, 23:00-25:05; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA> (últ. acc. 29/3/2018).

Freiheitsschrift (Investigaciones sobre la esencia de la libertad y los objetos con ella relacionados) del año 1809 y la elaboración más tardía —incompleta y conservada en tres esbozos o fragmentos que se encontraron en los fondos de la Biblioteca Universitaria de Múnich tras su destrucción en la Segunda Guerra Mundial— *Die Weltalter* (*Las Edades del mundo*), abordada a partir del año 1811.

En muy resumidas cuentas, Schelling indagaba en ambos textos cuestiones relativas al origen del cosmos, enfocando, según lo formula Žižek, la pregunta concreta de qué existía antes de que Dios pronunciara la divina palabra, el *logos*, formulando con ella la creación del mundo como tal¹³³. Alcanza la conclusión de que en ‘Dios’ coexisten y convergen dos, por así llamarlos, planos ontológicos, uno que denomina como *Existenz*, y otro al que da el nombre de *Grund*¹³⁴. En ese sistema dual, *Existenz* se correspondería a la constitución de una realidad según parámetros racionales, a la creación ordenada, sistemática y ‘lógica’, mientras que el *Grund* configura una suerte de oscura base proto-ontológica que se presenta turbia e impenetrable, al tiempo que sirve como el fundamento que sostiene la expansión del universo del *logos*¹³⁵.

Los dos principios, como lo hemos dicho, ‘conviven’ en Dios antes de que se pronuncie la divina palabra; momento en el que el *Grund* se separa de la *Existenz* en una suerte de gesto de contracción o escisión. El *Grund* es, por tanto —como lo llega a resumir Žižek en proximidad al concepto lacaniano de la *extimité*— ‘lo que en Dios mismo no es plenamente de Dios’¹³⁶; o, dicho de otro modo: aunque en Dios convergen los dos planos de *Existenz* y *Grund*, el *Grund* sirve como una suerte de cimiento proteico y caótico que no pertenece del todo al principio racional que gobierna la creación ‘consciente’. El propio Schelling describe la relación entre Dios y su *Grund* inherente de la siguiente manera:

Da nichts vor oder außer Gott ist, so muß er den Grund seiner Existenz in sich selbst haben. Das sagen alle Philosophien; aber sie reden von diesem Grund als einem bloßen Begriff, ohne ihn zu Reellem und Wirklichem zu machen. Dieser Grund seiner Existenz,

¹³³ Cf. *ibid.*

¹³⁴ Cf. F.W.J. Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Stuttgart, Reclam, 1964, en especial pp. 90-114.

¹³⁵ Cf. al respecto por ejemplo la síntesis de Žižek en AF, pp. 3-21, en particular este paso en p. 4: «Schelling’s first name for this crack is the gap that forever separates Existence from its Ground, that is, the rational, articulated universe of the divine Word (*logos*) from that which in God himself is not God, from the contraction of the impenetrable Real that provides the support for the expansion of the divine Word».

¹³⁶ Cf. IR, pp. 13-32.

den Gott in sich hat, ist nicht Gott absolut betrachtet, d. h. sofern er existirt; denn er ist ja nur der Grund seiner Existenz, Er ist die *Natur* — in Gott; *ein von ihm zwar unabtrennliches, aber doch unterschiednes Wesen* [cursiva nuestra]¹³⁷.

Por un lado, ya que nada puede existir, según Schelling, fuera o aparte de Dios, ha de engendrar él mismo su propio fundamento en forma del *Grund*; por otro, no obstante, recalca que, aunque ese *Grund* se concibe inseparable de Dios, constituye una entidad claramente diferenciable de ese Dios.

Sin abismarnos ahora en los detalles y finuras de las extensas glosas de Žižek a los textos de Schelling, podemos constatar ahora que la distinción que acabamos de referir entre *Grund* y *Existenz* tiene una profunda impronta sobre las reflexiones žižekianas en torno a su concepción de la realidad como inconsistente e incompleta. Es esa ideación de un cosmos irracional, caótico y pre-histórico (o, más bien, a-histórico) contenido en el *Grund*, lo que aporta una de las claves para su visión por el hecho de que se producen continuas fricciones e interferencias entre los dos principios, generándose una cierta inestabilidad en la realidad misma, al tiempo que es por la imposibilidad de integrar el *Grund* en la *Existenz* —dado que el primero sirve como fundamento para la última, sin que ésta llegue a poder englobarlo— que la realidad configurada por el segundo principio se concibe como incompleta. En esta coyuntura, cuando menos si se sigue esa lectura žižekiana del pensamiento de Schelling, no pueden sino percibirse nuevos ecos notablemente lacanianos, a saber, que el *Grund* puede entenderse como correlato de lo Real ‘pre-ontológico’, la sustancia primordial, mientras que la *Existenz* correspondería a la realidad simbólica, construida en torno a la fuerza estructurante de la letra o la palabra¹³⁸.

¹³⁷ F.W.J. Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, cit., p. 70. En la traducción de H. Cortés y A. Leyte: «Puesto que no hay nada anterior o exterior a Dios, éste debe tener en sí mismo el fundamento de su existencia. Esto lo dicen todas las filosofías, pero hablan de tal fundamento como de un mero concepto, sin convertirlo en algo real y efectivo. Ese fundamento de su existencia que Dios tiene en sí mismo, no es Dios considerado absolutamente, esto es, en cuanto que existe, pues es sólo lo que constituye el fundamento de su existencia, es la *naturaleza* en Dios, *un ser inseparable de Él, pero sin embargo distinto de Él* [cursiva nuestra]». F.W.J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 163.

¹³⁸ Cf. respecto a esa comparación por ejemplo AF, pp. 3-56, donde Žižek aproxima el *Grund* schellingiano además a la lógica femenina del *pas-tout* según Lacan, objeto del epígrafe siguiente.

1.2.2 La realidad como *no-toda*: la fórmula femenina del *pas-tout*.

Mientras que la noción del *Grund* schellingiano sirve como una especie de anclaje de la ontología proyectada por Žižek en el pensamiento idealista más allá de Hegel, otro elemento es invocado a menudo por el filósofo para caracterizar su diseño en mayor proximidad con las doctrinas de Lacan: el concepto del no-todo (*pas-tout*) que ya hemos mencionado. El concepto surge en relación con las reflexiones del psicoanalista francés sobre sexualidad, diferencia sexual y sexuación, desplegadas en su vasta mayoría en el tardío seminario XX, *Encore*¹³⁹, así como, complementariamente, en el ensayo «L'Étourdit», donde hallamos también el *dictum* más notorio de Lacan sobre la imposibilidad/inexistencia de la relación sexual: «Il n'y a pas de rapport sexuel»¹⁴⁰.

Tal frase, una de las más referenciadas e interpretadas en el ingente *corpus* que conforman los escritos lacanianos¹⁴¹, se concibe a menudo como la presentación de un *impasse*, de una situación irresoluble, que se opone a la idea de la división del género humano en dos sexos/polos opuestos que se complementan de forma armoniosa. En la perspectiva de Lacan, la 'sexualidad' se articula, antes bien, en torno a un enigma, una incompatibilidad fundamental entre dos partes que obedecen a dos lógicas fundamentalmente distintas¹⁴²; lógicas enfrentadas que se evidencian en el esquema formalista de Lacan con máxima condensación en sus dos fórmulas —la 'masculina' y la 'femenina'— de sexuación¹⁴³.

¹³⁹ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore*, París, Points, 2016, particularmente pp. 83-113.

¹⁴⁰ J. Lacan, «L'Étourdit», *Scilicet*, IV (1973), pp. 5-52, aquí p. 11.

¹⁴¹ De hecho, la frase «Il n'y a pas de rapport sexuel» ha sido atendida incluso de forma monográfica en una serie de libros. Uno de los más actuales, perspicaces y complejos es, a buen seguro, el de Alain Badiou y Barbara Cassin, *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur «L'Étourdit» de Lacan*, París, Fayard, 2010. En él, los dos pensadores franceses ofrecen sus visiones particulares y complementarias sobre la frase y el texto en cuestión, que, en palabras de los dos autores, «est généralement tenu pour un des plus obscurs, ce qui n'est pas peu dire quand on connaît la réputation de gongorisme faite de longue date à son auteur» (p. 7). El propio Žižek, por su parte, sintetiza la fundamental incongruencia/incompatibilidad entre *hombre* y *mujer* percibida por Lacan y alambicada en la frase citada de la siguiente forma: «Lacan's thesis is that sexual difference is in exactly the same way a false unity of the opposite: man and woman are not the two halves of an organic Whole, or two opposed principles or forces whose eternal struggle makes our universe alive. Man and woman are not located on the same ontological level, they are not two species of the same genus. The primordial couple is rather that of woman and void (or death: *das Mädchen und der Tod*), and the man comes second, it fills in this void, thus introducing imbalance into the universe». D, p. 11.

¹⁴² Véase sobre esto por ejemplo el excelente artículo sintético de K. Hyldgaard, «Sexual difference/Formulae of sexualisation», en R. Butler (ed.), *The Žižek Dictionary*, cit., pp. 225-228.

¹⁴³ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore*, cit., pp. 99-113.

Las estructuras esencialmente opuestas —o, de hecho, hasta antinómicas¹⁴⁴— que describen las fórmulas de sexuación se despliegan a grandes rasgos de la siguiente manera: lo masculino consiste en una universalidad cuya formación se posibilita a través de la aparición de una excepción a la misma, mientras que según la lógica femenina no se conforma ninguna universalidad, al tiempo que tampoco hay ninguna excepción; obedeciendo, por tanto, la parte femenina al principio del *no-todo*¹⁴⁵. Lejos de configurarse así, como se ve, una relación de simetría o complementariedad entre los dos ámbitos sexuales, se articula una fundamental incompatibilidad entre los mismos: lo masculino crea una universalidad, pero precisa de una excepción para sustentarla; lo femenino, por el contrario, no desarrolla ningún tipo de universalidad, y no propicia ninguna excepción.

¿Cuál es la relación, entonces, de estas lógicas formales desarrolladas en las fórmulas de sexuación de Lacan con el diseño ontológico propuesto por Žižek? La clave está en desvincularlas de su contenido relativo al contexto concreto en torno a la sexualidad humana¹⁴⁶, y comprenderlas como lo que en último término son: dos tipos de razonamiento lógico que se encuentran en oposición. Despojados así de su aplicación inmediata, Žižek emplea ambas lógicas en una variedad de contextos, recalcando para el caso que nos ocupa que la realidad misma se estructura según la fórmula femenina, obedeciendo, por tanto, al principio del *pas-tout*:

The statement ‘material reality is all there is’ can be negated in two ways, in the form of ‘material reality is *not all there is*’ and ‘material reality is *non-all*.’ The first negation (of a predicate) leads to standard metaphysics: material reality is not everything, there is another, higher, spiritual reality. As such, this negation is, *in accordance with Lacan’s formulae of sexualization* [cursiva nuestra], inherent to the positive statement ‘material reality is all there is’: as its constitutive exception, it grounds its universality [i.e., sigue la lógica masculina]. If, however, we assert a non-predicate and say ‘material reality is *non-all*,’ this merely asserts the non-All of reality without implying any exception [esto es, la lógica femenina]—paradoxically, one should thus claim that the axiom of true materialism is

¹⁴⁴ Cf. el ingenioso acercamiento que Žižek realiza entre las fórmulas lacanianas y los dos tipos de antinomias según Kant, en TN, pp. 53-65.

¹⁴⁵ Ver de J. Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore, cit.*, p. 101: «A tout être parlant, comme il se formule expressément dans la théorie freudienne, il est permis, quel qu’il soit, qu’il soit ou non pourvu des attributs de la masculinité [obsérvese, por tanto, que la inscripción en la lógica femenina en absoluto está condicionada biológicamente] [...] de s’inscrire dans cette partie [la femenina]. S’il s’y inscrit, il ne permettra aucune universalité, *il sera ce pas-tout* [cursiva nuestra], en tant qu’il a le choix de se poser dans le x ou bien de n’en pas être». Cf. adicionalmente ITR, pp. 354-355 (parte del glosario establecido por los editores).

¹⁴⁶ Decimos ‘en cierto grado’ ya que el propio Žižek sostiene que es precisamente a través de la sexualidad que se inscribe la incompletitud de la realidad en la subjetividad humana: «sexuality’ is the way the ontological deadlock, the incompleteness of reality in itself, is inscribed into subjectivity». LN, p. 745.

not 'material reality is all there is;' but a double one: (1) there is nothing which is not material reality, (2) material reality is non-All¹⁴⁷.

En este ejercicio de doble negación vemos en yuxtaposición las dos fórmulas de sexuación aplicadas sobre el mismo supuesto. Al seguir la lógica masculina y postular que 'la realidad material no es todo lo que existe', se establecería una excepción fundante, constitutiva en la universalidad, desembocando en una suerte de vuelta a un sistema metafísico tradicional: la realidad material, en consecuencia, se vería suplementada por otra dimensión no material, espiritual.

La concepción de la realidad a través de una negación guiada por la fórmula femenina de Lacan, por el contrario, evita la suplementación del plano material con una dimensión elevada, espiritual e inaccesible, al tiempo que tampoco estipula la realidad como completa y cerrada. En este supuesto, siguiendo lo establecido por Žižek, se conforma un doble fundamento ontológico: no hay nada que no forme parte de la realidad material (recordemos el principio fundamental de la lógica femenina: no hay excepción), pero a la vez esa realidad se concibe como no-toda (no se configura ninguna universalidad). Tal se presenta, según Žižek, la estructura elemental de la realidad, sin plano espiritual más allá de lo matérico, pero igualmente sin cierre, sin confín de su campo; una observación esa, por lo demás, que considera reflejada también en la relación de indeterminación cuántica, objeto de nuestro epígrafe siguiente.

1.2.3 El 'alegato científico': La física cuántica como prueba de la incompletitud ontológica.

El último ámbito del sustrato que hemos identificado para el diseño ontológico de Žižek nos conduce a un terreno decididamente científico: el de la Física cuántica. Difiere de los otros dos en cuanto que no provee un concepto o noción que Žižek agrega a su formulación, sino que, al contrario, en él cree divisar una confirmación científica de sus postulados. Estimamos oportuno hacer mención del diálogo que Žižek lleva entablando con esa disciplina científica, por el hecho de que con los años ha asumido un papel no desdeñable en su sistema

¹⁴⁷ *Ibid.*

filosófico¹⁴⁸; optamos por realizar esa mención con toda brevedad, por otra parte, ya que algunos de sus exégetas y críticos han señalado que su recepción e interpretación de los descubrimientos en esta disciplina poco, o nada, tienen que ver con una interpretación más ortodoxa o ‘correcta’ de los problemas (y las respuestas) que engendra la Física cuántica¹⁴⁹.

Para el caso que nos ocupa, entonces, resulta ilustrativo el siguiente extracto de *Less Than Nothing*, en el que, a propósito de la relación o principio de la indeterminación cuántica, Žižek inscribe la lógica del paso de Kant a Hegel en el que se realiza entre Einstein y Bohr:

The passage from Einstein to Bohr repeats the logic of the passage from Kant to Hegel: for Einstein, in a thoroughly Kantian way, the ‘antinomy’ of velocity and position demonstrates that quantum physics does not reach the noumenal reality of Things-in-themselves; for Hegel, ‘antinomy’ is the very sign that we have touched the noumenal Real. In the first case, *ontological incompleteness is transposed into an epistemological form* [cursiva nuestra], the incompleteness is perceived as an effect of the fact that another (secret, but fully real) agency has constructed our reality as a simulated universe¹⁵⁰.

El hilo argumentativo esforzado aquí por Žižek discurre de la siguiente manera: para Einstein, a quien Žižek sitúa anclado en un paradigma aún kantiano, la ‘antinomía’ resultante de la relación de indeterminación —en términos extremadamente generales: dos propiedades complementarias (por ejemplo las que menciona Žižek, posición y velocidad) de una partícula no pueden ser medidas con máxima precisión al mismo tiempo— es muestra de que la Física

¹⁴⁸ Las primeras interacciones las descubrimos ya en el último capítulo de *The Indivisible Remainder* del año 1996 (cf. IR, pp. 189-236), las últimas en *Incontinnence of the Void* de 2017 (cf. IV, pp. 48-50). Véase asimismo el apartado correspondiente del epígrafe *Encore* de la primera parte.

¹⁴⁹ Véase, a modo de ejemplo, el siguiente pasaje de la reseña a *Less Than Nothing*, publicado en el periódico alemán *Die Zeit*, por su joven amigo y colega Markus Gabriel: «Alle Wirklichkeit soll immer nur ein Machwerk des Subjekts sein. Ausgerechnet mit dieser Behauptung will Žižek jetzt die Physik auf seine Seite ziehen — nur leider zählt das umfangreiche Schlusskapitel über die *Ontologie der Quantenphysik* nicht gerade zu den Stärken dieses Buchs. Man wird den Eindruck nicht los, dass Žižek seinen Idealismus ohne Berücksichtigung der langen Diskussion seiner Stärken und Schwächen einfach der Quantenphysik in die Schuhe schiebt. So schreibt er, es sei ‚der Kollaps der Quantenwellen im Wahrnehmungsakt, der die Quantenschwankungen auf eine einzelne objektive Realität festlegt‘. Dies ist, vorsichtig formuliert, äußerst spekulativ. *Genauer gesagt, hat es herzlich wenig mit echter Quantenphysik zu tun* [cursiva nuestra], die zwar philosophische Probleme aufwirft, die aber vermutlich wenig damit zusammenhängen, dass ‚jede Figur der Realität (...) in einem bestimmten Standpunkt‘ wurzelt». M. Gabriel, «Machwerk des Subjekts», en *Die Zeit*, 07/2015. En nuestra traducción propia al español: «Toda realidad, alega Žižek, es siempre una mera ‘chapuza’ del sujeto. Precisamente con esa afirmación busca ahora el apoyo de la Física; el amplio capítulo final sobre la *Ontología de la Física Cuántica*, sin embargo, por desgracia no es el momento más fuerte de su libro. Uno no puede sino tener la impresión de que Žižek simplemente le cuelga el sambenito de su idealismo a la Física Cuántica, sin entrar en la larga discusión de sus virtudes y defectos. Así escribe que es ‘el colapso de las ondas cuánticas en el acto de percepción el que fija las oscilaciones cuánticas en una única realidad objetiva’. Eso es, formulándolo con cautela, altamente especulativo. O, dicho más precisamente: *bien poco tiene que ver, en realidad, con la Física Cuántica* [cursiva nuestra], ya que, por más que suscita ciertos problemas filosóficos, los mismos probablemente no tengan que ver con que ‘toda figura de la realidad (...) está enraizada en una perspectiva determinada’».

¹⁵⁰ LN, p. 740.

cuántica aún no es capaz de alcanzar la esfera nouménica, de captar o ‘retratar’ las Cosas-en-sí. Para Hegel (y Bohr), por el contrario, el hecho de que la relación de indeterminación tenga como consecuencia una constelación antinómica —pues si bien un valor se calcula con precisión, el otro permanece difuso o impreciso, y viceversa— es justamente el indicio de que se ha penetrado en el dominio nouménico¹⁵¹.

A propósito de lo anterior, Žižek emplea una variante del gesto discursivo que ya hemos conocido en la introducción de este capítulo, desplegado en torno a la relación entre barrera u obstáculo epistemológico y hecho ontológico. Ahora alega que lo que la primera perspectiva (la kantiana/einsteiniana) no es capaz de ver aún, es la cualidad plenamente ontológica de la incompletitud o indeterminación que se percibe. En este primer supuesto, se la considera todavía una dificultad de índole epistemológica, esto es, fruto de la inadecuación de los métodos científicos para la correcta representación de la constitución del mundo a nivel subatómico. A lo que Žižek añade, sin embargo, que la indeterminación observada, lejos de ser una imprecisión epistemológica, es constitutiva para la realidad misma, si bien es una opción más difícil de asumir: «The truly difficult thing is to accept the second choice, the ontological incompleteness of reality itself»¹⁵². Así encuentra, por vía de (una parte de) los descubrimientos en la teoría cuántica, al mismo tiempo una prueba de y un modelo para pensar una ontología constitutivamente abierta, indeterminada y *fuzzy*: «Here, precisely, quantum physics enters in, offering a model of how to think (or at least imagine) such an ‘open’ ontology»¹⁵³.

1.3 Incompletitud ontológica en arte y crítica.

La concepción incompleta e inconsistente de la realidad en las doctrinas de Žižek tiene un doble impacto sobre nuestro principal ámbito de estudio, tanto en el plano teórico general —en forma de un condicionamiento del estudio cultural histórico e historicista, desplegado en disciplinas como la historia del arte o la historia literaria—, como también respecto a

¹⁵¹ Cf. S. Žižek, «Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Physics», *cit.*, 1:03:55-1:12:50.

¹⁵² LN, p. 740.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 741. Véase en conjunción con lo anterior también pp. 740-741: «The truly interesting idea here is that the quantum indeterminacy we encounter when inquiring into the tiniest components of our universe can be read in exactly the same way, as a feature of the limited resolution of our simulated world, *as the sign of the ontological incompleteness of (what we experience as) reality itself* [cursiva nuestra].».

diferentes medios de expresión artística, de los que Žižek en concreto afronta la pintura, el cine y la literatura. En los epígrafes siguientes desarrollaremos primero la crítica de Žižek al historicismo particularmente predominante en los Estudios Culturales de corte anglosajón, y en segundo lugar entraremos en el debate en torno a los avatares de plasmación de la incompletitud ontológica en las disciplinas artísticas mencionadas.

1.3.1 La crítica: en contra del historicismo.

Una de las máximas cardinales de la crítica cultural postmoderna —especialmente durante de los decenios de los ochenta y noventa del siglo pasado, pero palpable aún hoy en algunos ámbitos y contextos— se centra en la necesidad de contextualización (o, para emplear un término más propio de los movimientos en cuestión, de ‘historicización’) en cualquier esfuerzo analítico-crítico. Marcadamente informados por las doctrinas de Foucault, fueron principalmente las escuelas del Materialismo Cultural (*Cultural Materialism*) impulsado por Raymond Williams en el Reino Unido y del Nuevo Historicismo (*New Historicism*), gravitando inicialmente alrededor de la figura de Clement Greenblatt en Estados Unidos, las que promovieron el abandono de una perspectiva cohesiva o ‘unívoca’ sobre la historia literaria y cultural. Siguiendo la tónica general lyotardiana del ‘fin de los grandes relatos’ tan constitutiva para el *Selbstverständnis* postmoderno, ambas se propusieron comprender los textos literarios, otros artefactos, movimientos, estilos y demás, como profundamente enredados en constelaciones discursivas, vinculadas a una serie de diferentes prácticas culturales y gobernados por cuestiones de poder; componiéndose de este modo, en último término, una historiografía diversificada y ‘plural’ que engloba, a su vez, una serie de distintas ‘narrativizaciones’ que compiten entre sí¹⁵⁴. O bien, dicho de otro modo: los movimientos (neo-)historicistas y sus aledaños propagaron una crítica del universalismo en favor de la (supuesta) pluralidad de *narratives* particulares. Para la correcta configuración/‘restauración’ de esos *narratives* se hacía necesaria la reconstrucción de los medios y de las condiciones históricas —parafraseamos aquí, de hecho, al propio Williams¹⁵⁵— en torno a la producción de los artefactos culturales en cuestión. Para la consecución de tal fin era imperativo, según lo

¹⁵⁴ Cf. de Žižek por ejemplo IR, pp. 214-218.

¹⁵⁵ En palabras de Williams: «the analysis of all forms of signification, including quite centrally writing, within the actual means and conditions of their production». R. Williams, *Writing in Society*, Londres, Verso, 1983, p. 210.

plantearon las escuelas historicistas, llevar a cabo una contextualización exhaustiva, o bien, como lo alambica Fredric Jameson en uno de sus *aperçus* más notorios, seguir el mandato de «Always historicize!»¹⁵⁶.

Bien es cierto que, a día de hoy y en el contexto continental-europeo, tales movimientos historicistas han perdido parte de su ímpetu fundacional (el cual, en otras partes del mundo, ni siquiera tenían). Pero la crítica que Žižek formulaba en su contra, mayoritariamente en *The Indivisible Remainder* del año 1996 —en el apogeo, por así decirlo, de dichas tendencias— mantiene su validez. En ella subraya, precisamente mediante la movilización de su diseño de la realidad incompletamente constituida, la imposibilidad estructural de recrear desde un punto ‘neuro’ los contextos históricos del pasado, revelando en cierta medida el ‘autoengaño’ que percibe en el afán historicista¹⁵⁷.

Žižek inicia su reseña crítica con un *caveat* sobre la noción de la complementariedad, entendida en este contexto como la imposibilidad de realizar una descripción exhaustiva de cualquier fenómeno o proceso. En principio, tal idea de complementariedad parece apuntalar el razonamiento postmoderno —al estilo de ‘si no es posible alcanzar una apreciación total y unívoca de un objeto de estudio (historia literaria, etc.), lo único que nos queda es una multitud de perspectivas y *narratives* sobre él’—, pero Žižek insiste en que tal visión es reduccionista y, en último término, errónea: «The trap to be avoided [...] is the reduction of [the] theme of complementarity to the now-fashionable critique of universalism and the related assertion of the plurality of particular narratives [esto es, lo propagado por los movimientos historicistas]»¹⁵⁸.

Así, la complementariedad, mantiene Žižek, lejos de ser evidencia y base para la pluralidad de narrativizaciones —y así corroborar el enfoque de las escuelas historicistas—, se presenta como el *locus* donde se inscribe lo universal en lo particular, imposibilitando así la exhaustiva contextualización de un fenómeno social:

[C]omplementarity—conceived as the impossibility of the complete description of a particular phenomenon—is, on the contrary, *the very place of the inscription of universality*

¹⁵⁶ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Routledge, 2002 [1981], p. ix.

¹⁵⁷ Cf. IR, pp. 214-218, así como AF, pp. 37-46.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 214.

into the Particular. A particular social phenomenon can never be completely ‘contextualized’, reduced to a set of sociohistorical circumstances [i.e., ‘historicizado’ según la máxima de Jameson]—such a particularization would presuppose the crudest universalism: namely, *the presumption that we, its agents, can speak from a neutral-universal place of pure metalanguage exempt from any specific context* [cursiva nuestra]¹⁵⁹.

Por consiguiente, lo que no toman en cuenta las corrientes historicistas, según la perspectiva de Žižek, es el propio *entanglement* de sus agentes en contextos sociohistóricos y socioculturales ya dados, es decir, el hecho de que nadie es capaz de desenmarañarse de su propio entorno históricamente contingente, para poder hablar desde una posición genuinamente universal y descubrir de forma neutral, no ‘sesgada’, el contexto completo de un fenómeno social¹⁶⁰.

La raíz de ese problema, de esa falta de tomar en cuenta el enraizamiento propio en circunstancias contingentes, la sitúa Žižek en una suerte de falacia perceptiva que identifica —en clave hegeliana— en las totalidades particulares (épocas, sociedades, culturas, etc.), las cuales, en su propio encierro dentro del sistema que configuran, tienden a percibirse a sí mismas erróneamente como universales:

Within the social-symbolic field, each particular totality, in its very self-enclosure, (mis)perceives itself as universal, that is to say, it comprises itself and its own perspective on its Outside, on all other particular totalities [...]—why? Precisely because it is in itself *incomplete*, ‘open’, not wholly determined by its context¹⁶¹.

Cada totalidad particular, en otras palabras, no sólo comprende una perspectiva sobre su propio interior, sino también otra más sobre la suma de sus ‘exteriores’ (el «Outside» de Žižek), engendrándose así la ilusión de universalidad. Esa doble perspectiva, sobre el interior (la propia época, cultura, etc.) y los exteriores (otros momentos y coyunturas históricas) se debe, concluye Žižek, a la condición esencialmente inconclusa y no-del-todo-determinada del transcurso histórico mismo.

Como conclusión de su crítica a las corrientes historicistas y su afán de contextualización, Žižek vuelve a subrayar con ahínco una constatación que ya se ha visto en nuestro acercamiento más global a la incompletitud ontológica: la circunstancia de que la limitación

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Pensemos, para ilustración de este punto, en el mantenido interés de las corrientes en cuestión en conceptos como el de «subversion and containment» de Greenblatt que se presentan marcadamente politizados, es decir, lejos de ser categorías de análisis neutras u ‘objetivas’.

¹⁶¹ IR, p. 214.

que se presenta a la hora de establecer contextualizaciones históricas exhaustivas y no sesgadas no deriva de una dificultad epistemológica —lo cual es relativamente evidente—, sino que se trata, en efecto, de una deficiencia ontológica, esto es, el propio objeto de estudio nunca puede ser íntegramente contextualizado y situado en su marcado histórico ‘correcto’, porque él mismo se presenta ontológicamente incompleto, no exclusivamente determinado por sus circunstancias:

The point is thus not that we, the observing subjects embedded in our particular situation, can never wholly comprehend the set of particular circumstances which determine the Other, the object of our scrutiny; the deficiency is ‘ontological’, not merely ‘epistemological’—this Other is already in itself not wholly determined by circumstances¹⁶².

Cada intento de ‘historicizar’, de ‘narrativizar’, de captar de forma simbólica un fenómeno social —o, de hecho, cualquier fenómeno— del pasado resulta, según Žižek, en una intervención de lo Simbólico sobre lo Real «pre-histórico»¹⁶³; intervenciones todas ellas incapaces de registrar ese Real de forma fehaciente y total. Se configura así una brecha que se sitúa precisamente entre la ‘sustancia’ real aún no historicizada/simbolizada y la simbolización misma, quedando atrás una suerte de ‘resto indivisible’ (esto es, ‘in-simbolizable’) responsable, en último término, de la incompletitud del objeto que se estudia¹⁶⁴.

1.3.2 Difuminación pictórica como indicio de indeterminación ontológica: la pintura.

Incompletitud y apertura ontológica, como uno de los pilares fundamentales en el sistema de Žižek, son identificadas por el filósofo también en una variedad de expresiones artísticas. La premisa general en todas sus observaciones al respecto es, esencialmente, que el arte a partir de la Modernidad se torna ‘consciente’ de la estructura inconsistente y fragmentaria de la

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Cf. AF, p. 37. Žižek emplea ese término aquí en el sentido de lo Real antes de que quede atrapado en las redes del Orden Simbólico y se convierta así en ‘Historia’ propiamente dicho. Se refiere, en otras palabras, a lo Real en su capacidad de flujo temporal bruto no inscrito en ningún tipo de registro simbólico y separado de ese registro por una brecha: «Every ‘historicization’, every symbolization, has to ‘reenact’ this gap, this passage from the Real to history» (*ibid.*).

¹⁶⁴ Tal razonamiento lo retoma Žižek más tarde, de forma concisa y de nuevo con referencia al pensamiento de Schelling, en *The Plague of Fantasies*: «The philosopher who was the first to elaborate this non-historical kernel of historicity was F.W.J. Schelling: his relevance to today’s debate on historicism resides in his notion of the primordial act of decision/ differentiation (*Ent-Scheidung*), of the gesture that opens up the *gap between the inertia of the prehistoric Real and the domain of historicity, of multiple and shifting narrativizations* [cursiva nuestra]. This act is thus a quasi-transcendental unhistorical condition of possibility and, simultaneously, a condition of the impossibility of historicization». PF, p. 66.

realidad, tal como la postula Žižek¹⁶⁵, reflejándola y plasmándola a través de distintas técnicas y procedimientos. Cada uno de esos enfoques artísticos pone de relieve aspectos diferenciados de la concepción žižekiana: algunos se centran más en la idea de incompletitud como falta o carencia; otros la entienden por la vía de la indeterminación o difuminación (lo que Žižek denomina *fuzziness*; aspecto que hemos conocido en particular con relación a sus reflexiones sobre la indeterminación cuántica); y un tercer grupo concibe la incompletitud ontológica principalmente en su capacidad de ‘apertura’ o falta de límite de la realidad, subrayando el aspecto del *no-todo*¹⁶⁶. La división que acabamos de establecer tiene, inicialmente, un carácter más orientativo que definitivo, en el sentido de que los límites categoriales a menudo se presentan fluidos, si bien se detecta una tendencia hacia las primeras dos categorías en el caso de la plástica y el cine, y más hacia la idea de la *openness* en el ámbito literario.

Como lo hemos señalado, Žižek sitúa el comienzo de la preocupación artística por una ontología fragmentaria en el momento de la ruptura modernista, con la eclosión del arte moderno. En su conferencia ya citada sobre la incompletitud ontológica en el ámbito artístico, ofrece una fórmula concisa para resumir ese desarrollo: «Modernism begins when [...] you look at the world as an unfinished work»¹⁶⁷. Tal constatación se puede entender de dos maneras: por un lado, y más evidentemente, sirve para marcar uno de los hitos que en el sistema de Žižek señalan el comienzo del periodo moderno¹⁶⁸; pero por otro, se subraya aquí también el destacado valor del concepto de incompletitud ontológica para el universo artístico. Es precisamente a partir del arte moderno, cuando la práctica artística se aproxima —casi podríamos decir, presiente o anticipa— las ‘verdades ontológicas’ que, para Žižek, aunque identificadas de forma germinal en Schelling, empiezan a indagarse en profundidad al interior del paradigma científico con la investigación cuántica.

Para el ámbito de la pintura moderna, Žižek ilustra como la incompletitud ontológica se va introduciendo sobre las representaciones realistas ‘pre-modernas’ en forma de difuminados y fundidos que denomina «manchas» (siendo un concreto ejemplo —no nombrado por Žižek, pero a nuestro juicio pertinente— las pinturas de Cézanne):

¹⁶⁵ Cf. S. Žižek, «Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Theory», *cit.*, 18:12-20:24.

¹⁶⁶ Cf. *ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, 19:24-19:34.

¹⁶⁸ Los demás criterios —más ampliamente desarrollados— que Žižek emplea para demarcar las lindes entre arte moderno y momentos anteriores se encuentran recogidos en el capítulo décimo de esta parte.

Does not [the] ontological ‘fuzziness’ of reality also offer us a new approach to modernism in painting? Are not the ‘stains’ which blur the transparency of a realist representation, which impose themselves as stains, precisely *indications that the contours of constituted reality are blurred* [cursiva nuestra], that we are approaching the pre-ontological level of fuzzy proto-reality?¹⁶⁹

Así, las pinturas (tempranamente) modernas, que introducen las primeras rupturas en la lógica referencial-realista mediante contornos borrosos y bloques cromáticos no inmediatamente identificables con un objeto/referente, operan con una suerte de dispositivo cuasi-microscópico: emulan en la superficie de la imagen la estructura subyacente que Žižek identifica para la realidad material como tal, su indeterminación y *fuzziness*.

Sobre todo ello resalta que con los cambios artístico-técnicos que ostentan las nuevas propuestas plásticas modernas, se ha de modificar también la mirada del espectador. Las formas difuminadas y los contornos borrosos —las manchas en palabras de Žižek— tienen que concebirse no como obstáculo o impedimento epistemológico, como elemento ofuscante que imposibilita ver la realidad nítida por debajo de él, sino como parte vital de esa misma realidad. Žižek llega a sostener incluso que esos elementos pictóricos son ‘más reales que la realidad’, ya que son capaces descubrirle al espectador, si los sabe leer correctamente, un principio fundamental del mundo, al tiempo que desafían nuestra percepción consuetudinaria:

Therein lies the crucial shift a viewer has to accomplish: stains are not obstacles that prevent our direct access to represented reality, they are, on the contrary, ‘more real than reality’, something that undermines its ontological consistency from within—or, to put it in old-fashioned philosophical terms, their status is not epistemological but ontological¹⁷⁰.

Vemos repetido en estas líneas nuevamente el gesto fundante de la incompletitud ontológica žižekiana, ahora traspuesto al ámbito de la pintura: una supuesta limitación epistemológica, un obstáculo que bloquea la vía de la cognición —‘las formas borrosas me impiden ver la realidad de la imagen tal como es’— se convierte en un hecho ontológico inmanente en la obra, plasmado sobre el lienzo.

En relación a esas reflexiones generales en torno a la pintura moderna, Žižek ofrece un análisis concreto de una obra bajo el signo de su diseño ontológico en su lectura de *La muerte de Marat* de Jacques-Louis David del año 1793. Tomando como punto de partida la estimación del

¹⁶⁹ LN, p. 744.

¹⁷⁰ *Ibid.*

historiador del arte T.J. Clark de que se trata de la primera pintura moderna¹⁷¹, procede a llamar la atención sobre la mitad superior de la obra que ostenta un fondo negrozco homogéneamente ‘vacío’; un detalle ese, según Žižek, poco advertido por la crítica:

The oddity of the painting’s overall structure is seldom noted: its upper half is almost totally black. (This is not a realistic detail: the room in which Marat actually died had lively wallpaper.) What does this black void stand for? The opaque body of the People, the impossibility of representing the People? It is as if the opaque background of the painting (the People) invades it, occupying its entire upper half¹⁷².

Al emprender una línea de argumentación al tiempo similar y divergente de la de Clark¹⁷³, Žižek concibe el espacio vacío, el hueco oscuro que ocupa la parte superior de la pintura como una suerte de encarnación o *stand-in* del ‘pueblo’, de las multitudes revolucionarias que, con Marat, han perdido a una de sus figuras principales entre sus héroes. Descartando la conjetura de que, sencillamente, el fondo negro por encima de la bañera de Marat podría formar parte de una representación realista de la escena, Žižek identifica en la pintura dos planos o niveles estructurales que se sobreponen, la masa y el individuo. En primer plano, y nítidamente retratado, se halla, evidentemente, el individuo encarnado en Marat, mientras que el cuerpo del pueblo en el fondo, en el argumento de Žižek, se encuentra como en un estado de ejecución preliminar: o no se ha proyectado aún (porque no se puede proyectar nunca), o ha asumido una forma borrosa, desenfocada, y para restaurarle su nitidez habría que —hipotéticamente— modificar el foco de la pintura, desenfocando a Marat. De ese modo,

¹⁷¹ Cabe señalar aquí, tal vez, que nos parece relativamente diáfano el hecho de que Žižek cite a Clark, ya que éste ofrece una categorización pintiparada para la ocasión. Žižek mantiene que la incompletitud ontológica se torna visible en la pintura a partir de la eclosión del arte moderno, al tiempo que realiza su interpretación de la obra de David bajo ese signo. Siguiendo categorizaciones más tradicionales, no obstante, es difícil insertar *La muerte de Marat* en un paradigma moderno (recordemos que la ruptura modernista se suele situar, por lo común, más bien en la segunda mitad del siglo XIX, alrededor de escuelas como el postimpresionismo y figuras como Cézanne o Gauguin), por lo que lo establecido por Clark constituye un punto de unión adecuado. No obstante lo anterior, la argumentación que Clark expone en su ensayo «Painting in the Year 2» (haciendo referencia al calendario de la Revolución Francesa) nos parece ingeniosa y persuasiva, desplegando su línea de razonamiento en torno a la idea de que *La muerte de Marat* marca el momento en que la contingencia entra en la pintura: «[M]y feeling is that what marks this moment of picture-making off from others (what makes it inaugural) is precisely the fact that contingency rules. Contingency enters the process of picturing. It invades it». A la vez, Clark presenta una definición del arte moderno como íntimamente ligado a revoluciones políticas y sociales, desarrollándose con ellas y decayendo en su término; lo que también nos parece un aspecto muy interesante que además se encuentra en sintonía con el pensamiento de Žižek: «Maybe I was wrong to back away at the start of this chapter from the idea of modernism’s having begun at a particular moment. For ultimately I do believe it began with the French Revolution. This chapter has tried to show why. Of course modernism also ended with the revolution, and began again when the revolution began again, and so on. (The cycle continues.)» .T.J. Clark, «Painting in the Year 2», en *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1999, pp. 14-53, aquí p. 18 y 52.

¹⁷² LN, p. 710.

¹⁷³ Cf. T.J. Clark, «Painting in the Year 2», *cit.*, pp. 44-50.

alega Žižek, se configura además una disposición anamórfica identificable en la pintura de David¹⁷⁴.

Esa transacción hipotética de inversión que propone se presenta en último término, como el propio Žižek admite, irrealizable, lo que le impulsa a reconocer que precisamente allí reside la grandeza de la pintura:

Therein resides the uniqueness of *The Death of Marat*: it concedes that one cannot blur the individual in order to represent the People directly—all one can do to come as close as possible to an image of the People is to show the individual at the point of his disappearance—his tortured, mutilated dead body against the background of the blur that ‘is’ the People¹⁷⁵.

El pueblo como tal, como entidad propia definida, no puede ser representado de manera directa: en esta constatación encuentra Žižek uno de los mayores descubrimientos de David en su *Muerte de Marat*.

Ahora bien, ¿cómo se presenta el vínculo de todo lo anterior con el principio de la incompletitud ontológica? Aunque a primera vista pueda parecer que su análisis es poco allegable a lo que hemos establecido anteriormente, Žižek mantiene que se articula en el fondo negro vacío, en la mancha borrosa que sirve —tal como lo acabamos de ver— como sucedáneo o suplente del pueblo. Como tal, el fondo de la pintura de David cumple con los tres criterios que hemos estipulado como principales para la concepción žižekiana: primero (literalmente, como primer paso en la apercepción del cuadro) se da a conocer como vacío o carencia, como superficie que desprende la sensación de que algo se ha omitido; segundo —siempre siguiendo la argumentación de Žižek—, es muestra del estado borroso, *fuzzy*, de la realidad (social), ya que, como señala Žižek, no existe otra posibilidad fehaciente/satisfactoria de retratar al ‘pueblo’ y sus circunstancias que la que propone David. En tercer lugar, finalmente, el fondo negro de *La muerte de Marat* expresa también la condición de la apertura fundamental de las coyunturas históricas y sociales, puesto que son, en última instancia, contingentes¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Cf. LN, p. 711; además S. Žižek, «Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Theory», *cit.*, 18:33-19:57.

¹⁷⁵ LN, p. 711.

¹⁷⁶ Hemos visto, en el apartado anterior relativo a la crítica de las escuelas historicistas, un hilo argumentativo muy parecido al que desarrolla Žižek aquí.

1.3.3 La realidad incompleta plasmada en pantalla: el cine.

En el ámbito cinematográfico, el principio de la incompletitud ontológica se manifiesta de manera similar al campo pictórico, esto es, se revela sobre todo en una serie de elementos visuales, desarrollos de personajes y procedimientos técnicos que se desprenden de una lógica artística informada por un realismo llano, y, en lugar de él, optan por crear efectos varios de borrosidad y extrañamiento. Con ello, el cine, arte de la superficie y de las apariencias por excelencia es, según Žižek, particularmente capaz de revelar pistas e indicios que apuntan hacia una configuración incompleta de nuestra realidad. En *The Pervert's Guide to Cinema*, la primera de dos películas documentales de Sophie Fiennes en las que el filósofo se ‘inserta’ en algunos de los escenarios, formula Žižek su veredicto de la siguiente manera: «Cinema, as the art of appearances, tells us something about reality itself. It tells us something about how reality constitutes itself»¹⁷⁷.

En un momento más avanzado del mismo documental —ahora a propósito de la cuarta entrega de la serie *Alien*, la película *Alien Resurrection* del año 1997 dirigida por Jean-Pierre Jeunet— explicita esa primera estimación, subrayando más directamente la importancia de la incompletitud ontológica para el medio fílmico: «That's the ontological view of reality that we get here, as if it's an unfinished universe. This is, I think, a very modern feeling. It is *through such an ontology of unfinished reality that cinema became a truly modern art* [cursiva nuestra]»¹⁷⁸. Vemos afirmado en estas líneas a grandes rasgos lo que ya establecíamos a propósito del ámbito de la pintura: para Žižek, la plasmación de la constitución ontológicamente incompleta de la realidad marca la entrada de la Modernidad (bien que entendida aquí en términos algo más laxos) en el cine, al tiempo que éste se da a conocer como medio preferente para su ‘captación’.

Aparte de las consideraciones anteriores de índole más general para el ámbito del cine —algo más escasas tal vez que las relativas al ámbito pictórico— se descubre en los escritos de Žižek un análisis concreto, enfocado en un procedimiento técnico frecuente en películas del género

¹⁷⁷ S. Fiennes, S. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, película documental, Londres, Amoeba Film/Lone Star/Mischief Films, 2006, 1:44:26-1:44:40.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 1:46:45-1:47:06.

noir y las producciones de Orson Welles. Se trata de la separación entre el primer plano con sus personajes y el fondo proyectado de la imagen, un

formal procedure [...], when the discord between figure and background is mobilized: when a figure moves in a room, the effect is that the two [personaje y entorno/fondo] are *somehow ontologically separated* [cursiva nuestra], as in a clumsy rear-projection shot in which one can clearly see that the actor is not really in a room, but just moving in front of a screen onto which the image of a room is projected¹⁷⁹.

Si bien ese procedimiento pudiera parecer a primera vista, tal como lo admite el propio Žižek, fruto de circunstancias técnicas poco sofisticadas —«clumsy» en sus propias palabras—, un mero ‘efecto bricolaje’, el filósofo mantiene que en ningún caso debería quedar reducido a eso. Antes bien, la separación entre personaje y entorno/decorado ha de concebirse —en leve correspondencia con lo dicho sobre fondo y primer plano en la pintura de David— como interacción entre dos planos que se solapan y entrecruzan. Con esa visión se pone de relieve, por un lado, la condición en último término ‘virtual’ del cine (recodemos su calificación en el documental: «the art of appearances»), desvincularse la imagen de su inercia material inmanente para convertirse en una compenetración de ‘capas’ visuales flotantes. Por otro lado, y más ligado a la configuración de incompletitud que estamos examinando, la ‘brecha ontológica’, la discordia entre personaje y entorno, disuelve nuestra percepción sólida y estática de la realidad, dando cuerpo a la inconsistencia de la misma. Lejos de tratarse de un efecto visual secundario o hasta indeseable, el procedimiento frecuente del *film noir* se revela, en verdad, como técnica igualmente capaz de descubrir aspectos sobre la realidad en su constitución última.

Como acabamos de ver, los razonamientos de Žižek para el ámbito fílmico adoptan una línea general parecida a lo establecido para la pintura. En uno de los ensayos recogidos en el volumen *Interrogating the Real*, sin embargo, Žižek daba un paso en otra dirección, al proponer una configuración en cierto modo inversa que se centra en los añadidos visuales ‘artificiales’, generados de forma digital y a menudo integrados en ciertas secuencias cinematográficas:

Today, one often supplements a shot of ‘real reality’ with a computer-generated image (a ‘live’ picture of planes flying, of a waterfall) which not only fits harmoniously into the framework of screen reality but is actually responsible for the shot’s ‘impression of reality’:

¹⁷⁹ LN, p. 710, *cf.* sobre un efecto similar en *Vértigo* también S. Žižek, «Ontological Incompleteness in Film», videoconferencia para la *European Graduate School*, 2012, 46:05-51:20; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=T1qaonrXZg0> (últ. acc. 28/3/2018).

if one were to subtract this ‘artificial’, computer-generated element, the remainder would suddenly change into a puzzle with some crucial pieces still missing [esto es, una percepción de la realidad precisamente como fragmentada, inconsistente, incompleta]¹⁸⁰.

La suerte de *horror vacui* artístico aquí descrito ha de entenderse en una correlación determinada con la percepción de la realidad por el sujeto. Aunque en sí la realidad es incompleta, perturbada precisamente por la brecha que introduce en ella la eclosión del sujeto y la conciencia¹⁸¹, el mismo, por lo general, la percibe como completa, llenando y alisando las inconsistencias y brechas con las que se encuentra por la vía fantasmática (según las doctrinas psicoanalíticas) o con Ideas trascendentales (Kant)¹⁸². Lo que Žižek formula en el pasaje citado para los añadidos artificiales en el cine sigue precisamente esa lógica: la imagen cinematográfica sólo nos parece ‘realista’, plena y habitual cuando ostenta un aditamento artificial (que se correspondería al elemento fantasmático en nuestra percepción de la realidad), mientras que cuando se sustrae tal elemento (y la realidad se da a conocer, por tanto, ‘tal como es’), el resultado aparenta fragmentario y confuso. Y aunque esa última consideración de Žižek tal vez sea la menos concordable —nos parece ciertamente demasiado categórico alegar que el mecanismo descrito sea aplicable a la totalidad de las imágenes digitalmente enriquecidas—, constituye un suplemento muy interesante a los planteamientos generales de Žižek.

1.3.4 El texto como *no-todo*: la literatura.

En el ámbito literario la noción de la incompletitud ontológica se modula, en contraste con lo que hemos visto sobre las artes pictórica y cinematográfica, más por la vía de la apertura ontológica (*ontological openness*). Aquí, Žižek formula sus observaciones en proximidad y diálogo con el pensamiento del crítico literario francés Pierre Bayard, otorgándole especial atención a la obra *Le plagiat par anticipation*.

¹⁸⁰ ITR, p. 111.

¹⁸¹ Remitimos respecto a ese planteamiento de nuevo a la parte introductoria de este capítulo.

¹⁸² Véase a este respecto por ejemplo el siguiente pasaje más tardío de *Disparities*, con referencia expresa a la temática del decorado arriba mencionada: «The ontological axiom of disparity is that such a disparate structure is universal, constitutive of (what we experience as) reality: reality which we experience is never ‘all’; in order to generate the illusion of ‘all’ it has to be supplemented by a disparate artificial element which fills in its gap or hole, as in a movie set composed of ‘real’ elements (trees, tables, walls), but with a painted background which creates the illusion that we are in a ‘real’ external world. The first philosopher who clearly saw this was Kant: the reality we experience is non-all, inconsistent, we cannot totalize it without getting caught in antinomies, so that the only way to experience reality as a consistent Whole is to supplement it with transcendental Ideas». D, p. 13.

Antes de entrar en el detalle de las observaciones de Žižek, resulta oportuno señalar de entrada un interesante apunte para el caso de la literatura, a saber, que la apertura ontológica en él se revela como un fenómeno que se descubre en las relaciones entre las obras, trascendiendo la obra singular y situándose más allá de sus cualidades inmanentes. Como se verá a continuación en el diálogo con Bayard, en lo literario Žižek se centra antes en un tipo especial de relación intertextual que en la detección de avatares de su incompletitud en pasajes o textos concretos. Aún así, lo anterior no significa que no puedan identificarse momentos, procedimientos y desarrollos que se presentan como reflejos de la incompletitud ontológica al interior de una obra literaria, siguiendo la pauta de lo que hemos desglosado para los ámbitos pictórico y fílmico¹⁸³.

Como acabamos de señalar, el punto de partida de sus observaciones lo constituye la obra del crítico literario francés Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*. Bayard, desde una posición algo ironizada y en tono jocoso, sostiene que:

Il suffit [...] de parcourir l'histoire de la littérature pour voir que *ne manquent pas les emprunts faits par les écrivains à des confrères du futur* [cursiva nuestra]. Certaines similitudes étranges entre des textes séparés par des années ou des siècles ne peuvent en effet s'expliquer par le seul hasard ou par les formes classiques de plagiat¹⁸⁴.

El objetivo primario del crítico francés consiste en demostrar en determinados casos una inversión de la lógica del plagio, con la convicción declarada de que a lo largo de la historia literaria se han producido coyunturas que incitan a pensar que ciertos autores pudieron haber plagiado a sus compañeros 'del futuro'¹⁸⁵. En un primer momento, dicha constatación parece que se deja descartar con facilidad —ya que a fin de cuentas se presenta mucho más probable el caso inverso, asumir o bien que el autor anterior al menos tuvo cierta influencia sobre su

¹⁸³ La posibilidad de transferir conclusiones sobre la incompletitud ontológica en el arte a otros ámbitos o géneros artísticos se ve evidenciada por trabajos como el de V.J. de Aguiar, «Ontological Incompleteness and Music by Slavoj Žižek», *International Journal of Žižek Studies* XI, 3 (2017), pp. 9-15, que encuentra una «connection between incompleteness and musical pieces» (p. 11).

¹⁸⁴ P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, París, Minuit, 2009, p. 14.

¹⁸⁵ Cf. *ibid.*, en particular pp. 21-29. En gran proximidad a las reflexiones de Bayard se sitúa otro concepto, proveniente de un pensador que, por así decirlo, no se encuentra en la 'órbita žižekiana': el de *apofrades* de Harold Bloom. Cf. al respecto el capítulo sexto de H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997 [1973], pp. 139-155, en particular p. 141: «The *apofrades*, the dismal or unlucky days upon which the dead return to inhabit their former houses, come to the strongest poets, but with the very strongest there is a grand and final revisionary movement that purifies even this last influx. Yeats and Stevens, the strongest poets of our century, and Browning and Dickinson, the strongest of the later nineteenth century, can give us vivid instances of this most cunning of revisionary ratios. For all of them achieve a style that captures and oddly retains priority over their precursors, so that the tyranny of time almost is overturned, and one can believe, for startled moments, that they are being *imitated by their ancestors* [cursiva en el original; básicamente la esencia del planteamiento de Bayard]».

colega posterior, o bien que éste directamente plagió de él—, pero Bayard despliega una serie de criterios que convierten su perspectiva en un análisis convincente¹⁸⁶. Particularmente el punto cuarto en su listado de criterios, el de la disonancia, asume un papel fundamental para identificar los plagios por anticipación: los pasajes que el autor más temprano supuestamente ‘copió’ de un sucesor suyo tienen que desentonar claramente con respecto al resto de su obra, produciéndose así un extrañamiento, una sensación de inconsistencia en el lector; efecto ese que Bayard ilustra mediante la curiosa comparación entre un paso del *Zadig* voltaireano y dos historias de Conan Doyle¹⁸⁷.

Sobre esa base incide el razonamiento de Žižek, mostrando su principal acuerdo con lo desarrollado por Bayard, al tiempo que resalta la importancia del factor disonante:

The accusation of plagiarism is grounded on a resemblance between two works which is so strong that it cannot be dismissed as a mere coincidence or a sharing of the same style—so when we have two works from different periods which very closely resemble each other, what is the key argument for taking this as a paradoxical case of the earlier work plagiarizing the not-yet existing work from its future, and not, as in the standard approach, treating the latter as plagiarizing the former? Bayard proposes the criterion of dissonance¹⁸⁸.

De todos los ejemplos traídos a colación por Bayard, Žižek manifiesta especial entusiasmo por su lectura de la novela relativamente menor *Fort comme la mort* (1889) de Guy de Maupassant, que en la perspectiva del crítico francés muestra claros indicios de ser un ‘plagio anticipado’ del gran ciclo proustiano *À la recherche du temps perdu*, publicado, como se sabe, a partir de 1913¹⁸⁹. Pero por convincente que estime la argumentación de Bayard, Žižek pronto advierte de que las tesis del francés deben entenderse siempre *cum grano salis*, no deben tomarse al pie de la letra, ya que tal comprensión presupondría la admisión de unos tópicos a su parecer claramente esotéricos:

The question which immediately arises here is, of course, how seriously we should take these claims. Surely not too seriously, since, in this case, we would have to embrace the New Age topic of synchronicity and mystical communion between spirits from different epochs, able to converse with each other in an eternal present¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Cf. *ibid.*, pp. 30-39, y en especial p. 38, donde resume los cuatro criterios estipulados: «Ressemblance, dissimulation, inversion temporelle, dissonance, ces quatre critères — deux communs aux deux formes de plagiat, deux conduisant à les distinguer —, quand ils sont devenus familiers au chercheur, permettent d’identifier avec une assez grande certitude les plagiatés par anticipation».

¹⁸⁷ Cf. *ibid.*, pp. 31-35.

¹⁸⁸ LN, p. 557.

¹⁸⁹ Véase P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, cit., pp. 40-48.

¹⁹⁰ LN, p. 558.

Ahora bien, aunque lo postulado por Bayard tomado demasiado literalmente desembocaría en ideas oscurantistas sobre sincronicidades, encuentros espirituales, perfiles temporales cíclicos y otras fabulaciones que en perspectiva de Žižek pertenecen al turbio dominio de lo *New Age*, resulta claro al mismo tiempo que la idea del plagio anticipado va más allá de la mera ocurrencia o provocación y que no debe entenderse como la simple inscripción de una suerte de teleología oculta en la obra literaria, donde se revelaría un futuro ya determinado entre las líneas ‘plagiadas’. Para el correcto entendimiento precisa, por el contrario, de una suplementación, debe ser leída bajo el signo de la retroactividad:

the idea of a ‘plagiarism by anticipation’ should not to be dismissed as a mere provocation; still less so does it imply any kind of a hidden teleology in which the present points towards a future determined in advance. On the contrary, this idea is profoundly anti-teleological and materialist—all that needs adding to it is the *key concept of retroactivity* [cursiva nuestra]¹⁹¹.

Postulando el concepto de retroactividad como suplemento necesario, Žižek invierte en cierto grado la lógica proyectada por Bayard —ya que en este caso el ‘plagio’ de Maupassant a Proust se hace visible como tal sólo con la aparición en escena del último, sólo de forma retroactiva somos capaces de discernirlo—, pero ese gesto a la vez revela un hecho fundamental sobre el Orden Simbólico, su apertura constitutiva:

[Thus] we encounter the key feature of the symbolic: *the fundamental ‘openness’ it introduces into a closed order of reality* [cursiva nuestra]. Once we enter the symbolic, things never simply are, they all ‘will have been’, they as it were borrow (part of) their being from the future¹⁹².

Así es, entonces, cómo se inscribe la indeterminación ontológica en el ámbito literario, por vía del estado inexorablemente abierto de la esfera simbólico de la que participan y se nutren los textos. Sobre todo ello advierte Žižek, por último, que tal apertura no se debe tanto a la complejidad o la impredecibilidad del registro simbólico, sino, antes bien, a la incapacidad del hablante de tomar en cuenta su propia historicidad, de calcular de forma precisa las consecuencias que van a ‘haber tenido’ sus enunciaciones sobre la cadena de significación¹⁹³.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Vemos, por tanto, afirmado uno de los puntos centrales que hemos glosado en la introducción a este capítulo: el factor en último término responsable de la constitución incompleta de la realidad es el sujeto mismo (o, más concretamente, el hecho de su ‘surgimiento’). Véase respecto a lo anterior LN, p. 559: «The speaking subject cannot take into account the way it is itself ‘counted’ in the signifying series; with regard to its own inclusion, it is irreducibly split, redoubled».

Volviendo al ejemplo concreto del ‘plagio anticipado’ entre Maupassant y Proust, queda por aclarar una duda fundamental y final: si la supuesta copia de Maupassant a Proust se torna visible sólo con la aparición del último, ¿por qué entonces no afirmar sencillamente que el propio Proust condiciona nuestra perspectiva sobre Maupassant? Žižek mantiene que una lectura gradual y retroactiva como la que propone es capaz de refinar nuestro juicio sobre Maupassant con más profundidad que otros acercamientos:

We are thus dealing with three (and not two) texts here: Maupassant’s original novel, Proust’s cycle of novels, and the Proustian Maupassant. But why talk like this, why not simply say that Proust influences our reading of Maupassant? Because such a retroactive reading does not simply add another dimension to how we receive Maupassant: rather, we need to grasp Maupassant’s text as *not-All, as open towards the future, as full of gaps and inconsistencies waiting to be filled in* [cursiva nuestra]¹⁹⁴.

Es sólo a través de una lectura de este tipo, en consecuencia, cómo el carácter inherentemente incompleto, *no-todo*, del texto de Maupassant —y por extensión, de los textos literarios como tales— se da a conocer, descubriéndose con él un enfoque novedoso sobre cuestiones de intertextualidad. En lugar de concebir textos literarios como unidades cerradas que en su totalidad configuran ‘la literatura’, con relaciones de influencia, recepción o parentesco articulándose estrictamente al exterior de las mismas y de forma unidireccional, lo propuesto por Žižek abre las obras desde el interior, revelando que ya están caracterizadas —como reflejo de la apertura elemental del Orden Simbólico— por una disposición abierta e incompleta que ‘anticipa’ los textos venideros.

1.4 Conclusión: más allá de la postmodernidad.

Los epígrafes precedentes han mostrado la plural y poliédrica aplicabilidad del concepto de la incompletitud ontológica, desde la crítica a las tendencias historicistas hasta su valor para el estudio intertextual. Como conclusión de este capítulo nos parece oportuna, por lo demás, una observación final sobre la visión žižekiana para redondear nuestro acercamiento y situar a Žižek en un contexto filosófico más amplio. Nos referimos en concreto a cómo se inserta en el

¹⁹⁴ LN, p. 559. Un planteamiento similar, aunque en relación a afinidades entre procedimientos narrativos en la literatura y el cine, lo encontramos ya en *The Art of the Ridiculous Sublime*: «A whole series of narrative procedures in nineteenth-century novels announce not only the standard narrative cinema (the intricate use of ‘flashback’ in Emily Brontë. or of ‘cross-cutting’ and ‘close-ups’ in Dickens), but sometimes even the modernist cinema (the use of off-space in *Madame Bovary*) as if a new perception of life were already here, but was still struggling to find its proper means of articulation until it finally found it in cinema. What we have here is thus the historicity of a kind of futur antérieur (future perfect): it is only when cinema arrived and developed its standard procedures that we could really grasp the narrative logic of Dickens’s great novels or of *Madame Bovary*». ARS, p. 42.

panorama de la filosofía continental actual: desplegando su diseño ontológico desde su particular atalaya, Žižek propone con él una posible ‘salida’ de los sistemas epistemológicos cerrados tan característicos del pensamiento postmoderno¹⁹⁵, al tiempo que se sitúa al frente de determinados desarrollos recientes¹⁹⁶ que retornan a una variedad de concepciones y sistemas más marcadamente materialistas/realistas. Sin temor a pronunciarse de lleno sobre cuestiones ontológicas (asumiendo así la existencia de un ‘mundo externo’, en lugar de entender el dominio filosófico como reducido, en último término a prácticas epistemológicas, que se complican entre la falibilidad de la percepción y la desconfianza del lenguaje), tales desarrollos afloran bajo nombres como *giro especulativo* (*Speculative Turn*)¹⁹⁷ o *nuevo realismo* (*nuovo realismo*)¹⁹⁸, y en este momento constituyen unos de los intentos más avanzados y reconocidos de superar el pensamiento postmoderno.

¹⁹⁵ Maurizio Ferraris, creador de la corriente actual del *Nuevo realismo* (*Nuovo realismo*), resume el *impasse* último del pensar postmoderno (percibido por Ferraris como falacia epistemológica) que proviene, en su perspectiva, ya de Kant: «Al origen de la falacia del ser-saber existe, por lo tanto, un entrelazamiento de argumentos: 1. los sentidos engañan (no son ciertos al 100%); 2. la inducción es incierta (no es cierta al 100%); 3. la ciencia es más segura que la experiencia, porque dispone de principios matemáticos independientes de los engaños sensibles y de las incertezas de la inducción; 4. la experiencia, por lo tanto, debe resolverse en la ciencia (debe estar fundada por la ciencia o, en el peor de los casos, debe ser desenmascarada, como una ‘imagen manifiesta’ y engañosa); 5. desde el momento que la ciencia es construcción de paradigmas, en este punto también su experiencia será construcción, esto es, modelará el mundo a partir de los esquemas conceptuales. He aquí el origen de la postmodernidad. Siguiendo y radicalizando a Kant, los construccionistas [término del autor para los pensadores postmodernos] *confundirán sin resabios [...] la ontología con la epistemología* [cursiva nuestra], lo que hay (y no depende de esquemas conceptuales) y lo que sabemos (y depende de esquemas conceptuales)». M. Ferraris, *Manifiesto del nuevo realismo*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, 2012, pp. 38-39.

¹⁹⁶ Al menos los editores del volumen seminal *The Speculative Turn* (véase nota abajo) consideran a Žižek uno de los exponentes más leídos, discutidos e influyentes de ‘su’ grupo/corriente, a la par sólo de Alain Badiou: «Following the death of Derrida in October 2004, Slavoj Žižek became perhaps the most visible celebrity in our midst, eased into this role by his numerous publications in English and his enjoyable public persona. To an increasing degree, Žižek became closely linked in the public mind with his confederate Alain Badiou, whose major works were increasingly available in English during the first decade of the century, with a key assist from Peter Hallward’s encyclopaedic survey, *Badiou: A Subject to Truth*. It is probable that Badiou and Žižek are the most widely read living thinkers in Anglophone continental philosophy today». L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman, «Towards a Speculative Philosophy», *cit.*, p. 1.

¹⁹⁷ *Speculative Turn* es el nombre dado al conjunto asaz heterogéneo de propuestas que se han recogido en el volumen del mismo nombre del que hemos citado en varios lugares, recopiladas por L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman en 2011. Entre los nombres más conocidos figuran allí, aparte de Žižek y Badiou, Quentin Meillassoux, Bruno Latour, Manuel DeLanda o Adrian Johnston.

¹⁹⁸ El *nuevo realismo*, ideado y desarrollado principalmente por Maurizio Ferraris, es otra de las nuevas direcciones del pensamiento continental más conocidas y prometedoras. Más que los adscritos al *Speculative Turn*, tal vez, busca una superación explícita del pensamiento postmoderno, planteando la vuelta a una filosofía que distinga, como hemos visto en la cita arriba, nítidamente entre epistemología y ontología.

2. EL PARALAJE Y SU FUNCIÓN EN EL ARTE

2.1 Fundamentos: significado, usos y trayectoria del concepto.

Tras nuestro primer estudio de la noción de ‘incompletitud ontológica’ —donde hemos podido verificar el interés de Žižek en cuestiones relativas no a la (im)posibilidad de cognición de la ‘realidad material’, sino, por el contrario, a su condición y composición misma— dirigiremos ahora la atención hacia contenidos de carácter más epistemológico, condensados concretamente en la noción seminalmente žižekiana del ‘paralaje’¹⁹⁹. Para ello, se examinará primero la noción desde su significado convencional, trazando a continuación su trayectoria en la filosofía a partir de ese punto. Conducimos esa descripción hasta su punto final en la obra de Žižek, en relación con la cual después procederemos a ilustrar detalladamente el uso y las distintas aplicaciones que contrae.

Con el término de paralaje se ha designado, tradicionalmente, en los campos de la óptica y la astronomía la desviación angular de la posición aparente de un objeto cuando se observa desde dos o más posiciones distintas²⁰⁰. En otras palabras, aunque el objeto en cuestión permanece exactamente en la misma posición, el desplazamiento de su observador tiene como consecuencia otro desplazamiento aparente del objeto en la percepción del mismo. Como vemos, se trata originalmente de un término de uso eminentemente técnico para designar un fenómeno óptico; una constatación de la que, al menos a primera vista, deriva un alcance filosófico relativamente escaso. Y en efecto, con el primer uso confirmado de ‘paralaje’ en un contexto filosófico, en los tempranos *Sueños de un visionario explicado por los sueños de la Metafísica* de Kant, aun no se intuye del todo la envergadura que llegará a alcanzar el concepto en sus apropiaciones/transformaciones posteriores, primero por el crítico literario japonés Kōjin Karatani y, en pos de él, por Žižek.

¹⁹⁹ Aunque el término como tal ya se ha mencionado ocasionalmente en el decurso de este trabajo, ahora quizá sea el momento más oportuno para una breve aclaración gramatical acerca de la palabra. En el caso de ‘paralaje’, la Real Academia Española admite ambos géneros (véase <http://dle.rae.es/?id=RquC4xU>; últ. acc. 20/01/2017), por lo que nosotros —al contrario que la edición española de *The Parallax View (Visión de Paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006)— hemos optado por emplear la forma masculina, decisión principalmente motivada por la idea de mantener la eufonía, ya que las palabras terminadas en -aje son, por regla general, masculinas.

²⁰⁰ La Real Academia Española define ‘paralaje’ de la siguiente forma: «Variación aparente de la posición de un objeto, especialmente un astro, al cambiar la posición del observador». RAE, *Diccionario de la lengua española*; disponible online: <http://dle.rae.es/?id=RquC4xU> (últ. acc. 20/01/2017).

Aun así, el pasaje de Kant es de marcado interés para nuestro esbozo de la trayectoria del paralaje ya que revela el funcionamiento básico del paralaje alejado de su significado meramente técnico:

Sonst betrachtete ich den allgemeinen menschlichen Verstand bloß aus dem Standpunkte des meinigen: jetzt setze ich mich in die Stelle einer fremden und äußeren Vernunft und beobachte meine Urteile samt ihren geheimsten Anlässen aus dem Gesichtspunkte anderer. Die Vergleichung beider Beobachtungen gibt zwar starke *Parallaxen* [cursiva nuestra], aber sie ist auch das einzige Mittel, den optischen Betrug zu verhüten und die Begriffe an die wahren Stellen zu setzen, darin sie in Ansehung des Erkenntnisvermögen der menschlichen Natur stehen²⁰¹.

Kant realiza aquí la trasposición primaria del concepto, separándolo de su entorno convencionalizadamente óptico-técnico y aplicándolo a una observación sobre el sentido común humano («allgemeiner menschlicher Verstand»). De este modo, concretamente a través del cotejo entre la postura propia («aus dem Standpunkte des meinigen») y el intento de tomar en consideración también las posturas ajenas —esto es, «aus dem Gesichtspunkt anderer»— detecta Kant la formación de «starke Parallaxen»: una desviación notable entre el juicio obtenido por vía de la perspectiva suya propia y el juicio alternativo sobre el mismo objeto de observación —en este caso el sentido común humano—, que se alcanza a través del intento de asumir un ángulo de visión ajeno. Así, aunque no se trataba aún de un concepto teóricamente fundamentado —de hecho, la aludida incidencia en el pasaje citado es la única en el total de la obra de Kant— se deja anticipar su considerable potencial inherente.

A pesar de tal potencial, el concepto del paralaje permaneció en un estado de latencia hasta hace relativamente poco, cuando en 2003 Kōjin Karatani lo empleó en su obra *Transcritique. On Kant and Marx*, elevándolo a un elemento central de su doble análisis. Emprendiendo una lectura transversal de Kant ‘a través de’ Marx y viceversa, Karatani se apoya principalmente en una visión paraláctica, es decir, buscando una posibilidad de poder alcanzar un juicio crítico que tenga en cuenta diferentes perspectivas y posturas. Su cuestión fundamental e inicial es concreta y relativamente sencilla: cuando nos enfrentamos a una situación de tensión entre dos

²⁰¹ I. Kant, *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, Königsberg, Johann Jacob Kanter, 1766 [facsimil digital], p. 74. En nuestra traducción: «Antes contemplaba la razón humana sólo desde mi propio punto de vista: ahora ocupo el lugar de una razón ajena y exterior y contemplo mis razonamientos —y las motivaciones más secretas de los mismos— desde el punto de vista de otro. Aunque la comparación de ambas observaciones resulta en *fuertes paralajes* [cursiva nuestra], es la única medida para prevenir un engaño óptico y situar las nociones [*Begriffe*] en su lugar adecuado, donde reconocen las capacidades epistemológicas de la naturaleza humana».

proposiciones contradictorias —o, más precisamente, cuando nos hallamos ante una antinomia en riguroso sentido kantiano—, ¿cuál sería una respuesta (analítica, crítica, etc.) adecuada para tal coyuntura?²⁰² Para Karatani —y en pos de él, Žižek— la solución a esta dificultad no reside en el intento de realizar una forzada síntesis dialéctica o en el recurso a cualquier otro tipo de mediación entre las dos posturas, al contrario: su vía de acercamiento consiste en la apreciación y el análisis del campo diferencial que se abre entre las dos proposiciones, reconociendo la naturaleza irreducible de la diferencia resultante²⁰³. En sus propias palabras, Karatani entiende como visión paraláctica lo siguiente: «to see things neither from [one's] own viewpoint, nor from the viewpoint of others, but to face the reality that is exposed through difference (parallax)»²⁰⁴.

Žižek —el último agente en esta cadena de transformaciones y apropiaciones— ha ido incorporando el concepto del paralaje de forma gradual y sucesiva a su propio pensamiento. La primera aparición se dio en 2004, en un artículo para la *New Left Review*²⁰⁵ que a grandes rasgos es una glosa extensa de la obra de Karatani, centrada en las nuevas posibilidades perspectivas que ofrece el paralaje. Allí también encontramos la primera definición propia que concibe Žižek para el modo paraláctico; definición esta que se realizaba todavía por una vía un tanto anecdótica, donde se ejemplifica la visión paraláctica a través de las dos posibilidades, junto a sus etimologías distintas, que existen en el idioma inglés para referirse a los cerdos y su carne:

In today's English, 'pig' refers to the animals with which farmers deal, while 'pork' is the meat we consume. The class dimension is clear here: 'pig' is the old Saxon word, since Saxons were the underprivileged farmers, while 'pork' comes from the French *porque* [*sic*], used by the privileged Norman conquerors who mostly consumed the pigs raised by farmers. This duality, signalling the gap that separates production from consumption, is a case of what, in his formidable *Transcritique. On Kant and Marx*, Kōjin Karatani refers to as the 'parallax' dimension²⁰⁶.

²⁰² Cf. K. Karatani, *Transcritique: On Kant and Marx*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003, pp. 1-25.

²⁰³ Cf. *ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 3.

²⁰⁵ «The Parallax View», *New Left Review*, XXV (2004), pp. 121-134. Junto a este primer artículo íntegramente dedicado a la obra de Karatani y al paralaje, el término también surge en otras contribuciones sueltas y menores de Žižek en torno al año 2004, sin que se ofrezca, no obstante, una definición en ellas. De interés para el caso que nos ocupa es en particular S. Žižek, «Burned by the Thing», *European Journal of Psychoanalysis*, XVIII (2004), s.p.; disponible online: <http://www.psychomedia.it/jep/number18/zizek.htm/> (últ. acc. 20/01/2017).

²⁰⁶ Véase S. Žižek, «The Parallax View», *cit.*, p. 121. Un pasaje muy parecido al citado también aparece en dos notas en textos inmediatamente siguientes, a saber, en ITR, p. 201, nota 3 [p. 213] y en PV, p. 53, nota 75 [p. 393]. Nótese asimismo el hecho un tanto curioso de que Karatani en ninguna parte de su obra hace uso expreso

A partir de ese momento inicial, el término y concepto del paralaje se han extendido considerablemente en la obra de Žižek: en *Interrogating the Real* de 2005 encontrábamos ya todo un capítulo principal dedicado a la noción²⁰⁷, y sólo un año más tarde el paralaje se elevaría al principio primordial gobernador de la primera obra de Žižek que recibió el calificativo de *magnum opus*, tanto en su auto-atribución como en la apreciación de algunos de sus críticos²⁰⁸: *The Parallax View*. En esta publicación seminal el paralaje experimenta su momento de máxima relevancia dentro del conjunto de pensamiento de Žižek, al tiempo que se trató también de una suerte de apogeo o zenit, puesto que en obras posteriores su frecuencia e impacto disminuyen gradualmente. Así, si en *Less Than Nothing* todavía se puede localizar un número notable de contextos en los que se referencia y emplea el concepto del paralaje²⁰⁹, en *Disparities* se verá reducido ya a un papel mucho menos central y estructurante, apareciendo solamente en un número escaso de epígrafes, con la función de iluminar una coyuntura o perspectiva en concreto²¹⁰.

Pese a esa relativamente larga trayectoria y al uso extenso que Žižek ha hecho de él, el paralaje no ha conocido profundos cambios a nivel conceptual. Al contrario, se trata de un elemento que, desde su primera aparición en 2004, se ha mantenido conceptualmente estable a lo largo de la obra de Žižek, con sólo unas pocas matizaciones escasamente significativas. Su forma compleja y diferenciada, plena, la alcanza con la publicación de *The Parallax View*, donde Žižek ofrece un amplio repertorio de aplicaciones del paralaje a un buen número de dominios diferentes. La propia definición se constituye, como hemos señalado anteriormente, sobre los fundamentos establecidos por Karatani; apropiación esta, por cierto, que Žižek siempre

de la formulación ‘parallax dimension’/‘dimensión paraláctica’; circunstancia esta que tal vez pueda comprenderse como primerísimo paso de una cierta apertura conceptual que llevada a cabo por Žižek.

²⁰⁷ Cf. ITR, pp. 200-213.

²⁰⁸ Véase por ejemplo R. Misek, «A Parallax View of Psycho», *International Journal of Žižek Studies* II, 1 (2008), pp. 1-17, aquí p. 2; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/77/74> (últ. acc. 20/01/2017); G. Elerick, «Parallax», en R. Butler (ed.), *The Žižek Dictionary, cit.*, pp. 209-212, aquí p. 212; A. Kotsko, «Žižek’s Flawed ‘Magnum Opus’» [reseña de: PV], *Journal for Cultural and Religious Theory*, VIII, 1 (2006), pp. 106-113; o T. Eagleton, «On the Contrary. Terry Eagleton on Slavoj Žižek’s *The Parallax View*» [reseña de: PV], *Artforum International Magazine*, verano 2006, pp. 61-62.

²⁰⁹ Cf. LN, *passim*, en especial pp. 226-231 (el paralaje entre idealismo y materialismo); 387-394 (el paralaje constituido entre materialismo histórico y dialéctico); 944-950 (el paralaje en la física cuántica); 963-964 (el paralaje entre política y psicoanálisis).

²¹⁰ Cf. D, pp. 10; 219; 323-328; 342; 346. Podría afirmarse justificadamente que el concepto tan genuinamente (por más que no originariamente) žižekiano del paralaje en su última obra extensa ha sido reemplazado en cierto modo por el más general (y por ahora, novedoso) de la ‘disparidad’ (*disparity*), en torno al cual se desarrollan los argumentos centrales de este libro de forma muy similar a la estructura empleada en PV.

declara como tal²¹¹. En *The Parallax View* encontramos la siguiente fórmula definitoria sobre el paralaje (o, más precisamente, el *parallax view*, la perspectiva específica que engendra): se trata de una «constantly shifting perspective between two points between which no synthesis or mediation is possible»²¹². Entre los dos puntos aquí mencionados, ya conocidos como las proposiciones antinómicas en la obra de Karatani, se abre lo que Žižek denomina el ‘hueco’ o la ‘brecha paraláctica’: allí se realiza la «occurrence of an insurmountable *parallax gap*, the confrontation of two closely linked perspectives between which *no neutral common ground is possible* [cursiva nuestra]»²¹³.

Vemos cómo en esta definición ofrecida por Žižek la proximidad al pensamiento de Karatani se hace patente: el planteamiento central es la apreciación del campo diferencial entre dos puntos o polos que son irreducibles a un elemento común. De cara a la condición y cualidad de los dos puntos antinómicos, Žižek matiza que no sólo las respectivas proposiciones expresadas a través de ellos son irreducibles y se resisten a todo intento de mediación/unificación, sino que también la relación diferencial misma es necesariamente asimétrica e irreducible:

The parallax is not symmetrical, composed of two incompatible perspectives on the same X: there is an irreducible asymmetry between the two perspectives, a minimal reflexive twist. We do not have two perspectives, we have a perspective and what eludes it, and the other perspective fills in this void of what we could not see from the first perspective²¹⁴.

En otras palabras, concebir el paralaje simplemente como juego contradictorio de dos vías de acercamiento opuestas, pero igualitarias, a cualquier tipo de ámbito, entidad, fenómeno, etc. (o de hecho, como indica Žižek acertadamente, «X») sería no comprender la complementariedad negativa y asimétrica de las dos perspectivas y, por consiguiente, malinterpretar el paralaje. Como lo señala Žižek, más que de dos perspectivas se trata de una perspectiva y su suplemento espectral, su otra cara siempre oculta y ocluida. Podríamos pensar, tal vez, para alumbrar esta relación algo extraña, en la correspondencia que existe entre una

²¹¹ En otros contextos, Žižek no siempre señala con tal claridad ejemplar la procedencia de términos y conceptos de los que se apropia. Es especialmente flagrante el caso de la interpasividad (véase el capítulo sexto de esta parte): aunque el término fue acuñado por Robert Pfaller, Žižek con frecuencia lo emplea libremente sin indicar la autoría ajena.

²¹² PV, p. 4.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

forma sólida y su molde vacío, es decir, entre una conformación de materia compacta y el hueco de negatividad pura que la complementa, etc.²¹⁵

El paralaje y el particular modo de ver que engendra, con su fundamento en la categoría rigurosamente kantiana de la antinomia, parecen distar considerablemente del pensamiento dialéctico tan frecuente en la obra de Žižek²¹⁶, dado que el paralaje insiste en el sostenimiento radical y en la apreciación de la diferencia, mientras que la mediación dialéctica pretende, en último término, alcanzar un resultado sintético, reconciliando dicha diferencia. Žižek, sin embargo, fiel a sus lecturas ‘a contrapelo’ del gran idealista alemán, sugiere que el paralaje no es un caso de «venganza kantiana contra Hegel», matizando esa idea, ya en 2012, de la siguiente manera:

This is why the insurmountable parallax gap, the confrontation of two closely linked perspectives between which no neutral common ground is possible, is not a Kantian revenge over Hegel, that is, yet another name for a fundamental antinomy which can never be dialectically mediated or sublated. *Hegelian reconciliation* [‘síntesis’, *Aufhebung*] is a reconciliation with the irreducibility of the antinomy [cursiva nuestra], and it is in this way that the antinomy loses its antagonistic character²¹⁷.

Las dos operaciones se realizan, por así decirlo, en planos diferentes: mientras que la operación ‘kantiana’ de la apreciación del campo diferencial tendido entre los polos antinómicos por vía del paralaje se realiza con inmediatez respecto al objeto ‘X’ observado, el «Hegelian twist», como diría Žižek, consiste en alejarse, subir un ‘escalón categorial’ y registrar que la reconciliación ‘sintética’ hegeliana reside justamente en el reconocimiento de la irreductibilidad misma en el corazón de la antinomia.

A modo de recapitulación, pues, podemos constatar que el paralaje en la obra de Žižek se concibe de forma eminente como modo epistemológico²¹⁸ particular que se caracteriza

²¹⁵ George Elerick aporta aquí otra consideración similar y muy interesante acerca de la asimetría de las perspectivas paralácticas, cuando comenta sobre la segunda de las dos que «[this] new perspective is not a perspective in the traditional sense, but rather the materialized inability of the initial perspective to encompass everything in its field of vision». G. Elerick, «Parallax», *cit.*, p. 210.

²¹⁶ Véase al respecto el epígrafe ‘Hegel’ de la primera parte de este trabajo.

²¹⁷ LN, p. 950.

²¹⁸ Hemos optado aquí por referirnos al paralaje como modo ‘eminente’ epistemológico, porque también exhibe, en su concepción rigurosamente žižekiana, una dimensión ontológica (un añadido este, sin embargo, que en reflexiones posteriores de Žižek asume un papel más bien secundario). Empleando así un gesto similar al que se ha visto en el capítulo precedente, afirma: «The philosophical twist to be added, of course, is that the observed difference is not simply ‘subjective’, due to the fact that the same object which exists ‘out there’ is seen from two different stances, or points of view. It is rather that, as Hegel would have put it, subject and object are inherently ‘mediated’, so that an ‘epistemological’ shift in the subject’s point of view always reflects an ‘ontological’ shift in

primordialmente por la apreciación de la diferencia entre dos posturas antinómicas, entre las que no hay síntesis o mediación posible. La vía dialéctica, con su difícil reconciliación final de los opuestos en el resultado 'sintético' permanece aquí ocluida; la 'verdad' de ambas posiciones surge, en cambio, desde el campo diferencial entre las mismas: es «the parallax function at its purest: the gap between the two versions is irreducible, it is the 'truth' of both of them, the traumatic core around which they circulate»²¹⁹, siendo el hueco paraláctico (*gap*) precisamente «the non-dialectical ground of negativity»²²⁰.

Las implicaciones de este particular modo de ver no-del-todo-dialéctico son múltiples y variadas; en *The Parallax View* Žižek lo aplica a su estudio de tres dominios principales:

First, there is the *ontological difference* itself as the ultimate parallax which conditions our very access to reality; then there is the *scientific parallax*, the irreducible gap between the phenomenal experience of reality and its scientific account/explanation, which reaches its apogee in cognitivism, with its endeavor to provide a 'third-person' neurobiological account of our 'first-person' experience; last, but not least, there is the *political parallax*, the social antagonism which allows for no common ground between the conflicting agents (once upon a time, it was called 'class struggle')[...] ²²¹.

Como se ve, los dominios determinados por Žižek se ofrecen como altamente generales y globales, revelando así el *modus operandi* de la visión paraláctica a gran escala. En primer lugar, se percibe una suerte de 'paralaje ontológico' que Žižek denomina, esforzando la terminología de Heidegger, como diferencia ontológica, esto es, se refiere al paralaje que en su juicio se forma entre *Sein* y *Seiendem*, entre el nivel óntico y el ontológico²²², fundamental para nuestra

the object itself». PV, p. 17. Aunque tal constatación es de relativamente poca relevancia para la comprensión de sus avatares en el estudio literario, nos hemos decantado por incluirla en esta nota ya que la idea de la mirada inscrita en el objeto mismo, del cambio ontológico provocado por la permutación de las posturas de su observación, es también significativa para la concepción žižekiana de la mirada (véase el capítulo séptimo de esta parte). Fredric Jameson, en su reseña sobre *The Parallax View*, relaciona el fenómeno descrito por Žižek —un cambio 'epistemológico' en la posición/presencia/ausencia de un observador que ocasiona un cambio 'ontológico' en el objeto observado— con el principio de incertidumbre de Heisenberg: «The more fundamental difference at issue can be measured by comparing the parallax idea with the old Heisenberg principle, which asserted that the object can never be known, owing to the interference of our own observational system, the insertion of our own point of view and related equipment between ourselves and the reality in question. Heisenberg is then truly 'postmodern' in the assertion of an absolute indeterminacy of the real or the object, which withdraws into the status of a Kantian noumenon. In parallax thinking, however, the object can certainly be determined, but only indirectly, by way of a triangulation based on the incommensurability of the observations». F. Jameson, «First Impressions» [reseña de: PV], *London Review of Books*, XXVIII, 17 (2006), pp. 7-8, aquí p. 8.

²¹⁹ PV, p. 19.

²²⁰ LN, p. 950.

²²¹ PV, p. 11.

²²² Para una excelente sinopsis sobre la diferencia ontológica, cotéjese G. Nicholson, «The Ontological Difference», *American Philosophical Quarterly*, XXXIII, 4 (1996), pp. 357-374; en especial pp. 358-370, donde Nicholson se acerca a la diferencia ontológica a través de una contrastación negativa con otros dualismos conceptuales: «We have ventured here into the question of the 'territory,' as it were, in which the ontological

experiencia de la realidad. El paralaje científico, por otra parte, al remitir más a un ámbito terminológico kantiano, se enfrenta a la brecha diferencial entre la experiencia de la realidad fenoménica y su descripción/explicación científica, que en una variedad de ámbitos diverge de la forma que asume nuestra percepción ‘espontánea’ o habitual del mundo, resultando imposible el intento de integrar las dos vías/aproximaciones en un único juicio. Žižek nombra como los casos más patentes al respecto el de las propuestas neurocientíficas que buscan explicar la consciencia y la subjetividad, así como, nuevamente, el de la Física cuántica; sectores ambos en los que se generan determinadas tensiones paralácticas²²³. Con el tercer dominio que introduce, por último, Žižek realiza un viraje hacia terrenos más politizados, cuando plantea que el paralaje político es aquel que se despliega al interior de lo que antaño «was called ‘class struggle’»²²⁴.

2.2 El paralaje en el arte: técnica paraláctica y diferencia mínima.

2.2.1 Diferencias mínimas literarias: Saer, Pizarnik y el *Kalevala*.

Aparte de lo anterior, el modo epistemológico del paralaje alcanza a demostrar también unas implicaciones significativas como categoría para el análisis literario y artístico. En este contexto, según sugiere Žižek, el paralaje con frecuencia se plasma en su avatar de la diferencia mínima²²⁵, «a difference which is no longer a difference between two positively existing objects, but a minimal difference which divides one and the same object from itself»²²⁶, esto es, una diferencia que se revela no tanto en un cambio de las propiedades positivas del objeto

difference is located, claiming that it cannot be accommodated as a case of the difference between words and things, logic and world, concept and reality. Instead of that, I shall be making the case that it shows itself within human life and experience. In its first appearance, that is, in what Heidegger called its ‘latent’ form, it is *a difference between the self and the being of the self*. So our discussion will lead us to focus upon the human subject» (p. 362). Pero aunque parece indicado comprender el término de ‘diferencia ontológica’ en el extracto citado de Žižek en la línea heideggeriana, también brinda otras posibilidades; así, George Elerick sugiere que «the ontological parallax gap manifests itself between reality and the appearance of the self in reality. This gap prevents us from ever fully meeting the object of our gaze». G. Elerick, «Parallax», *cit.*, p. 211.

²²³ Cf. PV, p. 7.

²²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²²⁵ Cf. ITR, p. 205 (aquí todavía como «minimal difference/gap»); PV, especialmente pp. 18-20 y 147-161; LN, especialmente pp. 711-713 y 839; D, pp. 219-222 (con referencia sólo a Beckett), así como S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p.

²²⁶ PV, p. 18.

observado, sino que se realiza en su observador, separando dicho objeto además de sí mismo²²⁷.

Ahora bien, ¿cómo se plasma dicha diferencia mínima paraláctica en textos literarios, y qué resultados se pueden obtener a través de su examen? Žižek ilustra esa cuestión de forma diáfana a través de tres ejemplos²²⁸: la novela *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, unas poesías selectas de Alejandra Pizarnik, y el texto épico fundacional de la literatura finlandesa, el *Kalevala*²²⁹. Este último, concebido en versos que exhiben claros paralelismos, destaca por su peculiar modo de recitación que Žižek describe de la siguiente manera:

[T]his staging literally enacts the parallelism of the text: two singers sat on a bench and held hands; one of them sang a line with eight syllables, then the other took over and sang the *same thing, but with different words* [cursiva nuestra; diferencia mínima] in his eight syllables, while their bodies waved rhythmically in a poetic trance —does this strange staging not present *parallax at its purest* [cursiva nuestra], the endeavor to encircle/discern the unfathomable gap of the Difference by repeatedly formulating both perspectives²³⁰?

La diferencia mínima aquí es la que se genera entre las dos recitaciones: no sólo en cuanto al cambio (gramatical, léxico, semántico, etc.) en la formulación del poema, sino también y primordialmente en las diferencias entre la voces de los recitadores: los desiguales enfoques sobre tono, dicción, acentuación, etc. La ‘verdad’ —recordemos el comentario citado en el epígrafe anterior— del poema finlandés se encuentra, a juicio de Žižek, justo al interior del campo diferencial abierto entre las dos recitaciones: ambas tratan de acercarse en forma circular («encircle») al núcleo de lo Real inherente al epos, sin que jamás sean capaces de alcanzarlo ni la una ni la otra. Es sólo a través de la mediación por parte del oyente ‘expuesto’ a las dos perspectivas, como se constituye, entonces, la ‘verdad’ —en forma de contraste, no de síntesis— del *Kalevala*.

²²⁷ A través de la noción de la ‘diferencia mínima’, Žižek establece además un ligero nexo entre su pensamiento y el de Badiou y Deleuze, cuando afirma, sobre el trasfondo de la novela *Kusamakura* de Natsume Soseki, lo siguiente: «Is not this story a beautiful parable of a ‘pure’ parallax shift —a shift which does not relate to the change in any of the object’s positive properties? Badiou’s (and Deleuze’s) name for this shift is ‘a minimal difference’». LN, p. 616. Una concomitancia aquí descrita, sin embargo, que Žižek no procede a elaborar.

²²⁸ Hemos escogido para esta sección los tres ejemplos literarios a nuestro juicio más palmarios en relación al paralaje que depara el pensamiento de Žižek; lo que no quiere decir, sin embargo, que sean las únicas referencias literarias encontrables.

²²⁹ Cf. PV, p. 153.

²³⁰ *Ibid.*

Es evidente que el peculiar modo de recitación del *Kalevala* se presta de forma singular a un estudio paraláctico: encontramos en él una diferencia mínima en su manifestación más pura. Pero los otros dos ejemplos elegidos por Žižek demuestran que el análisis de las tensiones paralácticas se puede extender también a otros tipos y géneros de literatura más convencionales. Así, en el caso de la novela del escritor argentino Juan José Saer, *Nadie nada nunca* (1980), la diferencia mínima se sitúa en el cambio de perspectivas narrativas a lo largo de la trama. Su contenido se deja resumir en pocas palabras: durante los días más calurosos del verano argentino, el protagonista ‘Gato’ Garay y su amante Elisa intentan proteger a su bayo de un asesino de caballos que merodea por las inmediaciones de una pequeña ciudad en las orillas del Paraná. A medida que la narración progresa, tanto la relación amorosa entre el Gato y Elisa como los intentos de encontrar y detener al asesino se intensifican, y la atmósfera, que inicialmente estaba marcada por la tranquilidad veraniega y la sensación de un calor anquilosante, adquiere matices cada vez más desasosegantes que parecen presagiar un general estado de decadencia.

En cuanto a la estructura formal de la novela, sin embargo, Saer emplea una estrategia experimental: los capítulos aparecen duplicados, geminados, en tanto que el primero de cada pareja emplea un narrador en cierto modo ‘objetivo’ que relata los sucesos en tercera persona, mientras que los capítulos inmediatamente sucesivos narran el mismo contenido, pero desde la perspectiva en primera persona del ‘Gato’, con un frecuente empleo de las mismas expresiones y frases. Ese patrón resulta palpable ya al comienzo —o, mejor dicho, los dos comienzos respectivos— del texto. Veamos primero como se inicia la trama desde el punto de vista del narrador en tercera persona:

No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. El Gato se retira de la ventana, que queda vacía, y busca, de sobre las baldosas coloradas, los cigarrillos y los fósforos. Acucillado enciende un cigarrillo, y, sin sacudirlo, entre el tumulto de humo de la primera bocanada, deja caer el fósforo que, al tocar las baldosas, de un modo súbito, se apaga²³¹.

El fragmento compárese ahora, a modo de rápido cotejo, con el comienzo del capítulo segundo:

No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. Y

²³¹ Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Barcelona, Rayo Verde, 2014 [1980], p. 11.

al asomarme a la ventana, fumando, veo, en el medio del río, viniendo en dirección a la casa, al Ladeado, la cabeza hundida entre los hombros torcidos, sobre el bayo amarillo. El chorro de humo que dejo escapar se disuelve despacio poniendo, entre el río soleado y yo, entre el jinete que avanza dejando atrás el centro del río y la ventana protegida por la sombra, una bruma grisácea, delgadísima, que no acaba nunca de disiparse²³².

Ambos inicios relatan la misma escena, aunque con enfoques y matices algo distintos. Resultan especialmente sorprendentes las primeras tres frases que se repiten *verbatim*, para después abrirse hacia la bifurcación que da lugar a las dos focalizaciones narrativas constitutivas de la estructura fundamental del libro. Cada una de esas dos perspectivas revela, a pequeña escala, detalles distintos; o, acercándonos a la definición žižekiana que hemos dado en el primer apartado, podría decirse asimismo que una perspectiva capta justo aquello que elude la otra y viceversa. El propio Žižek no se dilata mucho en sus reflexiones acerca de la obra de Saer, pero llega, no obstante, a la siguiente contundente conclusión: «If ever there was a writer of minimal difference, it is Juan José Saer. The ‘action’ of his *Nobody Nothing Never* (*Nadie nada nunca*, 1980), a *masterpiece of pure parallax* [cursiva nuestra], is minimal, practically nonexistent»²³³.

Con el tercer ejemplo, finalmente, damos otro salto de género literario, ahora hacia la poesía del siglo XX, en concreto la obra de Alejandra Pizarnik, compatriota de Saer. El análisis de Žižek se centra en tres breves poemas de su colección *Árbol de Diana* (1962; los poemas referidos son los números 18, 37 y 38²³⁴), a los que agrega un único verso del poemario posterior *El infierno musical* de año 1971²³⁵. Aunque su análisis exhibe un error considerable en la traducción de uno de los poemas²³⁶ —motivo por el cual nos hemos decidido a no reproducirlo aquí en su integridad—, Žižek llega a la siguiente sugerente y no incorrecta conclusión sobre la obra de la poeta argentina: «Pizarnik is arguably *the* poet of subtraction, of minimal difference: the difference between nothing and something, between silence and a

²³² *Ibid.*, p. 17.

²³³ PV, p. 153; veredicto que también aparece, ya en 2004 y, por consiguiente, antes de que la visión paraláctica adquiriese su destacada importancia para el total de la obra de Žižek, en su artículo ya citado para el *European Journal of Psychoanalysis*. Aquí parece que es el propio Žižek quien emplea la técnica de la diferencia mínima cuando afirma: «The ‘action’ of Juan Jose Saer’s *Nobody Nothing Never* (nadie nada nunca) [*sic*], this masterpiece of pure parallax, is minimal, practically nonexistent». S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p.

²³⁴ Cf. A. Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2016, pp. 120, 139 y 140.

²³⁵ Cf. *ibid.*, p. 276. Se trata del primer verso del poema *Signos*.

²³⁶ Žižek confunde *enterado* en el original de Pizarnik (cf. *ibid.*, p. 120) con *enterrado* (cf. PV, p. 154; lo mismo en S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p.), lo que diluye la potencia argumentativa de su análisis.

fragmented voice»²³⁷. En este contexto se advierte especialmente el ligero desplazamiento o *shift* en la concepción de la visión paraláctica cuando concierne textos literarios: se pone de relieve su aspecto de diferencia mínima, mientras que el esquematismo lógico de las antinomias kantianas se ve relegado a un segundo plano. Dicho de otra forma, el rasgo primordial para la detección y el subsiguiente análisis de una coyuntura paraláctica es la existencia de una diferencia mínima, cuya condición antinómica (o no) parece haberse convertido en un elemento de relevancia más secundaria.

El análisis de la poesía de Pizarnik es el más libre y asociativo de los tres examinados que, como tal, apunta hacia un modo generalizable para comprender el paralaje y las perspectivas que engendra en cuanto que potente herramienta para el análisis literario de inspiración žižekiana. Esa herramienta no sólo es capaz de identificar diferencias mínimas en sus varios avatares en un texto literario (o, de hecho, en otra manifestación o artefacto cultural), sino también de realizar una penetración profunda en su estructura, revelando el movimiento de sus fuerzas y corrientes opuestas. Se trata, en fin, de un método aplicado para detectar las tensiones inherentes y alcanzar, a través del estudio y la apreciación de la diferencia, una visión exhaustiva y diferenciada. Cabe remarcar sobre todo ello nuevamente —teniendo en cuenta sobre todo el último comentario de Žižek acerca de la poesía de Pizarnik— el sutil *shift* que acabamos de glosar: la prominencia de la antinomia en estricto sentido kantiano se ve disminuida, mientras que la diferencia mínima (‘el distanciamiento del objeto de sí mismo’) incrementa su relevancia. Permanece inalterada, no obstante, la necesaria imposibilidad de síntesis dialéctica, la obligada irreductibilidad de una de las posturas a la otra, etc.²³⁸

2.2.2 El paralaje *sensu lato*: otros apuntes sobre el ámbito del arte.

Aparte de las aplicaciones de la visión paraláctica en un nivel particularizado, Žižek emplea también diferentes perspectivas más generales, aunque siempre bajo el común signo

²³⁷ PV, p. 153; cf. también S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p.

²³⁸ Pensemos una vez más brevemente en el ejemplo de la novela de Saer, con su juego perspectivo entre el narrador de primera y el de tercera persona: mientras que se trata claramente de dos perspectivas sobre el mismo ‘X’ (un ejemplo además que explicita con ejemplar claridad que en puridad no se trata de dos perspectivas, sino de una más el reflejo de aquello que la elude) que aquí configuran una diferencia mínima, la idea de que se trata de una señalada antinomia en sentido kantiano es menos relevante (aunque no queda excluida). La imposibilidad de mediación sintética, sin embargo, es evidente: no se puede concebir en ningún momento una postura del narrador que fuera capaz de fusionar la visión subjetiva y personal de la primera persona con la mirada distanciada del narrador en tercera persona en el mismo momento narrativo.

paraláctico, para esbozar una serie de observaciones sobre diferentes ámbitos artísticos. Así por ejemplo, en un pasaje algo curioso, llega a la conclusión de que el cambio radical que se percibe en la obra de Gerhard Richter constituye en sí un giro paraláctico: en términos simplificados, del realismo fotográfico algo difuminado y etéreo, como el que culmina en su conocido trabajo *Tante Marianne*, a una abstracción pura de manchas y franjas multicolores, en la que quizá se perciben lejanos ecos del *Expresionismo abstracto* norteamericano²³⁹. En otro ejemplo complementario igualmente proveniente del ámbito de la pintura, —que constituye de hecho uno de sus breves análisis más reiterados²⁴⁰— Žižek examina la pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich (1915) con respecto a la noción de la diferencia mínima, constatando en *The Parallax View* que se trata de un claro ejemplo de «the marking of a purely formal minimal difference, gap, against the background of the ‘nothing’ of [pictorial] content»²⁴¹; al tiempo que matiza en otro paso del mismo libro que «meaning is reduced to the minimal difference between the presence and absence of meaning itself»²⁴².

En la economía expositiva que hemos adoptado en esta tesis, no procederemos ahora a contrastar todas las afirmaciones que acabamos de referir con otras consideraciones; a nuestro juicio es ante todo relevante, sobre el trasfondo del examen del paralaje como categoría analítica, resaltar que se trata de unos análisis que no dejan de desprender una sensación sospechosamente anecdótica y circunstancial, condición que tiene una doble consecuencia ambivalente: por un lado hemos visto que hasta los exámenes ejemplares más rigurosos de Žižek, como los que hemos presentado antes, no resultan especialmente detallados ni profundos; a consecuencia de lo cual no ofrecen un modelo informado, suficientemente sólido y detallado a seguir a la hora de ejemplificar un análisis paraláctico de estricto signo žižekiano. Por otra parte, no obstante, esa serie de contextos y aplicaciones altamente diferenciadas deja atisbar la elevada potencialidad y plasticidad inherente al paralaje como herramienta de análisis.

²³⁹ Cf. PV, p. 152. Esta reflexión es también de interés para el capítulo 9 de esta parte, que se dedica a cuestiones de periodización en la obra de Žižek. Considérese al respecto, de forma anticipada, el siguiente paso: «For this reason, Richter is not simply a postmodern artist; his work is, rather, a kind of meta-commentary on the very split between (or passage from) modernism and (to) postmodernism» (*ibid.*).

²⁴⁰ Obra glosada por Žižek por primera vez ya tempranamente en LA, pp. 19-20 —allí con respecto al trastorno paranoide—, que sólo más tarde se insertaría en el esquema conceptual del paralaje/diferencia mínima; cf. PV, pp. 154-156; así como D, p. 160.

²⁴¹ PV, p. 154.

²⁴² *Ibid.*, p. 85.

Un creciente número de publicaciones ha aprovechado dicha plasticidad, empleando el paralaje como utensilio de análisis cultural, en trabajos de relativa transcendencia, marcados siempre por notables fluctuaciones conceptuales respecto al núcleo específico del concepto. Los textos resultantes abarcan una amplia variedad temática que engloba desde análisis pormenorizados de películas concretas²⁴³ y otros artísticos de ámbito algo más general²⁴⁴ hasta contextos más abiertos y exploratorios, como el que encontramos en un artículo de Christine Evans²⁴⁵, quien pretende comprender de manera reflexiva la obra total de Žižek como marcado por una estructura paraláctica. Un gesto ese que se repite de forma muy similar en una contribución de Rex Butler, quien, en una especie de glosa extensa de *The Parallax View*, intenta comprender la obra de Žižek a través de un estudio paraláctico como expresión de ‘luto’²⁴⁶. Asimismo, el trabajo de Garfield Benjamin arroja luz sobre el paralaje formado entre el ‘mundo digital’ y el ‘mundo analógico’ bajo el signo de la cibernética y la ‘realidad aumentada’ [*augmented reality*]²⁴⁷.

2.3 Arte versus ciencia: ¿un paralaje?

Hemos visto en el apartado anterior que el concepto del paralaje, en particular a través de la apreciación del *parallax gap* y el análisis de las diferencias mínimas, es capaz de ofrecer una

²⁴³ Véanse por ejemplo el trabajo de R. Misek, «A Parallax View of *Psycho*», *cit.*, o el de B. Medak-Seguín, «Short-Circuiting Urban and Rural Spanish Society: A Parallax View of *Volver*», *International Journal of Žižek Studies*, V, 1 (2011), pp. 1-15; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/474/481> (últ. acc. 20/01/2017), que analiza una de las películas recientes de Pedro Almodóvar, *Volver*, a través de un examen paraláctico, alcanzando unas conclusiones algo descabelladas sobre la relación entre el incesto y la España rural: «The parallax gap in *Volver* opens a discursive link between the taboo of incest and rural, superstitious, conservative Spain. Incest, the activity that drives Irene to kill her husband and his mistress, constitutes rural Spain's subversive core» (p. 12).

²⁴⁴ Destaca aquí una contribución de Andrew Cozzens quien, a través de un análisis de piezas de Félix González-Torres, entabla una relación sugerente entre la visión paraláctica žižekiana y la Teoría de la Simultaneidad de Einstein. Véase A. Cozzens, «Simultaneity and the Parallax in Art: The Fallacy of Absolutes», *International Journal of Žižek Studies*, IX, 1 (2015), pp. 1-8; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/871/876> (últ. acc. 20/01/2017).

²⁴⁵ C. Evans, «The Analogical Parallax», *International Journal of Žižek Studies*, VIII, 2 (2014), pp. 1-23; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/766/771> (últ. acc. 20/01/2017). En sus propias palabras, Evans pretende verificar que la obra de Žižek constituye «the attempt to create what I argue is a parallax effect that self-consciously interrogates the process of interpretation» (p. 1).

²⁴⁶ Cf. R. Butler, «Thought is Grievance: On Žižek's Parallax», *International Journal of Žižek Studies*, IV, 1 (2010), pp. 1-27; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/244/244> (últ. acc. 20/01/2017).

²⁴⁷ G. Benjamin, «Augmented Headspace: Digital Parallax», *International Journal of Žižek Studies*, XI, 1 (2015), pp. 1-11; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/859/864> (últ. acc. 20/01/2017). Una aportación esta que se concibió como publicación acompañante de una instalación digital en el congreso *International Žižek Studies Conference* en 2014, buscando «highlighting the parallax function between physical and digital realities» (p. 2).

herramienta potente, si bien algo difusa, para el examen literario y artístico. Pero aparte de esa utilidad concreta, el paralaje también brinda oportunidades para reflexionar más generalmente sobre el arte, su relación con la ciencia²⁴⁸ y su acceso a lo Real. Así, podemos concebir tanto la vía de la ciencia como la vía del arte como dos formas de aproximación a lo Real, comprendiéndolo aquí expresamente como el «substantial hard kernel that precedes and resists symbolization»²⁴⁹. Esto es, tanto las ciencias naturales como la creación artística buscan —con sus propias medidas, técnicas y finalidades— acercarse lo máximo posible a ese Real, formando en sus movimientos, adversos y complementarios al mismo tiempo, un paralaje. O, movilizándolo las palabras de Kristopher Holland: «Art [...] and science are [...], to be blunt, theories of articulation between the *world as it is*, and the *world as it appears*»²⁵⁰.

Arte y ciencia son, pues, dos ‘vehículos’ que permiten abandonar, al menos en cierto grado, el plano de nuestra realidad («*world as it appears*»), y asomarnos, aunque sea mínimamente, hacia el núcleo duro detrás de las apariencias, acercándonos de forma paulatina y graduada a lo Real detrás de esa realidad, para poder registrar un atisbo de ‘cómo son las cosas de verdad’ («*world as it is*»). Žižek ha expresado en algunas ocasiones que las ciencias pueden afrontar esa búsqueda de la revelación de la naturaleza ‘verdadera’ de las cosas, al considerar el conocimiento científico en sí como real, según se refleja en afirmaciones como «Belief is symbolic and knowledge is real»²⁵¹, o en sus frecuentes alusiones al «scientific Real»²⁵².

²⁴⁸ Como hemos visto anteriormente, el campo de la ciencia y del conocimiento científico posee su propia dimensión paraláctica («the *scientific parallax*», PV, p. 10) que no debe ser confundida con la que describimos en este epígrafe y que se articula a través del hueco entre la espontánea experiencia subjetiva de la realidad (fenoménica) y su explicación científica; dos accesos no convergentes y sin embargo relativos al mismo ‘X’. Se trata, pues, como lo sugiere Žižek, de «the irreducible gap between the phenomenal experience of reality and its scientific account/explanation, which reaches its apogee in cognitivism, with its endeavor to provide a ‘third-person’ neurobiological account of our ‘first-person’ experience» (*ibid.*).

²⁴⁹ TN, p. 36. El siguiente apartado dedicado a lo Real y su función en el arte examinará más detenidamente sus diferentes facetas en la obra de Žižek. En este lugar, sin embargo, baste de momento con la definición sucinta citada arriba.

²⁵⁰ K. Holland, «On (Mis)Reading the Parallax: Four Introductions to Art-Based Philosophy», *International Journal of Žižek Studies*, IX, 1, pp. 1-15, aquí p. 5; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/969/972> (últ. acc. 21/01/2017). La distinción establecida por Holland entre ‘apariciencia’ y ‘cosa en sí’ evoca connotaciones decididamente kantianas reflejando la oposición entre el dominio fenoménico y el nouménico, sobre las que él sin embargo no profundiza. Tampoco lo haremos nosotros, puesto que entenderemos un acercamiento de corte más lacaniano centrado en la diferencia entre realidad y lo Real. Quede dicho aquí expresamente, no obstante, que aunque el dominio nouménico kantiano comparte algunos rasgos con lo Real según Lacan, éste en ningún caso debe comprenderse meramente como concepción actualizada del modelo de Kant, como bien nos recuerda Žižek: «The main trap to be avoided apropos of the Lacanian Real is to ‘Kantianize’ it, i.e. to read the Lacanian distinction between the Real and reality as a new version of Kant’s distinction between the noumenal Thing-in-itself and the phenomenal reality». D, p. 66.

²⁵¹ PF, p. 138.

A su vez, el arte —y empleamos aquí el término en su acepción más amplia— también proporciona vías de acercamiento a lo Real, nos permite conocer algunos de sus reflejos, bien que mediante su inscripción artístico-simbólica. Añádase sobre esto, de todos modos, que para Žižek la afirmación anterior cobra especial relevancia a partir del arte moderno²⁵³. Así es cómo se configuraría la estructura paraláctica entre arte y ciencia que acabamos de postular, como un juego de tensiones entre dos posturas decididamente antinómicas (el arte no puede ser reducido, en ningún caso, a la ciencia y viceversa), una interrelación entre dos perspectivas en la que cada una de ellas capta justo aquello que se le escapa a la otra (la ciencia es capaz de registrar aspectos de lo Real que distan radicalmente de los recogidos por el arte, y viceversa). La síntesis dialéctica, finalmente, tampoco resulta posible (no se puede idear un punto intermedio de encuentro o mediación entre las dos posiciones) si bien ambas vías de acercamiento arrojan luz sobre el mismo 'X': pretenden encontrar un acceso que nos acerque a las dimensiones 'ocultas' de lo Real.

En otro momento, no obstante, Žižek introduce sobre lo anterior un interesante desliz que perturba el frágil equilibrio que acabamos de establecer en relación al arte y la ciencia como dos perspectivas paralácticas complementarias:

In the traditional metaphysical approach, art is about (beautiful) appearances, and science is about reality beneath appearances. However, today's sciences focus more and more on the weird domain of autonomized appearances, of phenomenal processes deprived of any substantial support; no wonder, then, that, in a symmetrical counter-movement, modern art is more and more focused on the Real Thing. Is not the most succinct definition of modern art that it is art 'beyond the pleasure principle'?²⁵⁴

En este fragmento vuelve a surgir la distinción —ya sea de corte lacaniano (realidad *vs.* lo Real), ya sea de inspiración kantiana (dominio fenoménico *vs.* dominio nouménico)— entre «world as it appears» y «world as it is». Pero en vez de concebir el arte y la ciencia como vías de aproximación a aquello que late tras las apariencias, y entender después dichas dos vías como oposición a la experiencia espontánea de la realidad (fenoménica), Žižek realiza otra asignación. Según comenta, antes del momento moderno, la esfera del arte gravitó principalmente alrededor de las 'bellas apariencias', mientras que la ciencia se hacía cargo de la

²⁵² Muy prominentemente por ejemplo en PV, pp. 181 y 182. Con el término del 'Scientific Real', Žižek designa ciertos hallazgos en las ciencias naturales que resultan tan complejas o abstractas que no se dejan traducir ya al lenguaje, no se dejan inscribir correctamente en el Orden Simbólico.

²⁵³ Véase por ejemplo PV, pp. 147-148 y S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p. Consúltese sobre la propuesta general de Žižek para la periodización histórico-artística asimismo el último capítulo de esta parte.

²⁵⁴ S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p.

exploración de una realidad escondida por debajo de las mismas. Con la eclosión de la Modernidad, sin embargo, la relación anterior empieza a invertirse, transformándose el arte en una vía principal de penetración profunda, mientras que la ciencia afronta en grado creciente las ‘puras’ apariencias carentes de un sustento tangible y evidente. En otro pasaje similar, extraído nuevamente de *The Parallax View*, afirma ese juicio con todavía más contundencia:

The traditional Platonic frame of reference is thus turned around: the sciences deal with phenomena, events, appearances; while the arts deal with the hard Real —this ‘Real Thing,’ the struggle to portray it, is the proper ‘object’ of art²⁵⁵.

Como trasparece en estas líneas, según Žižek la dimensión de lo Real posee una importancia fundamental para el estudio del arte; motivo por el que dirigiremos nuestra observación crítica hacia ese registro y su función en el arte en el capítulo siguiente.

²⁵⁵ PV, p. 147.

3. LO REAL EN EL ARTE

3.1 El registro de lo Real: aproximaciones.

3.1.1 Aspectos de lo Real: *coincidentia oppositorum*.

El tercer capítulo de esta segunda parte afronta uno de los ámbitos donde la deuda y herencia de Lacan en el pensamiento žižekiano se vuelven especialmente palpable: la posición e importancia del registro de lo Real, como se sabe uno de los tres registros que configuran la realidad psíquica del sujeto en las doctrinas del psicoanalista francés. De esos tres registros, lo Real es, a buen seguro, el más polifacético y complejo. Demuestra un espesor conceptual que no se reproduce similar en los otros dos, cuyas funciones, alcances y límites están más claramente trazados²⁵⁶. Por esa razón conlleva también dificultades a la hora de examinarlo con detenimiento y en forma sistemática, al tiempo que aparece fundamentalmente caracterizado por su alta plasticidad. Lo Real ha sido tanto uno de los enfoques de primer rango del propio Lacan, particularmente durante el periodo final de su trayectoria²⁵⁷, como de Žižek, en cuyos escritos es el registro psíquico más extensamente glosado y el que depara mayor fecundidad²⁵⁸.

Por esa destacada posición en la filosofía de Žižek, así como por las interesantes ramificaciones e implicaciones que exhibe para el estudio de las artes y la literatura, en el

²⁵⁶ Cotéjese al respecto nuestro apartado sobre la profunda influencia de la doctrinas lacanianas en el pensamiento de Žižek en la primera parte de este trabajo, donde se incide especialmente sobre los tres registros.

²⁵⁷ Véase por ejemplo el siguiente paso de Žižek sobre la división principal en la atención de Lacan a lo largo de su trayectoria: «Shifts in Lacan's thought should be taken into account here. The Lacan of the early 1950s was Hegelian (under the influence of Alexandre Kojève and Jean Hyppolite, of course), often directly designating the analyst as the figure of the Hegelian philosopher, the work of analysis as following the Hegelian 'cunning of reason', the end of analysis as 'absolute knowledge', the mediation of all particular content in the universal symbolic medium, and so forth; *in clear contrast, the 'Lacan of the Real' asserts some traumatic core of the Real that forever resists being integrated into the Symbolic* [cursiva nuestra]— and he does this by way of linking the Freudian *das Ding* with the Kantian Thing-in-itself. We can clearly discern here the contours of the Lacan of symbolic castration: the Thing is prohibited, and this prohibition, far from thwarting desire, sustains it. In short, the symbolic order functions like Kant's transcendental screen, through which reality is rendered accessible and which, nonetheless, simultaneously prevents our direct access to it». OWB, pp. 101-102. Nótese asimismo cómo Žižek aquí todavía admite el paralelismo entre *das Ding*/noúmeno—Orden Simbólico/'pantalla transcendental', es decir, la iniciativa de establecer una comparación directa entre Lacan y Kant; asimilación que, no obstante, que en momentos más recientes ha rechazado en grado creciente, como se ve por ejemplo en el siguiente fragmento de *Disparities* al que ya hemos aludido en otro lugar: «The main trap to be avoided apropos of the Lacanian Real is to 'Kantianize' it, i.e. to read the Lacanian distinction between the Real and reality as a new version of Kant's distinction between the noumenal Thing-in-itself and the phenomenal reality». D, p. 66.

²⁵⁸ En este sentido nos sumamos al juicio de Tony Myers quien ha calificado a Žižek —recordémoslo— como «philosopher of the Real». T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, p. 29.

presente capítulo se desarrollará primero una visión sinóptica sobre ese registro, con especial hincapié en presentar de manera amplia las diferentes delimitaciones y aproximaciones al mismo, así como la relación cargada de fricciones que existe entre lo Real y el Orden Simbólico. Esa complejidad ocupará el segundo subepígrafe de esta parte introductoria, que conectará más tarde con el segundo bloque del presente capítulo, el examen de lo Real en el contexto literario-artístico.

El segundo bloque principal del capítulo actual abordará cuestiones concretamente vinculadas con el lugar y la función de lo Real en el arte, partiendo de la afirmación, discutida en el capítulo anterior, de que a partir de la Modernidad los roles ‘tradicionales’ de arte y ciencia se han invertido: la ciencia trata en grado creciente con ‘apariencias fenoménicas’ desligadas de cualquier tipo de ‘contenido positivo’ detrás de ellas, mientras que el arte, antes preocupado por las ‘bellas apariencias’, a partir del comienzo de la Modernidad se concentra actualmente de forma protagonista en la clarificación especial del límite de lo Real. Para apuntalar esa afirmación de Žižek hemos escogido, siguiendo nuestro camino metodológico habitual, una serie de pasajes sobre la función de lo Real en el arte, junto con los ejemplos concretos alegados por Žižek.

Ahora, sin embargo, comenzaremos nuestro acercamiento global a través de una tentativa de definición de lo Real, con la pretensión de arrojar luz sobre esta noción desde diferentes ángulos. De entrada, podemos constatar con Žižek lo siguiente: «This immediate coincidence of opposite or even contradictory determinations is what *defines* the Lacanian Real»²⁵⁹. Lejos de ser ésta una observación hecha con cierta licencia poética —en el sentido de simplemente querer agrupar bajo el lema de ‘contradictorio’ o ‘paradójico’ diferentes definiciones cuya conexión entre sí no se revela a primera vista—, Žižek advierte que tal condición contradictoria es de necesidad estructural para el registro desarrollado por Lacan, «the Real is defined as a point of the immediate coincidence of opposite poles: each pole passes immediately into its opposite; each is already in itself its own opposite»²⁶⁰.

²⁵⁹ SOI, p. 193.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 194.

Es precisamente a través de una constelación de *coincidentia oppositorum* —siguiendo la fórmula de Nicolás de Cusa para definir a Dios por encima y más allá de toda contradicción— cómo se puede caracterizar apropiadamente el registro lacaniano en cuestión. El tratamiento definitorio más extenso y coherente se desarrolló en la segunda tesis doctoral de Žižek en Francia²⁶¹, que después se integraría sin cambios esenciales en *The Sublime Object*. Dado que en ambos casos se trata de momentos aun iniciales de su trayectoria, nos atenemos en lo sucesivo a la versión actualizada en inglés de la mencionada tesis doctoral, el libro *The Most Sublime Hysteric* (publicado en 2014), para garantizar así la consistencia y concordancia de las definiciones con momentos más avanzados en el pensamiento de Žižek, asegurándonos por añadidura de la supervivencia de su validez.

En su aproximación a lo Real, Žižek identifica un total de seis determinaciones opuestas para caracterizar el registro²⁶², de las cuales examinaremos con más detenimiento las cuatro más pertinentes para el caso actual. En primer lugar, a propósito de la relación entre Lo Real y lo Simbólico/el lenguaje —relación esa de especial relevancia para nosotros, por lo que la examinaremos detenidamente en el siguiente subepígrafe—, elabora la siguiente oposición de rasgos definitorios:

The Real is the *starting point*, the foundation of the process of symbolization (in this sense, we can talk about the ‘symbolization of the Real’). In a way, it precedes the symbolic, it is the ‘raw substance’ structured by the symbolic, which has caught it in its net. Symbolization mortifies, ‘empties’, separates the Real from the living body. But the Real is also the *waste product* of the process-itself of symbolization. It is the surplus, the remainder that eludes symbolization and as such is produced by it²⁶³.

Esta primera contrastación definitoria tiene, como acabamos de apuntar, destacada importancia para la finalidad de este capítulo, en la medida en que traza las delimitaciones entre el dominio simbólico del lenguaje, de los códigos, de las normas sociales, etc. —es decir, del *significado* en general—, al que también pertenecen (mayoritariamente) las diferentes formas de expresión artística, y el dominio de lo Real como materialidad subyacente ‘por

²⁶¹ Para más detalles sobre la trayectoria académica, véase el perfil biobibliográfico en la primera parte. *Le plus sublime des hystériques. Hegel passe*, publicado en 1988, fue el libro derivado de la segunda tesis doctoral de Žižek, aprobada en la Universidad París-VIII tres años antes. Ese escrito, que sirvió de piedra fundamental para su carrera y en el que ya estableció tanto el marco conceptual como el *modus operandi* típicamente suyo, se relanzó en una versión completamente refundida y ampliada en 2011. Nosotros, por nuestra parte, nos referimos a la traducción inglesa de esta nueva publicación por el doble motivo de mantener la consistencia lingüística y de tomar en cuenta las (ligeras) modificaciones adicionales que se han hecho de la versión francesa a la inglesa. En nuestro sistema de siglas, *The Most Sublime Hysteric* se abrevia como MSH.

²⁶² Cf. MSH, pp. 57-60.

²⁶³ MSH, p. 58.

debajo' de lo Simbólico. En otras palabras, lo Real comprende al mismo tiempo tanto la sustancia natural inmediata, sometida al proceso de mediación/simbolización por parte del lenguaje, como también aquellos ámbitos parciales que jamás pueden ser simbolizado correctamente, en el sentido de que el impulso mediador de lo Simbólico es incapaz de atrapar esas 'bolsas de resistencia' de lo Real entre sus lazos de significación.

La segunda coincidencia de opuestos proyectada por Žižek se presenta vinculada con la primera, aunque ahora el enfoque se traslada hacia el dualismo *plenitud—vacío/presencia—ausencia*:

The Real is the *plenitude* of inert, positive presence. 'Nothing is lacking' in the real, lack being introduced by symbolization. At the same time, the Real is the *Void*, the hole at the heart of the symbolic, the central lack around which the symbolic structures itself.²⁶⁴

Aquí, la condición inherentemente contradictoria del registro deviene especialmente patente: por un lado, lo Real es la plenitud inerte e inmediata, pre- o no-simbólica²⁶⁵, de la sustancia primigenia en sí, en su sólida materialidad y 'al desnudo', sin que intervenga la fuerza mediadora y alienante del lenguaje. Pero a la vez, lo Real también constituye el vacío central, el agujero, la ausencia estructural en torno a la cual se configura el universo de lo Simbólico, y con él, gran parte de lo concebimos como nuestra 'realidad'. Dicho de otro modo, en este segundo enfrentamiento de opuestos se descubren reflejos del primero: en conjunto, se encaran así por un lado presencia, inmediatez, solidez y densidad de lo Real («Nothing is lacking'»), frente a ausencia, inefabilidad, inestabilidad y carencia (los ámbitos parciales que rehúsan la simbolización, provocan su fracaso; el «central lack»).

La tercera de las oposiciones contradictorias enumeradas por Žižek en lo que él ha designado como un 'primer bloque' de aproximaciones a lo Real, se desarrolla igualmente en concomitancia con las otras dos; en este caso profundizando en el dualismo, ya antes intuible, de condensación *vs.* superficie o 'núcleo duro' *vs.* 'apariencia pura'. Así, en algunas de sus vertientes, lo Real se muestra más visiblemente como «a *hard kernel*, that which 'always returns to the same place', the *rock against which symbolization is dashed* [cursiva nuestra]»²⁶⁶; en cierta medida, pues, una conjugación entre lo Real en cuanto materialidad sólida e inerte y su

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ En el apartado siguiente incidiremos más detalladamente sobre el difícil entramado que existe entre los dos registros de lo Real y lo simbólico, haciendo especial hincapié en la condición de 'pre/no-simbólico' de lo Real.

²⁶⁶ MSH, p. 58.

condición de elemento que resiste la simbolización. Al mismo tiempo, en esta tercera aproximación delimitadora, la cualidad de ‘piedra firme’ de lo Real coincide con su opuesto, su aparición espectral de «*pure semblance that can only exist in the shadows, as a failed, non-realized, purely chimerical being, as the promise of itself, an emptiness encircled by the structure*»²⁶⁷. Aparte de revelar una nueva proximidad a la segunda formulación que acabamos de comentar, esta tercera formulación tiene unas repercusiones de considerable peso, puesto en el paso correspondiente Žižek subraya otro rasgo fundamental añadido del registro de lo Real, a saber, su dimensión ineluctablemente traumática: «The traumatic event, the hard kernel that resists assimilation into the symbolic, is never given in its positivity», lo cual conlleva la consecuencia última de que «It matters little whether the trauma ‘occurred in reality’, its decisive role lies in its structural effects»²⁶⁸.

Con la anterior constatación alcanzamos, en consecuencia, otro de los rasgos convenientemente comunes del registro de lo Real: su condición de ‘traumático’, entendida la noción del trauma²⁶⁹ precisamente como un contacto doloroso, una incursión intrusiva por parte de lo Real, que altera y perturba las coordenadas básicas del tejido de la realidad sociosimbólica. Tal comprensión de lo Real como el elemento perturbador —esto es, no sólo como aquel elemento que se resiste a la simbolización de manera ‘mansa’, sino el que activamente produce disrupciones en el Orden Simbólico— es la base necesaria para poder comprender el último de los pares opositivos: el que se deja resumir, en un plano abstracto, como el paso de la contingencia a la consistencia lógica²⁷⁰:

At first, the Real identifies itself with the fortuitous encounter, with *the intrusion of the contingent that derails symbolic automatism*, the grain of sand that blocks the machine’s circuit. However, precisely because it is the intrusion of a contingency that subverts the equilibrated automatism of the symbolic machinery, it *never allows itself to be pinned down in its positivity* [cursivas nuestras]; it can only be *constructed*, granted the purely logical consistency of an X that *eludes the structure* [cursiva nuestra], but is at the same time only discernible through its role in the structure (the repetitions, displacements, etc. produced by a traumatic X)²⁷¹.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 58-59.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

²⁶⁹ Véase a modo de ilustración por ejemplo el comentario lúcido sobre la dimensión traumática del encuentro sexual en TS, pp. 285-287.

²⁷⁰ Pensamiento ese que Žižek desarrolló a partir de dicha diferenciación llevada a cabo inicialmente por Jacques-Alain Miller, a propósito de estatus del *objet petit a*. Cotéjese asimismo al respecto por ejemplo LN, pp. 661-664.

²⁷¹ MSH, p. 59.

Esta última delineación subsume y generaliza en cierto grado los rasgos anteriormente establecidos, subrayando ahora la elemental incompatibilidad y tensión que se genera entre lo Simbólico y lo Real, con la eclosión del elemento real metaforizada como un ‘descarrilamiento’ («the intrusion of the contingent that derails symbolic automatism»). Resulta decisiva aquí, además, la aseveración de Žižek de que lo Real nunca puede ser identificado en forma ‘positiva’, pues siempre elude su captación por las estructuras simbólicas; observación que viene apuntalada también a partir de una glosa semejante en *The Sublime Object*, donde constata Žižek que «the traumatic event is nowhere given in its positivity, only afterwards can it be *logically constructed* as a point which escapes symbolization»²⁷². Así, lo Real se reduciría, en último término, a un efecto del Orden Simbólico, engendrado por él, pero discernible como tal únicamente *a posteriori* y a partir de una mirada retrospectiva.

La delimitación extensa que acabamos de referir, basándonos primordialmente en el listado elaborado por Žižek en *The Most Sublime Hysteric*, sirve como fundamento introductorio que ilustra con claridad el carácter huraño y esquivo de lo Real en el complejo juego que se desdobra entre las coincidencias de opuestos que lo circunscriben. Se trata, según lo insinuábamos anteriormente, del acercamiento más extenso y coherente que ofrece la obra de Žižek, aunque eso no quiere decir que sea el único identificable en todo el *corpus* de sus obras. Al contrario, en muchos momentos —extrañamente al mismo tiempo anteriores y posteriores al listado referido (téngase en cuenta la temprana redacción y la tardía reedición de *The Most Sublime Hysteric*)— también se descubren otras aproximaciones sobre la naturaleza de lo Real, así como tentativas de definición.

Dado el destino de este capítulo, no resulta oportuno ahora proceder a recoger la mayor cantidad de descripciones y determinaciones posible sobre el registro de lo Real. En lugar de eso, se hace necesario ir aproximándonos a la relación que se despliega entre el dominio real y el simbólico, para examinar de cerca cómo exactamente el arte es capaz de ofrecer distintas posibilidades de registro/retrato/inscripción de algo no directamente simbolizable como lo Real. Antes, no obstante, deseamos concluir el presente apartado con dos matizaciones posteriores más de Žižek que a nuestro juicio son de especial relevancia para la materia.

²⁷² SOI, p. 193.

La primera, extraída del (igualmente muy productivo en el caso actual) prólogo a la segunda edición ampliada de *For They Know Not What They Do*²⁷³, resume fundamentalmente la propuesta definitoria que acabamos de proyectar nosotros, consolidándola:

«[T]he Real is the unattainable traumatic kernel-Void, the blinding Sun into which it is impossible to look face to face, perceptible only if we look at it awry, from the side, from a distorted perspective — if we look at it directly, we get ‘burnt by the sun’... The Real is thus structured/distorted into the ‘grimace’ we call reality through the pacifying symbolic network»²⁷⁴.

Aparte de lo ya recogido (condición inalcanzable, dimensión traumática, ‘núcleo duro’, vacío central/estructural, etc.), también se torna patente aquí otro aspecto clave hasta ahora no especificado nítidamente. Pocas veces, o ninguna, Žižek ha esbozado la relación entre las nociones de lo Real, lo Simbólico y la ‘realidad’ —que en conjunto resultan en una configuración casi triádica— con más claridad: la realidad es el producto generado por la intervención de lo Simbólico sobre lo Real; intervención esa (la así llamada simbolización), que en ningún momento se efectúa de forma nítida o ‘limpia’, sino que entra en conflicto con los elementos no-simbolizables, choca contra los ‘residuos reales’ que hemos conocido, etc. Es precisamente por eso, por lo que Žižek emplea el par «structured/distorted», ya que la intervención del Orden Simbólico surte un doble efecto: estructura, apaciguando el carácter inherentemente violento de lo Real, pero también distorsiona, siendo incapaz de llevar a cabo una simbolización completa, por los motivos que ya hemos nombrado.

La segunda y última matización que juzgamos igualmente de elevada importancia para completar nuestra propuesta de definición, incide asimismo sobre el planteamiento elemental de que una distorsión, una cierta deformación o alteración anamórfica, subyace a nuestra percepción de la realidad. A diferencia de la observación anterior, en el paso citado abajo Žižek atribuye ese efecto distorsionador no a la intervención del registro simbólico, sino que lo especifica como un rasgo inherente al registro de lo Real:

The Real is [...] the disavowed X on account of which our vision of reality is anamorphically distorted; it is simultaneously the Thing to which direct access is not possible and the obstacle which prevents this direct access, the Thing which eludes our

²⁷³ FKD en nuestro sistema de abreviaturas; el prólogo se agregó en 2008 en el marco de la reedición del título en la editorial Verso, que también comprendió la introducción de un buen número de rectificaciones y aclaraciones, particularmente con respecto a la obra (en su momento) inmediatamente anterior, SOI.

²⁷⁴ FKD, p. xxvii.

grasp and the distorting screen which makes us miss the Thing. More precisely, the Real is ultimately the very shift of perspective from the first standpoint to the second²⁷⁵.

En estas líneas se revela una correspondencia terminológica que cabe tener en cuenta también a la hora de acercarnos al examen de lo Real.

3.1.2 Lo Real y lo Simbólico entrecruzados: la simbolización del mundo.

Para dilucidar en el apartado siguiente la compleja relación entre el registro de lo Real y el arte no sólo es preciso elaborar una fórmula definitoria sobre ese registro, sino que es igualmente esencial orientarse hacia la relación que existe entre el registro real y el registro simbólico, dado que las obras literarias y artísticas son artefactos principalmente simbólicos que intentan, a través de una pluralidad de técnicas y estrategias, captar/retratar con singular vivacidad determinados aspectos de lo Real. Por tanto en el presente epígrafe aludiremos brevemente a las interacciones entre los dos registros, en un examen que toma como punto central el proceso de ‘simbolización’ del mundo al que ya se ha aludido anteriormente.

Como lo acabamos de ver, lo que comúnmente consideramos la ‘realidad’ se constituye primordialmente a través de la interacción, el entrecruzamiento entre los dos registros lacanianos de lo Simbólico y lo Real²⁷⁶. Es el Orden Simbólico, por tanto, el que asume un destacado papel en crear gran parte de esa realidad, ofreciendo su acceso al mundo a través del lenguaje. Esa permanente e ineludible mediación por el lenguaje a su vez acarrea una consecuencia fundamental: ocluye el acceso directo a lo que Žižek denomina «the Real of the immediate life-substance»²⁷⁷, es decir, a esa faceta de lo Real en su cualidad de sustancia natural que se postula existiendo con anterioridad al surgimiento del Orden Simbólico, produciéndose con él lo que denomina la simbolización del mundo. Dicho de otro modo: a causa de la aparición del Orden Simbólico y el principio de la mediación a través de significantes (esto es, el decisivo momento de la eclosión del lenguaje a lo largo de la evolución

²⁷⁵ PV, p. 26.

²⁷⁶ Como probablemente se ha visto ya, el registro de lo Imaginario es el que recibe la más escasa atención por parte de Žižek, con la consecuencia de que considera la ‘realidad’ un producto casi exclusivamente simbólico. Algún que otro comentador suyo, no obstante, prefiere comprender la realidad como una especie de amalgama de lo Simbólico y lo Imaginario que se extiende por encima del fundamento palpitante de lo Real. Véase al respecto por ejemplo S. Sheehan, *Žižek. A Guide for the Perplexed*, cit., p. 29, que caracteriza (parte de) lo Real como «traumatic excess that threatens to engulf the symbolic-imaginary realm which provides us».

²⁷⁷ PF, p. 111.

humana), el sujeto pierde el acceso directo al dominio natural (Real), a un mundo sin las persistentes intercesiones por el marco referencial del lenguaje. En el nivel más básico podemos constatar, por tanto, que la aparición del significante conlleva la ‘muerte de la cosa’, como lo apuntaba Lacan en la conocida fórmula de: «Ainsi le symbole se manifeste d’abord comme meurtre de la chose»²⁷⁸.

La relación entre el registro simbólico y el registro de lo Real es, para Žižek, principalmente una de substitución, de la palabra que reemplaza la ‘cosa natural’, del «‘dead’ symbolic order which mortifies the body and the nonsymbolic Life-Substance»²⁷⁹. Tal planteamiento presupone, a su vez, un estado anterior a nuestra realidad actual casi íntegramente simbolizada y mediada: un momento pasado de plenitud pre-simbólica, de una relación de inmersión y compenetración inmediata entre sujeto y entorno natural ‘real’, sin la actividad mediadora del lenguaje y sus efectos alienantes/mortificantes. Ese entorno natural, espontáneo e inmediato, ha sido denominado por Žižek con frecuencia como lo Real pre-simbólico («the pre-symbolic Real»²⁸⁰). A partir de la eclosión del lenguaje y, con él, del Orden Simbólico, la relación de inmediatez y plenitud se ve irremediabilmente truncada: el lenguaje usurpa los lugares inicialmente ocupados por las cosas, extendiendo por toda la materia primigenia sus redes de significación. A causa de ese proceso, el registro simbólico y el de lo Real (y con ellos, el propio sujeto²⁸¹) se encuentran separados, divididos por una brecha infranqueable. Para resumir tal proceso de simbolización original, Tony Myers ha empleado una expresión metafórica a nuestro parecer muy acertada, al ilustrarlo con las siguientes palabras: «the Real is

²⁷⁸ J. Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage», en *Écrits*, París, Seuil, 1966, pp. 237-322, aquí p. 319. Cotéjese asimismo al respecto el siguiente paso de Žižek, extraído de *Less Than Nothing*, que resume de forma muy atinada, bien que incluyendo una suerte de resumen parcial de unas ideas de François Balmès, el proceso de la simbolización, hasta con una sutil alusión a su dimensión antes mítica que histórico-fáctica: la «originary (or ‘primary’) symbolization of the Real [can be conceived as] the quasi-mythical zero-level of direct contact between the symbolic and the Real which coincides with the moment of their differentiation, the process of the *rise of the symbolic*, of the emergence of the primary battery of signifiers, whose obverse (negative) is the *expulsion of the pre-symbolic Real* [cursivas nuestras]». LN, p. 861.

²⁷⁹ PV, p. 121.

²⁸⁰ También escrito ‘presymbolic’, cf. por ejemplo SOI, p. 262; PF, p. 255; TS, p. 34-35; PV, p. 70; LN, p. 861, etc.

²⁸¹ En efecto, una de las posibles comprensiones parciales del sujeto escindido o ‘barrado’ de Lacan ($\$$) hace referencia al proceso de la simbolización: según tal entendimiento, el sujeto está ‘separado de sí mismo’ (*split*), descentrado precisamente porque sus lazos naturales con la sustancia vital inmediata han sido cortados de forma violenta por la intervención del Orden Simbólico: «the basic feature of the symbolic order *qua* ‘big Other’ is that it is never simply a tool or means of communication, since it ‘decenters’ the subject from within, in the sense of accomplishing his act for him [el significante representa al sujeto; la palabra sustituye la cosa]». S. Žižek, «Ideology III: To Read Too Many Books Is Harmful», en *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizchemicalbeats> (últ. acc. 15/5/2017).

the world before it is carved up by language»²⁸². Mientras que tal definición es, cuando menos, parcial —ya que deja de lado una gran multitud de otros aspectos y facetas de lo Real—, la imagen de Myers del Orden Simbólico como estructura cortante que taja, secciona y fragmenta el mundo primigenio/pre-simbólico, mortificándolo, a través de la red de sus significantes, resulta una descripción gráfica, exacta y atinada, para ilustrar el proceso de simbolización.

Ahora bien, por más que ese proceso sea capaz de rendir cuenta puntualizada de la interrelación desplegada entre lo Real y lo Simbólico en términos generales, Žižek nos advierte asimismo que la fórmula no ha de comprenderse indispensablemente al pie de la letra; al contrario, debe trasponerse a un plano más abstracto, hipotético-metafórico, en un traslado que conlleva dos importantes salvedades a tener en cuenta referidas al proceso de simbolización. Primero, lo Real *qua* hipotética plenitud robusta pre-simbólica y lo Real en su condición de ‘sobra’, de ‘bolsa de resistencia’ no simbolizable —podríamos decir, en cierto modo, lo Real pre-simbólico y lo Real post-simbólico²⁸³— son estrictamente pares, del mismo rango y dejan concebirse como temporalmente simultáneos²⁸⁴, es decir, no hay ninguna suerte de ‘prevalencia’ o ‘dominación’ de lo Real pre-simbólico sobre lo Real ‘residual’ que persiste después de la simbolización:

[T]he Real designates a substantial hard kernel that precedes and resists symbolization and, simultaneously, it designates the left-over, which is posited or ‘produced’ by symbolization itself. However, *what we must avoid at any price is conceiving of this left-over as simply secondary* [cursiva nuestra]; as if we have *first* the substantial fullness of the Real and *then* the process of symbolization [...] ²⁸⁵.

Al tiempo que se confirma aquí nuevamente el carácter elementalmente contradictorio de lo Real, Žižek subraya que lo Real post-simbólico, como lo acabamos de denominar nosotros, en ningún momento constituye un mero derivado de la sustancia vital pre-simbólica²⁸⁶, dejando

²⁸² T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, p. 25.

²⁸³ Robert Samuels considera esta diferenciación entre lo Real pre-simbólico y lo Real post-simbólico, no siempre nítidamente ejecutada por Žižek, una fuente mayor de confusiones teóricas a la hora de examinar el registro lacaniano: «Žižek equates the pre-Symbolic and the post-Symbolic Real, and this conflation causes many theoretical confusions». R. Samuels, *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. Automodernity from Žižek to Laclau*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 77.

²⁸⁴ Sean Sheehan hasta alega que «[t]he Real as a robust fullness that existed before entry into the symbolic world of language is a retroactive construction». S. Sheehan, *Žižek. A Guide for the Perplexed, cit.*, p. 27.

²⁸⁵ TN, p. 36.

²⁸⁶ En algunos momentos, Žižek hasta afirma que esa sustancia como tal no pertenece al registro de lo Real. Véase por ejemplo el siguiente pasaje: «the Lacanian real is *not simply the pre-symbolic natural substance* but, rather, the mythical part-organ *standing for what is lost when the pre-symbolic substance is symbolized* [cursivas

entrever de este modo que todo el proceso de simbolización —en lugar de haberse efectuado ‘de verdad’ en tiempos remotos cuasi-mitológicos— ha de ser presupuesto de forma retroactiva desde un posición estrictamente sincrónica.

Tal planteamiento se lleva a su punto extremo en la segunda salvedad que hemos identificado, ahora procedente de *The Puppet and the Dwarf*, donde se insiste en que lo Real es, en último término, un efecto del lenguaje, es decir, un fenómeno que se produce en el interior del Orden Simbólico:

It is not that we need words to designate objects, to symbolize reality, and that then, in surplus, there is some excess of reality, a traumatic core that resists symbolization — this *obscurantist theme of the unnameable Core of Higher Reality that eludes the grasp of language is to be thoroughly rejected* [cursiva nuestra]; not because of a naive belief that everything can be nominated, grasped by our reason, but *because of the fact that the Unnameable is an effect of language* [cursiva nuestra]. We have reality before our eyes well before language, and what language does, in its most fundamental gesture, is —as Lacan put it— the very opposite of designating reality: it *digs a hole in it*, it opens up visible/present reality toward the dimension of the immaterial/unseen²⁸⁷.

La idea de Žižek casa bien con los aspectos de lo Real en cuanto vacío central alrededor del cual se configura el universo simbólico, así como, más atinadamente aún, con la condición huidiza, espectral y sobre todo traumática del mismo. Por otra parte, no obstante, también introduce ciertas inconsistencias al interior de sus propias doctrinas, con el decidido rechazo aquí del proceso de simbolización —que hemos visto en otros momentos afirmado— en favor de una concepción de lo Real engendrado en su totalidad por lo Simbólico/el lenguaje, únicamente a través de un proceso retroactivo. Alcanzamos aquí el extremo en nuestra aproximación a lo Real y su entrecruzamiento con lo Simbólico de forma aporética: constatando, ante todo, que se trata de una noción altamente escurridiza y huraña²⁸⁸. No es posible —según se ha visto evidenciado en muchos momentos a lo largo de este apartado— definir lo Real de forma positiva, exhaustiva y perentoria, por lo que consideramos al esbozo que acabamos de trazar suficiente para indagar su papel y función en el arte.

nuestras]». PF, p. 199. Su postura más comúnmente frecuentada, no obstante, es la de un registro de lo Real muy amplio e inclusivo, a saber, que tanto la sustancia natural pre-simbólica como el núcleo residual restante no-simbolizable forman parte de lo Real.

²⁸⁷ PD, p. 70.

²⁸⁸ Incluso el propio Lacan lo confirma así: «S'il y a notion du réel, elle est extrêmement complexe». J Lacan, Rueda de prensa en el Centre Culturel Français en Roma, 29 de octubre de 1974, *Lettres de l'École Freudienne*, XVI (1975), pp. 6-26, aquí p. 23.

Concluimos este primer epígrafe con una breve recapitulación: podemos apuntar que se dejan identificar, *grosso modo*, tres modalidades generales de lo Real en el pensamiento de Žižek: 1) lo Real como sustancia primigenia, ‘previa’ a la eclosión del orden simbólico; 2) lo Real como el núcleo residual/excesivo de esa sustancia, más aquella parte que no puede ser simbolizada/integrada en el orden simbólico (aquí entrarían algunos de sus expresiones que ya hemos visto, como lo Real científico, lo Real traumático, lo Real monstruoso/abyecto) y 3) lo Real como vacío o abismo central. Las tres modalidades comparten la característica de no poder ser alcanzadas por vía directa a través del lenguaje; rasgo ese especialmente constitutivo para la segunda de las categorías, aunque lo sea en un nivel más general para las tres. Ahora bien, ¿eso quiere decir que los dos dominios, el del orden simbólico y el de lo Real, están condenados a una existencia contigua y paralela, pero sin tangencia, eternamente separados por la brecha inicial alienante de la simbolización? La respuesta aquí desde el pensamiento de Žižek es, como acostumbra a serlo, mixta y ambivalente: un sí y no. Primero, hay ciertos ‘acontecimientos en lo Real’, cuales por ejemplo la muerte²⁸⁹ y el trauma²⁹⁰, que traen consigo la necesidad de su inscripción simbólica, la obligación, en cierto modo, de ser registrados por el Gran Otro. Bien es cierto que en estos casos no se trata de ningún contacto espontáneo y directo entre los dos registros, no es un ‘cortocircuito’ en el que los dos se compenetren de forma violenta; al contrario, es una tentativa *a posteriori* del sujeto para incluir esos acontecimientos, a través de la inscripción simbólica, en su ‘realidad’ habitual y consistente, y así paliar los efectos devastadores de los incisos de lo Real²⁹¹.

En segundo lugar, y de especial interés para el objetivo de este capítulo: el dominio de lo Real, aunque no puede ser alcanzado por vía simbólica directa, puede ser aproximado de forma gradual, asintótica, por ciertas conformaciones simbólicas, en concreto obras de arte y literatura. Como Žižek comenta sucintamente en un fragmento ya citado de *The Parallax*

²⁸⁹ Véase el capítulo noveno de esta parte, ‘La segunda muerte’ para un tratamiento de las diferentes modalidades de la muerte y sus posibilidades de inscripción simbólica.

²⁹⁰ En el apartado siguiente se desglosará de forma detallada cómo se registra el trauma, ejemplificado a través del ejemplo del Holocausto, en diferentes formas de comunicación simbólica, y en particular formas de expresión artística.

²⁹¹ «The late Lacan, now focused on the Real, introduces the irreducible tension between the symbolic and the real of death: ‘It is possible that all language is made [to enable us] not to think death which, effectively, is the least thinkable thing’. Far from being the operator of death, language is here conceived as a defense against — a screen protecting us from — the confrontation with death», LN, p. 11, la cita interior, como lo indica Žižek en la nota correspondiente, de J. Lacan, «Improvisation: désir de mort, rêve et réveil», a partir de apuntes tomados por Catherine Millot en 1974, publicado en *L’âne*, III (1981).

View, lo Real, «This ‘Real Thing’, the *struggle to portray it* [cursiva nuestra], is the proper ‘object’ of art»²⁹². Dicho de otra forma: aunque la posibilidad de que se produzca un contacto directo entre las dos esferas queda claramente excluida por razones estructurales, la ‘ambición’ —diríase— del arte (o, al menos, de un sector específico del mismo) es enfrentarse a la tentativa de captar, de aproximarse a la dimensión de lo Real a través de las obras, con todas las dificultades y conflictos que ello acarrea. En este supuesto, el registro de lo Real actúa en cierto sentido como el ‘substrato inalcanzable’ del arte que motiva y alienta la producción artística en busca de técnicas y estrategias para registrarlo de forma lograda y sugerente.

En tercer lugar, por último, a diferencia de las dos vías de aproximación/inscripción simbólica de lo Real, cabe la posibilidad asimismo de que se produzca un momento de contacto verdadero entre lo Real, aquí comprendido en su vertiente de ‘fracaso’ y de efecto anamórfico respecto al Orden Simbólico. No se trata de un planteamiento muy relevante para nuestro caso, ni tampoco lo es tanto en el conjunto de todas las reflexiones žižekianas acerca del estatus de lo Real, pero depara cierto interés para la conclusión de este epígrafe, ya que añade otra dimensión a la ya compleja noción de lo Real, subrayando de nuevo su naturaleza paradójica, multifacética y esquiva. El pasaje que resume más palmariamente esta última de las tres modalidades de aproximación o contacto entre lo Real y lo Simbólico —al tiempo que nos ofrece unas pistas concluyentes sobre por qué el registro de lo Real no se debe entender simplemente como correlato de la esfera de lo *nouménico* en sentido kantiano, como dominio completamente inaccesible para el sujeto— es el siguiente fragmente extenso de *Less Than Nothing* con el que concluimos esta primera parte:

But does this mean that we end up in a kind of idealism of the symbolic — what we experience as ‘reality’ is symbolically constructed, and even the Real which eludes the grasp of the symbolic is a result of the immanent failure of the symbolic? No, because *it is through this very failure to be itself that the symbolic touches the Real*. In contrast to transcendentalism, Lacan agrees that we have access to the In-itself: Lacan is not a discourse-idealist who claims that we are forever caught in the web of symbolic practices, unable to reach the In-itself. However, we do not touch the Real by way of breaking out of the ‘prison-house of language’ and gaining access to the external transcendent referent — every external referent (‘fully existing positive reality’) is already transcendently constituted. *We touch the Real-in-itself in our very failure to touch it*, since the Real is, at its most radical, the *gap*, the ‘*minimal difference*’ [cursivas nuestras], that separates the One from itself.²⁹³

²⁹² PV, p. 147.

²⁹³ LN, p. 959.

3.2 Eclisiones de lo Real en el medio artístico.

3.2.1 Consideraciones generales: la ‘pasión por lo Real’ a partir de la Modernidad.

Acabamos de ver que el registro de lo Real se presenta altamente resbaladizo, con sus paradojas y momentos aporéticos, siendo a buen seguro el registro lacaniano más difícil de circunscribir y delimitar en todas sus facetas. Al mismo tiempo, se revela, no obstante, muy productivo a la hora de alumbrar y explicar un amplio abanico de objetos, acontecimientos y fenómenos, particularmente en el contexto de la creación y el examen literario-artísticos; afrontando el propio Žižek esa temática en dos vías principales: por un lado ha desarrollado un acercamiento más global desde un punto de vista nítidamente teórico; por otro podemos identificar una variedad de ejemplos concretos en los que hace referencia expresa al registro de lo Real, para mostrar la utilidad y flexibilidad del mismo en el análisis literario y artístico. El doble acercamiento así configurado —podría decirse casi por inducción y por deducción— será capaz de aclarar la posición y el papel de lo Real en muchos contextos diferenciados.

En primer lugar, no obstante, volvamos a una constatación ya referenciada relativa al propio objeto del arte en términos generales: Žižek apunta en varias ocasiones que el arte a partir de la eclosión de la Modernidad se desprende de las categorías estéticas clásicas, en especial de la de ‘belleza’, y con ello también se desvincula del plano de la superficie/apariencia²⁹⁴, para penetrar en las profundidades del dominio de lo Real. Este planteamiento se frecuenta en diferentes momentos del pensamiento žižekiano; lo encontramos resumido con más concisión y contundencia en un paso de *The Parallax View* que recogíamos ya en el capítulo precedente:

Something changes radically here, however, with the advent of modern art. Within the *horizon of traditional metaphysics, art is about (beautiful) appearances with elusive and confused meanings, while science is about the reality beneath appearances. In a strange reversal, today’s sciences focus more and more on the weird domain of autonomized appearances, of phenomenal processes deprived of any substantial support; no wonder, then, that, in a symmetrical countermovement, modern art is focused more and more on the Real Thing* [cursivas nuestras]²⁹⁵.

Žižek sitúa el decisivo giro del arte —partiendo desde la superficie, las bellas apariencias, y orientándose en grado creciente hacia las profundidades más traumáticas y dolorosas de lo

²⁹⁴ Podría decirse también, al menos en cierto modo, que el arte de desliga del plano de lo fenoménico, en oposición al de lo nouménico/Real, sin aventurarse, no obstante, a explicitar tal paralelismo entre Kant y Lacan más de lo debido, ya que Žižek ha recordado que la trampa a evitar en todo caso en las aproximaciones al registro de lo Real es «to ‘Kantianize’ it». D, p. 66.

²⁹⁵ PV, p. 147. Las brevísimas citas inmediatamente posteriores *ibid.*

Real— sobre el eje temporal a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, lo que se deja inferir asimismo cuando contemplamos el «countermovement» identificado por Žižek: el desarrollo de las ciencias naturales. Como dilucidado en el último apartado del capítulo anterior (allí en relación con el paralaje), arte y ciencia pueden entenderse como juego complementario entre dos fuerzas que compiten por las diferentes vías y maneras de interpretar el mundo.

A propósito del caso actual sobre la situación de lo Real, Žižek esboza el siguiente esquema: a partir del establecimiento del método científico (es decir, la génesis de las ciencias naturales como tales) y hasta momentos bien avanzados del siglo XIX, la ciencia natural se encargaba, en su estimación, de la búsqueda de aquella ‘realidad’ que sospechaba soterrada bajo las apariencias superficiales de las cosas. Pero a medida que avanzaban las investigaciones en los diferentes campos de la ciencia pura, se iba descubriendo gradualmente que muchas de las cuestiones fundamentales del dominio científico carecían de unos fundamentos sólidos y sustanciales («deprived of any substantial support»), y que se reducían a dimensiones de mera ‘superficie’.

El arte, en cambio, el otro elemento en esa relación simbiótico-paraláctica, reacciona a su vez ante los desarrollos en la ciencia con un movimiento inverso: antes —en tiempos pre-modernos— se concebía como primordialmente interesado en las «(beautiful) appearances», y con ellas, en las categorías de la estética ‘clásica’. Como respuesta a ese cambio paradigmático en el dominio científico, la esfera del arte empieza a relegar esas preocupaciones a un segundo plano²⁹⁶, encargándose ahora de lo Real como su objeto primario. Así, aludiendo al conocido ensayo de un ya maduro Freud, Žižek se pregunta de forma retórica: «Is not the most succinct definition of modern art that it is ‘art beyond the pleasure principle’?»²⁹⁷. O, formulando lo anterior de otro modo: en la perspectiva de Žižek, el arte a partir del periodo moderno no

²⁹⁶ En *Disparities*, Žižek alega —en otra consideración sobre naturaleza y alcance del arte, que sin embargo es mucho menos central para el total de su pensamiento que la que estamos glosando ahora— que en el arte moderno la categoría de lo bello es reemplazada por diferentes modalidades del sublime: «However, as we have just seen, within Greek art itself, this excluded (foreclosed even) excess of gaze returns as a disturbing multitude: the whole body of a Greek statue becomes a surface with hundreds of eyes. But it is only in later Romantic art that this excess returns – modern subjectivity is the return of the monstrous dimension excluded from ancient Greek harmonious art. This is why the *category of beauty is no longer central for modern art*: in it, we pass from the *Beautiful* to (different modalities of) the *Sublime* [cursivas nuestras]». D, p. 153. Véanse sobre lo anterior asimismo los capítulos siguientes sobre las modalidades del desagrado y la noción de lo Sublime.

²⁹⁷ PV, 147; una formulación casi idéntica también en S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p.

busca ya suscitar un mero placer estético en su contemplador, sino que emplea sus diferentes estrategias para aproximarse a lo Real —en todas sus vertientes traumáticas, dolorosas, escabrosas y hasta monstruosas—, para rodearlo y de ese modo intentar captarlo, retratándolo de la manera más fehaciente y ‘auténtica’ posible²⁹⁸.

Ahora bien, lo Real se caracteriza, amén de la cantidad de otros rasgos definitorios posibles, por su condición de no-simbolizable, esto es: no podemos dirigirnos directamente hacia lo Real mediante las posibilidades que ofrece el Orden Simbólico, ese horizonte imposible de trascender; en último término nos encontramos ante «the Real which eludes the grasp of the symbolic»²⁹⁹. Pero aunque un contacto directo entre los registros de lo Real y de lo Simbólico queda excluido, el arte moderno es capaz de acercarse al dominio de lo Real casi de forma asintótica, rodeándolo a través de las diferentes formas de inscripción simbólico-artística, con lo que se produce una suerte de translación, de transcripción o, sencillamente, de ‘registro simbólico’ de lo Real que sirve como substrato de las obras correspondientes³⁰⁰.

¿De qué manera, pues, se acercan los artefactos artísticos al dominio de lo Real?, ¿cuáles son las diferentes vías de reflejarlo de forma convincente en una creación simbólica? Žižek contesta esta pregunta con varias ideas. En primer lugar se identifica una serie de planteamientos de corte teórico —en particular unas observaciones generales, así como una elaboración propia de la noción de la ‘pasión de/por lo Real’ (*passion du réel*), ideada por Alain Badiou en su *Le siècle*³⁰¹— con los que comenzaremos nuestro examen. Amén de ello, y en cierto modo ‘a la inversa’, se descubre asimismo un buen número de ejemplos artísticos analizados por Žižek desde una óptica informada por lo Real, cuyo examen también revela unos resultados interesantes y variados.

Para comenzar, una observación de carácter general que data de un momento relativamente temprano en la trayectoria de Žižek, su contribución «The Matrix, or, The Two Sides of

²⁹⁸ Cf. PV, 147.

²⁹⁹ LN, p. 959.

³⁰⁰ Es Kelsey Wood quien ha descrito, en su comentario de lectura sobre las diferentes obras de Žižek, esa posibilidad de acercamiento simbólico a lo Real a través de arte de la forma probablemente más breve y concisa al alegar que «because the imaginary, the symbolic, and the Real are intertwined with one another, the Real may be directly rendered by [cursiva nuestra], or contained in the symbolic form itself», K. Wood, *Žižek: A Reader's Guide*, cit., p. 68.

³⁰¹ París, Seuil, 2005.

Perversion» en un simposio celebrado en Karlsruhe en 1999. En ella resume de manera diáfana tres aspectos parciales del registro de lo Real en el arte:

Consequently, the Real in contemporary art has *three dimensions*, which somehow repeat within the Real the triad of Imaginary-Symbolic-Real. The Real is first here as the *anamorphic stain*, the anamorphic *distortion* of the direct image of reality — as a distorted image, as a pure semblance that ‘subjectivizes’ objective reality. Then, the Real is here as the *empty place*, as a structure, a construction which is never here, experiences [sic] as such, but can only be retroactively constructed and has to be presupposed as such — the Real as symbolic construction. Finally, the Real is *the obscene excremental Object out of place*, the Real ‘itself [...] These three dimensions of the Real result from the *three modes to acquire a distance towards ‘ordinary’ reality*: one submits this reality to anamorphic object place subtracts/erases content (objects) of reality, so that all that remains is the very empty place these objects were filling in³⁰².

Lo Real en el ámbito del arte moderno y contemporáneo según Žižek se ve fracturado en tres partes separadas que se vuelven a proyectar sobre los tres registros lacanianos. Así se obtienen las tres modalidades principales de lo Real en el arte³⁰³: primero, el dominio de lo Real proyectado sobre el registro de lo Imaginario, esto es, lo Real imaginario que se condensa en la idea de la anamorfosis, de la mancha anamórfica responsable de una distorsión de la imagen de la ‘realidad allí fuera’. Una mancha que introduce un desliz perturbador, que si lo contemplamos «straightforwardly, appears as a blurred spot, [and only] assumes clear, distinguished shapes once we look at it ‘awry’, at an angle»³⁰⁴. Aunque Žižek la vincula aquí

³⁰² S. Žižek, «The Matrix, or, The Two Sides of Perversion», contribución para el congreso «Inside the Matrix: International Symposium at the Center for Art and Media, Karlsruhe», octubre de 1999, s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizek-matrix.htm> (últ. acc. 1/6/2017).

³⁰³ Tal observación no sólo es válida en relación con el arte, sino que es aplicable al dominio de lo Real en su totalidad. De hecho, los otros dos registros se ven igualmente reflejados en ciertos ámbitos de los restantes; una condición de intrincación que Lacan ha señalado con gran frecuencia mediante la imagen del nudo borromeo. Žižek, por su parte, da una visión sinóptica sobre los ámbitos parciales de lo Real fracturado y reflejados hacia los otros dos registros por ejemplo en el siguiente pasaje de *Less Than Nothing*, donde se refiere además al conocido sueño de Freud sobre la inyección de su paciente Irma: «It may appear that the triad of the ‘Irma-matrix’ is that of ‘IRS’: first, the imaginary duality; then, its aggravation into the abyss of the Real; finally, the symbolic resolution. However, a more precise reading discloses that in fact we get two Reals in the dream, in that each of its two parts concludes with a figuration of the Real. In the conclusion of the first part (the conversation between Irma and Freud), this is obvious: the look into Irma’s throat renders the Real in the guise of primordial flesh, the palpitation of the life substance as the Thing itself, in its disgusting dimension as a cancerous outgrowth. However, in the second part, the comic symbolic exchange or interplay between the three doctors also ends up with the Real, this time in its opposite aspect — the Real of writing, of the meaningless formula of trimethylamine. The difference hinges on the different starting point: if we start with the imaginary (the mirror-confrontation of Freud and Irma), we get the *Real in its imaginary dimension*, as a *horrifying primordial image* that cancels the imagery itself; if we start with the *symbolic* (the exchange of arguments between the three doctors), we get the *signifier itself transformed into the Real of a meaningless letter or formula*. These two figures are the *two opposite aspects of the Real*: the *abyss of the primordial Life-Thing* and the *meaningless letter or formula* [cursivas nuestras] (as in the Real of the modern science)». LN, pp. 479-480.

³⁰⁴ LA, p. 11.

expresamente con el registro de lo Imaginario, esta primera vertiente de lo Real en el arte también es asociable, con ciertas salvedades, a la concepción de lo Real en sí como distorsión o mueca («grimace») de lo Simbólico, la idea de que, en último término, lo Real queda reducido a un mero efecto de lo Simbólico³⁰⁵.

La segunda modalidad introducida en el ensayo citado es la de lo Real simbólico, esto es, el sector de lo Real que se proyecta sobre el registro de lo Simbólico. Esta modalidad se define principalmente por su condición de vacío, de ausencia central, entendida como siempre presupuesta, pero en realidad retroactivamente construida, con lo que se inserta en las definiciones que hemos elaborado con igual o mayor facilidad que la primera, puesto que el vacío es uno de las principales manifestaciones de lo Real, imprescindible para una correcta concepción de este registro psíquico.

La última modalidad o variante desarrollada por Žižek, finalmente, quizá sea la más allegable con una concepción más espontánea sobre lo traumático, doloroso, brutal o siniestro —recuérdese la fórmula de Žižek: «art ‘beyond the pleasure principle’»³⁰⁶— en el arte moderno y contemporáneo: la de la introducción de un objeto obsceno, excremental, monstruoso, etc., que se practica en un contexto artístico para perturbar las coordenadas básicas de nuestra concepción del arte, rompiendo de manera clara con las categorías estéticas tradicionales. Pero pese a que esa última de las tres modalidades, lo Real real, sea una de las estrategias más frecuentadas y populares en la creación artística a partir de la Modernidad (piénsese en la ingente cantidad de obras en cualquier campo de la creación artística que emplean esa estrategia de confrontación y ‘choque’), Žižek señala dos importantes salvedades que se han de tener en cuenta al operar con esta tercera vertiente de lo Real en el ámbito artístico.

Primero es preciso tener presente que la introducción del «obscene excremental Object out of place», con la intención de así provocar una suerte de irrupción de lo Real en el contexto predominantemente simbólico de la obra de arte, se revela, en verdad, como una operación en

³⁰⁵ Remitimos, de nuevo y en especial al siguiente fragmento de la introducción de *For They Know Not What They Do* que resume esta suerte de lo Real con máxima precisión: «[T]he Real is the unattainable traumatic kernel-Void, the blinding Sun into which it is impossible to look face to face, perceptible only if we look at it awry, from the side, from a distorted perspective — if we look at it directly, we get ‘burnt by the sun’... The Real is thus structured/distorted into the ‘grimace’ we call reality through the pacifying symbolic network». FKD, p. xxvii.

³⁰⁶ S. Žižek, «Burned by the Thing», *cit.*, s.p.

cierto modo engañosa, en tanto que trata sólo de enmascarar la mucho más vehemente, aunque igualmente más insidiosa, presencia de lo Real simbólico, en su condición de estructura/ausencia:

This last Real [lo Real real], if isolated, is a mere fetish whose fascinating/captivating presence masks the structural Real [lo Real simbólico], in the same way that, in the Nazi anti-Semitism, Jew as the excremental Object is the Real that masks the unbearable

Mediante una de sus frecuentes referencias al nazismo, Žižek ilustra aquí la relación que se despliega entre lo Real simbólico y lo Real real de forma diáfana: lo Real real *qua* objeto obsceno sirve como un mero fetiche que fascina y embarga al sujeto, mientras que lo Real simbólico es la pujanza ‘de fondo’ que actúa como último substrato de la textura de la realidad, artística u otra. Con esa observación en mente, podemos asimismo inferir, al menos hasta cierto punto, que Žižek presupone una predominancia de lo Real simbólico (el vacío estructural) sobre lo Real real en forma de objeto obsceno y superfluo.

La segunda salvedad a tener en cuenta sobre lo Real real en su condición de objeto obsceno se desarrolla en concomitancia con nuestra cuestión inicial de cómo se registra, se retrata, se inscribe simbólicamente el dominio de lo Real en las obras de arte. Volviendo a la misma, el propio Žižek nos advierte de que particularmente aquellas estrategias que buscan una aproximación más radical y fulminante a la esfera de lo Real (ya sea por vía de procedimientos meta-artísticos/meta-literarios, ya sea a través de la introducción de objetos o acontecimientos exageradamente obscenos o brutales) son las que a menudo no cumplen con tal propuesta, puesto que obvian el aspecto ‘ilusorio’ (‘distorsión’, ‘mueca’, ‘efecto’) de lo Real:

The same goes for contemporary art where we encounter *often brutal attempts to ‘return to the real’*, to remind the spectator (or reader) that he is perceiving a fiction, to awaken him from the sweet dream. This gesture has *two main forms* which, although opposed, amount to the same. In literature or cinema, there are (especially in postmodern texts) *self-reflexive reminders that what we are watching is a mere fiction*, like the actors on screen addressing directly us as spectators, thus ruining the illusion of the autonomous space of the narrative fiction, or the writer directly intervening into the narrative through ironic comments; in theatre, there are *occasional brutal events* which awaken us to the reality of the stage (like slaughtering a chicken on stage). Instead of conferring on these gestures a kind of Brechtian dignity, perceiving them as versions of extraneation, one should rather denounce them for what they are: the exact opposite of what they claim to be — *escapes*

³⁰⁷ S. Žižek, «The Matrix», *cit.*, s.p.

from the Real, desperate attempts to avoid the real of the illusion itself [todas las cursivas nuestras], the Real that emerges in the guise of an illusory spectacle³⁰⁸.

En su conjunto, las dos salvedades que acabamos de glosar muestran el grado de complejidad inherente a la noción de lo Real, ilustrando en especial las dificultades a la hora de intentar provocar una ‘respuesta real’ concreta mediante determinadas estrategias artísticas. Se trata, en fin, de un ámbito tan resbaladizo que resulta imposible, o al menos muy difícil en muchas ocasiones, poder pronosticar cuál es la vía más idónea para el registro simbólico-artístico. Más que objetivo consciente o meta pretendida del proceso artístico, la noción de lo Real puede servir, por lo tanto, como categoría de análisis *a posteriori*, tal como lo veremos en la glosa de los ejemplos concretos ofrecidos por Žižek. Antes de abordar ese segundo bloque, no obstante, afrontamos a continuación otro modo teórico de acercamiento a lo Real atisbado por Žižek a partir de unas reflexiones correspondientes de Alain Badiou. En concreto, nos referimos a su noción de la ‘pasión de/por lo Real’ (*passion du réel*), acuñada en su libro de 2005, *Le siècle*³⁰⁹.

Badiou sostiene que el siglo XX estuvo principalmente marcado por una pasión por lo Real en todas sus vertientes: desde la teoría política en sus muchas variantes, hasta los nuevos procedimientos y estrategias artísticas de las vanguardias históricas y las transvanguardias³¹⁰; un diagnóstico ese concomitante con las posturas de Žižek sobre lo Real en cuanto objeto del arte moderno y contemporáneo. Tomando la idea de Badiou como punto de partida, Žižek elabora su propia meditación en torno a los dos modos de acercamiento a lo Real propuestos

³⁰⁸ S. Žižek, «Ideology III: To Read Too Many Books is Harmful», *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizchemicalbeats> (últ. acc. 3/5/2017). Aunque este artículo se ha publicado sin fecha exacta, su elaboración precede claramente la fecha de publicación de *Less Than Nothing*; libro ese en el que volvemos a encontrar, curiosamente, el fragmento citado, recogido en LN, pp. 32-33.

³⁰⁹ Véase, de entrada, A. Badiou, *Le siècle*, cit., p. 54: «C’est ce que je propose d’appeler la *passion du réel*, dont je suis persuadé qu’il en faut faire la clef de toute compréhension du siècle. Il y a une conviction pathétique qu’on est convoqué au réel du commencement. Le réel, chacun des acteurs du siècle le sait, est horrible et enthousiasmant, mortifère et créateur. Ce qui est certain, c’est qu’il est, comme Nietzsche l’a magnifiquement dit, ‘au-delà du Bien et du Mal’. Toute conviction de la venue réelle de l’homme nouveau s’installe dans une forte indifférence au prix payé, dans une légitimation des moyens les plus violents. Si c’est de l’homme nouveau qu’il s’agit, l’homme ancien peut bien n’être qu’un matériau».

³¹⁰ Cf. A. Badiou, *Le siècle*, cit., pp. 75-88 (nótese asimismo que el capítulo sobre la pasión por lo Real está fechado el 10 de febrero de 1999). Badiou comenta en concreto, subrayando el carácter intrínsecamente violento de lo Real: «Ce fut une des grandeurs du siècle que de s’attacher à penser le rapport, souvent d’abord obscur, entre violence réelle et semblant, entre visage et masque, entre nudité et travestissement. On retrouve ce point dans des registres très variés, allant de la théorie politique à la pratique artistique» (*ibid.*, p. 75).

por el francés, el de la ‘purificación’ (*épuration/destruction*) y el de la ‘sustracción’ (*soustraction*)³¹¹. En *The Puppet and the Dwarf* comenta sobre ambos:

[T]he twentieth-century passion for the Real has two sides: that of purification and that of subtraction. In contrast to purification, which endeavors to isolate the kernel of the Real through a violent peeling off, subtraction starts from the Void, from the reduction (‘subtraction’) of all determinate content, and then tries to establish a minimal difference between this Void and an element that functions as its stand-in³¹².

Los dos modos aquí expuestos no se ciñen al campo de la representación/el registro artístico-simbólico a través de distintas estrategias en el arte; al contrario, es posible identificar diferentes manifestaciones suyas en una variedad de esferas³¹³. Para el caso actual, no obstante, las afirmaciones de Žižek propician una pista decisiva sobre la doble estructura básica y subyacente que persiguen las propuestas en su intento de ofrecer un acercamiento a lo Real. Por un lado hallamos el acto depurador que consiste en ir despojando gradualmente las diversas capas de realidad simbólica, para conseguir de esa forma una aproximación a la Cosa real que aguarda en el fondo como sustrato. Tal intento de reproducir una ruptura (parcial) de la coordenadas simbólicas mediante el violento despojo de capas de realidad se deja vincular con la otra modalidad de acercamiento que hemos conocido inicialmente: la de la introducción del objeto obscuro, ‘fuera de lugar’, cuya presencia (en propuestas logradas, naturalmente) puede provocar una disrupción en la orientación simbólica de sus receptores.

La sustracción, por otra parte, —procedimiento algo más ‘suave’ que el violento arrebató de la depuración— parte de la concepción de lo Real como vacío central que hemos conocido con anterioridad, de la idea de empezar con sustraer cualquier tipo de contenido ‘positivo’, particular, para después establecer una diferencia mínima entre el vacío resultante y otro elemento³¹⁴. Si tal procedimiento puede parecer algo abstracto descrito aquí a nivel teórico, Žižek en otro contexto propicia un ejemplo concreto, una nueva referencia al ya mencionado Malévich que examinaremos a continuación junto con los demás ejemplos específicos. Antes de eso, no obstante, para concluir este apartado sobre la ‘pasión de lo Real’ y sus implicaciones

³¹¹ Cf. *ibid.*, p. 85: «Mais il faut aussitôt discerner deux orientations. Celle qui, assumant la destruction comme telle, s’engage dans l’indéfini de l’*épuration*. Et celle qui tente de *mesurer* l’inéluctable négativité, que j’appellerais ‘*soustractive*’. C’est un débat central dans le siècle: destruction ou *soustraction*. Quelle est la figure active du versant négatif de la passion du réel?»

³¹² PD, p. 64.

³¹³ Cf. *ibid.*, pp. 63-65, así como PV, pp. 281-282.

³¹⁴ Hemos conocido ya la relevancia de diferencia mínima también para en el contexto del examen paraláctico de textos y obras de arte; véase al respecto el capítulo inmediatamente anterior.

en el campo literario-artístico, cabe tener en cuenta también el siguiente fragmento —procedente de otro más de los textos žižekianos al respecto— en el que matiza la idea de Badiou, suplementándola con otra categoría adicional:

In *Le siècle*, Badiou deploys two modes of what he calls the ‘passion of the real’ as the defining passion of the XXth century, that of ‘purification’ (of violently discarding the deceiving layers of false reality in order to arrive at the kernel of the real) and that of ‘subtraction’ (of isolating the minimal difference which becomes palpable in the symptomal point of the existing order of reality) — is it not, then, that we should supplement Badiou’s two passions of the Real (the passion of purification and the passion of subtraction) with that of scientific-theoretical FORMALIZATION as the third approach to the Real? The Real can be *isolated through violent purification*, the shedding away of false layers of deceptive reality; it can be *isolated as the singular universal which marks the minimal difference*; and it can also be *isolated in the guise of a formalization which renders the subjectless ‘knowledge in the Real’* [cursivas nuestras]. It is easy to discern here again the triad of *Real, Imaginary, Symbolic*: the Real attained through violent purification, the Imaginary of the minimal difference, the Symbolic of the pure formal matrix³¹⁵.

Aunque no es del todo descartable que Žižek haya llevado a cabo esa suplementación para acercar, por así decirlo, la concepción de Badiou a ‘su terreno’, dotándola de una estructura tripartita con visibles resonancias con el esquema RSI de Lacan y cierta proximidad a las fórmulas triádicas comúnmente consideradas hegelianas, su observación no dejar de ofrecer otra vía adicional de acercamiento a lo Real. Bien es cierto que la ‘matriz formal’ alegada aquí por Žižek como tercera opción es tal vez el aspecto menos vinculable de forma espontánea con la creación artística; su alusión a la esfera del ‘conocimiento en lo Real’ («knowledge in the Real») revela, no obstante, cómo hasta en el momento actual de la inversión del marco platónico de referencia —recordémoslo: las artes, en la perspectiva de Žižek, se ocupan en grado creciente de la búsqueda de lo Real, mientras que la ciencia se encarga de analizar ‘meros fenómenos’ privados de contenido ‘profundo’— dicho ‘conocimiento en lo Real’ puede ser registrado a través de un proceso formalizador.

3.2.2 Lo Real en el análisis literario-artístico.

Aparte de las reflexiones de carácter más general en torno al registro de lo Real y su papel en el arte que acabamos de ilustrar, encontramos otros ejemplos de análisis concretos en varios momentos de la obra de Žižek. Dichos ejemplos son susceptibles de ser divididos de forma

³¹⁵ S. Žižek, «Spinoza, Kant, Hegel... and Badiou! / Section 3: Badiou!», *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizphilosophy3.htm> (últ. acc. 3/6/2017).

nítida en un bloque que afronta las artes plásticas (pintura y escultura) y otro enfocado sobre todo en el contexto literario; este último, a su vez, centrado en dos temas relativamente dispares: por un lado, aspectos de la producción literaria de Kafka, y por otro, materias relativas a la inscripción del trauma a través de procedimientos literarios, especialmente en el contexto de la literatura del Holocausto.

3.2.2.1 Figuras de lo Real en las artes plásticas.

Las muestras principales que Žižek afronta en el ámbito de las artes plásticas son tres: la obra ya mencionada en el capítulo anterior, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich, las pinturas del último periodo de creación de Mark Rothko y la vertiente más prominente de los trabajos escultóricos de la artista británica Rachel Whiteread. Al contrario de los otros dos creadores que cuentan con una incidencia más puntual en las doctrinas de Žižeks, Malévich es una constante que surge en diferentes textos como decisivo punto de referencia e hito que Žižek fija como uno de los momentos iniciales del arte moderno³¹⁶. Pero a pesar de esa abundancia de alusiones a Malévich, la gran mayoría de las mismas hace referencia a una única obra del pintor: su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* del año 1915 (obra esa, por lo demás, que un buen número de críticos e historiadores de arte consideran igualmente un hito fundamental en la historia del arte, al constituirse en ella un auténtico ‘grado cero de la pintura’³¹⁷).

³¹⁶ En *Less Than Nothing* es quizá donde Žižek desarrolla su aprecio de Malévich con más detalle y detenimiento (cf. LN, pp. 712-713), estableciendo además un nexo entre la pintura y la situación política del momento (la Revolución de Octubre), al alegar que «Malevich is to the October Revolution what Marat was to the French Revolution» (*ibid.*, p. 712).

³¹⁷ La literatura crítica sobre esa obra de Malévich es poco menos que oceánica, y no es esta tesis el marco adecuado para adentrarnos en ella de forma escrupulosa. Baste aquí, por tanto, con una mención del logrado trabajo sintético de Charlotte Douglas, «Suprematism: The Sensible Dimension», en el que comenta a propósito del *Cuadrado negro*: «Malevich was forced by the nature of his art to present a minimal new form, to move off the null, and the square was the least he could do. A repetition of the white edge of the canvas in black, the two planes coinciding, not even any color, the simplest possible set of plastic relationships. From zero to one unit». C. Douglas, «Suprematism: The Sensible Dimension», *The Russian Review*, XXXIV, 3 (1975), pp. 266-281, aquí p. 280. En cuanto a la expresión del ‘grado cero de la pintura’, véase como muestra en la crítica periodística del momento por ejemplo la contribución de Peter Schjeldahl que recoge las palabras del propio Malévich: «But even now they feel pregnant with creative possibilities, approaching nothingness not as an end but as a pivot for renewal. ‘It is from zero, in zero, that the true movement of being begins’, he wrote». P. Schjeldahl, «The Prophet. Malevich’s Revolution», *The New Yorker*, 2 de junio de 2003, s.p.; disponible online: <http://www.newyorker.com/magazine/2003/06/02/the-prophet-2> (últ. acc. 1/6/2017).

Sin entrar ahora en la red de análisis y glosas que la pintura de Malévich ha engendrado a lo largo del tiempo, nos atendremos aquí exclusivamente a las observaciones de Žižek, siempre bajo el enfoque del registro de lo Real. En su ya mencionado ensayo «The Matrix, or, The Two Sides of Perversion», Žižek comienza la exploración del *Cuadrado Negro* con un cotejo con otra obra de gran importancia para el nacimiento del arte moderno, el urinario (*Fountain*) de Duchamp:

And the same goes for today's art scene: in it, the Real does NOT return primarily in the guise of the shocking brutal intrusion of excremental objects, mutilated corpses, shit, etc. These objects are, for sure, out of place — but in order for them to be out of place, the (empty) place must already be here, and this place is rendered by the 'minimalist' art, starting from Malevitch. Therein resides the complicity between the two opposed icons of high modernism, Kazimir Malevitch's *The Black Square on the White Surface* [sic] and Marcel Duchamp's display of ready-made objects as works of art. The underlying notion of Malevitch's elevation of an everyday common object into the work of art is that being a work of art is not an inherent property of the object; it is the artist himself who, by preempting the (or, rather, ANY) object and locating it at a certain place, makes it the work of art — being a work of art is not a question of 'why', but 'where'. And what Malevitch's minimalist disposition does is simply to *render — to isolate — this place as such, the empty place (or frame)* [cursiva nuestra] with the proto-magic property of transforming any object that finds itself within its scope into the work of art. In short, there is no Duchamp without Malevitch: only after the art practice isolates the frame/place as such, emptied of all its content, can one indulge in the ready-made procedure. Before Malevitch, a urinal would have remained just a urinal, even if it were to be displayed in the most distinguished gallery³¹⁸.

Sobre esa comparación deja constatarse de entrada que Žižek ilustra de forma diáfana uno de los rasgos principales que hemos conocido en el acercamiento teórico a la posición de lo Real en el arte: la preeminencia de la vertiente de lo Real simbólico sobre su equivalente real (recuérdese: lo Real real, en su forma de elemento u objeto obsceno, en último término solamente enmascara lo Real simbólico 'estructural'). Duchamp, con su contribución (rechazada) del urinario para la exposición de la *Society of Independent Artists* en 1917, procede exactamente según la línea trazada por Žižek: introduce un objeto escatológico/obsceno en el 'marco'/lugar de la obra de arte. Según nos advierte Žižek, lo que tal introducción del objeto obsceno —en este caso, con la intención de acercarse a lo Real de las funciones corporales, de la plana, 'estúpida' vida— obnubila es precisamente el hecho de que una estrategia de este tipo sólo puede 'funcionar', pareciéndonos el objeto en cuestión 'fuera de lugar', si ese lugar ha sido previamente identificado como perteneciente a la esfera de lo Real simbólico: aquí

³¹⁸ S. Žižek, «The Matrix», *cit.*, s.p.

concretamente lo real simbólico del *locus* vacío, de la estructura presupuesta como el ‘marco’ de la obra del arte en cuanto tal, que Malévich identifica en la diferencia mínima de su *Cuadrado negro*. Las operaciones de Malévich y de Duchamp, respectivamente, sirven así como ejemplos pertinentes que ilustran dos de las tres vertientes principales de lo Real en el arte: la que se manifiesta en el objeto obscuro ‘fuera de lugar’ y ontológicamente superfluo por un lado, y la del vacío central y elemental por el otro.

De ese modo, lo establecido en el capítulo previo sobre la diferencia mínima en el contexto paraláctico respecto a la operación de Malévich con su *Cuadrado negro* se ve suplementado ahora por otra dimensión adicional, enfocada en el registro de lo Real y gravitando en torno a la diferencia mínima que acabamos de identificar, la que se abre entre el lugar/marco y la obra como tal. Con esto, puede considerarse un ejemplo ilustrativo del procedimiento que hemos conocido como la ‘sustracción’ de Badiou: desprovista de cualquier contenido ‘positivo’, el cuadro de Malévich reduce el acto de pintura en sí al mínimo, al marco blanco que identifica el *locus* vacío de la obra de arte como tal, y su contenido sumamente depurado, el cuadrado negro, como ‘obra’ reducida a los parámetros estrictamente necesarios: «[the] Void and an element that functions as its stand-in»³¹⁹.

Más desapegado de la concepción tripartita de lo Real en el arte contemporáneo se presenta luego el análisis de las pinturas de Mark Rothko, desplegado en *Looking Awry*. Aquí, Žižek enfoca la relación entre lo Real y la realidad —recordemos por un lado el aspecto de lo Real como sustancia inmediata pre-simbólica o no simbolizable subyacente, y por el otro la función ‘pacificadora’ del Orden Simbólico sobre ese Real, constituyendo así nuestra percepción de la ‘realidad’—, alegando que las pinturas que Rothko realizó en el último decenio de su vida sirven como muestra para ilustrar la relación tensa y conflictiva entre los dos registros, al tiempo que ofrece un nuevo nexo con el *Cuadrado negro* de Malévich:

If we want to witness the process of this breakdown—the breakdown of the barrier real/reality—in its pure form, we have only to follow the path of the paintings produced in the 1960s, the last decade of his life, by Mark Rothko, the most tragic figure of American abstract expressionism. The ‘theme’ of these paintings is constant: all of them present nothing but a *set of color variations of the relationship between the real and reality* [cursiva nuestra], rendered as a geometrical abstraction by the famous painting of Kasimir Malevich, *The Naked Unframed Icon of My Time* [no queda claro por qué motivo

³¹⁹ PD, p. 64.

Žižek emplea aquí ese título muy poco habitual para referirse a la pintura de Malévich]: a simple black square on a white background. The ‘reality’ (white background surface, the ‘liberated nothingness’, the open space in which objects can appear) obtains its consistency only by means of the ‘black hole’ in its center (the Lacanian *das Ding*, the Thing that gives body to the substance of enjoyment), i.e., by the exclusion of the real, by the change of the status of the real into that of a central lack. All late Rothko paintings are manifestations of a struggle to save the barrier separating the real from reality, that is, to prevent the real (the central black square) from overflowing the entire field, to preserve the distance between the square and what must at any cost whatsoever remain its background. If the square occupies the whole field, if the difference between the figure and its background is lost, a psychotic autism is produced. Rothko pictures this struggle as a tension between a gray background and the central black spot that spreads menacingly from one painting to another (in the late 1960s, the vivacity of red and yellow in Rothko’s canvases is increasingly replaced by the minimal opposition between black and gray)³²⁰.

En este ejemplo gráfico se ve resaltada la vertiente de lo Real en cuanto abismo o sustancia pre-simbólica caótica y entrópica, que amenaza siempre latentemente con derribar la frontera entre ella y la realidad simbólica construida por encima de ella. Una nueva referencia al cuadro de Malévich revela una nueva lectura žižekiana del mismo, operando desde una posición contigua, bien que no idéntica a la principal examinada en el párrafo anterior. Žižek retoma la división inherente en el cuadro de Malévich entre marco y contenido, concibiéndola como la frontera entre lo Real y la realidad (que con todo derecho podemos llamar simbólica): en esa interpretación, la pintura de Malévich, y las posteriores de Rothko que Žižek acerca a la misma, funcionan como plasmación artística de esa difícil frontera, ese campo de conflicto entre lo no-simbolizable y lo Simbólico³²¹. Al mismo tiempo nos descubre otra modalidad más de inscripción/registro simbólico de lo Real, otra manera de cómo «the Real may be directly rendered by [...] the symbolic form itself»³²².

La tercera muestra que Žižek aduce en el campo de las artes plásticas se constituye en un conjunto de trabajos escultóricos de la artista inglesa Rachel Whiteread, miembro del grupo de los Young British Artists. Las obras en cuestión en la estimación de Žižek igualmente intentan representar lo Real en su faceta de vacío, pero esta vez desde un gesto artístico *ex negativo*, esto es, materializando directamente un vacío existente que después se llena de

³²⁰ LA, p. 19.

³²¹ Véase al respecto también el segundo subepígrafe del primer apartado de este capítulo, ‘Lo Real y lo Simbólico entrecruzados’, en el que hemos afrontado ese conflicto entre los dos registros lacanianos.

³²² K. Wood, *Žižek: A Reader’s Guide*, cit., p. 68.

materia, sustituyendo así su cualidad de ausencia inefable por una materialidad sólida, inerte, monolítica e híper-condensada:

Most of Rachel Whiteread's sculptural work consists of variations on one and the same theme: that of directly giving body to the Void of the Thing. When, taking a created object (a cupboard, a room, a house...), she first fills in the empty space, the void in the middle, and then removes that which encircled and thus delineated this central void, what we get is a massive object which directly gives body to the void itself. The standard relationship between the void and the crust/armour/shell which created this void is thus inverted: instead of the vase embodying the central void, this void itself is directly materialized. The uncanny effect of these objects derives from the way in which they tangibly demonstrate the ontological incompleteness of reality: such objects, by definition, *stick out*; they are *ontologically superfluous, not on the same level of reality* [cursivas nuestras] as 'normal' objects³²³

En el pasaje citado se revela con claridad cómo Žižek emplea el término de *das Ding*/la Cosa como encarnación 'positiva', como *embodiment*, del registro de lo Real; un uso que se verifica consistente en el total de su obra, si bien el término en sí, proveniente de Lacan, no se concibe sin fricciones y dificultades³²⁴. El breve análisis arriba citado en un primer momento ilumina de nuevo una de las posibilidades de captar/traducir lo Real simbólico del vacío en el contexto simbólico-artístico de una obra escultórica. Pero más allá de esa observación general, el

³²³ FDK, p. xxviii.

³²⁴ Ya al interior de las doctrinas lacanianas, la relación entre el registro de lo Real como tal y la noción de *Das Ding*/*La Chose* no exhibe una particular claridad, más allá de la referencia al término del mismo nombre de Freud. Aparte de tratarse de una materia que parece que encuentra su punto álgido de interés en el seminario séptimo (y sólo allí), en el transcurso de los seminarios siguientes *Das Ding* empieza a reemplazarse gradual, aunque larvadamente, con la noción del *objet petit a*, la causa-objeto del deseo. Simon Critchley comentaba al respecto: «The whole thematic of *das Ding*, which, it would seem, only appears in Seminar VII (although what is named by *das Ding* might be said to be replaced later in Lacan's work in the guise of the '*objet petit a*'—the cause of desire in the subject), is somewhat tortuous, overdetermined as it is with suggestive but unspecific Heideggerian and Kantian allusions». S. Critchley, «Das Ding: Lacan and Levinas», *Research in Phenomenology*, XXVIII (1998), pp. 72-90, aquí p. 72. Para el caso de Žižek, la situación se presenta similar, en la medida en que no encontramos en ningún momento —como lo hemos visto parcialmente— una definición exacta de lo Real, ni tampoco de *das Ding*/la Cosa, si bien trasparece en numerosas ocasiones que se trata de una suerte de avatar condensado o encarnación en objeto de las propiedades de lo Real. Para no complicar sobremanera el asunto, ya que el marco de este trabajo no ofrece (no puede ofrecer) un foro para negociar a fondo cuestiones de tal índole, nos atenemos a una distinción elemental, que prescinde por ahora de las inevitables reminiscencias kantianas —negadas por Lacan— del *Ding* (respecto a las mismas, cotéjese el capítulo quinto de esta parte): basándonos en el enunciado de Lacan ya citado de «Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la Chose» («Fonction et champ de la parole et du langage», *cit.*, p. 319), podemos concebir *grosso modo* la distinción entre *Chose* y *Symbole* como reflejo particular de la relación/el conflicto superior entre los registros de lo Real y lo Simbólico. No somos por cierto los únicos en realizar esa generalización holgada: así, Sean Sheehan apunta sobre *Das Ding*: «The Thing stands in *place of the Lacanian Real*, as a threat sometimes of what there might be *beyond the limits imposed by symbolization* [cursivas nuestras]». S. Sheehan, *Žižek. A Guide for the Perplexed*, *cit.*, p. 30. Y también el propio Žižek, en ocasiones que precisan, a su parecer, una formulación más concisa y breve, no deja de entablar una relación de equiparación más específica entre *Das Ding* y el registro de lo Real, por ejemplo en *The Metastases of Enjoyment*: «This traumatic Otherness is what Lacan designates by means of the Freudian term *das Ding*, the Thing—the Real that 'always returns to its place' the hard kernel that resists symbolization». ME, p. 90.

ejemplo dado por Žižek también es adecuado para mostrar cómo las diferentes perspectivas, dimensiones o facetas de lo Real se encuentran en una relación de entrecruzamiento entre sí: los objetos de Whiteread, a más de plasmar directamente, aunque *ex negativo*, el vacío de la Cosa, también se dejan concebir en cierta manera como ‘objetos obscenos’, bien que no en el sentido habitual del término (no son, naturalmente, escatológicos ni abierta y vulgarmente sexuales, etc.), sino en el sentido que hemos visto anteriormente de ‘fuera de lugar’, desencajantes («sticking out»), ontológicamente superfluos. Así, en Whiteread se fusionan las dos últimas facetas del esquema tripartito de Žižek, revelando —por si no hubiera quedado evidenciado hasta ahora— la naturaleza intrínsecamente plástica y polifacética del registro de lo Real.

3.2.2.2 Lo Real y lo literario: Kafka y la escritura del Holocausto.

En el ámbito de la literatura, las indicaciones de Žižek sobre lo Real y las posibilidades y dificultades de su inscripción simbólica se reparten entre dos bloques principales³²⁵: por un lado, en sus frecuentes glosas a la obra de Kafka alude en ocasiones al registro que nos ocupa; por otro lado aborda cuestiones sobre la ‘retratibilidad’/‘inscriptibilidad’ o no del trauma (recuérdese: la noción del trauma como ejemplo paradigmático del daño producido por una intrusión de lo Real) en la literatura del Holocausto.

Sobre la incidencia de Kafka en términos generales —ya lo hemos aludido en otros momentos de este trabajo— cabe constatar que se trata de una de las referencias literarias de primer orden en el pensamiento de Žižek³²⁶. En ello, la tesis žižekiana más generalizada es la de que su producción literaria demuestra de forma ejemplar que el inconsciente, a menudo concebido casi erróneamente como «a kind of ‘reservoir’ of wild, illicit drives»³²⁷, en realidad es más bien,

³²⁵ Aparte de los dos ámbitos temáticos que se desglosarán a continuación, encontramos sólo referencias muy contadas sobre otras obras literarias; siendo la más interesante, a buen seguro, la siguiente sobre la *Nausea* de Sartre: «Recall Sartre’s *Nausea*, one of the paradigmatic literary approaches to the Real: it is very difficult, counter-intuitive, to subsume the disgusting slime of the inert Real under the category of ‘aura’: Is not aura precisely a ‘domestication’ of the Real, a screen that protects us from its traumatic impact?». LN, p. 697.

³²⁶ De hecho, alusiones a la producción literaria de Kafka se encuentran en casi el total de las obras más destacadas de Žižek. Véanse por ejemplo SOI, pp. 82-83; FKD, pp. 106-108; TN, p. 193 (en una referencia doble, junto con Carl Schmitt); TS, pp. 364-366; PV, 116-121; DLC, pp. 82-94 (aquí explorando sobre todo la relación difícil con su padre); LN, pp. 559-563, así como en muchos otros lugares como referencias más singulares o colaterales. Aunque el material ofrecido por Žižek es relativamente amplio, nos hemos decidido conscientemente a ceñirnos sólo a lo que nos ocupa en este punto.

³²⁷ LA, p. 152.

y sobre todo, un dominio de «fragments of a traumatic, cruel, capricious, ‘unintelligible’ and ‘irrational’ law text, a set of prohibitions and injunctions»³²⁸; una circunstancia, en la perspectiva de Žižek, que Kafka plasma de forma diáfana su obra literaria, puesto que, por más que sus lecturas aborden también otras problemáticas, las más importantes de las mismas se despliegan en torno al ‘salto generacional’ entre la literatura moderna y postmoderna. En esa diferencias epocal, Kafka es la referencia predilecta para Žižek, al alegar, no sin controversia, que mientras *Esperando a Godot* de Beckett constituye el prototipo de una obra literaria moderna, configurada alrededor de una *ausencia* central³²⁹, la obra de Kafka, temporalmente anterior, es, sin embargo, postmoderna en la medida en que se ocupa de una insoportable *presencia* obscena³³⁰. De este modo, Žižek amplía el alcance conceptual de la noción de lo postmoderno, entendiéndola no sólo como relativa a un desarrollo temporal, sino como cualidad inherente a una obra o grupo de obras³³¹.

Para el enfoque que nos ocupa son de mayor relevancia los vínculos que Žižek entabla en sus lecturas desde la producción literaria de Kafka a la posición que asume en ella el registro de lo Real; por más que alusiones se encuentren en muchos fragmentos y pasajes, es en *The Parallax View* Žižek, donde Žižek resume de forma más condensada y precisa sus observaciones, al desglosar las diferentes manifestaciones de lo Real que detecta de la siguiente manera:

There are different figurations of the Thing-*jouissance* [esto es, una vertiente de lo Real; véase también nota 69] — an immortal (or, more precisely, undead) excess — in Kafka’s work: the Law that somehow insists without properly existing, making us guilty without knowing what we are guilty of [*El proceso*]; the wound that won’t heal and does not let us die [la herida del niño en *Un médico rural*]; bureaucracy in its most ‘irrational’ aspect [los juzgados del *Proceso*; el eternamente inaccesible castillo]; and, last but not least, ‘partial objects’ like Odradek [parecido, en cierta medida, a la *lamelle* lacaniana]³³².

En primer lugar, nuevamente consta el uso del término de ‘das Ding’ /la Cosa para hacer referencia al registro de lo Real, acoplado al término de *jouissance*³³³. Dicho registro se

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Cf.* al respecto especialmente el ensayo/capítulo noveno, «Postmodernism II: Joyce versus Kafka», ITR, pp. 120-125.

³³⁰ *Cf. ibid.*

³³¹ Para un tratamiento de la cuestión de las épocas histórico-artísticas según propuestas por Žižek véase el capítulo décimo de esta parte.

³³² PV, p. 115.

³³³ Nos hemos acercado al concepto de *jouissance* en el marco del capítulo introductorio sobre la importancia de las doctrinas de Lacan para el pensamiento de Žižek en la primera parte de este trabajo. Basten, para la ocasión actual, dos indicaciones muy generales del propio Lacan, la de «Je tente de faire remarquer que la *jouissance*, c’est du réel». J. Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII: le Sinthome*, cit., p. 78, así como la muy conocida y divulgada,

presenta aquí en su calidad de exceso (piénsese, a tal respecto, también en la definición básica de *jouissance* como el exceso de placer que lo convierte en su contrario), como una suerte de profusión acumulada más allá de las habituales coordenadas de la realidad simbólica. Tal modalidad de lo Real se manifiesta, como lo describe Žižek bajo una variedad de apariencias muy amplia en la obra de Kafka: por un lado y más destacadamente, como el aplastante peso de la ley excesiva, obscena e incomprensible, cuyo impenetrable espesor hunde al protagonista Josef K. Como apunta Žižek, la ley *insiste* antes que *existe*, su carácter secreto, oculto y obsceno³³⁴ —recordemos que los juzgados descritos por Kafka no forman parte oficial del poder judicial en el estado innominado del que K. es ciudadano, sino que se trata, en cierto modo, de la otra cara de ese poder: excesiva, retorcida, lúbrica e injusta— hace imposible hasta saber qué exactamente es lo que se le incrimina al protagonista.

Estrechamente vinculado con lo Real de la ley obscena en la lectura de Žižek aparece lo Real en su condición de núcleo elusivo e irracional de la burocracia ‘pura’, como lo exhiben tanto los procesos y trámites internos ofuscados y aparentemente interminables en los juzgados del *Proceso*, al igual que el monstruoso aparato burocrático del Castillo en la novela del mismo nombre, que parece ejercer un fuerte control sobre todos los habitantes de la aldea, pero que al mismo tiempo se mantiene completamente impenetrable, opaco e inaccesible a lo largo del texto. Se revela así, en la lectura de Žižek, el núcleo real de la burocracia en último término como ausencia, como vacío estructural³³⁵; con lo que se cumple y exhibe una de las principales manifestaciones que hemos encontrado reiteradamente en este capítulo. Bien entendido que se trata, no obstante, de una ausencia meticulosamente enmascarada por la apariencia densa y abrumadora, excesiva, engendrada por la multitud de procesos y operaciones burocráticas, tanto en el *Proceso* como en el *Castillo*.

también recordada por Žižek, sobre la utilidad de la *jouissance*, «La *jouissance*, c'est ce qui ne sert à rien», en *Le Séminaire, livre XX: Encore, cit.*, p. 10.

³³⁴ Cf. también LN, p. 689: «The Court in Kafka's *The Trial* possesses [a] purely phantasmagorical existence».

³³⁵ Aludiendo a la lectura de Deleuze y Guattari de las obras de Kafka, Žižek menciona «the Absence of the *inaccessible and elusive transcendent Center* [cursiva nuestra] (Castle, Court, God)» (OWB, p. 7), aunque descarta en último término, como ya hemos señalado, esa lectura en favor de la suya, enfocada sobre la Presencia obscena en lugar de la Ausencia.

El caso del niño enfermo en *Un médico rural*, finalmente, ilustra otra vertiente más de lo Real en su capacidad de exceso doloroso: la llaga³³⁶ que ha aflorado en su flanco carece de una etiología concreta, las causas que han provocado su aparición son indeterminables, la llaga en sí parece incurable, y el médico, llamado a la casa por los padres en esa situación de emergencia, se ve incapaz de aplicarle cualquier tipo de tratamiento, experimentando además él mismo a través del encuentro con esa llaga terrible una crisis que le l poner en entredicho su situación profesional y vital. Según Žižek, la llaga descrita por Kafka es la encarnación de un exceso, una irrupción de lo Real en su condición de sustancia vital inmediata, pre-simbólica: «what is it if not the embodiment of vitality as such, of the life-substance in its most radical dimension of meaningless enjoyment?»³³⁷. Dicho de otro modo: en la llaga del niño del cuento de Kafka se encarna, en estado puro, la *jouissance* como esencia última de esa sustancia vital, como la vida ‘pura’ y sin sentido, plasmada en su ‘estúpido’ y doloroso exceso.

Nuestro examen de un ámbito parcial en las reflexiones žižekianas en torno a Kafka y su obra muestra, ante todo, cómo diferentes aspectos de lo Real y la búsqueda e inscripción simbólico-literaria de los mismos pueden muy bien ser integrados, por decirlo así, en una suerte de análisis multifactorial: el interés de Žižek por Kafka en general es grande, pero lo relativo a lo Real ocupa sólo una parte del total de sus glosas y lecturas, entrelazándose además de forma quizá no siempre nítida con otros varios aspectos³³⁸. Para concluir este capítulo con un ejemplo más concreto y tangible que las reflexiones de Žižek sobre Kafka, examinaremos la relación que se establece entre el trauma como vertiente de lo Real y su inscripción simbólico-literaria, ilustrada sobre todo en el contexto de la literatura del Holocausto.

³³⁶ Es interesante apuntar aquí que, en algunos momentos, Žižek también ha relacionado la llaga del niño en el relato de Kafka con la herida de Amfortas en el *Parsifal* wagneriano. La más sugerente de estas reflexiones se encuentra en *In Defence of Lost Causes* donde resume además en pocas palabras una de la revelaciones centrales del psicoanálisis, a saber, que la vida humana nunca es ‘mera vida’, sino que lo que define a los humanos es precisamente el exceso, la *jouissance*: «The ultimate lesson of psychoanalysts is that human life is never ‘just life’: humans are not simply alive, they are possessed by the strange drive to enjoy life to excess, passionately attached to a *surplus which sticks out and derails the ordinary run of things* [esto es, *jouissance*; cursiva nuestra]. This excess inscribes itself into the human body in the guise of a wound which makes the subject ‘undead’, depriving him of the capacity to die (apart from Tristan’s and Amfortas’s wound, there is, of course, the wound, the one from Kafka’s ‘A Country Doctor’): when this wound is healed, the hero can die in peace». DLC, p. 395.

³³⁷ SOI, p. 82.

³³⁸ Menciónese aquí por ejemplo de nuevo el paso de *In Defence of Lost Causes*, en el que Žižek afronta cuestiones centradas en la relación entre Kafka y su padre, que armonizan bien con la tesis general žižekiana de Kafka como el ‘escritor del superyó’, sin entablar vínculos concretos en la escritura kafkiana y el registro de lo Real. Cf. DLC, pp. 82-94.

Dentro de ese ámbito, lo Real se presenta en una de sus modalidades más frecuentes: la del trauma³³⁹, la irrupción de un suceso traumático que altera y perturba las coordenadas simbólicas de la realidad del sujeto. En sus *Conversations* con Glyn Daly, Žižek resume el proceso de la génesis del trauma de la siguiente manera concisa:

The result of all this is that, for Lacan, the Real is not impossible in the sense that it can never happen — a traumatic kernel which forever eludes our grasp. No, the problem with the Real is that it happens and that's the trauma. The point is not that the Real is impossible but rather that the impossible is Real. A trauma [...] is simply the point when the Real happens, and this is difficult to accept. Lacan is not a poet telling us how we always fail the Real — it's always the opposite with the late Lacan. The point is that you can encounter the Real, and that is what is so difficult to accept³⁴⁰.

Bajo su articulación más sencilla, por tanto, el trauma surge en el momento de un acontecimiento real, en que el sujeto entra en contacto, de una forma u otra³⁴¹, con el dominio de lo Real y su efecto aterrador.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que el Holocausto —ese «gigantic sacrifice to the obscure gods»³⁴², como lo ha designado en alguna ocasión Žižek en paráfrasis de una expresión de Lacan en su seminario noveno— ha sido, sin lugar a dudas, el momento más traumático del siglo XX, cuyas varias posibilidades de registro/inscripción en la red sociosimbólica ha sido el objeto de grandes debates³⁴³. Una de las propuestas documentales más conocidas y ambiciosas, la película *Shoah* de Claude Lanzmann, estrenada en el año 1985

³³⁹ Muy conscientes de que la noción del 'trauma' es compleja y resbaladiza, y de que ha dado pie a una buen número de debates y controversias, nos parece indicado advertir que nos acogemos únicamente a la definición lacaniana/žizekiana, según la cual el trauma se concibe como una irrupción súbita/un contacto directo con el registro de lo Real. Para un acercamiento más general al término y fenómeno, que además desarrolla una diferenciación muy sugerente entre 'trauma estructural' y 'trauma histórico', véase el ensayo seminal de Dominick LaCapra, «Trauma, Absence, Loss», *Critical Inquiry*, XXV, 4 (1999), pp. 696-729; lo relativo a la diferenciación mencionada en pp. 699-710. En cuanto a la definición de Žižek y Lacan, LaCapra la incluye en un listado que recoge diferentes maneras de concebir el trauma: «As I indicated earlier, it may be evoked or addressed in various fashions—in terms of the separation from the (m)other, the passage from nature to culture, *the eruption of the pre-oedipal or presymbolic in the symbolic*, the entry into language, *the encounter with the 'real'* [cursivas nuestras], alienation from species-being, the anxiety-ridden thrownness of *Dasein*, the inevitable generation of the aporia, the constitutive nature of originary melancholic loss in relation to subjectivity, and so forth» (p. 722).

³⁴⁰ G. Daly, S. Žižek, *Conversations with Žižek*, *cit.*, pp. 69-70.

³⁴¹ Los 'habituales' modos en los que acontece lo Real son, por ejemplo, 'milagros' como el amor y la revolución política (*cf.* OB, p. 84), pero también un *acto* en sentido lacaniano (cotéjese respecto a la noción del *acto* también el capítulo octavo de esta parte, 'La segunda muerte') o, pertinente en el caso que nos ocupa actualmente, grandes crímenes y catástrofes como el Holocausto.

³⁴² DST, p. 44.

³⁴³ El más conocido y recordado sin duda el que se desplegó en torno al juicio (tan notorio y breve que no lo traducimos) de Adorno: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch». Th. Adorno, «Kulturkritik und Gesellschaft», en *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, pp. 7-22, aquí p. 26. El número de destacados pensadores y los debates que han animado es muy elevado; pensemos, entre otros, en Primo Levi y Elie Wiesel, Jorge Semprún, Giorgio Agamben o Georges Didi-Huberman.

tras nueve años de preparación, le sirve a Žižek para una primera reflexión de carácter global sobre lo Real *qua* trauma y la posibilidad de su inscripción simbólica:

Let us clarify this key point apropos of trauma as the Real. Claude Lanzmann's film Shoah alludes to the *trauma of the Holocaust as something beyond representation* [cursiva nuestra] (it can be discerned only via its traces, surviving witnesses, remaining monuments); however, the reason for this impossibility of representing the Holocaust is not simply that it is 'too traumatic', but, rather, that we, observing subjects, are still involved in it, are still a part of the process which generated it³⁴⁴.

Hemos constatado al inicio de este capítulo que uno de los rasgos definatorios principales del registro de lo Real es precisamente su condición de no-simbolizable; después se ha visto que las propuestas artísticas de cualquier índole son capaces, no obstante, de dar cuenta de él, de visualizarlo a través de aproximaciones y de registrarlo simbólicamente, bien que no alcancen nunca a representarlo de forma directa. En este fragmento, Žižek elabora la idea de la imposibilidad de la representación directa en el caso del Holocausto: lejos de ser una cuestión de mera intensidad del trauma («'too traumatic'»), el elemento que impide la representación directa del Holocausto es nuestra implicación como sujetos observadores en la textura histórica que lo engendró. Dicho de otro modo: la imposibilidad absoluta de asumir una posición completamente 'objetiva' (en el sentido de 'no involucrada')³⁴⁵.

Esa constatación conecta con la manifestación de lo Real que hemos conocido anteriormente como la mancha anamórfica, aquel elemento que distorsiona nuestra realidad, que impide que la veamos 'tal como es'. Para Žižek, esa distorsión acarreada por la mancha de lo Real hasta comprende una dimensión apropiadamente ética:

The traumatic Real is thus that which, precisely, prevents us from assuming a neutral-objective view of reality, a stain which blurs our clear perception of it. And this example also brings home the *ethical* dimension of fidelity to the Real *qua* impossible: *the point is not simply to 'tell the entire truth about it', but, above all, to confront the way we ourselves, by means of our subjective position of enunciation, are always-already involved, engaged in it...* [cursiva nuestra] For that reason, a trauma is always redoubled into the traumatic event 'in itself', and into the trauma of its symbolic inscription³⁴⁶.

La inscripción simbólica más verosímil y detallada, más interesada en dar cuenta de un trauma de forma fehaciente no es, desde la posición de Žižek, en absoluto la más acertada y adecuada, pues, como acabamos de ver, la objetividad se ve obstaculizada *a priori* precisamente por el

³⁴⁴ PF, p. 276.

³⁴⁵ En el capítulo primero sobre la incompletitud ontológica hemos visto un razonamiento muy similar en la crítica de Žižek a las tendencias historicistas.

³⁴⁶ *Ibid.*

efecto distorsionador de lo Real-trauma, eliminando la posibilidad de un registro simbólico ‘veraz’. Observación esta que, a su vez, abre el camino hacia otras dimensiones del problema, en particular la de cuál es el medio de registro más apropiado para dar cuenta de un trauma de dimensiones tan descomunales como el Holocausto. ¿Cuál, en fin, es la propuesta artístico-simbólica capaz de acercarse mejor al núcleo de lo Real?

Žižek, en un momento más avanzado de su trayectoria, dedica comprometidas reflexiones al tema en su ya abundantemente citado *Less Than Nothing*, al construir un nexo entre las posturas de Elie Wiesel y Jorge Semprún al respecto:

This paradox [la proposición siete del *Tractatus* de Wittgenstein] faithfully reproduces the predominant attitude towards the aesthetic representation of the Holocaust: it shouldn't be done, because it can't be done. Jorge Semprún's Spanish-Catholic origins play a crucial role in his reversal of this prohibition: for Semprún, it is *not poetic fiction but prosaic documentary* which is impossible after Auschwitz. For Elie Wiesel, by contrast, there can be *no novel about the Holocaust*: any text claiming to be such is either not about the Holocaust or is not a novel. Rejecting this claim that literature and the Holocaust are incommensurable, Semprún argues that the Holocaust can only be represented by the arts: it is not the aestheticization of the Holocaust which is false, but its reduction to being the object of a documentary report. *Every attempt to 'reproduce the facts' in a documentary way neutralizes the traumatic impact of the events described* [todas las cursivas nuestras]— or as Lacan, another atheist Catholic, put it: truth has the structure of a fiction³⁴⁷.

La advertencia de que cada intento de dar cuenta fehaciente de una situación traumática mediante un acercamiento ‘objetivo’ de enumeración de los hechos está, desde el primer momento, abocado al fracaso (ya que ‘objetividad’ como tal es imposible), se ve aquí intensificada, exacerbada: Žižek no sólo alega que tal empresa de inscripción está condenada a desacertar, sino que la vía documental del registro simbólico incluso neutraliza el impacto del trauma, quedando disipado su efecto espeluznante en relación a los receptores. En otras palabras, para transmitir lo Real del trauma, para posibilitar que la forma simbólica tenga una eficacia sobre sus receptores (lectores, espectadores, etc.), es preciso en la perspectiva de Žižek desvincularse necesariamente del principio documental, y orientarse en su lugar hacia la *estetización* del trauma. No es el relato nítidamente compuesto y exhaustivo que recoge la mayor cantidad de hechos posibles, para después considerarlos desde distintas perspectivas, lo que es capaz de conmover verdaderamente a su público; es más, Žižek emite incluso el

³⁴⁷ LN, p. 23.

demoledor veredicto de llamarlo rotundamente «false»³⁴⁸. La vía más eficaz, en su opinión, es, pues, la de la estética. Es a través de la inscripción simbólica literaria y ficcional que lo Real del trauma —aquí en especial el daño inconmensurable provocado por el Holocausto— se registra más logradamente en el dominio de lo Simbólico; o, como lo expresó en su día el propio Lacan —citado también por Žižek al final del pasaje aludido—: «toute vérité a une structure de fiction»³⁴⁹.

Para concluir este extenso capítulo sobre la función y posición de lo Real en el arte según las doctrinas de Žižek, recapitulemos con brevedad los puntos clave alcanzados. Primero, y a pesar de que el registro de lo Real, a buen seguro, es el más difícilmente definible en todas sus distintas afloraciones y perspectivas de la tríada lacaniana del RSI, hemos podido establecer el rasgo fundamental y común que todos ellos comparten: su condición de no-simbolizable, esto es, la incapacidad de ser penetrado de manera directa por las vías de las que disponemos a través del Orden Simbólico, por el medio particular aunque no exclusivo del lenguaje. Es precisamente en esa relación opositiva entre lo Real y lo Simbólico donde se sitúan los aspectos cruciales.

Como hemos visto en el subepígrafe sobre la simbolización y la sustitución primordial, en el momento de la eclosión del lenguaje tanto a nivel generalizado-mitológico con la aparición de las primeras lenguas, como a nivel particular, con la entrada del sujeto en el reino simbólico mediante la adquisición del lenguaje, se pierde la plenitud del contacto directo con la sustancia vital pre-simbólica: lo Real en estado puro. Es el lenguaje, pues, la fuerza que taja y disecciona el ‘mundo’, hecho ese que tiene un doble efecto sobre lo Real: por un lado, el Orden Simbólico actúa como potencia pacificadora³⁵⁰ (función esa que hemos visto diáfananamente ilustrada por ejemplo en nuestro examen del análisis žižekiano de Rothko, donde la distinción Real/realidad asume una destacada relevancia), pero por el otro también genera una doble alienación. Perdido para siempre el contacto inmediato con la sustancia pre-simbólica, el sujeto se aliena del mundo (real en su estado ‘primigenio’), pero al tiempo también de sí

³⁴⁸ *Ibid.* Por muy alta que sea la afinidad que demuestra el paso aludido con otras vertientes de su pensamiento, cabe señalar aquí no obstante que no queda claro hasta qué punto lo alegado por Žižek constituye sólo una paráfrasis libre de Semprún y en qué grado exacto suscribe lo expuesto.

³⁴⁹ J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la Psychanalyse*, París, Seuil, 1986, p. 21.

³⁵⁰ *Cf.* aquí FKD, p. xxvii.

mismo: el Orden Simbólico coloniza al sujeto, en tanto que nunca habla directamente, sino que siempre ‘es hablado’; un proceso ese descrito por Žižek también como ‘mortificación’³⁵¹.

Lo Real, por otra parte, no sólo existe como sustancia vital primordial no simbolizada, sino también como «indivisible remainder»³⁵², la simbolización del mundo no es completa, y así el registro de lo Real forma bolsas de resistencia, alveolos que rebaten los intentos de inclusión en el del Orden Simbólico (i.e., lo Real del amor, del trauma, de lo monstruoso, etc.). Al mismo tiempo es responsable de ciertos efectos estructurales que interfieren sobre —y perturban— el correcto ‘funcionamiento’ de la realidad simbólicamente construida. En este ámbito hemos conocido las importantes manifestaciones de lo Real como vacío estructural y torbellino terrible usurpador —la fuerza contraria al efecto pacificador—, así como su función de mancha anamórfica, de ese elemento que distorsiona la realidad y sirve como mueca («grimace») de lo Simbólico.

Aunque el contacto directo entre los planos Real y Simbólico permanece ocluido, la estructurada intrínsecamente interconectada de la tríada lacaniana RSI —el famoso nudo borromeo— posibilita el acercamiento, el retrato o la captación de aspectos de lo Real en formas simbólicas, de la que la literario-artística ha sido de mayor interés para este capítulo. A través de la aproximación teórica primero hemos conocido las diferentes modalidades propuestas por Žižek en el plano abstracto-general, para luego verificar cómo él mismo aplica esos planteamientos a un buen número de ejemplos de procedencia variada, descubriéndonos así la plasticidad y productividad de un estudio basado en las funciones de lo Real.

³⁵¹ Véase al respecto por ejemplo SOI p. 146.

³⁵² Lo Real como ‘resto’ no-simbolizable es una de las vertientes principales de ese registro que hemos discutido a lo largo del capítulo. El empleo por parte de Žižek del vocablo concreto de «remainder» se remonta ya a *The Sublime Object* (SOI, cf. p. 191), culminando en cierta medida en la publicación de *The Indivisible Remainder* (ID), donde es de especial interés en este contexto el pequeño examen que hace Žižek del par mínimo ‘remainder/reminder’ (‘resto/recordatorio’) en pp. 152-155.

4. MODALIDADES DEL DESAGRADO: FEALDAD, ABYECCIÓN, *KITSCH*, *CREEPINESS*

4.1 Introducción: el desagrado y sus vicisitudes.

Tras el examen del registro de lo Real en el arte realizado en el capítulo anterior, el presente capítulo cuarto se concibe como sucesión de éste, si bien bajo un signo distinto: aquí, nos acercaremos a una variedad de categorías estéticas que se vinculan con reacciones afectivas negativas en sentido amplio; categorías que de alguna manera se insertan en lo que se podría denominar un paradigma del desagrado. Mientras que el registro de lo Real en ciertos ámbitos de la creación artística sirve como substrato subyacente para provocar sensaciones de extrañamiento, rechazo, sobrecogimiento o inquietud en los sujetos-receptores, la vía lacaniana no es la única que alimenta el pensamiento de Žižek en cuanto al acercamiento a esa otra clase de fenómenos.

Siendo lo Real uno de los tres registros psíquicos que proyectan las doctrinas de Lacan, se concibe por supuesto incomparablemente más complejo y ramificado, como dominio, en fin, que impregna buena parte de las facetas de nuestro entendimiento del ‘mundo’ y de la ‘realidad’; o, dicho de otro modo: su función resulta claramente irreducible a meros efectos estéticos. La clave para vincular el capítulo previo con el actual descansa, por tanto, en las mismas sensaciones de negatividad afectiva que pueden ser fruto del contacto (bien que pacificado por el Orden Simbólico) con lo Real, que ahora recogeremos y conceptualizaremos de otro modo: a través de una batería de categorías estéticas no-lacanianas. En conjunto con el siguiente capítulo sobre lo Sublime en las doctrinas de Žižek —entendido a su vez fundamentalmente, según detallaremos, como encuentro del placer en el desplacer³⁵³—, los tres capítulos forman una suerte de tríada sobre las categorías y efectos estéticos que se vinculan, de algún modo u otro, con sensaciones ‘desagradables’; tríada esa que a su vez se ofrece representativa para los procedimientos más característicos de Žižek, ya que enlaza el

³⁵³ Cf. por ejemplo para un breve cotejo preliminar SOI, pp. 228-229.

pensamiento de origen lacaniano (lo Real) con elementos procedentes del Idealismo Alemán (Kant, Hegel)³⁵⁴.

Previamente a entrar en el terreno de lo Sublime en este capítulo nos acercamos a un número de categorías estéticas de creciente importancia en la obra de Žižek³⁵⁵ que hacen referencia todas ellas a diferentes modalidades del desagrado. Comenzamos con una discusión de la oposición clásica entre belleza y fealdad, en la que en particular entraremos en cuestiones sobre génesis —esto es, si la fealdad se deja concebir como modo privativo/defectivo de lo bello o viceversa— y sobre propiedades de la segunda. Después examinaremos tres tríadas sugerentes que se despliegan a partir de tal dualismo fundacional: por un lado, según Žižek (y con él, Karl Rosenkranz), puede configurarse una tríada que depara como tercer elemento la comicidad; por otro, sin embargo, ese tercer elemento puede bien ser lo Sublime o lo monstruoso, siendo configuraciones las tres que ilustraremos y desglosaremos en el apartado correspondiente.

La parte central de este capítulo se articula después en torno a un diálogo del pensamiento žižekiano con la noción de lo abyecto —otra modalidad distinta del desagrado— como la desarrolló Julia Kristeva en su texto fundacional de *Pouvoirs de l'horreur*. De entrada, cabe tener en cuenta sobre ello, por supuesto, que el proceso de abyección que concibe (y el resultado de ‘lo abyecto’ que entraña) son en sentido estricto también fenómenos que se extienden más allá de ‘meras’ categorías estéticas, como lo elabora Kristeva de forma diáfana: se trata, antes bien, de una especie de ‘orden primario’ que constituye su propio dominio; circunstancia esa que favorece la posibilidad de entablar una comparación dialogada entre la percepción de lo abyecto según Kristeva y las reflexiones sobre lo Real de Žižek. Para dicho

³⁵⁴ Aprovechamos este inciso para remitir nuevamente a la primera parte introductoria de esta investigación, donde se han señalado el pensamiento de Lacan y el de Hegel como dos de las fuentes principales de las que se nutre el de Žižek.

³⁵⁵ Mientras que las categorías ‘clásicas’ de ‘bello’ y, sobre todo, de ‘sublime’ (véase el capítulo siguiente) siempre han ocupado un lugar de relativa centralidad (o al menos no de marginalidad) en las doctrinas de Žižek —recuérdese a modo de ejemplo el título de su primera obra de proyección internacional, *The Sublime Object of Ideology*—, el contacto más profundo y extenso con las categorías relativas a la recepción estética ‘negativa’ o desagradable es, de hecho, en él un fenómeno más reciente: aunque en algunos lugares se dejan identificar menciones puntuales de fealdad como concepto y alusiones esporádicas a Kristeva y la abyección, es sólo con la publicación de *Disparities* cuando el discurso de Žižek al respecto asume un perfil más sistemático. Gran parte de sus ideas relativas a las distintas manifestaciones del desagrado también se encuentra de forma condensada en el artículo (en coautoría con Jela Krečič) «Ugly, Creepy, Disgusting, and Other Modes of Abjection», *Critical Inquiry*, XLIII (2016), pp. 60-83, donde se desarrolla una tipología diferenciada.

diálogo será de la mayor importancia la extensa glosa que Žižek realiza del texto seminal de Kristeva en *Disparities*³⁵⁶, si bien el examen del pasaje se verá suplementado por consideraciones de carácter más global que girarán alrededor de varios aspectos de semejanza y diferencia entre lo abyecto y lo Real. Nos acercaremos en particular a la circunstancia de que lo abyecto se considera situado ‘fuera’ del Orden Simbólico del mismo modo que la práctica totalidad del ámbito de lo Real³⁵⁷, al tiempo que aludiremos a la importancia de posibilidades de ‘gentrificación’/‘pacificación’ de lo abyecto que lo trasmutan en terreno idóneo para las empresas artísticas.

El cierre de este capítulo sobre las reflexiones žižekianas acerca del desagrado en sus diferentes manifestaciones y vicisitudes lo constituye un breve estudio y cotejo de dos categorías estéticas de signo decididamente más moderno (o incluso postmoderno): las nociones del *kitsch* y de la, así llamada, *creepiness*; categorías ambas que articulan otras dos más de las múltiples facetas que puede asumir el desagrado en la apreciación de los artefactos culturales. Por un lado, en el caso del *kitsch* se trata de la denominación que se les atribuye a (o bien la categoría en la que se insertan) aquellos objetos considerados desde la crítica de un cierto mal gusto, de poco refinamiento, de propiedades epigonales, derivativas y triviales, o que deparan una experiencia estética de gratificación superficial e inmediata para un receptor de escasas exigencias³⁵⁸. Como detallaremos más adelante, las reflexiones de Žižek al respecto coinciden principalmente con esa línea preliminar que acabamos de trazar, sin dejar de ofrecer otra perspectiva adicional y novedosa sobre el origen y funcionamiento estético-emotivo del *kitsch*.

³⁵⁶ Cf. D, pp. 169-183.

³⁵⁷ Como hemos visto en el capítulo anterior, esa es la concepción estándar más desarrollada en las doctrinas de Žižek, aunque también se desarrollan acercamientos a lo Real algo más marginales, que lo conciben solamente como distorsión o mueca del Orden Simbólico mismo, es decir, que le otorgan aún más primacía al dominio simbólico. Véase el capítulo anterior para una relación exhaustiva.

³⁵⁸ En el apartado correspondiente aludiremos a algunas de las formulaciones más destacadas sobre el fenómeno de lo *kitsch*, como la de Theodor Adorno, la de Walter Benjamin o la de Clement Greenberg para apuntalar las breves consideraciones de Žižek. Cabe señalar de antemano aquí que el *kitsch* evoca, en la práctica totalidad de sus glosadores, una sensación cuando menos parcial de rechazo y desagrado; siendo Susan Sontag una de las pocas pensadoras —y quizá la más prominente— en descubrirle también cualidades rotundamente ‘positivas’/placenteras. Para ello, Sontag parte del cuestionamiento de la propia noción del ‘buen gusto’ («To patronize the faculty of taste is to patronize oneself», p. 276), para después recoger parte de lo que comúnmente se estima como *kitsch* bajo el término más favorable de lo *camp*; término ese no acuñado, pero sustancialmente desarrollado por la estadounidense. Cf. S. Sontag, «Notes on Camp», en *Against Interpretation and other Essays*, Nueva York, N.Y., Farrar, Straus & Giroux, 1966, pp. 275-292, al caso actual especialmente pp. 277-281.

La *creepiness*, por otro lado, es la última y más reciente categoría estética que se examinará en el marco del presente capítulo: se trata de una suerte de actualización de la ahora ya notoria categoría freudiana de lo *unheimlich* elaborada por el teólogo y crítico cultural Adam Kotsko a partir de su libro del mismo nombre de 2015³⁵⁹. Para este último apartado del capítulo cuarto incidiremos de entrada con suma brevedad sobre el fenómeno de la creación de toda una serie de categorías estéticas ‘nuevas’ que se adecúan supuestamente mejor a la pluralidad de manifestaciones y artefactos culturales de la más actual contemporaneidad —algunas de ellas también enfocadas particularmente hacia el estudio de las reacciones afectivas negativas—, para después delimitar la categoría de lo *creepy* en términos de Kotsko. Sobre esa base introduciremos también las observaciones de Žižek al respecto, quien, en su obra reciente *Disparities*, hace mención expresa a ella. Siendo así que a través del examen de los pasajes correspondientes de Žižek se revela como ‘paso final’ una fórmula de enjuiciamiento estético en la que se combinan las categorías del *kitsch* y de la *creepiness* como características de la superficie y del núcleo profundo, respectivamente, de un objeto artístico desagradable³⁶⁰.

4.2 Categorías ‘clásicas’: belleza, fealdad, comicidad, sublimidad, monstruosidad.

Habitualmente, Žižek enfrenta la noción de belleza a la de la sublimidad. Durante gran parte de su obra temprana, ese par categorial de belleza/sublimidad constituye la formación más empleada y examinada por él³⁶¹, en lo que seguía el camino trazado por Kant y Hegel (y en menor grado, por Burke, precursor de ambos), un camino que para Žižek comienza ya en *The Sublime Object of Ideology*:

‘Beauty’ is the sentiment provoked when the suprasensible Idea appears in the material, sensuous medium, in its harmonious formation—a sentiment of immediate harmony between Idea and the sensuous material of its expression; while the sentiment of Sublimity is attached to chaotic, terrifying limitless phenomena (rough sea, rocky mountains)³⁶².

³⁵⁹ A. Kotsko, *Creepiness*, Alresford, Zero Books, 2015.

³⁶⁰ Por el momento baste con indicar aquí el pasaje central de *Disparities* que se ocupa de esa dualidad un tanto curiosa formada por *kitsch* y *creepiness* en D, pp. 193-194.

³⁶¹ Es aproximadamente hasta la publicación de *The Abyss of Freedom* cuando el par conceptual bello/sublime contaba con un predominio absoluto en sus doctrinas; a partir de ese momento se abre paso también la oposición bello/feo, aunque cabe tener en cuenta que en general asume un peso teórico algo menor (que compensa quizá con su relevancia creciente en momentos más actuales).

³⁶² SOI, p. 228.

Como veremos en el capítulo siguiente, ‘belleza’ y ‘sublimidad’ se encuentran íntimamente ligadas en el pensamiento de Žižek, organizadas ambas además a lo largo de un eje de tintes psicoanalíticos: «Above all [...] Beauty and Sublimity are opposed along the axis pleasure–displeasure»³⁶³.

Más tarde entraría en sus doctrinas la noción de la fealdad como la otra oposición conceptual posible a la belleza; encontrándose la primera mención más extensa de ese par conceptual en *The Abyss of Freedom*, uno de sus dos principales textos sobre el pensamiento de Schelling. En un momento más avanzado vuelve a incidir sobre ella, ahora en vinculación con algún apunte de Adorno y con referencia expresa a uno de los primeros tratados fundacionales sobre la fealdad como categoría estética: *Die Ästhetik des Häßlichen* (1853) del hegeliano Karl Rosenkranz. Es a lo largo de esas reflexiones recogidas en *Disparities* donde Žižek desarrolla, en consonancia con Rosenkranz, sus diferentes modalidades triádicas a partir de la díada inicial de lo bello y lo feo.

4.2.1 Belleza y fealdad: la díada fundacional.

Belleza y fealdad devienen a partir de *The Abyss of Freedom* una pareja de oposición categorial que cobra cada vez más importancia con respecto al pensamiento estético de Žižek en el desarrollo de su obra posterior. En este primer tratamiento se ocupaba especialmente de cuestiones ontológicas sobre ambas categorías, en un análisis que permite relacionar la categoría de lo feo con el registro de lo Real:

Contrary to the standard idealist argument that conceives ugliness as the defective mode of beauty, as its distortion, one should assert the ontological primacy of ugliness: it is beauty that is a kind of defense against the Ugly in its repulsive existence—or, rather, against existence *tout court*, since, as we shall see, what is ugly is ultimately the brutal fact of existence (*of the real* [cursiva nuestra]) as such³⁶⁴.

En el pasaje citado aparece un número de aspectos significativos relativos a la concepción žižekiana de lo feo. Primero, cuando aboga por una inversión del patrón habitual para concebir la fealdad en sí misma, esto es, en vez de concebir el objeto feo como el que carece de belleza o que está dotado de una belleza ‘defectuosa’, desfigurada, Žižek propone comprender la fealdad como estado primigenio o ‘natural’ de las cosas. En otras palabras, según su

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ AF, p. 21.

razonamiento, la fealdad es el hecho ontológico primario —toda existencia es ‘fea’ por principio—, y la belleza sirve como pantalla defensora hacia esa fealdad primordial. De ese modo podemos descubrir ya primeros paralelismos entre la belleza y lo Simbólico (bien que aquí no entendido como estructura ‘mortificante’, sino como fuerza apaciguadora, aunque ambas facetas son, naturalmente, las dos caras de la misma moneda) por un lado, y la fealdad y lo Real por el otro. En último término se configuran, pues, asociaciones de orden, organización y estabilidad simbólica con la categoría de belleza, que se proyectan sobre el trasfondo turbio, desequilibrador y entrópico —por más que ontológicamente primario— de lo Real ‘feo’.

Tales reflexiones de corte general, las enlaza Žižek después con un salto desde la fealdad como condición originaria en un plano ontológico universal hacia el objeto feo, la encarnación particular de la fealdad. En un primer momento, Žižek define un objeto feo como un objeto fuera de su lugar, un objeto que no encuentra su ‘Place’ correspondiente³⁶⁵. A renglón seguido advierte, no obstante, de que en verdad la condición de ‘fuera de lugar’ es inherente al objeto feo en sí, esto es, se trata de un ‘defecto’ que no se remedia —o, tras lo anterior, tendríamos que formularlo de otra manera: un rasgo que no se puede eliminar— colocándolo en el lugar designado, ‘correcto’; antes bien «an ugly object is ‘in itself’ out of place»³⁶⁶.

Como se ve, la fealdad como categoría demuestra un pronunciado cariz topológico (ser feo equivale a no encontrar las coordenadas concretas con las que se circunscribe el lugar adecuado): «Ugliness is thus a *topological* [cursiva en el original] category; it designates an object that is in a way ‘larger than itself’, whose existence is larger than its representation»³⁶⁷. Aquí, sin embargo, el énfasis no gravita sobre la imposibilidad del objeto feo de encontrar ‘su’ lugar en el espacio; la imposibilidad se traspone al interior del objeto mismo, articulándose en la relación incorrecta, ‘imposible’, entre su existencia y su representación. Žižek recalca que esas dos opciones —discrepancia entre objeto y lugar; diferencia entre existencia y representación del objeto— en último término conducen a lo mismo:

³⁶⁵ Cf. *ibid.*, pp. 21-22.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁶⁷ *Ibid.*

The ontological presupposition of ugliness is therefore a gap between an object and the space it occupies, or—to make the same point in a different way—between the outside (surface) of an object (captured by its representation) and its inside (formless stuff)³⁶⁸.

Para aclarar tal razonamiento es ilustrativa también la comparación entre el desequilibrio asociado a la fealdad y la armoniosa proporcionalidad, el isomorfismo, que entraña la belleza: «In the case of beauty, we have in both cases a *perfect isomorphism* [cursiva nuestra], while in the case of ugliness, the inside of an object somehow is (appears) larger than the outside of its surface representation»³⁶⁹. Mientras que en el objeto bello nos encontramos ante una convergencia plena de su superficie/exterior con su contenido/interior, el objeto feo ofrece lo contrario: un desajuste, una desproporcionalidad entre ambos que provoca precisamente la percepción de ese objeto como ‘feo’.

Tal como se vislumbra a partir de esa constatación, la disonancia se puede articular en dos formaciones diferenciables: o bien el objeto feo está dotado de una superficie/representación excesiva, a saber, contiene una insuficiente cantidad de (o no contiene) sustancia en su interior, o bien su sustancia/interior abunda en exceso, por lo que la misma no encuentra su representación adecuada. Estas dos modalidades principales según Žižek precipitan diferentes efectos parciales de lo feo sobre el objeto en cuestión: se trata de «the ghostlike substanceless appearance (‘representation without existence’) and the raw stuff of the real (‘existence without appearance’ [i.e., representación])»³⁷⁰. Así, los objetos carentes de sustancia evocan una fealdad espectral, fantasmagórica, rayana en lo tétrico, mientras que en el caso inverso se presenta una coyuntura de ‘sobreabundancia’ no representable, que resulta más allegable a lo asqueroso o lo monstruoso (donde tal vez hallamos ya unas primeras resonancias de lo abyecto, asunto del siguiente apartado).

Hacia el final de esa primera reflexión en torno a la naturaleza de lo feo en términos žižekianos se percibe más diáfananamente su inspiración de Lacan. Al igual que nosotros, que ya hemos tendido algunos puentes desde la fealdad hacia el registro de lo Real a lo largo de nuestro examen, Žižek entabla un contacto directo entre la categoría estética y el registro psíquico, cuando compara la díada de belleza/fealdad con la pareja formada por la noción de realidad y el registro de lo Real:

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

*The gap that separates beauty from ugliness is thus the very gap that separates reality from the Real [cursiva nuestra]: the kernel of reality is horror, horror of the Real, and what constitutes reality is the minimum of idealization the subject needs in order to be able to sustain the Real*³⁷¹.

Tanto el constructo de la realidad —la idealización simbólica que lleva a cabo el sujeto—, como la categoría de belleza sirven, por lo tanto, como una suerte de pantalla protectora que impide el contacto demasiado directo con lo Real (o bien, con lo feo), amortiguando y dispersando el terrible impacto que pudiera llegar a tener sobre la vida psíquica del sujeto (y que, en ocasiones, tiene; piénsese sobre todo en la definición del trauma como colisión directa y dolorosa del sujeto con una incursión de lo Real). Ambos comparten —como lo hemos ilustrado antes para el caso de lo Real y de la categoría de la fealdad al comienzo de este apartado— su cualidad de primacía ontológica (esto es, que ambos cobran existencia ‘antes’ de su equivalente respectivo), bien que tal primacía se ve contestada y desafiada por la naturaleza inherente de ese registro³⁷².

Finalmente, cabe tomar en cuenta un tercer elemento que no resulta tan evidente de inmediato: la brecha distanciadora que se sitúa tanto entre ‘bello’ y ‘feo’, como entre la realidad y lo Real. Una última observación de Žižek resume de forma diáfana y concisa el papel y la importancia de esa brecha separadora, al tiempo que crea otro nexo significativo con la categoría de la fealdad: se revela en ella que para la ‘correcta’ construcción de la realidad son necesarios también, e incluso indispensables, el sustrato de lo Real y un distanciamiento apropiado de él por parte del sujeto; un procedimiento que se aplica, de forma análoga, a la dualidad belleza y fealdad:

*One should not underestimate the weight of this gap that separates the ‘ugly’ Real [cursivas nuestras] from the fully formed objects in ‘reality’: Lacan’s fundamental thesis is that a minimum of ‘idealization’, of the interposition of fantasmatic frame by means of which the subject assumes a distance vis-à-vis the Real, is constitutive of our sense of reality—‘reality’ occurs insofar as it is not (it does not come) ‘too close’*³⁷³.

Este primer acercamiento de Žižek a la categoría de lo feo está marcado, como acabamos de ver, por una inspiración lacaniana, al contrario del segundo afrontamiento en *Disparities*, sobre

³⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

³⁷² Remitimos también al capítulo precedente para un examen más pormenorizado del registro de lo Real y sus vicisitudes.

³⁷³ *Ibid.*, p. 23. Esa constatación Žižek la aclara con otro comentario más en la p. 25: «So, in order to survive, we do need a minimum of the real—in a contained, gentrified condition», ‘gentrificación’ que normalmente se realiza a través de la mediación del Orden Simbólico.

la base de planteamientos hegelianos; dato corroborado principalmente por su interés en el ya mencionado tratado de Rosenkranz, quien, a su vez, realizaba «a systematic Hegelian deployment of all the modalities of the Ugly»³⁷⁴, esto es, examina la noción de lo feo en un gran número de sus facetas y vertientes, desde el caos abismal hasta las diferentes distorsiones y desviaciones de lo bello³⁷⁵.

En su adhesión a Rosenkranz, Žižek mantiene lo feo como modo defectivo, como una aberración de lo bello; una actitud que considera alambicada en el término de Rosenkranz de lo *Negativschönes*³⁷⁶, lo negativamente bello. De hecho, teniendo en cuenta una formulación tal, la estimación emitida por Žižek a primera vista parece pertinente y convincente, en especial si se enlaza con otros apuntes de Rosenkranz que exhiben una tónica parecida al fragmento siguiente: «Von der dunklen Folie des Häßlichen hebt sich das reine Bild des Schönen um so leuchtender ab»³⁷⁷. Puede aparentar, por lo tanto, que en la concepción de Rosenkranz la única ‘función’ o utilidad que se le adscribe a la categoría de lo feo es la de provocar que sobresalga de forma aún más espléndida lo bello a través del contraste entre ambos. Los comentarios de Žižek toman una dirección similar, cuando afirma, no sin razón, que en la perspectiva de Rosenkranz lo feo debe permanecer como película/transfondo para lo bello, ya que el disfrute de lo feo como tal constituiría un modo de disfrute ‘patológico’ del arte:

Rosenkranz distinguishes here between a ‘healthy’ and a ‘pathological’ mode of enjoying the Ugly in a work of art: in order to be aesthetically enjoyable and, as such, edifying and permissible, ugliness has to remain as a foil of the beautiful; ugliness for the sake of itself is a pathological enjoyment of art³⁷⁸.

Por más que ese juicio no será, a nuestro parecer, incorrecto, cabe señalar, sin embargo, que resulta limitadamente parcial: al alegar lo anterior de forma tan rotunda, Žižek omite la circunstancia de que el propio Rosenkranz se preguntaba de manera muy crítica, casi a renglón seguido de la frase citada, si tal estimación —lo feo sirve mera y exclusivamente como

³⁷⁴ D, p. 154.

³⁷⁵ Cf. K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg, Gebr. Bornträger, 1853. En español manejamos la traducción de M. Salmerón. K. Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

³⁷⁶ Cf. *ibid.*, pp. 6-10. En la traducción que manejamos: «Del fondo oscuro de lo feo sobresale con mayor brillantez la imagen pura de lo bello» (p. 80).

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁷⁸ D, p. 154.

transfondo que realza el esplendor de la belleza— puede considerarse universalmente válida; pregunta negada por él nada más que formularla³⁷⁹.

4.2.2 Tentativas triádicas: bello, feo, cómico|Sublime|monstruoso.

Las reflexiones de corte hegeliano que ofrece el texto de Rosenkranz en torno a la noción de lo feo le sirven a Žižek como base para formular una serie de tríadas destinadas a descubrir las diferentes maneras de entablar interrelaciones entre las categorías de belleza, fealdad y un tercer elemento que puede variar según cada enfoque. De entrada, una de las posibles matrices triádicas fundacionales es la que propone el filósofo alemán que, si bien no se encuentra citada de forma directa en las reflexiones de Žižek, depara una visión de conjunto idónea de su razonamiento, que no sólo identifica el tercer elemento en cuestión como comicidad, sino que también subraya el procedimiento decididamente hegeliano de Rosenkranz:

Das Häßliche steht dem Schönen entgegen; es widerspricht ihm, während das Komische zugleich schön sein kann, schön nicht im Sinn des einfachen, positiven Schönen, wohl aber im Sinn der ästhetischen Harmonie, der *Rückkehr aus dem Widerspruch in die Einheit*. Im *Komischen ist ein Häßliches als Negation des Schönen* [cursivas nuestras] mitgeseßt, die es jedoch wiederum negirt³⁸⁰.

La operación dialéctica que desarrolla Rosenkranz se realiza de la siguiente manera: al fundamento originario de lo bello se enfrenta lo feo como su negación («es widerspricht ihm»; literalmente: lo contradice), con lo que se configura una primera constelación básica de tesis y antítesis. En el momento de la segunda negación interviene, entonces, lo cómico como elemento sintético entre ambos, constituyendo el ‘abandono de la contradicción y la vuelta hacia la unidad’ de los dos polos. Como lo apunta Rosenkranz, lo cómico también puede ser bello, aunque no en sentido simple, positivo, sino más bien concebido como composición estéticamente armoniosa, donde se fusionan lo bello y su negación de lo feo, ahora doblemente negada e incorporada a ese último elemento de la comicidad.

³⁷⁹ Cf. K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, cit., pp. 36-44. La pregunta concreta en p. 36: «Kann man sich aber wohl bei diesem Satz beruhigen? Seine Wahrheit, daß nämlich dem Häßlichen gegenüber das Schöne um so mehr als schön empfunden werden müsse, ist nur *relativ* [cursiva nuestra]. Wäre sie absolut, so müßte alles Schöne sich die Begleitung eines Häßlichen wünschen». En la traducción de M. Salmerón: «¿Puede uno contentarse con esta tesis? Su verdad, que lo bello frente a lo feo es percibido mucho más como bello, es sólo *relativa* [cursiva nuestra]. Si fuera absoluta, todo lo bello desearía para sí la compañía de algo feo» (p. 80).

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 53. En la traducción que manejamos: «Lo feo se contrapone a lo bello, lo contradice, mientras que lo cómico puede ser al mismo tiempo bello, bello no en el sentido de lo simplemente bello, de lo bello positivo, sino en el sentido de la armonía estética, del *retorno de la contradicción a la unidad*. En lo cómico está implícito lo feo como *negación de lo bello* [cursiva nuestra], una negación que lo cómico vuelve a negar» (p. 94).

En la perspectiva de Žižek, el procedimiento de Rosenkranz, por válido que parezca a simple vista, entraña una serie de dificultades, empezando por el hecho de considerar la belleza ontológicamente primaria (la ‘tesis’, si se quiere, de su movimiento dialéctico) respecto a la fealdad; una estimación esa, como hemos visto, que Žižek no comparte. A pesar de ese desacuerdo, sin embargo, en el primer momento se muestra aún favorable a la elaboración de Rosenkranz, cuando la resume en pocas palabras en su propio texto:

Ugliness is [en la propuesta de Rosenkranz] as such immanent to Beauty, a moment of the latter’s self-development: like every concept, *Beauty contains its opposite within itself* [cursiva nuestra] [...]. The basic matrix of his conceptualization of the Ugly is the *triad of the Beautiful, the Ugly and the Comical* [cursiva nuestra], where the Ugly serves as the middle, the intermediate moment, between the Beautiful and the Comical³⁸¹.

Pero las dudas manifestadas por Žižek se tornan palpables cuando cuestiona la consecuencia lógica implicada por Rosenkranz de lo cómico como tercer elemento y punto de síntesis en la tríada cuya base forman lo bello y lo feo:

A whole series of issues arises here. First, can this third term not also be conceived as the Sublime, insofar as the ugly in its chaotic and overwhelming monstrosity which threatens to destroy the subject recalls its opposite, the indestructible fact of Reason and of the moral law? What, then, is the triad—the *Beautiful, the Ugly and the Comical (Ridiculous)*, or the *Beautiful, the Ugly and the Sublime* [cursivas nuestras]?³⁸²

Al parecer de Žižek, la estipulación de Rosenkranz de lo cómico como síntesis entre bello y feo no deja de parecer aleatoria: con el mismo derecho, alega él, pudiera postularse la categoría de lo sublime como producto sintético legitimado entre belleza y fealdad. El razonamiento de Žižek —que adelantamos aquí brevemente, pese a que la noción de lo sublime configura el núcleo central temático del capítulo siguiente— estribaría precisamente sobre la idea, de directa derivación kantiana, de comprender lo sublime como encuentro del placer en el ‘desplacer’; a saber: lo bello-placentero halla primero su negación en lo feo-desagradable, antes de que ambos se resuelvan en su momento de *Aufhebung* dialéctica en la sublimidad como expresión del placer-desplacer.

La dificultad que surge de la formulación dialéctica de Rosenkranz la afrontábamos ya de paso nosotros al comienzo de este subepígrafe: gravita en torno a la cuestión de cuál de las dos nociones goza de primacía ontológica, a saber, cuál sirve de fundamento u origen para la otra. Para Žižek, esa pregunta tiene una clara respuesta: como se ha visto en *The Abyss of Freedom*,

³⁸¹ D, p. 154.

³⁸² *Ibid.*, p. 155.

postula que lo feo precede ontológicamente a lo bello. En *Disparities* retoma esa consideración, aclarando que la percepción de Rosenkranz de lo feo como película/trasfondo de hecho puede leerse de dos maneras distintas:

[T]he notion of the Ugly as the foil for the appearance of the Beautiful is in its very core profoundly ambiguous. It can be read (as it is by Rosenkranz) in the traditional Hegelian way: the *Ugly is the subordinated moment in the game the Beautiful is playing with itself* [cursiva nuestra], its immanent self-negation which lays the (back)ground for its full appearance. Or it can be read in a much stronger literal sense, as *the very (back)ground of the Beautiful which precedes the Beautiful* [cursiva nuestra] and out of which the Beautiful arises³⁸³.

Las dos lecturas sugeridas aquí por Žižek se sitúan en oposición: la primera, ‘clásica’, como la encontramos en el tratado de Rosenkranz concibe, según lo hemos visto, la fealdad como momento inherente al concepto de belleza, como trasfondo que se extiende por debajo de ella y resalta su esplendor. La segunda, en cambio, la preferida por Žižek, es la de radicalizar la idea de trasfondo y fundamento en tal grado que se independiza del concepto de belleza, para servir como espesor originario de la de que lo bello surge con posterioridad (planteamiento en concordancia, como se ve, con lo expuesto en *The Abyss of Freedom*). Para corroborar su propia postura al respecto, aduce Žižek en *Disparities* como respaldo un pasaje de Adorno —igualmente comprometido en su Teoría estética con el estudio intensivo de las nociones de bello y feo en un marco estético general— donde se afirmaba con una rotundidad aún superior a la de Žižek: «Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen entsprungen als umgekehrt»³⁸⁴.

El breve encuentro dialogado entre las posturas de Žižek y de Adorno con respecto al estatuto ontológico de las dos categorías de ‘bello’ y ‘feo’ comienza con un comentario de Žižek en el que profundiza y aclara lo que identifica como el postulado principal de Adorno. En ese comentario, sin que lo deje entrever activamente Žižek, se percibe una suerte de giro mediante el cual la formulación adorniana —vista, naturalmente, desde la atalaya žižekiana— se deja inscribir en un paradigma de Lacan:

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Th. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1970, p. 81. En castellano manejamos la traducción de J. Navarro Pérez: «Si acaso, lo bello surgió en lo feo, no al revés». Th. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 74. El propio Žižek cita a Adorno en una traducción al inglés que, por motivos desconocidos, infla artificialmente la concisa, casi lapidaria, frase adorniana: «If there is any causal connection at all between the beautiful and the ugly, it is from the ugly as cause to the beautiful as effect, and not the other way around. If one originated in the other, it is beauty that originated in the ugly and not the reverse». D, p. 155.

the Ugly is the ‘archaic’ or ‘primitive’, chaotic (Dionysian) life substance [esto es, lo Real subyacente] which a work of art ‘gentrifies’, elevates into the aesthetic form [a través de la intervención del Orden Simbólico], but the price for this is the mortification of the life substance [nuevamente, una formulación que alude claramente al efecto que tiene lo Simbólico: apacigua y pacifica, doma lo Real ‘feroz’, al tiempo que lo mortifica]: the Ugly is the force of life against the death imposed by the aesthetic form³⁸⁵.

Como vemos, las posturas exhibidas tanto por Adorno como por Žižek encuentran un idóneo punto de convergencia que permite a su vez el establecimiento de nexos con las doctrinas lacanianas. Pero a pesar de esa armonía de ambos en lo básico, cabe tener en cuenta igualmente sobre ello la decidida implicación política de Adorno, que en las reflexiones de Žižek asume un papel secundario. En concreto, para Adorno la categoría de lo feo en el arte sirve —debe servir— para denunciar, desde la fealdad, el mundo, ese mundo que a su vez engendra y propaga fealdad de forma incesante:

Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um *im Häßlichen die Welt zu denunzieren* [cursiva nuestra], die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert [...].³⁸⁶

Adorno aboga por una ‘puesta en servicio’ de la fealdad por parte del arte, por un arte que emplea lo feo para enunciar verdad e impulsar cambio social, de ahí que la concepción del arte que subyace a las tesis de Adorno demuestre un gran compromiso con la sociedad en la que está enraizada. Žižek, por su parte, apoya esa visión sobre la necesidad (y centralidad) de lo feo en el arte moderno y contemporáneo, recalando que ahora lo feo reclama el lugar anteriormente ocupado por lo bello:

The underlying premise here is that *art is a medium of truth*, not just an escapist play of beautiful appearances: in a historical situation in which the Beautiful is irreparably discredited as kitsch, it is *only by presenting the Ugly in its ugliness that art can keep open the utopian horizon of Beauty* [cursivas nuestras]³⁸⁷.

En una afirmación radical y comprometida entra en juego otra de las categorías que hemos seleccionado como objeto de examen en el presente capítulo, la del *kitsch*. Ahondaremos en ella más adelante, aunque no sin resaltar ahora provisionalmente que Žižek ve especialmente ligadas en el arte moderno y contemporáneo las nociones de lo feo y de la verdad. La

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Th. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 78-79. En la traducción que manejamos: «El arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo con su existencia mediante el humor (que es más repugnante que todo lo repugnante), sino para *denunciar en lo feo al mundo* [cursiva nuestra] que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza [...]» (p. 72).

³⁸⁷ D, p. 155.

percepción de lo estéticamente bello según su perspectiva ha perdido la fuerza de enunciar la verdad, al haber sido a su vez copada por lo feo; estimación en clara consonancia tanto con sus reflexiones sobre la función de lo Real en el arte, como en su propuesta para el jalonamiento de los periodos artísticos (capítulo último de la segunda parte de este trabajo).

A partir de la muy fructífera utilización del tratado de Rosenkranz y la constelación triádica que propone, Žižek prolonga su especulación a elaborar, ahora con referencia a un texto del filósofo belga Herman Parret, una tercera³⁸⁸ posibilidad de convertir la díada de lo bello y lo feo en una tríada: bello, feo, monstruoso³⁸⁹. En ella, lo monstruoso se concebiría como una suerte de desviación de lo Sublime —elemento tercero de la anterior tríada— en los casos en los que la presencia de lo feo como negación de lo bello es tan fuerte y pronunciada, que la mediación dialéctica queda suspendida, no produciéndose la *Aufhebung* hacia la sublimidad: «if the overwhelming pressure of the Ugly gets too strong, it becomes monstrous and can no longer be sublated/negated into the Sublime»³⁹⁰.

Esa tercera configuración es, por lo tanto, una tríada ciertamente defectuosa, en el sentido de que la progresión/conversión de lo feo en lo monstruoso no constituye el punto final de mediación sintética («can no longer be sublated/negated»), esto es, en el caso de lo monstruoso no se trata de la negación de lo feo que vuelve a incorporar rasgos y elementos de lo bello, todo lo contrario. Lo monstruoso se concibe más bien como proliferación deformada

³⁸⁸ Por si tres sugerencias fuesen pocas, Žižek proyecta una cuarta posibilidad, finalmente, de configurar una estructura triádica con las categorías que nos ocupan en este capítulo —que aquí sólo glosaremos muy sumariamente por razones de completez, ya que añade poco para nuestro caso—; se trata de la de belleza/sublime/monstruosidad que Žižek proyecta en un pasaje sobre Heidegger en *The Ticklish Subject*. En la misma, haciendo referencia a las exégesis de Jacob Rogozinski, ilustra cómo Heidegger, a su juicio, omite el paso por el elemento de lo sublime para vincular directamente lo bello con lo monstruoso: «As Rogozinski demonstrated, what is crucial here is the fate of the triad Beautiful/ Sublime/Monstrous: Heidegger ignores the Sublime — that is, he links Beauty directly to the Monstrous (most evidently in his reading of Antigone in *An Introduction to Metaphysics*): Beauty is the mode of apparition of the Monstrous; it designates one of the modalities of the Truth-Event that shatters our allegiance to the everyday run of things—that is, it derails our immersion in *das Man* (the way ‘it is done’). This passing over the Sublime is directly linked to the insertion of Kant in the Platonic lineage of the Supreme Good—to Heidegger’s dismissal of the Kantian ethical revolution: if the Beautiful is, as Kant put it, the symbol of the *Good*, then the Sublime is precisely the failed scheme of the ethical *Law*. The stakes in Heidegger’s direct linking of the Beautiful to the Monstrous are thus higher than they may seem: the disappearance of the Sublime in Heidegger’s reading of Kant is the obverse of his ignorance of the Kantian motif of the pure form of Law; the fact that the Kantian moral Law is ‘empty’, a *pure form*, radically affects the status of the Monstrous». TS, pp. 48-49.

³⁸⁹ Cf. D, pp. 156-158.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 156.

de lo feo, una explosión tan desmesurada que, según lo detalla Parret con alusión a Kant, aniquila por completo nuestra facultad de imaginación:

No doubt there is for Kant a progression from the *colossal* to the *monstrous* [cursivas en el original], i.e. towards the *total annihilation of our faculty of presentation* [cursiva nuestra] [...]. If the colossal can already be considered a sublime correlate, then it remains certainly inside an acceptable limit; with the *monstrous*, on the other hand, one has passed beyond the acceptable limit, in full terror and total unpleasure. With the monstrous we are in the margin of the acceptable where the imagination is fully blocked to function. It looks as if the monstrous is the Thing, inexpressible and abyssal. The monstrous does violence to subjectivity without submitting it to any legality³⁹¹.

La diferencia principal entre lo sublime y lo monstruoso se constituye, así, para Žižek en torno a la cuestión del placer: «The Sublime pleasure is a pleasure in unpleasure, while the Monstrous generates only unpleasure—but, as such, it provides enjoyment [*jouissance*]»³⁹². Esa afirmación, por problemática que se presente en el contexto global de sus reflexiones acerca de la noción de lo sublime³⁹³, la discutiremos con más detenimiento, sin embargo, en el capítulo siguiente; por ahora, no obstante, sirva no sólo como punto final de las tentativas triádicas que hemos ilustrado en este subepígrafe, sino también y al mismo tiempo como transición hacia otra manera distinta de teorizar lo feo y monstruoso: la noción de *lo abyecto* que propone Julia Kristeva y que también ha encontrado eco en las doctrinas de Žižek.

4.3 Žižek y Kristeva en diálogo: lo Real | lo abyecto.

Una de las más complejas y prominentes elaboraciones teóricas sobre fealdad y desagrado en su sentido más amplio es la teoría de la *abyección* y de *lo abyecto* desarrollada por Julia Kristeva principalmente en su texto seminal *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* del año 1980³⁹⁴.

³⁹¹ H. Parret, «The Ugly as the Beyond of Sublime», página web del autor, 2009, pp. 1-14, aquí p. 4; disponible online: hermanparret.be/media/articles-in-print/21_The-Ugly-as-the-Beyond.pdf (últ. acc. 1/12/2017).

³⁹² D, p. 156.

³⁹³ Problemática sobre todo por el hecho de que en los momentos más iniciales de su carrera, Žižek afirmaba que no es lo monstruoso que genera, por vía del desagrado/desplacer, *jouissance* en el sujeto-receptor, sino lo sublime; un *impasse* ese del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente de forma más extensa.

³⁹⁴ Paris, Seuil. La publicación del tratado de Kristeva tuvo un gran impacto sobre todo en el ámbito académico anglosajón, donde en la estela de *Pouvoirs de l'horreur* se creó una verdadera profusión de títulos que analizaron una multitud de objetos desde una postura inspirada por el pensamiento kristeviano. Winfried Menninghaus, en su extenso libro sobre el fenómeno del asco y sus implicaciones estéticas, comenta al respecto: «In the 1980s, a new buzzword entered political and (in the wider sense) critical discourse—above all, critical discourse in the U.S. The word is 'abjection', and it represents the newest mutation in the theory of disgust [...] It was the work of a psychoanalyst that provided the political-cultural arena with the new buzzword: Julia Kristeva's *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'abjection*». W. Menninghaus, *Disgust, The Theory and History of a Strong Sensation*, Albany, NY, State University of New York Press, 2003 [1999], pp. 365-366. En ese sentido, el reciente interés de Žižek

Dado el reciente interés de Žižek precisamente en las diferentes modalidades —más allá del registro de lo Real— en que se despliega la sensación del displacer estético, no es de extrañar que en *Disparities* emprenda una aproximación desde sus propias premisas hacia el texto y proceso de Kristeva³⁹⁵. Ese tratamiento central recogido en libro queda a su vez suplementado por dos artículos³⁹⁶, publicados aproximadamente en el mismo momento que *Disparities*, que se enfrentan ambos a otros aspectos un tanto más marginales, mientras que sus referencias al pensamiento de Kristeva en tiempos anteriores se han visto reducidas a un nivel prácticamente anecdótico³⁹⁷.

En su texto principal, Žižek entabla un diálogo entre la proposición de Kristeva con sus muchas ramificaciones (entre ellas también cuestiones relativas a la individuación/ subjetivación y otro varios contextos y esferas de influencia de lo abyecto) y sus propios planteamientos al respecto. Para cumplir con la finalidad de este apartado —y al tiempo, por que una glosa rápida de la totalidad del complejo texto de Kristeva no puede sino dar en un tratamiento demasiado superficial del mismo—no nos dedicaremos, sin embargo, a la realización de una glosa extensa de la totalidad del contacto dialogado entre los dos; sino que incidiremos, sobre todo, en los fundamentos indispensables para la concepción de lo abyecto y su proximidad al registro de lo Real lacaniano por un lado, así como, por otro, sobre la pregunta de cómo el encuentro con lo abyecto puede ser ‘trabajado’ de forma artísticamente productiva, o bien, en palabras de Žižek, cómo el arte es una de las posibilidades para ‘atravesar’/purificar la abyección³⁹⁸.

por la teoría de Kristeva no deja de resultar algo sorprendente, dado que surge en un momento muy posterior al periodo de los años 80 del siglo pasado.

³⁹⁵ Cf. D, pp. 169-183.

³⁹⁶ El ya mencionado J. Krečič, S. Žižek, «Ugly, Creepy, Disgusting, and Other Modes of Abjection», *cit.*, así como S. Žižek, «Abjection, Disavowal and the Masquerade of Power», *Journal of the Centre for Freudian Analysis and Research*, XXVI (2015), pp. 33-44.

³⁹⁷ La más conspicua quizá en IR, p. 36, donde Žižek describe la ‘cosmogonía’ propuesta por Schelling con referencia a Kristeva: «Contraction is thus no longer the act of catching a disease but its exact opposite: the act of healing, of expelling the foreign body in the midst of God: it now stands for the act by means of which God disturbs His original indifference, throws off that which in Him is not Himself, and thereby becomes what He truly is — it is what Kristeva would have called *abjet*, the Creation proper which follows is God’s endeavour to mould this formless *abjet* into the multitude of well-shaped objects».

³⁹⁸ En un primer momento, véase al respecto D, pp. 176-179. así como S. Žižek, «Abjection, Disavowal and the Masquerade of Power», *cit.*, pp. 33-36, donde Žižek describe una variedad de modalidades para evitar el contacto con lo abyecto en vez de atravesarlo.

¿Cómo se caracteriza, entonces, lo abyecto? En principio, según Kristeva se insertan en la clase de lo abyecto todos aquellos elementos ontológicos que no pueden ser adscritos ni al dominio del sujeto ni al de los objetos³⁹⁹. Por curiosa que pueda parecer tal definición inicial —el objeto abyecto, visto desde otro enfoque teórico, sigue siendo objeto—, nos sirve ya para comprobar que se trata de una cuestión enfocada en la difuminación de barreras entre sujeto y objeto, entre interior y exterior. Para el caso concreto, la idea podría desarrollarse según una línea conceptual simplificada similar a la siguiente: el sujeto ‘soy yo en el interior’, el objeto ‘es lo que es externo a mí’ y lo abyecto ‘es lo que no soy’. Kristeva resume la relación entre objeto y abyecto de la siguiente manera:

L’abject n’est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j’imagine. Il n’est pas non plus cet ob-jeu, petit ‘a’ fuyant indéfiniment dans la quête systématique du désir. L’abject n’est pas mon corrélat qui, m’offrant un appui sur quelqu’un ou quelque chose d’autre, me permettrait d’être, plus ou moins détachée et autonome. De l’objet, l’abject n’a qu’une qualité — celle de s’opposer à *je*⁴⁰⁰.

Dos aspectos en particular llaman la atención aquí: primero, la condición de lo abyecto de ‘innombrable’, ‘indecible’ o ‘inimaginable’ que lo distancia claramente del dominio de los objetos (que sí pueden ser nombrados e imaginados); y segundo, se realiza un distanciamiento análogo hacia *objet petit a*, el ‘objeto-causa del deseo’, aquí lúdicamente denominado como «ob-jeu», ‘ob-juego’, por Kristeva en alusión a su naturaleza huraña y escurridiza. Tal no-coincidencia de lo abyecto con *objet petit a* es también asegurada por Žižek, quien afirma que el objeto-causa del deseo, en toda su excesividad, es un elemento inmanente al proceso simbólico, la encarnación espectral de la carencia que motiva el deseo respaldado por la Ley simbólica⁴⁰¹, mientras que «l’abject, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s’effondre [cursiva nuestra]»⁴⁰². Dicho de otro modo: el ‘objeto-no-objeto’ abyecto y *objet petit a* no coinciden, puesto que el segundo, al ser el «constitutive blind spot»⁴⁰³ del Orden Simbólico, garantiza y afianza el funcionamiento sin fricciones del mismo, mientras que el primero es indicativo de un lugar umbrío y apartado de la esfera simbólica donde el significado mismo colapsa. Apuntemos, en el primer momento por tanto que lo abyecto no es

³⁹⁹ Cf. J. Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, cit., pp. 9-12.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰¹ Cf. D, pp. 170-171

⁴⁰² J. Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, cit., p. 9.

⁴⁰³ D, p. 170.

ni ‘objeto’ en sentido estricto ni tampoco *objet petit a*; es, en fin, «[u]n ‘quelque chose’ que je ne reconnais pas comme chose»⁴⁰⁴.

Tras esa suerte de preludeo teórico, Kristeva ofrece una visión más concreta sobre su concepción, enumerando en distintos momentos una serie de objetos y acontecimientos que por norma general se consideran como abyectos, entre ellos, las heces y la suciedad extremada, el cuerpo herido y mutilado, el cadáver como máxima expresión de lo abyecto⁴⁰⁵, pero también el crimen, en especial el crimen retorcido y despiadado:

Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver... Tout crime, parce qu’il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont plus encore [...] ⁴⁰⁶.

Con esta definición, que por lo demás muestra claras relaciones con lo establecido anteriormente —lo abyecto ‘me arrastra hacia donde el sentido/significado se hunde’—, Kristeva indica que lo abyecto constituye sobre todo una amenaza para la estabilidad del sistema, esto es, en último término, para el Orden Simbólico. Sus apuntes sobre la parte de lo abyecto que estriba en la ausencia de higiene y salud desarrollan un punto similar: «Ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject mais *ce qui perturbe une identité, un système, un ordre* [cursiva nuestra]. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte»⁴⁰⁷.

El procedimiento que se emplea para contener esa ‘invasión’ perturbadora de lo abyecto, para evitar que despliegue su efecto terrorífico sobre el sujeto, es precisamente el de la abyección, el escindir lo abyecto, expulsándolo; un acto que según Kristeva es estrictamente necesario para vivir: «tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m’indiquent *ce que j’écarte en permanence pour vivre* [cursiva nuestra]»⁴⁰⁸. Pero aunque permanece así confinado a su dominio apartado del orden y del sentido, concretas afloraciones de lo abyecto pueden surgir, no obstante, en diferentes momentos y coyunturas, generando momentos de incursión y choque con el sujeto que se las encuentra. En esos momentos de colisión con una manifestación de lo abyecto pueden darse una serie de posibles conductas y mecanismos de

⁴⁰⁴ J. Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, cit., p. 10.

⁴⁰⁵ Cf. *ibid.*, p. 11.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁸ J. Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, cit., p. 11.

reacción ante ella, que Žižek resume de la siguiente manera: «In our daily lives, we deal with abjection in a variety of ways: ignoring it, turning away from it with disgust, fearing it, constructing rituals made to keep it at a distance or constraining it to a secluded place»⁴⁰⁹. Su acercamiento al texto de Kristeva en general se presenta principalmente motivado por un prurito de profundizar en las diferentes posibilidades de protección y enfrentamiento a lo abyecto. De entrada, describe en una formulación global cómo afecta el contacto con lo abyecto la capacidad del sujeto de orientarse correctamente en el mundo: «What we experience in such situations is not just a disgusting object but something much more radical: the disintegration of the very ontological coordinates which enable me to locate an object into external reality ‘out there’»⁴¹⁰

Ateniéndose a lo establecido por Kristeva, introduce luego Žižek en su planteamiento la noción de la ‘realidad’ —concebida aquí como lo que es externo al sujeto— con la amenaza de lo abyecto de derribar la frontera entre sujeto y mundo circundante: «The encounter of abject arouses fear, not so much fear of a particular actual object [...], but a much more basic fear of the *breakdown of what separates us from external reality* [cursiva nuestra]»⁴¹¹. Resuenan en este planteamiento, como es lógico, las ideas kristevianas sobre lo abyecto como turbación y amedrentamiento de la estabilidad de la identidad y de la Ley, al tiempo, Žižek alude a la primera, inmediata, reacción ante lo abyecto: el miedo. Ese miedo no se origina en las propiedades mismas del fenómeno abyecto, sino en las implicaciones que el sujeto sospecha puede tener sobre él el derribo de la frontera entre sujeto y ‘mundo’, interior y exterior. Žižek vincula esa observación con el concepto lacaniano de la *extimidad* (*extimité*), que hace referencia, en palabras de Lacan, a «quelque chose qui est *entfremdet*, étranger à moi, tout en étant au cœur de ce moi»⁴¹². Lo abyecto se define como aquello que, sin ser objeto, se opone al *yo*, por lo que, en último término, nace precisamente de ese *yo* como concepción de todo aquello que no es: «Maybe we can apply here Lacan’s neologism ‘extimate’: the abject is so thoroughly internal to the subject that this very overintimacy makes it external, uncanny, inadmissible»⁴¹³. Tal enlace propuesto por Žižek capta idóneamente la complejidad de la relación entre el sujeto y lo abyecto, pero no explica todavía las modalidades de reacción ante

⁴⁰⁹ D, p. 171.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² J. Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: L'éthique de la psychanalyse, cit.*, p. 87.

⁴¹³ D, p. 169.

un encuentro con él. Para eso cabe tener en cuenta, de entrada, otro apunte de Kristeva: «on ne le connaît pas, on ne le désire pas, *on en jouit* [cursiva nuestra]»⁴¹⁴. El cuadro de las reacciones ante lo abyecto que se configura de ese modo, resulta paradójico en un primer momento, ya que incluye tanto reacciones de aborrecimiento como un cierto placer; placer ese además como procedente de un turbio fondo apenas conocido.

Žižek, por su parte, identifica ese placer que subraya Kristeva con respecto a lo abyecto inmediatamente con el dominio de la *jouissance* lacaniana, al afirmar que: «Such a mixture of horror and pleasure points towards a domain beyond the pleasure principle, the domain of *jouissance*»⁴¹⁵. Así se configura una matriz subyacente que no sólo comprende reacciones adversas al contacto con lo abyecto, sino que, por el contrario, oscila entre fascinación y retorcido disfrute por un lado, y horror y aversión por el otro; o bien, en formulación de Kristeva: «Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir»⁴¹⁶.

Todo lo anterior ya nos puede servir para detectar un primer paralelismo entre el dominio de lo abyecto y el registro de lo Real de Lacan, por lo que el propio Žižek indica que «[The] abjectal excess can also appear in the guise of an ‘indivisible remainder’ of the Real which resists the process of idealization/symbolization»⁴¹⁷, afirmando así incluso una posible coincidencia de lo abyecto con lo Real. Nos parece indicado ahora, sin embargo, como lo hemos anunciado en la introducción, realizar un breve cotejo entre ambos conceptos para resaltar más detenidamente una serie de paralelismos y diferencias entre los mismos. Primero, se aprecia toda una serie de coincidencias entre la concepción de lo abyecto y lo Real: ambos son fuerzas que infunden aversión y desasosiego en el sujeto, encarnados como lo están en fenómenos y procesos vinculados íntimamente al dominio del miedo. Como tales, ambos se conciben además en oposición al Orden Simbólico, entablando una perpetua lucha con él, que amenaza con desestabilizar la realidad normalmente afianzada por las fronteras, los límites, las normas y la Ley. Pero aun cumpliendo esa función desequilibrante, son constitutivos para nuestra percepción de la realidad: primero, en cuanto al planteamiento lacaniano, la intervención de lo Simbólico sobre lo Real (es decir, la simbolización primigenia sobre la

⁴¹⁴ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 17.

⁴¹⁵ D, p. 160.

⁴¹⁶ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 12.

⁴¹⁷ D, p. 170.

esfera de lo Real pre-simbólico, más el tensado equilibrio entre el ámbito Simbólico y el núcleo no-simbolizable y residual de lo Real) en la ‘gentrificación’, el distanciamiento provocado por lo Simbólico que organiza nuestra realidad. Tal observación se deja apuntalar con un breve pasaje que —valga la redundancia— ya se ha invocado con respecto a la categoría de la fealdad:

Lacan’s fundamental thesis is that a minimum of ‘idealization’, of the interposition of fantasmatic frame by means of which the subject assumes a *distance vis-à-vis the Real*, is constitutive of our sense of reality—‘reality’ occurs insofar as it is not (it does not come) ‘too close’⁴¹⁸.

Lo abyecto, en su formulación por Kristeva, es también constitutivo para la ‘realidad social’ en sentido amplio, en tanto que en el proceso de abyección se establece un claro límite entre el sujeto inscrito en el Orden Simbólico —«l’abjection», indica Kristeva, «est coextensive à l’ordre social et symbolique, à l’échelle individuelle comme à l’échelle collective»⁴¹⁹—, y la esfera de lo abyecto como materia o sustancia (aquello que Žižek denominaría como «stuff») que se sitúa claramente fuera del Orden Simbólico⁴²⁰. Ese proceso de abyección lo percibe Kristeva como fenómeno universal de la esfera simbólica, si bien el contenido especificado, ‘positivo’ de lo que se delimita como abyecto varía según contextos históricos, sociales y culturales.

Pero aparte de esa matriz fundacional extensamente convergente entre lo abyecto y lo Real se advierte un número de importantes diferencias. La primera de ellas puede considerarse relativa a la cuestión de primacía: como hemos detallado en el capítulo anterior, lo Real se concibe, al menos en su formulación más habitual, como el fundamento oscuro y turbio, el *Grund* ancestral y la ‘materia prima’ de nuestro mundo, sobre la que interviene el Orden Simbólico en el proceso de simbolización primordial, apaciguando su terrible intensidad, pero al mismo tiempo mortificándola:

In a way, it precedes the symbolic, it is the ‘raw substance’ structured by the symbolic, which has caught it in its net. Symbolization mortifies, ‘empties’, separates the Real from the living body. But the Real is also the waste product of the process-itself of symbolization. It is the surplus, the remainder that eludes symbolization and as such is produced by it⁴²¹.

⁴¹⁸ AF, p. 23.

⁴¹⁹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, cit., p. 83.

⁴²⁰ Cf. *ibid.*, pp. 71-105.

⁴²¹ MSH, p. 58.

Tras ese proceso quedan atrás alveolos dispersos, bolsas de resistencia de lo Real que no pueden ser incorporado al Orden Simbólico, mientras que el resto de la sustancia primigenia ha sido absorbida por él. Si se quisiera resumir tal coyuntura de forma breve y poco concisa, podría decirse que antes existían las cosas y después las palabras. Lo abyecto, el resultado del proceso de la abyección, por otra parte, carece de tal fundamento cuasi-mitológico, en tanto que tiene lugar en un plano estrictamente sincrónico. Amenaza con perturbar el orden, tanto el social-colectivo como el individual, eso sí, y es escindido de la esfera simbólica precisamente por ello, pero no asume ningún papel en la configuración de la realidad desde una perspectiva más enfocada en la diacronía.

Esa primera diferencia entre lo Real y lo abyecto nos conduce a otra más amplia y general: la del carácter más decididamente polifacético de lo Real frente a la formulación de Kristeva. Como se ha visto en el capítulo anterior, en el registro desarrollado por Lacan coinciden una serie de determinaciones en principio opuestas (*coincidentia oppositorum*) de forma paradójica: así, lo Real es a la vez sustancia primigenia y residuo de la simbolización; al tiempo que es plenitud inerte que no carece de nada, y positivización de Vacío central; el núcleo duro contra el que se estrella la simbolización al mismo tiempo que no es nada más que ‘pura apariencia’, etc.⁴²² En comparación con ese amplio abanico de manifestaciones y funciones del registro psíquico, es evidente que lo abyecto queda limitado a sustrato de naturaleza más tangible, ‘positiva’, sobre todo en el sentido de que no asume posiciones como la del vacío o de la apariencia pura, sino que, por más que se desprende del carácter objetual, permanece anclado en una cierta materialidad (aspecto ese, como también reconocemos, que se ve algo menguado en el ámbito del crimen como abyecto). Para concluir la breve comparación que hemos emprendido, podría decirse, entonces, que antes que ser equivalentes o coextensivos ambos dominios, lo abyecto puede concebirse como elemento parcial de lo Real, esto es, todo lo abyecto se asociaría a ese registro, pero no todo lo Real sería abyecto en términos de Kristeva.

Otro paralelismo entre lo abyecto y lo Real al que hasta ahora no se ha aludido aún es el de la productividad de ambos para las exploraciones artísticas que, realizando una suerte de pacificación sobre los dos dominios, intentan un registro parcial en el sistema simbólico. Como tales, las estrategias artísticas que se basan en el trabajo sobre lo Real y lo abyecto,

⁴²² Véase nuevamente al respecto el inventario que Žižek realiza en MSH, pp. 57-61.

constituyen una forma de resistencia contra su impacto atemorizador. Hemos conocido una multitud de aspectos sobre lo Real en el arte en el capítulo anterior; sobre lo abyecto, en cambio, las reflexiones de Žižek en torno a la amortiguación ejercida por las obras de arte, son considerable y comprensiblemente más escasas. En un primer momento, según Žižek, se puede diferenciar entre varias formas de reaccionar ante una incursión de lo abyecto:

Disgust, horror, phobia... but there is yet another way to deal with abjection which is to enact a split between abjectal objects or acts and the symbolic ritualisation meant to cleanse us from defilement, i.e., to keep the two apart, as if there is no shared space where they may encounter each other since the abject (filth) in its actuality is simply foreclosed from the symbolic⁴²³.

Aparte de las conductas más habituales —miedo y evasión, principalmente— también se concibe la posibilidad de excluir lo abyecto tan radicalmente de la esfera de lo Simbólico que el sujeto pierde incluso la capacidad de reconocerlo como tal, siendo la descrita la más potente de una serie de modalidades catárticas distintas. Kristeva elabora que tanto la religión como el arte pueden constituir procedimientos de catarsis muy adecuados para remediar el impacto de un encuentro con lo abyecto, un acto que denomina como purificación: «Les diverses modalités de purification de l'abject — les diverses catharsis — constituent l'histoire des religions, et s'achèvent dans *cette catharsis par excellence qu'est l'art* [cursiva nuestra], en deçà et au-delà de la religion»⁴²⁴.

A partir de ahí, la propia Kristeva procedía a realizar un análisis extenso de la obra de Céline a partir de concebirla como un enfrentamiento artístico con lo abyecto⁴²⁵, y Žižek secunda su planteamiento ofreciendo un generoso número de ejemplos concretos de artistas cuya obra bien puede ser comprendida a través de la lente de lo abyecto:

The whole of modern literature and art, from Artaud to Céline, from Kandinsky to Rothko, *confronts and tries to sublimate the abject* [cursiva nuestra]; following Rilke's famous formula 'beauty is the last curtain before the horrible', it weaves a screen which renders the abject not only tolerable but even pleasurable⁴²⁶.

Cabe apuntar, en el cierre de esta parte, sin embargo, que la visión aquí desarrollada por Žižek, por interesante que se muestre en la afirmación tan rotunda que acabamos de citar, descubre un importante defecto: el que no proceda después a elaborar en líneas generales

⁴²³ S. Žižek, «Abjection, Disavowal and the Masquerade of Power», *cit.*, p. 33; casi idéntico también en D, p. 171.

⁴²⁴ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *cit.*, p. 24.

⁴²⁵ Cf. *ibid.*, pp. 155-248.

⁴²⁶ D, p. 176.

cómo podría llevarse a cabo un *reading* enfocado en la dimensión abyecta, más allá de las reflexiones de Kristeva⁴²⁷. Tal actitud no es de extrañar, ciertamente, dado su compromiso principal con la doctrinas de Lacan y teniendo en cuenta además que su contacto con la teoría kristeviana se ciñe a un momento muy puntual de su trayectoria. No obstante es significativo ese momento para el paradigma superior de las modalidades del desagrado en el arte, que en su conjunto conforma, en efecto, una parte considerable de las reflexiones estéticas de Žižek.

4.4 Categorías '(post)modernas': *kitsch* y *creepiness*.

Para concluir nuestra revisión del paradigma examinamos ahora dos categorías un tanto secundarias, pero igualmente de interés en la obra de Žižek: la del *kitsch* y la de la así llamada *creepiness*. Aunque ambos términos no son originariamente españoles, el uso de *kitsch* se ha difundido ya como término técnico en el lenguaje internacional⁴²⁸. Por su parte, *creepiness*, aunque forma parte del léxico general inglés, tiene poco tiempo de existencia en su delimitación actual de categoría estética, por lo que hemos optado por conservar su forma original, si bien pudiera traducirse, a grandes rasgos, como 'extrañeza' o 'tetricidad'.

Ambas categorías son patentemente las más jóvenes de todas las que se glosan a lo largo de este capítulo, pero aun teniendo esa trayectoria más bien corta, la noción del *kitsch* antecedió claramente la aparición de la *creepiness*⁴²⁹, al punto que aparece vinculada ya al periodo modernista, siendo por ejemplo Theodor Adorno⁴³⁰ y Walter Benjamin⁴³¹ dos de los primeros

⁴²⁷ En un único momento de su obra emplea la categoría/concepto de lo abyecto en el marco del análisis de una obra literaria, *Manon des sources* de Pagnol. Así, reflexiona acerca de la línea generacional expuesta en la novela: «As in the Oedipus myth and in Claudel's *Coufontaine* trilogy, the beautiful object (Manon) emerges as the offspring of an abject, of the unwanted child (Jean's hump, like Oedipus' limp, is literally the sign which registers this parental rejection of the offspring; Jean was born a hunchback because his unfortunate mother tried to terminate her pregnancy by throwing herself down stairs and steep paths)». DST, p. 19, el análisis completo en pp. 15-26.

⁴²⁸ Muestra de ello puede considerarse sobre todo su inclusión en el Diccionario de la Real Academia Española.

⁴²⁹ Cabe tener en cuenta sobre esto último, como ya lo hemos señalado en la introducción a este capítulo, que la *creepiness* a su vez tiene como antecedente la concepción freudiana de lo *unheimlich*; circunstancia sobre la que incidiremos más adelante.

⁴³⁰ Para Adorno, los objetos 'artísticos' insertables en la categoría de lo *kitsch* son fruto de la *Kulturindustrie*. Así, el *kitsch* configura el polo opuesto a la creación cultural genuina (*Kultur* como tal). Al respecto, comenta en *Minima Moralia* por ejemplo: «Heute, da das Bewußtsein der Herrschenden mit der Gesamttenenz der Gesellschaft zusammenzufallen beginnt, zergeht die Spannung von Kultur und Kitsch. Kultur schleift nicht länger ohnmächtig ihren verachteten Widersacher hinter sich her, sondern nimmt ihn in Regie. Indem sie die ganze Menschheit verwaltet, verwaltet sie auch den Bruch zwischen Menschheit und Kultur». Interesante es también su reflexión sobre el momento de repetición e imitación (*Nachahmung*) inherente tanto al *kitsch* como a la alta creación artística. Ambos se nutren, en la perspectiva de Adorno, de él, siendo la diferencia crucial, no

teóricos en dirigir su mirada hacia el fenómeno de lo *kitsch*. El término de la *creepiness*, por otra parte, junto con su forma adjetival de lo *creepy*, constituye una categoría de destacada actualidad, si bien también enraizada hasta cierto punto en fórmulas más tradicionales, que se insertan a su vez, como se verá en el apartado correspondiente, en una serie de categorías estéticas de reciente acuñación.

obstante, que el *kitsch* se regodea desinhibidamente en lo epigonal, mientras que el arte 'genuino' disimula ese factor: «Am Ende ist die Empörung über den Kitsch die Wut darüber, daß er *schamlos im Glück der Nachahmung schwelgt*, die mittlerweile vom Tabu ereilt ward, während die Kraft der Kunstwerke *geheim stets noch von Nachahmung gespeist wird* [cursivas nuestras]». Th. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1953, pp. 278 y 434. En la traducción de Joaquín Chamorro Mielke: «Hoy, cuando la conciencia de los dominadores empieza a coincidir con la tendencia general de la sociedad, la tensión entre la cultura y el *kitsch* desaparece. La cultura hace tiempo que no arrastra ya, impotente, el peso de su despreciado adversario, sino que lo toma bala su dirección. Al administrar la humanidad entera, administra también la brecha entre humanidad y cultura», así como, más torpemente traducido: «En definitiva, la indignación que provoca el kitsch es la furia contra el hecho de que *éste desvergonzadamente se regodee en la felicidad de la imitación*, que con el tiempo ha sido signada como tabú, mientras la fuerza de las obras de arte todavía sigue *alimentándose secretamente de la imitación* [cursivas nuestras]». Th. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal, 2004, pp. 153 y 234. En su *Teoría Estética*, por otra parte, Adorno se acerca al fenómeno del *kitsch* por una vía menos 'politizada', más allegable a la tradición estética clásica, cuando afirma que el *kitsch* puede entenderse como lo bello permutado en feo: «In der Geschichte der Kunst saugt die Dialektik des Häßlichen auch die Kategorie des Schönen in sich hinein; Kitsch ist, unter diesem Aspekt, das Schöne als Häßliches, im Namen des gleichen Schönen tabuiert, das es einmal war und dem es nun wegen der Absenz seines Widerparts widerspricht». Th. Adorno, *Ästhetische Theorie, cit.*, p. 77. En la traducción que manejamos: «En la historia del arte, la dialéctica de lo feo también absorbe la categoría de lo bello; lo kitsch es, desde este punto de vista, lo bello en tanto que feo, tabuizado en nombre de lo bello que fue en otros tiempos y a lo que contradice debido a la ausencia de su contrario» (p. 70).

⁴³¹ Benjamin, a su vez, asume una postura un tanto más ambivalente hacia la categoría del *kitsch* que Adorno. Al igual que diferencia entre arte genuino y 'alta cultura' en un extremo del eje, y el *kitsch* en el opuesto, su dictamen es decididamente menos cáustico y deja espacio para una apreciación diferenciada; lo que se evidencia por ejemplo en su breve texto *Traumkitsch* sobre el surrealismo: «Die Surrealisten sind mit solcher Gewißheit der Seele weniger als den Dingen auf der Spur. Den Totenbaum der Gegenstände suchen sie im Dickicht der Urgeschichte auf. Die oberste, die allerletzte Fratze dieses Totenbaumes ist der Kitsch. Er ist die letzte Maske des Banalen, mit der wir uns im Traum und im Gespräch bekleiden, um die Kraft der ausgestorbenen Dingwelt in uns zu nehmen». W. Benjamin, «Traumkitsch», en *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977, pp. 620-622, aquí pp. 621-622. La versión española que manejamos es la de Ricardo Ibarlucía, publicada en *Punto de Vista*, XLVII (1993), pp. 36-37, donde el fragmento en cuestión se traduce como: «Los surrealistas con seguridad están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. En el matorral de la historia primitiva buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el *Kitsch*. Ésta es la última máscara de banalidad con la que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para retener la energía del mundo de las cosas» (p. 37). En otros momentos Benjamin muestra actitudes aún menos despectivas, que quizá encuentren su momento más conciliador en su *Libro de los pasajes* al que se refiere como un «Wecker, der den Kitsch des vorigen Jahrhunderts zur 'Versammlung' aufstört». W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, en *Gesammelte Schriften*, vol. V, 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1982, p. 271. Su equivalente en castellano, en la traducción de L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, en W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2004, p. 223: «Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo 'a reunión'». Por último, véase asimismo sobre la compleja y polifacética relación de Benjamin con la categoría del *kitsch* el excelente ensayo de W. Menninghaus, «On the 'Vital Significance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'», en A. Benjamin, Ch. Rice (eds.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, re.press, 2009, pp. 39-57, para el caso actual pp. 41-44.

Como *kitsch* se dejan comprender —lo hemos insinuado ya en la introducción a este capítulo— todos aquellos objetos y artefactos artísticos que comúnmente se consideran de mal gusto, de poca calidad creativa, con propiedades derivativas y un escaso valor conceptual, o que van dirigidos a un público más interesado en un efecto estético simple e inmediato en lugar de una profundidad sostenible y compleja. Un nutrido número de teóricos e historiadores del arte se han ocupado destacadamente del fenómeno del *kitsch* —resumimos las estimaciones de dos de los más prominentes en nota—, consagrándole un pormenor que excede con mucho el que le dedica Žižek; lo que no quiere decir, por supuesto, que consideremos sus consideraciones sin valor teórico, aunque hayamos de recurrir a otro texto seminal más para completar aquí una visión siquiera introductoria sobre la categoría.

Al respecto, hemos escogido las reflexiones de muy notorio crítico Clement Greenberg, para complementar los apuntes de Žižek, sobre un marco más amplio que ilustra brevemente las bases materiales y los aspectos principales del arte considerado *kitsch*. Greenberg abre el debate con una yuxtaposición del *kitsch* con la vanguardia, definiéndolo así en el primer momento como el arte de retaguardia:

Where there is an avant-garde, generally we also find a rear-guard. True enough—simultaneously with the entrance of the avant-garde, a second new cultural phenomenon appeared in the industrial West: that thing to which the Germans give the wonderful name of *Kitsch*: popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.⁴³²

Con esa constatación, Greenberg sitúa la eclosión de los objetos *kitsch* en el mismo marco temporal que la de las primeras vanguardias, a saber, finales de siglo XIX y comienzos del XX. La tendencia de lo *kitsch* va ligada además, como trasparece en la descripción de Greenberg, a la condición del ‘Occidente industrial’ y los artefactos culturales que asocia, a la idea de producción a escala masiva y a la serialidad o reproducibilidad técnica. La consideración es sin duda amplia y englobante, en la medida en que se han ensayado otros enfoques que reducen la categoría de lo *kitsch* a un ámbito más concreto y acotado, aunque, en cualquier caso, ofrece una útil síntesis de las clases de objetos que pueden considerarse *kitsch*.

⁴³² C. Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», en *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989 [1939], pp. 3-33, aquí p. 9.

Sobre el efecto estético de esos objetos *kitsch*, Greenberg apunta, no sin una dosis de clasismo, que se trata de «ersatz culture, [...] destined for those who, insensible to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide»⁴³³. Desde ese principio, el crítico estadounidense resalta sobre todo la condición postiza y sucedánea del *kitsch*, que funciona según los modelos establecidos y probados por el arte ‘genuino’ de antaño, pero convertidos a lo largo del tiempo en un conjunto de fórmulas trilladas y lugares comunes: «Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same»⁴³⁴. Para Greenberg —como para muchos de sus colegas de tendencia—, la categoría de lo *kitsch* se atribuye a aquellos objetos artísticos que operan desde una cierta falsedad y una escenificación exagerada de los sentimientos; una ponderación, como se verá, que Žižek comparte sólo parcialmente.

Las primeras menciones de Žižek del término de *kitsch* fueron más bien anecdóticas⁴³⁵, en el sentido de que aportan poco para una concepción general de la categoría. Así por ejemplo, en la introducción de *Looking Awry*, en un paso que, por lo demás, ha sido citado con sorprendente frecuencia en otros textos a pesar de que revela bien poco más allá de la ‘gracieta’ de considerar a Shakespeare o Kafka escritores *kitsch* (promesa que después tampoco se ve cumplida): «If, now and then, the book also mentions great names like Shakespeare and Kafka, the reader need not be uneasy: they are read strictly as kitsch authors, on the same level as McCullough and King»⁴³⁶. Con esa simple apreciación Žižek pretende nada menos que derrumbar la frontera entre ‘alta’ y ‘baja’ literatura, examinando en el mismo libro tanto textos de autores consagrados y canonizados como otros que provienen de escritores asociados a la literatura ‘popular’; sin que quede claro, como lo dijimos previamente, en qué sentido exactamente considera a Kafka y Shakespeare *kitsch*.

⁴³³ *Ibid.*, p. 10.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Para el ámbito de la música, no obstante, quizá no lo sean tanto; podemos encontrar por ejemplo un comentario extenso sobre la categoría del *kitsch* en la música desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX en PF, pp. 252-256. Véase asimismo, a modo de suplementación, LN, p. 193 y S. Žižek, «Kitsch als Ereignis», *Die Zeit* 14/2008, s.p.; disponible online: http://www.zeit.de/2008/14/Kitsch_als_Ereignis (últ. acc. 22/10/2017), donde articula sus reflexiones acerca de lo *kitsch* en la música de forma muy sucinta y accesible en una de sus (ya cesadas) columnas para el diario alemán *Die Zeit*.

⁴³⁶ LA, p. vii.

Más adelante, sin embargo, Žižek se enfrenta a la cuestión de lo *kitsch* de forma más sistemática, vinculándola a una de sus habituales explicaciones de corte lacaniano. Así, en *The Plague of Fantasies*, Žižek pondera la importancia de la distancia entre textura simbólica palpable y explícita por un lado, y el constructo fantasmal subyacente por otro en el contexto de una obra de arte:

In order to be operative, *fantasy has to remain 'implicit', it has to maintain a distance towards the explicit symbolic texture sustained by it* [cursiva nuestra], and to function as its inherent transgression. This constitutive gap between the explicit symbolic texture and its phantasmic background is obvious in any work of art. Owing to the priority of place over the element which fills it up, *even the most harmonious work of art is a priori fragmentary* [cursiva nuestra], lacking in regard to its place: the 'trick' of an artistic success resides in the artist's capacity to turn this lack into an advantage—skillfully to manipulate the central void and its resonance in the elements that encircle it⁴³⁷.

Para una obra de arte 'genuina', según este razonamiento, es de vital importancia establecer la distancia entre la textura fantasmática subyacente e implícita que la motiva, y la plasmación simbólica 'explícita' que desemboca en la forma final, inscrita de la obra de arte. Como señala Žižek, antes que tratarse de un inconveniente o carencia, el distanciamiento y la no-coincidencia entre fantasía y tratamiento simbólico constituyen de hecho una ventaja, si son tratados por un artista hábil, ya que de ese modo se abre un espacio de resonancia para los elementos de la obra, donde el sujeto-receptor los suplementa a su manera y 'gusto'. Visto desde esa lente, pues, «Art is [...] fragmentary, even when it is an organic Whole, since it always relies on the distance towards fantasy»⁴³⁸.

Ahora bien, ¿cómo se define, entonces, a esa luz una obra de arte *kitsch*? Precisamente por su mayor proximidad a la fantasía subyacente; una aproximación esa que tiene como resultado, a primera vista, una paradójica disminución de su contenido de 'verdad' artística: «there is more truth in the artist's removal from fantasy than in its direct rendering: *popular melodrama and kitsch are much closer to fantasy than 'true art'* [cursiva nuestra]»⁴³⁹. En resumidas cuentas, la obra de arte 'genuina', en la concepción de Žižek, consiste en la distancia que introduce entre la fantasía que la inicia y su plasmación simbólica final en el objeto resultante. Es precisamente esa brecha fundamental que le confiere múltiples posibilidades de acceso, de identificación y de análisis; que le da, *tout court*, su atractivo 'redondo'. El *kitsch* por otra parte

⁴³⁷ PF, p. 24.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 26.

escenifica la fantasía subyacente con demasiada fidelidad y resulta así exagerada y vulgarmente explícito, por lo que las posibilidades de reconocer en él una ‘verdad’ más profunda se ven disminuidas.

Esa definición del *kitsch* como sobre-proximidad a la textura fantasmática la mantiene Žižek también en textos más recientes, por ejemplo en *Living in the End Times*, donde comenta a propósito de la película *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*) que el *kitsch* se puede definir como «[the] obscenely direct staging of embarrassingly intimate fantasies»⁴⁴⁰. Y también en el último breve tratamiento de la cuestión del *kitsch*, ahora en *Less Than Nothing*, se muestra constante con lo anteriormente establecido, si bien aquí modificando algún detalle:

One should [...] invert the usual opposition within which true art is ‘deep’ and commercial kitsch superficial: the problem with kitsch is that it is all too ‘profound’, manipulating deep libidinal and ideological forces, while genuine art knows how to remain at the surface, how to subtract its subject from the ‘deeper’ context of historical reality»⁴⁴¹.

De nuevo, se incide sobre la diferencia entre sobre-proximidad vulgar del *kitsch* y distanciamiento adecuado de la obra de arte ‘genuina’, si bien Žižek opera allí con la oposición conceptual de ‘profundo’ y ‘superficial’: invirtiendo, como él mismo señala, el orden habitual de que el arte es ‘profundo’ y el *kitsch* ‘superficial’, siendo la ‘profundidad’ del *kitsch*, entendida como fidelidad extremada la fantasía que da lugar a manipulaciones libidinales e ideológicas, el elemento que le otorga un estatus problemático. Por el contrario, la obra de arte ‘genuina’ es capaz de sustraerse de un anclaje demasiado histórico-ideológico ‘particular’, para, en lugar de eso, revelar verdades de carácter más transversal y ahistórico, esto es, ‘universales’.

Por último, nos parece oportuno señalar dos apuntes complementarios con respecto a la concepción del *kitsch* en las doctrinas žižekianas. Primero, con referencia a la definición más general —que hemos visto en su versión formulada por Clement Greenberg—, se constata que el razonamiento de Žižek converge con ella sólo de forma parcial: para Žižek, el elemento constitutivo del *kitsch* no es necesariamente su condición de derivativo, trillado o epigonal, sino, antes bien, la sobre-proximidad obscena a la fantasía que le subyace. Con lo que se desapega del tipo de consideraciones estilístico-formales, coincidiendo, sin embargo, en la idea de la falsedad de los sentimientos (las «faked sensations» de Greenberg) que transmite,

⁴⁴⁰ LET, p. 320.

⁴⁴¹ LN, p. 32.

por cuanto apela en su explicitud solamente a emociones obvias, fáciles o en cierta medida vulgares. En segundo lugar, finalmente, nos parece pertinente señalar la proximidad de la propuesta žižekiana a un apunte más lírico de Benjamin, formulado en su breve escrito de *Traumkitsch*. En él, Benjamin desarrollaba un punto muy similar al de Žižek, si bien la diferencia de proximidad al sujeto-receptor entre arte y *kitsch* se articula a través de la imagen de la distancia física entre sujeto y objeto. En concreto, Benjamin indica que el arte antes comenzaba a dos metros de distancia del cuerpo, mientras que con el *kitsch* el ‘mundo de las cosas’ («die Dingwelt») ha empezado a acercarse a él: «Was wir Kunst nannten, beginnt erst zwei Meter vom Körper entfernt. Nun aber rückt im Kitsch die Dingwelt auf den Menschen zu [cursiva nuestra]; sie ergibt sich seinem tastenden Griff und bildet schließlich in seinem Innern ihre Figuren»⁴⁴².

La segunda de las categorías (post)modernas que estamos considerando en este último apartado es la que figura bajo la denominación de *creepiness*; término traducible como ‘extrañeza’, ‘tetricidad’ o ‘espeluznamiento’. A pesar de que su origen se aproxima claramente a la idea de lo *unheimlich* freudiano, su configuración actual permite insertarla en una serie de categorías estéticas ‘nuevas’, acuñadas en el ámbito académico anglosajón que se muestran especialmente útiles para describir y registrar correctamente fenómenos, manifestaciones y artefactos culturales de hoy mismo, así como las reacciones y valoraciones por parte de sus receptores. Destaca sobre todo en este campo de aún corta trayectoria el trabajo de la teórica cultural y crítica literaria Sianne Ngai, quien ha contribuido a la formación de varias de esas categorías en sus dos estudios principales: *Ugly Feelings*⁴⁴³ de 2007 y *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*⁴⁴⁴ de 2012. Pero por más que las categorías que desarrolla Ngai en *Ugly Feelings* se pueden inscribir con toda propiedad en este capítulo nuestro sobre el desagrado, centrado el estudio de Ngai en las reacciones afectivas negativas a través de nuevas formulaciones categoriales como la *stuplimity*, una curiosa mezcla entre experiencia de lo sublime y aburrimiento⁴⁴⁵, la *creepiness* no se mencionaba aún en él.

⁴⁴² W. Benjamin, «Traumkitsch», *cit.*, p. 622. En su traducción al castellano (algo malograda): «Lo que llamábamos arte comienza a sólo dos metros del cuerpo [nosotros propondríamos aquí más bien ‘Lo que llamábamos arte sólo comienza a dos metros de distancia del cuerpo’]. Ahora, al fin, en el *Kitsch* el mundo de las cosas retorna al hombre; se entrega a su presa y forma finalmente en su interior su propia figura» (p. 37).

⁴⁴³ Cambridge, Mass., Harvard University Press.

⁴⁴⁴ Cambridge, Mass., Harvard University Press.

⁴⁴⁵ Cf. S. Ngai, *Ugly Feelings*, *cit.*, pp. 248-297.

Fue el teólogo y crítico cultural Adam Kotsko quien la ha elevado a categoría estética contemporánea en su reciente libro *Creepiness* del año 2015, último tomo de su trilogía inspirada por los afectos ‘negativos’, que sin embargo no dejan de ejercer una cierta fascinación sobre determinados sujetos. En *Creepiness* —libro, por lo demás, algo confuso y, a nuestro parecer, empeñado en imitar el estilo típicamente žižekiano sin llegar a las alturas del original— Kotsko analiza una variedad de fenómenos de la cultura popular estadounidense a través de la lente de lo *creepy*.

El divulgado concepto de *unheimlich*, Freud lo caracterizaba como lo que, asemejándose a lo conocido y familiar, introduce en ello un mínimo desliz perturbador que genera, a su vez, el repentino reconocimiento de que ‘algo en principio conocido no es lo que aparenta ser’; una definición quizá demasiado general, que nos puede servir, sin embargo, de base para una revisión del concepto de Kotsko y de su empleo posterior por Žižek, ya que es el propio Kotsko que propuso el término de *creepiness* como simple traducción, finalmente acertada, de *unheimlich*: «Today, we do have a single word that encompasses all of those meanings [de *unheimlich*]: ‘creepy’, which is associated at once with ghosts and the supernatural, with vaguer forms of discomfort, and with particularly off-putting individuals [...]»⁴⁴⁶

Sorprende no poco que Žižek se haya decidido a glosar (aunque no extensamente) el concepto propuesto por Kotsko en vez de entrar en diálogo con la noción fundacional de Freud, puesto que, como acabamos de ver, la *creepiness* se concibe principalmente como calco de ella. Aunque Kotsko matiza algún aspecto y ensancha la concepción freudiana para adecuarla, en su opinión, a contextos más contemporáneos, el núcleo conceptual de la misma permanece intacto; circunstancia que Kotsko reconoce paladinamente. Entre las leves ampliaciones introducidas por el crítico estadounidense, la más interesante es, a buen seguro, la de acercar su *creepiness* —aunque no emplea en el contexto el término concreto— a la *jouissance* lacaniana, de modo parecido al gesto de Žižek en relación con lo abyecto de Kristeva. Sobre la sensación turbia que su categoría evoca en los ‘receptores’ expuestos a ella, constata Kotsko: «There’s something compelling about creepiness, even something attractive. [...] We reject and revile creepiness, and at the same time, we want it»⁴⁴⁷. Como vemos, se despliega en el

⁴⁴⁶ A. Kotsko, *Creepiness*, *cit.*, p. 5.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

corazón de la categoría de Kotsko a una tensión afectiva que oscila entre fascinación y rechazo, entre atracción y repulsión; un rasgo ese que comparte en cierto grado con la *jouissance* lacaniana, definida, en lo básico, como ‘placer-en-desplacer’, como placer paradójico que se genera a través de su opuesto⁴⁴⁸.

Con observaciones de ese tipo, las doctrinas de Lacan bien podrían construirse como punto de encuentro con las reflexiones de Kotsko; Žižek, no obstante, se decanta por conectar la *creepiness* con lo abyecto según Kristeva, abriendo con ello una diferenciación entre ‘objeto vivo’ y ‘sujeto’:

Is a subject—which is excessive in its very notion—simply abject, an outgrowth disturbing the harmony of the world, opening up a gap in its very heart? One has to draw a clear distinction here: ‘abject’ is ultimately the inside of a living object [...], while the inside of a subject is ‘creepy’⁴⁴⁹.

Tal diferenciación en el primer momento parece adecuada y convincente, pues con ella en mente podemos distinguir nítidamente entre el pavor y malestar que infunde el encuentro con la ‘sustancia biológica’, la ‘nuda vida’ en cierto sentido asquerosa por un lado, y por otro el sentimiento de desasosiego que dimana del turbio espesor, de la impenetrabilidad última del sujeto (del Otro)⁴⁵⁰. Cabe introducir aquí, no obstante, una importante salvedad al respecto: si se sigue tal idea de comprender (¿únicamente?) el interior de un ser vivo (más todo aquello que trasciende o hiere la frontera entre ‘interior’ y ‘exterior’ inherente a él, como las heces, las lesiones y llagas, etc.) como abyecto, se ve reducida, menoscabada, toda la vertiente ‘social’ de lo abyecto que proponía Kristeva. Dicho de otro modo: la propia Kristeva comprendía expresamente como abyecto las diferentes modalidades del crimen, en especial aquellas que resultan particularmente amenazantes para el orden establecido y que se caracterizan por una marcada incomprensión de sus motivaciones (por ejemplo el caso de aquel que, fingiendo salvar, mata)⁴⁵¹. Bien es cierto que los casos referidos por Kristeva son indicativos más que nada de ciertas formas anómalas de subjetividades ‘particulares’, no del ‘sujeto’ como tal; la reducción de Žižek de lo abyecto a sus formas de sustancia orgánica, no obstante, nos resulta un tanto precipitada.

⁴⁴⁸ Cf. SOI, pp. 228-229.

⁴⁴⁹ D, p. 189.

⁴⁵⁰ Cf. *ibid.*, pp. 189-191.

⁴⁵¹ Cf. nuevamente J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, cit.*, p. 12.

Al establecer un último nexo de interés, Žižek reconduce sus observaciones a terrenos más abiertamente estéticos, en una observación en la que ahora coinciden las categorías de *kitsch* y *creepiness* en la apreciación estética de un objeto desagradable. El resultado es una matriz que combina lo *creepy* con la fantasía en sentido lacaniano, ya identificada como fundamental para el funcionamiento estético-emotivo del *kitsch*:

The exemplary case of creepiness is fantasy itself, the fundamental fantasy which is not yet rendered palpable through ‘secondary perlaboration’—and we can be sure that the more ‘beautiful’ (in a kitschy way) is the surface presentation of a fantasy, the more disturbingly creepy is its inner core [cursivas nuestras]. There are moments in sentimental melodramas when one is embarrassed, almost unable to continue watching the scene, not on account of something disturbingly disgusting but on account of the very excessive-kitschy ‘beauty’ of the scene⁴⁵².

Así, *kitsch* y *creepiness* se revelan como las ‘dos caras de la misma moneda’: si el *kitsch* se genera a través de, como lo hemos visto, una ‘sobreprominencia’ de la plasmación artística a la fantasía subyacente que resulta en el peculiar efecto de ‘mostrar demasiado’, en un objeto artístico excesivamente revelador, el núcleo de la fantasía, en su pura intensidad casi vergonzosa, resulta ser a su vez, para la perspectiva de Žižek, una manifestación de lo *creepy* por excelencia.

Con las dos glosas de las categorías de *kitsch* y *creepiness* —unidas en el punto de encuentro que acabamos de proyectar—, las exploraciones de Žižek sobre las modalidades del desagrado encuentran un cierre cronológico, tras un recorrido que, según se ha visto a lo largo de este capítulo, abarca desde la categoría clásica de lo feo, estudiada en numerosos contextos y ocasiones a lo largo de historia de la Estética, hasta afloraciones más contemporáneas, que responden además a ámbitos más acotados; así, un objeto puede ser *creepy* y feo al mismo tiempo, mientras que, evidentemente, no toda manifestación de fealdad provoca en su receptor una sensación allegable a lo *unheimlich*.

El pulso subyacente a todas las categorías que hemos examinado, el motivo principal para reunir las mismas —tratadas por Žižek en principio sin conexiones manifiestas en diferentes momentos de su obra— en este capítulo sintetizador, se constituye en el profundo interés que revelan respecto a las reacciones afectivas y los juicios estéticos negativos: Žižek no explora tanto las condiciones necesarias para que una obra de arte despliegue todo su potencial estético inherente y alcance inducir una sensación placentera en su receptor, sino que se

⁴⁵² D, pp. 193-194.

centra, antes bien, en el caso adverso. En ello, la abyección según Kristeva asume una posición más ambivalente, en tanto que el contacto con lo abyecto en su 'estado puro' provoca disgusto y aversión (de manera análoga al contacto con lo Real que resulta traumático), al tiempo que se revela también, bien enfocada su 'depuración catártica', como fuente y sustrato para la creación artística. Una ambivalencia constitutiva similar —que oscila, por así decirlo, entre placer y displacer— la encontramos también en la esfera de lo Sublime, por lo que el capítulo sucesivo, centrado en el tratamiento žižekiano de esa temática, se concibe en cierta medida como continuación lógica de éste.

5. SOBRE LA NOCIÓN DE LO SUBLIME (KANT, HEGEL, LACAN)

5.1. Fundamentos de lo Sublime.

La noción de lo Sublime constituye, como es bien sabido, un elemento fundamental en la Estética y la Filosofía de la tradición occidental. Los inicios de su estudio se remontan al pensamiento griego clásico, donde se señala en particular el tratado *Περὶ ὕψους* (*Sobre lo Sublime*) de Pseudo-Longino como el primer examen que se centra en esa categoría⁴⁵³. No obstante, la categoría no tuvo nunca una visibilidad en el largo periodo de la cultura clásica y clasicista equivalente al conjunto de las que formaban parte de las tradiciones mayores de la Poética clásica grecorromana: platónica, aristotélica, horaciana y retórica ciceroniano-quintiliana. Sólo la genialidad de Francesco Robortello a mediados del Cinquecento italiano le inspiró traducir y glosar en latín el prácticamente olvidado tratado anónimo *Περὶ ὕψους*, junto a sus otras célebres versiones y comentarios a la Poética de Aristóteles y al *Ars poetica* de Horacio. Con ello, el máximo representante de la teoría poética renacentista, Robortello, significaba por primera vez en el tiempo moderno de la clasicidad renacentista el extraordinario valor del Sublime entre la tratadística retórico-poética, al mismo nivel que los otros dos tratados y autores mayores de la tradición clásica.

No obstante, la categoría de lo Sublime y el completo sistema estético asociado con ella conocieron el importante inconveniente de entrada de la ausencia de datos ciertos sobre su autor, a diferencia de la notoriedad de las otras grandes figuras —Platón, Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano— de los demás tratados fundacionales; ya que sobre la autoría del genial texto alejandrino como el Pseudo-Longino, contó sólo el inadecuado fundamento de la leyenda cristiana sobre Longinos, el ciego que recuperó la vista con la sangre del costado de Cristo en el Calvario. Tal asociación se fundaba por paralelismo metafórico de las alusiones principales en el tratado al deslumbramiento y la instantánea ceguera en el recepto del impacto estético desde la visión deslumbrante de las imágenes literarias con el estallido estético de lo

⁴⁵³ *Περὶ ὕψους*, escrito que data del primer siglo d.C., constituye una de las obras más importantes de la Estética de la Antigüedad y uno de los puntos de origen de la crítica literaria. Aunque publicado de forma anónima, su autor convencionalmente se ha denominado Pseudo-Longino, quien define lo Sublime en un contexto literario-poético como aquello que es capaz de producir en el lector sentimientos de conmoción y estremecimiento, abogando en último término por un estilo que eleva la escritura a un dominio más allá de lo ordinario. La contrastación con lo bello, tan característica de los tratados posteriores, aun no se encuentra en este texto.

Sublime, comparado con el efecto de un rayo de luz cegadora. En las numerosas investigaciones sobre el posible autor y la fecha exacta de redacción del tratado, no se ha podido fijar definitivamente nada con exactitud, oscilando las pistas sobre un médico o profesor de retórica, que habría vivido entre los siglos I y IV después de Cristo.

Curiosamente la reactivación hacia la modernidad del *Peri Hypsous* tiene un hito muy importante a finales del siglo XVII, con la traducción en 1674 al francés de Boileau, precisamente el reactivador más drástico del teatro neoclásico francés con su inflexible doctrina de corte racionalista sobre las ‘reglas’, que figuraría en los antípodas del irracionalismo con la imaginación irreductible a reglas del Sublime. Aunque el gran salto a la modernidad protorromántica del concepto se afirma en Inglaterra con Burke, bien que dirigido hacia el sector ‘terrorífico’ y nocturno de las emociones del Sublime, que encontraría su contra-versión en la firme racionalidad del concepto transcendentalista de Kant, con su formulación resumible como categoría subjetiva y apriorista, mezcla agrídulce del fracaso por desbordamiento de los cálculos de la razón, y del placer resultante en el abandono a la sensación de poseerlo.

Las elaboraciones de Burke⁴⁵⁴ y, en pos de él, de Kant⁴⁵⁵, se constituyen conjunta y antagónicamente en la base compartida por los desarrollos posteriores que nos han de interesar, desde Žižek, en la Estética del momento actual. Lo común en Burke como en Kant es que se aproximan a lo Sublime a través de una doble vía: por un lado delineando una clara oposición con la categoría de lo Bello —asociada a una sensación estética más espontánea de placer—, y por otro concibiéndolo como sentimiento precipitado desde las propiedades sobrecogedoras de un objeto sublime, o terrible (Burke) o mortificante (Kant), dentro de un

⁴⁵⁴ El tratado de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* del año 1757 generalmente se acredita como la primera investigación filosófica moderna que elabora sustancialmente la noción de lo Sublime, diferenciándola además nítidamente de lo Bello. Según Burke, el encuentro con lo Sublime ocasiona en el sujeto-receptor «not pleasure [lo que sería el caso en el contacto con lo Bello], but a sort of delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror». E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press (col. World Classics), 2015, p. 109. El dualismo invocado aquí por Burke —entre Bello y Sublime, precisamente— permea gran parte de las consideraciones sucesoras sobre la noción; al tiempo que el texto de Burke revela también la condición constitutivamente ambigua de lo Sublime, entre placer y dolor (o, más correctamente, terror en el caso de Burke) es un rasgo fundamental en el desarrollo posterior de la noción.

⁴⁵⁵ Más que el ensayo de Burke es la elaboración de Kant, la «Analytik des Erhabenen» comprendida en su *Kritik der Urteilskraft*, el que ha ejercido una profunda influencia sobre las propuestas más tardías, incluida la de Žižek. De hecho, se trata de uno de los tres pilares fundamentales de la misma, y como tal la examinaremos con más detalle bajo el epígrafe correspondiente.

sentimiento en último término placentero: en Burke porque se vincula una suerte de terror conmovedor, mientras que en Kant se relaciona con la inconmensurabilidad de la magnitud de los objetos, que, si decepcionan primero los hábitos racionales de la comprensión, acaban complaciendo infinitamente las expectativas del placer universal. Es Kant, además, quien afirma con más nitidez la naturaleza genuinamente estética de la categoría, al situar «a priori» su origen en el interior del sujeto-receptor, en lugar de supeditarla exclusivamente a las propiedades objetivas, manifiestas, ‘positivas’, del objeto considerado sublime.

Como se ha dicho, las formulaciones de Burke y Kant han dado lugar a una pléthora de desarrollos posteriores, tanto ‘clásicos’ (lo Sublime romántico; Schiller; Schopenhauer), como modernos y postmodernos (Heidegger, Adorno, Rancière o Lyotard por ejemplo), que en su conjunto conforman un extenso y polifacético tapiz, en el que diferentes aspectos de la noción se han vinculado a una variedad de ámbitos estéticos y no-estéticos. Partiendo de esa nutrida base, de trayectoria muy larga —a la que en el presente contexto no resulta pertinente pasar revista—, las aportaciones de Žižek son sólo una pequeña tesela en el gran mosaico que se ha ido configurando en torno a la noción de lo Sublime. Hemos seleccionado dichas aportaciones žižekianas como quinto apartado de esta segunda parte porque por un lado el carácter inherentemente estético de la noción nos obliga a su examen teniendo en cuenta la finalidad de nuestra investigación, y por otro al tratarse de un acercamiento altamente personal e idiosincrásico, levantado sobre una matriz típicamente žižekiana cuyas correspondencias se descubren en la tríada de Kant, Hegel y Lacan.

Con nuestra revisión de lo Sublime en Žižek se cierra asimismo el subgrupo que hemos proyectado sobre las diferentes nociones y categorías estéticas desde una perspectiva teórica más abstracta, abarcante además del presente capítulo, la función de lo Real en el arte (el capítulo tercero) y las modalidades del desagrado que hemos discutido en el capítulo precedente. Como se verá, Žižek muestra una inclinación clara hacia las consecuencias epistemológicas—en lugar de estrictamente estéticas— que conlleva la noción de lo Sublime en (su lectura de) Kant, Hegel y Lacan. Para ofrecer un comentario exhaustivo, procederemos a trazar en los epígrafes siguientes el recorrido que Žižek proyecta sobre el pensamiento de los tres, enriqueciéndolo con pasos pertinentes de sus textos primarios. Nos atenderemos para este examen a las líneas generales que trazó sobre todo en los momentos iniciales de su trayectoria

—en textos posteriores, sus indagaciones sistemáticas sobre lo Sublime ceden el paso a observaciones más incidentales y circunstanciales—, prescindiendo además de forma consciente de sus apuntes sobre lo Sublime en contextos teológico-religiosos⁴⁵⁶ y políticos⁴⁵⁷, que nos parecen poco pertinentes con miras a la finalidad de esta investigación y por lo mismo sólo aludiremos a ellos en las notas correspondientes arriba indicadas.

⁴⁵⁶ Religión y fe son dos ámbitos que se han vinculado con cierta frecuencia al dominio de lo Sublime. Así encontramos, entre el círculo de los pensadores con cierta cercanía y afinidad hacia Žižek, a Clayton Crockett quien en su libro *A Theology of the Sublime* lleva a cabo una lectura de Kant desde una atalaya teológica con fuerte impronta del pensamiento de Paul Tillich. En ella, resalta la necesidad de interacción entre pensamiento ‘puramente’ filosófico y teológico, que se manifiesta en afirmaciones como: «In a post-Kantian intellectual world, theologians cannot simply assume immediate access to the objects of faith without accounting for the irreducibly subjective nature [como se ha subrayado precisamente a partir de Kant] of the constitution of such objects». C. Crockett, *A Theology of the Sublime*, Londres, Routledge, 2001, p. 6. Más adelante, en *Interstices of the Sublime*, afirma con rotundidad el vínculo que comparten religión y Sublime, nuevamente en términos kantianos: «In a sense, religion in the modern world can be defined as sublime; that is, what exceeds or resists the modern project of representation even as religion is ever the acknowledged or unacknowledged object of modern representation». C. Crockett, *Interstices of the Sublime: Theology and Psychoanalytic Theory*, Nueva York, N.Y, Fordham University Press, 2007, p. 10. En el caso de Žižek, sin embargo, las reflexiones en torno a lo Sublime en sentido religioso y teológico se encuentran más dispersas en un buen número de sus textos. Como hemos indicado arriba, no nos parece pertinente realizar aquí un barrido exhaustivo de todas ellas; antes bien, indicamos un pasaje de Marcus Pound, otro teólogo, que en su libro introductorio «muy crítico», como él mismo lo denomina, resume la actitud de Žižek de la siguiente manera aguda y perspicaz: «It appears, then, that there is a third way, between the Scylla of cultural studies and the Charybdis of cultural imperialism: the realm of historicity and radical politics proper, i.e., theology. But it cannot be the neo-pagan variant offered up by Žižek. Žižek simply conjures up *Christ as the 'ultimate sublime object'* [cursiva nuestra]; with the offer to reconcile us to the void. In doing so, he offers but a variant of Derrida's 'religion without religion': a kind of *rootless religiosity and stammering apophysis with no attention to the cataphatic* [cursiva nuestra]. Žižek's Christian, in the terms of Milbank, is a nomadic wanderer, stripped of any final positive ontological goal, and hence, while his theory is able to sustain an ontology of revolution; there is little chance of socialism». M. Pound, *Žižek, a (Very) Critical Introduction*, cit., p. 102. Cotéjese al respecto asimismo el artículo aludido por Pound de John Milbank (fundador del movimiento de la ‘ortodoxia radical’), «Materialism and Transcendence», en C. Davis, J. Milbank y S. Žižek (ed.), *Theology and the Political. The New Debate*, Durham, N. C., Duke University Press, 2005, pp. 393-426; para el asunto que nos ocupa, en especial pp. 402-425, donde Milbank desglosa las aportaciones de Badiou y Žižek al debate post-marxista sobre la religión. Por último, Adam Kotsko enfoca el complejo temático relativo a Žižek y lo religioso-teológico desde un punto de vista más global en su monografía *Žižek and Theology*, cit.; véase en particular el último capítulo que desarrolla una serie de ‘respuesta teológica’ a las doctrinas žižekianas, pp. 129-154.

⁴⁵⁷ En el caso de lo Sublime en conjugación con lo político, el caso se presenta similar a lo que acabamos de establecer para el ámbito religioso-teológico, a saber, que Žižek emplea la noción de lo Sublime de forma frecuentemente dispersa. Suele vincular con ella sobre todo ciertos acontecimientos políticos (en especial las ‘revoluciones’ y otros momentos de cambio radical) y figuras políticas, así por ejemplo a Robespierre a quien se refiere como caracterizado por una «sublime greatness» (S. Žižek, «Robespierre or the ‘Divine Violence’ of Terror», *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizrobes.htm>, últ. acc. 2/2/2018). Tal como lo hemos hecho sobre el aspecto anterior, en vez de realizar un cotejo exhaustivo, nos limitamos a ofrecer aquí solamente la indicación del ya mencionado ensayo de A. Johnson que se ocupa, desde una perspectiva muy crítica, del modelo žižekiano de revolución (‘sublime’), también en relación con la alusión a Robespierre antes mencionada. A. Johnson, «Slavoj Žižek's Theory of Revolution: a Critique», *Global Discourse*, II, 1 (2011), pp. 135-151, particularmente pp. 158-160; publicado después, con cambios mínimos y bajo en el mismo título, en el volumen de M. Johnson (ed.), *The Legacy of Marxism. Contemporary Challenges, Conflicts and Developments*, cit., pp. 37-55.

5.2 Tres modalidades de lo Sublime según Žižek: Kant, Hegel y Lacan.

En el modelo de lo Sublime desarrollado por Žižek encontramos, como lo acabamos de indicar, tres acercamientos a la noción donde se entrecruzan sus fuentes: el más ‘clásico’ de Kant, el de Hegel (cabe destacar aquí, no obstante, que Žižek pone un claro énfasis en la cuestión de la dimensión ‘detrás de las apariencias’ —lo nouménico de Kant, lo Real de Lacan y las aportaciones hegelianas al respecto—, dejando de lado las aclaraciones más estrictamente estéticas que ofrece Hegel en las *Vorlesungen über die Ästhetik*. Consideramos oportuno, asimismo, señalar de entrada que en esta parte central del presente apartado —como lo hemos advertido también en otros momentos— se glosará exclusivamente el desarrollo que proyectan las doctrinas žižekianas a partir de sus textos fundacionales; quiere decirse que, por muy coherente y convincente que se presente la propuesta de Žižek —y a nuestro parecer lo es en gran medida—, no deja de contener una serie de conexiones e interrelaciones concebida desde una perspectiva singular y personal, por lo que se hace imperativo tener en cuenta que se trata, en efecto, de eso: una concepción de lo Sublime y sus ramificaciones varias nutrida en una base en textos clásicos pasados por su propio tamiz subjetivo.

5.2.1 Lo Sublime como ventana al dominio del noúmeno: Žižek y Kant.

La concepción de lo Sublime según Kant es —junto a la de Edmund Burke, cuya elaboración precursora en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* le sirvió de base constante de inspiración a la crítica— probablemente la más notoria e influyente en Žižek; debiendo advertir que en la reproducción que practicamos ahora de contenido de la ingente *Crítica del juicio* —para no hablar de la inabarcable erudición crítica existente sobre la misma— sintetizamos nosotros ahora únicamente el cotejo de aquellos pasos de la misma que han sido objeto de más acotada revisión productiva sobre el pensamiento, derivativamente kantiano, de Žižek. Así, en la «Analítica de lo Sublime» desplegada en su *Crítica del juicio*, Kant empezaba contrastando, de manera similar a la propuesta de Burke, lo Bello con lo Sublime, para señalar cómo ambos son capaces de evocar una sensación de gusto o placer. La diferencia ya inicial entre ambos, sin embargo, que Kant establecía claramente se despliega, como es bien sabido, en torno a la cuestión de la ilimitación, a saber, que lo Bello se halla en una forma acotada, limitada, mientras que lo Sublime se caracteriza por la ilimitación, la

inconmensurabilidad⁴⁵⁸. Con lo que de forma muy marcante, que advertiremos con predominio inicial mayor en el ideario de Žižek el rasgo cardinal de lo Sublime en la fórmula kantiana, su magnitud, su tamaño ingente: «*Erhaben* nennen wir das, was *schlechthin groß* ist»⁴⁵⁹. Pero el objeto sublime no es simplemente ‘grande’ en términos absolutos, sino que también se distingue por su tamaño superior en comparación con los demás objetos/fenómenos: «*Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist*»⁴⁶⁰. Ahora bien, mientras que el tamaño monumental es la precondition ‘externa’, residente en el propio objeto, que ha de cumplirse para que el mismo se pueda percibir precisamente como ‘sublime’, Kant advierte que la sensación de sublimidad en sí no es una característica inherente a ese objeto, sino que se genera en el sujeto-receptor que se encuentra con él⁴⁶¹. Para experimentar el sentimiento sublime, además, es necesaria una cierta sensibilidad ‘aprendida’ previa, como lo indica el propio Kant mediante el famoso ejemplo del océano⁴⁶².

⁴⁵⁸ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig, Felix Meiner, 1922 [1790], §23, p. 74: «Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern *Unbegrenztheit* [cursiva en el original] an ihm oder durch dessen Veranlassung vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird». En la traducción de M. García Morente: «Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma». I. Kant, *Crítica del juicio*, Barcelona, Austral, 2013, p. 176.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, §25, p. 91. En la traducción que manejamos: «Sublime llamamos lo que es absolutamente [si bien ‘absolutamente’ refleja el significado del original, nosotros propondríamos para ‘schlechthin’ más bien ‘sencillamente’ o ‘inmediatamente’] grande» (p. 180 de la edición española).

⁴⁶⁰ *Ibid.*, §25, p. 94. En la versión castellana: «*Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña*» (p. 182).

⁴⁶¹ Ese planteamiento absolutamente fundamental lo encontramos desplegado en Kant en dos pasajes clave: «Die Qualität des Gefühls des Erhabenen ist, daß sie ein Gefühl der Unlust über das ästhetische Beurteilungsvermögen an einem Gegenstande ist, die darin doch zugleich als zweckmäßig vorgestellt wird; welches dadurch möglich ist, daß das eigene Unvermögen das Bewußtsein eines unbeschränkten Vermögens desselben Subjekts entdeckt, und das Gemüt das letztere nur durch das erstere ästhetisch beurteilen kann» (*ibid.*, §27, p. 104), y «Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns überlegen zu sein uns bewußt werden können» (*ibid.*, §28, p. 110). En la traducción que manejamos: «La *calidad* del sentimiento de lo sublime es que es un sentimiento de dolor sobre el juicio estético en un objeto, sentimiento que, sin embargo, al mismo tiempo es representado como conforme a fin, lo cual es posible porque la propia incapacidad descubre la conciencia de una ilimitada facultad del mismo sujeto y el espíritu puede juzgar esta última sólo mediante aquella» (p. 193), así como: «Así, pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros)» (p. 199). Críticos con formación psicoanalítica/lacanianas, como el ya mencionado Crockett, han señalado que la turbiedad en el fondo del *yo* que constata Kant *vis-à-vis* lo Sublime prefigura los diagnósticos del psicoanálisis sobre la complejidad y desorientación inherentes al sujeto, configurándose así un primer nexo entre Kant y Lacan. Cf. C. Crockett, *Interstices of the Sublime*, cit., p. 10.

⁴⁶² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., §23, p. 83: «So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und *man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben* [cursiva nuestra], wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird». En la traducción que manejamos: «Así, no se puede llamar sublime el

Por consiguiente, la apreciación de lo Sublime, su ‘disfrute’, tal como en manera muy insistida lo ha asumido Žižek, se realiza de forma (algo más) mediada, muy al contrario que lo sólo Bello, capaz de evocar placer de forma más inmediata (aún)⁴⁶³. La ‘mediación’ que se realiza en el caso de lo Sublime no debe entenderse en modo alguno en términos de intervención o procesamiento genuinamente intelectual-reflexivo, más allá de que la apreciación de lo Sublime es relativamente inmediata, pero con la diferencia significativa de que nuestra estimación a través de los sentidos ‘tropieza’ contra la magnitud inabarcable y descorazonadora del fenómeno sublime, generándose el placer estético precisamente por vía de este choque. En otras palabras: el objeto sublime suscita una suerte resistencia por parte de experiencia usual de nuestros sentidos y de los cálculos habitualmente posibles a nuestra razón; a pesar de la cual somos capaces, si bien a través de un proceso mínimamente refractado/‘mediado’, de disfrutar. Así, el encuentro con lo Sublime provoca en el sujeto-receptor, según esta concepción kantiana una suerte de ‘placer-en-el-desplacer’; fórmula predominantemente recogida por Žižek quien la vinculó, como se verá más adelante, con el dominio de la *jouissance* lacaniana.

Pese a lo esfuerzos de Žižek de difuminar en lo posible la divulgada génesis kantianas de su ideas derivativas, no puede evitar, sin embargo, en su versión el reflejo de la principal aserción de Kant en la constitución de sus ideas sobre lo Sublime, a saber, donde proyecta el vínculo entre el objeto/fenómeno (natural⁴⁶⁴) sublime y la dimensión subjetiva suprasensible, el dominio de las ideas/noúmenos que se articula a través de nuestra incapacidad de registrar lo Sublime de una manera que abarque toda sus extensión y magnitud. Así Kant:

amplio océano en irritada tormenta. Su aspecto es terrible, y *hay que tener el espíritu ya ocupado con ideas de varias clases* [cursiva nuestra] para ser determinado, por una intuición semejante, a un sentimiento que él mismo es sublime, viéndose el espíritu estimulado a dejar la sensibilidad y a ocuparse con ideas que encierran una finalidad más elevada» (p. 177).

⁴⁶³ El propio Kant resume estas dos vías de acercamiento/contemplación (de un objeto bello y otro sublime, respectivamente) de la siguiente manera: «Schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (also nicht vermittelt der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt. Hieraus folgt von selbst, daß es ohne alles Interesse gefallen müsse. Erhaben ist das, was *durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt* [cursiva nuestra]». *Ibid.*, §29, p. 114. En la traducción de Morente: «Bello es lo que en el mero juicio (no, pues, por medio de la sensación del sentido, según un concepto del entendimiento) place. De aquí se deduce, por sí mismo, que tiene que placer sin interés. Sublime es *lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos* [cursiva nuestra]» (p. 203).

⁴⁶⁴ En líneas generales, Kant desarrolla sus reflexiones en torno a lo Sublime ilustrándolas por vía de objetos/fenómenos encontrables en la naturaleza, alegando expresamente que son los ejemplos más apropiados para el contexto de la sublimidad. En su discusión de lo Sublime matemático (véase al respecto también la nota siguiente), sin embargo, menciona también las pirámides de Egipto y la Basílica de San Pedro en Roma, si bien no queda del todo claro si los concibe como ejemplos directos *Cf. ibid.*, §26, pp. 94-97.

Man kann das Erhabene so beschreiben: es ist ein Gegenstand (der Natur), *dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken* [cursiva en el original]. Buchstäblich genommen und logisch betrachtet, können Ideen nicht dargestellt werden. Aber wenn wir unser empirisches Vorstellungsvermögen (mathematisch oder dynamisch) für die Anschauung der Natur erweitern, so tritt unausbleiblich die Vernunft hinzu, als Vermögen der Independenz der absoluten Totalität, und bringt die obzwar *vergebliche Bestrebung des Gemüts hervor, die Vorstellung der Sinne diesen angemessen zu machen* [cursiva nuestra]⁴⁶⁵.

De este modo, se configura la suerte de delineación/representación en negativo del ámbito nouménico («Darstellung von Ideen»), ‘más allá’ de las apariencias fenoménicas, a la que Žižek ha de resultar muy fácilmente propicio. Si bien el acceso a esa dimensión se ofrece siempre ocluido —lo nouménico eternamente impenetrable para el sujeto—, lo que el objeto sublime es capaz de provocar es una ruptura o brecha que se abre hacia esa otra dimensión, de modo que somos capaces de tener, por lo menos, una ‘intuición’ negativa de ella; siendo este punto especialmente sensible para la ideación de Žižek sobre lo Sublime, no en balde él mismo miembro y sucesor inevitablemente acogido a la «escuela de la sospecha» transpostmoderna.

Sobre unas bases tales, como punto de partida para su recorrido más amplio, Žižek acomete su propia investigación en torno a la noción de lo Sublime, incidiendo sobre todo precisamente en la relación entre lo Sublime y la dimensión suprasensible/nouménica que acabamos de señalar como especialmente acomodable al tenor inercial de sus ideas con referencia al texto de Kant. En un primer paso, no obstante, Žižek establece su balance de base parafraseando los primeros cotejos diferenciales de Burke y de Kant entre lo Bello y lo Sublime:

Beauty calms and comforts; Sublimity excites and agitates. ‘Beauty’ is the sentiment provoked when the suprasensible Idea appears in the material, sensuous medium, in its harmonious formation—a sentiment of immediate harmony between Idea and the sensuous material of its expression; while the sentiment of Sublimity is attached to chaotic, terrifying limitless phenomena (rough sea, rocky mountains)⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., §29, pp. 114-115. En la traducción que manejamos: «Puede describirse así lo Sublime: es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas [cursiva en el original]. Tomadas literalmente y consideradas lógicamente, no pueden las ideas ser expuestas. Pero cuando nosotros ampliamos nuestra facultad de representación empírica (matemática o dinámica) para la intuición de la naturaleza, viene inevitablemente, además, la razón, como facultad de la independencia de la absoluta totalidad, y produce el esfuerzo del espíritu, aunque éste sea vano, para hacer la representación de los sentidos adecuada con aquella [cursiva nuestra]» (p. 204).

⁴⁶⁶ SOI, p. 228.

Las sensaciones evocadas por la belleza y la sublimidad se emplazan, por tanto, en dos puntos opuestos: lo Sublime excita, lo bello calma y apacigua; una constatación esa de Žižek, por lo demás, fiel a lo establecido por Kant, con el añadido quizá de que para Kant, como se ha visto, la belleza ofrecía su efecto reconfortante a través de un acceso relativamente más espontáneo, mientras que lo Sublime implicaba un cierto nivel de mediación a través de un conjunto de ideas previas imprescindible para percibirlo como tal, es decir, lo Sublime como fruto de una sensación en cierta medida ‘aprendida’.

Lo más importante en la distinción entre belleza y sublimidad desde la perspectiva de Žižek, i insiste, sin embargo, en el hecho de que lo Sublime y lo Bello se dejan situar en un eje de placer-desplacer⁴⁶⁷, donde resulta evidente que lo Bello ocupa un lugar claramente marcado por el placer evocado en el sujeto, mientras que en el caso de lo Sublime, la situación no se presenta tan diáfananamente kantiana, en la medida en que comparece en ella trazando una primera conexión con las doctrinas de Lacan, cuando Žižek indica al respecto que el placer-en-el-desplacer descrito por Kant como efecto estético de lo Sublime es «a paradoxical pleasure procured by displeasure itself (the exact definition—one of the Lacanian definitions—of enjoyment [*jouissance*] [corchete en el original])»⁴⁶⁸. A través de esta perspectiva inicial se configura ya un primer ejemplo sintomático del perfil de la toma de contacto entre las doctrinas de uno y otro; más allá del hecho habitualmente examinado sobre Lacan de algunas huellas perceptibles que Kant ha dejado en él⁴⁶⁹.

En el siguiente paso de su argumentación, Žižek describe sobre Kant cómo concebía lo Sublime como expresión de la relación de un objeto empírico, de un fenómeno sensorialmente registrable con la dimensión de la Cosa-en-sí/el noúmeno⁴⁷⁰; en tanto que, si bien la brecha

⁴⁶⁷ «Above all, however, Beauty and Sublimity are opposed along the axis pleasure–displeasure: a view of Beauty offers us pleasure, while ‘the object is received as sublime with a pleasure that is only possible through the mediation of displeasure’, *ibid.*, p. 228.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁶⁹ Véase aquí de forma colateral por ejemplo las aclaraciones de Dylan Evans sobre proximidad/parentesco entre *das Ding* lacaniano (que asume, como se verá más adelante, un lugar central en la concepción de sublimidad de Lacan) y el noúmeno kantiano. Cf. D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1996, pp. 207-208.

⁴⁷⁰ En la erudición especializada sobre Kant hay cierta controversia sobre si los términos de Cosa-en-sí (*Ding an sich*) y noúmeno (*Noumenon*) son completamente sinónimos o coextensivos, con un abanico de opiniones que articulan diferentes posturas_ desde un completo sincretismo hasta diferenciaciones muy refinadas (más marginales). Como el nuestro no es un trabajo especializado sobre la filosofía kantiana, sin embargo —y porque

entre el dominio empírico de los fenómenos y el de los noumenos es infranqueable, con en el encuentro con lo Sublime al menos es posible experimentar algo más precisamente esa imposibilidad de franquear tal barrera, el fracaso último de representar la Cosa-en-sí. De esa manera para Žižek se configura la paradoja de lo Sublime:

That is to say, with Kant the Sublime designates the relation of an inner-worldly, empirical, sensuous object to *Ding an sich*, to the transcendent, trans-phenomenal, unattainable Thing-in-itself. The paradox of the Sublime is as follows: in principle, the gap separating phenomenal, empirical objects of experience from the Thing-in-itself is insurmountable—that is, no empirical object, no representation [*Vorstellung*] of it can adequately present [*darstellen*] the Thing (the suprasensible Idea); but the Sublime is an object in which we can experience this very impossibility, this permanent failure of the representation to reach after the Thing⁴⁷¹.

La paradoja de lo Sublime identificada así por Žižek es crucial en sus apropiaciones de la concepción de Kant, ya que en su perspectiva ofrece un momento de contacto, un punto de sutura entre la dimensión de lo fenoménico y de la de lo nouménico; por más que la imagen que proyecta el objeto sublime de la dimensión nouménica es ‘negativa’, no es sino el registro, a través de un objeto empírico/fenómeno, de la imposibilidad misma de representar adecuadamente la esfera del noumeno. Con ello, la imposibilidad de representar la Cosa-en-sí se inscribe directamente en el fenómeno sublime, desmantelándose de ese modo, al juicio de Žižek, la barrera entre el dominio fenoménico y el nouménico:

The Sublime is therefore the paradox of an object which, in the very field of representation, provides a view, in a negative way, of the dimension of what is unrepresentable. It is a unique point in Kant’s system, a point at which the fissure, the gap between phenomenon and Thing-in-itself is abolished in a negative way, because in it the phenomenon’s very inability to represent the Thing adequately is *inscribed in the phenomenon itself*⁴⁷².

Es a través del contacto con lo Sublime, entonces, cómo las condiciones de la irrepresentabilidad de lo nouménico experimentan para Žižek un *twist* que permuta, por así decirlo, ‘causa’ o ‘efecto’, o quizá —más adecuadamente dicho— ‘principio’ y ‘fin’: el objeto sublime convierte la imposibilidad de la *Darstellung* de lo nouménico en la *Darstellung* de dicha imposibilidad, configurándose así de nuevo una estructura paradójica:

The paradox of the Sublime is in the conversion of the impossibility of presentation into the presentation of impossibility: it is not possible to present the transphenomenal

el propio Žižek emplea los dos términos de forma indistinta— en este apartado no entramos detenidamente en esa compleja distinción.

⁴⁷¹ SOI, p. 229.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 230.

Thing-in-itself within the domain of phenomena, so what we can do is *present this very impossibility* and thus ‘render palpable’ the transcendent dimension of the Thing-in-itself⁴⁷³.

Se revela en ese límite que es por la vía de lo Sublime (kantiano), según lo señala Žižek, cómo la inaccesibilidad de la esfera suprasensible/nouménica, por regla general completamente apartada de la fenomenalidad empírica, se deja inferir a través de un registro negativo. Podría decirse, de hecho —y el propio Žižek lo dice así⁴⁷⁴— que la dimensión nouménica se transparenta a través de los objetos sublimes: las grietas que ellos introducen en el orden fenoménico nos capacitan para intuir el esplendor o el horror (o, tal vez, la coincidencia de ambos⁴⁷⁵) del noumeno.

Hasta aquí, la matriz elemental formada por la exégesis y el desarrollo que realiza Žižek a partir del fundamento kantiano de lo Sublime. Como se ha visto, y como lo hemos señalado también de entrada, tales planteamientos los elaboró Žižek en un momento todavía inicial de su trayectoria, en concreto en *The Sublime Object*. Pero se puede constatar, sin embargo, que los ha mantenido en la misma línea a lo largo de sus obras posteriores, por más que sus ideas teóricas en torno a la noción de lo Sublime han tendido a ser relegadas a un plano regresivamente secundario. Con todo, es oportuno tal vez subrayar, para concluir este subepígrafe sobre la incidencia de Kant y su concepción de lo Sublime en el ideario de Žižek, que en textos más tardíos de pensador esloveno se detecta regularmente un *drift* hacia una terminología más decididamente lacaniana⁴⁷⁶, que contribuye a difuminar, actualizándolo, el

⁴⁷³ FKD, p. 144. Žižek retoma esa consideración nuevamente también en *Enjoy Your Symptom*, en un pasaje donde además se revela la proximidad que percibe entre la esfera de lo Sublime y el dominio del mal (radical): «[A]lthough the suprasensible Idea/Thing cannot be represented in a direct, immediate way, one can represent the Idea ‘symbolically,’ in the guise of beauty (in other words, the beautiful is a way to represent to ourselves ‘analogically’ the good in the phenomenal world); what the chaotic shapelessness of sublime phenomena renders visible, on the contrary, is the very impossibility of representing the suprasensible Idea/Thing. The sublime thereby reveals itself as something uncannily close to evil: the dimension that announces itself in the sublime chaos (the rough sea, mountain rocks, and so forth) is the very dimension of radical evil, i.e., of an evil whose nature is purely ‘spiritual,’ suprasensible, not ‘pathological’». EYS, p. 187.

⁴⁷⁴ Véase aquí por ejemplo el siguiente pasaje de uno de sus últimos libros, *Incontinence of the Void*: «Here we are back at the Kantian problematic of the sublime: in Kant’s famous reading of the enthusiasm evoked by the French Revolution in the enlightened public around Europe, the revolutionary events functioned as a sign through which the dimension of transphenomenal Freedom, of a free society, *appeared*. ‘Appearance’ is thus not simply the domain of phenomena, but those ‘magic moments’ in which the other, noumenal, dimension momentarily ‘appears’ in (‘shines through’) some empirical/contingent phenomenon». IV, p. 128.

⁴⁷⁵ Así comenta en *The Parallax View*: «[I]n Kant’s philosophy, the sublime Noumenal, when we come too close to it, appears as pure horror». PV, p. 342.

⁴⁷⁶ En *Less Than Nothing* describe cómo el contacto con el sublime kantiano se produce precisamente allí, «where the Real is touched through the failure of phenomenal representation». LN, p. 788, nota 73. En este pasaje extraído de un momento ya maduro de la trayectoria de Žižek se vuelve muy palpable la profunda impronta que

estilo kantiano. En *Tarrying with the Negative*, Žižek desarrolló, además, un segundo acercamiento alternativo menos especificado a lo Sublime kantiano, en el que lo concibe como síntesis fracasada entre Belleza y Finalidad («Purpose») ⁴⁷⁷.

5.2.2 Lo Sublime como encarnación de la Nada: Žižek y Hegel.

El segundo pilar para el despliegue de lo Sublime en las doctrinas de Žižek lo constituye el pensamiento de Hegel. En el contexto actual, sin embargo, Žižek se interesa poco —por no decir que nada— en las aportaciones concretas hegelianas que se dejan extraer de sus *Lecciones sobre la estética*, sino que, antes bien, se concentra en seguir tejiendo el hilo conductor que hemos descubierto en su reflexiones en torno a la propuesta kantiana, a saber, cómo, a través de lo Sublime surge la posibilidad de crear un cortocircuito, un chispeante punto de contacto entre el ‘mundo’ fenoménico/empírico-sensorial y el suprasensible.

Para ofrecer una sinopsis más completa de la noción de lo Sublime en los tres pensadores de la que se nutre la propuesta žižekiana creemos útil presentar ahora, de entrada y en forma breve, unos apuntes fundamentales de Hegel al respecto que procedentes de sus *Lecciones* para redondear el perfil complejo de las corrientes que acaban convergiendo en Žižek. Para empezar, no es incorrecto, a buen seguro, alegar que lo Sublime *stricto sensu* —esto es, en su dimensión estético-artística— ocupa un lugar relativamente menor en la *Lecciones* de Hegel, que se interesan, en su primer volumen, primordialmente por la elaboración de un tratamiento exhaustivo de lo bello artístico (*das Kunstschöne*) que conlleva la diferenciación con lo bello

ha dejado la perspectiva lacaniana sobre su pensamiento, en tanto que resulta cuando menos curioso el hecho de que lo Sublime kantiano se explica aquí ya directamente a través de y mediante terminología lacaniana.

⁴⁷⁷ Esta vía alternativa, que se encuentra únicamente en *Tarrying with the Negative*, constituye un complemento interesante a lo que hemos establecido anteriormente: «The Sublime is to be conceived precisely as the index of the failed ‘synthesis’ of Beauty and Purpose—or, to use elementary mathematical language, as the intersection of the two sets, the set of what is ‘beautiful’ and the set of what is ‘purposeful’—a negative intersection, to be sure, i.e., an intersection containing elements which are neither beautiful nor purposeful. Sublime phenomena (more precisely, phenomena which arouse in the subject the sentiment of the Sublime) are in no way beautiful; they are chaotic, formless, the very opposite of a harmonious form, and they also serve no purpose, i.e., they are the very opposite of those features that bear witness to a hidden purposefulness in nature (they are monstrous in the sense of the inexpediently excessive, overblown character of an organ or an object). As such, the Sublime is the site of the inscription of pure subjectivity whose abyss both Beauty and Teleology endeavor to conceal by way of the appearance of Harmony». TN, p. 46.

natural (*das Naturschöne*)⁴⁷⁸. Sobre ese centro de intereses, la noción de lo Sublime se glosa en el notablemente más escueto capítulo «El simbolismo de lo sublime»⁴⁷⁹, donde Hegel se apresuraba a significar su acuerdo con lo postulado por Kant, especialmente en relación a la idea de que lo Sublime no se agota en una concepción como propiedad o rasgo inherente al objeto de contemplación, sino que ocurre, ‘tiene lugar’ al interior del sujeto que contempla:

Kant hat das Erhabene und Schöne auf sehr interessante Weise unterschieden, und was er im ersten Teile der *Kritik der Urteilskraft* vom § 20 an darüber ausführt, behält bei aller Weitschweifigkeit und der zugrunde gelegten Reduktion aller Bestimmungen auf das Subjektive, die Vermögen des Gemüts, der Einbildungskraft, Vernunft usf. immer noch sein Interesse. Diese Reduktion muß ihrem allgemeinen Prinzip nach in *der Beziehung* für richtig erkannt werden, daß die Erhabenheit — wie Kant sich ausdrückt — *in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüte enthalten sei* [cursiva nuestra], sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur außer uns überlegen zu sein uns bewußt werden⁴⁸⁰.

Señalado así, de entrada, su general consentimiento con el apriorismo transcendental de Kant, y antes de dirigir su atención hacia diferentes plasmaciones de lo Sublime en la variedad de sus manifestaciones artísticas, el autor de la *Fenomenología del espíritu* ofrece una fórmula definitoria sucinta sobre el carácter de lo Sublime que dista poco de las ideas kantianas. En concreto alega que: «Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese»⁴⁸¹, donde encontramos reiteradas —en un estado condensado, alambicado— las ideas centrales kantianas en torno a lo Sublime, a saber, su ilimitación e inconmensurabilidad, así como la inadecuación de cualquier intento de representar tal (aparente) infinitud a través de lo cual trasluce por vía negativa el dominio noumérico de Kant.

⁴⁷⁸ Cf. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, en *Werke*, vol. XIII, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2017, pp. 157-202 sobre lo Bello natural, así como sobre lo Bello artístico universal/el Ideal el amplio capítulo en pp. 202-385.

⁴⁷⁹ Cf. *ibid.*, pp. 466-485.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 467. En la traducción de R. Gabás: «Kant distinguió en forma muy interesante lo sublime y lo bello. Y lo que él expone a este respecto en la primera parte de la Crítica del juicio, a partir del párrafo 20, conserva su interés a pesar de toda la prolijidad y de la reducción allí subyacente de todas las determinaciones a lo subjetivo, a las facultades del ánimo, la imaginación, la razón, etc. Esa reducción, según su principio general, es acertada en el sentido de que lo sublime, según se expresa Kant, no está contenido en ninguna cosa de la naturaleza, sino que se halla solamente en nuestro ánimo, por cuanto nosotros adquirimos conciencia de ser superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros». G.W.F. Hegel, *Estética I*, Barcelona, Península, 1989, p. 319.

⁴⁸¹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, *cit.*, p. 467. Su equivalente en castellano: «Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito, sin encontrar en el ámbito fenoménico un objeto que se muestre pertinente para esta representación» (pp. 319-320).

Quizá es a causa de esa proximidad en las definiciones que provienen del ámbito expresamente estético-artístico, por lo que Žižek, en su despliegue del recorrido de lo Sublime, opta por centrarse en niveles y objetos más elementales, en concreto la cuestión de la ‘alcanzabilidad’ de lo suprasensible a través del objeto sublime. Para llegar a ese destino, Žižek pondera de entrada la cuestión de contenido y forma concretos de la crítica hegeliana a la concepción de lo Sublime en Kant, hilvanando dichas reflexiones, sin embargo, en un primer paso con un ‘experimento de pensamiento’ consistente en invertir la crítica, esto es, presentando una crítica desde Kant a lo planteado por Hegel:

In what consists, then, the Hegelian criticism of this Kantian notion of the Sublime? From Kant’s point of view, Hegel’s dialectics appears, of course, as a repeated fall, as a return to the *Schwärmerei* of traditional metaphysics which fails to take into account the abyss separating phenomena from the Idea and pretends to mediate the Idea with phenomena⁴⁸².

Como se ve, en esa visión rigurosamente kantiana el desarrollo de la dialéctica por Hegel no puede significar otra cosa que una vuelta a un momento previo, a una inmersión plena en la metafísica tradicional, ya que, como lo argumenta Žižek en clave kantiana, el procedimiento dialéctico en este marco puede entenderse sólo como el intento de alcanzar la Idea/Cosa-en-sí a través de la mediación por vía fenoménica. Un intento, según se aprecia, destinado a fracasar —siempre desde la atalaya kantiana— en la medida en que se muestra incapaz de reconocer como constitutiva la brecha/fisura que se abre, infranqueable, entre la esfera fenoménica y la nouménica, pues hasta en el caso de lo Sublime, como lo hemos visto reiteradamente, lo único que es capaz de presentar (*darstellen*) lo fenoménico es precisamente la imposibilidad de presentación de lo nouménico.

Pero el propio Žižek, como pensador profundamente hegeliano, no se adscribe a esa visión crítica retroactiva. Antes bien, considera utilizar la posición hegeliana como un claro avance que, si bien tampoco es capaz de captar/registrar/alcanzar la dimensión suprasensible/‘nouménica’ adecuadamente, sí modifica en modo muy notable la manera en la que se comprende dicha dimensión:

The Hegelian criticism [a la concepción kantiana] is [...] radical: *it does not affirm, in opposition to Kant, the possibility of some kind of ‘reconciliation’—mediation between Idea [i.e. noumeno/Cosa-en-sí] and phenomena [cursiva nuestra], the possibility of surmounting the gap which separates them, of abolishing the radical ‘otherness’, the radical negative relationship of the Idea-Thing to phenomena. Hegel’s reproach to Kant [...] is, on the*

⁴⁸² SOI, p. 231.

contrary, that it is Kant himself who still remains a prisoner of the field of representation. *Precisely when we determine the Thing as a transcendent surplus beyond what can be represented, we determine it on the basis of the field of representation* [cursiva nuestra], starting from it, within its horizon, as its negative limit⁴⁸³.

Desde la perspectiva de Žižek, el logro expreso de la crítica hegeliana es, entonces, una especie de ‘visibilización’ del atolladero último en el modelo kantiano: si con Kant, como lo hemos visto en el epígrafe anterior con más detalle, lo nouménico se concibe estrictamente *ex negativo*, como aquel ‘exceso’/residuo que no puede ser nunca representado en la esfera fenoménica (y del que sólo somos capaces de alcanzar, en el momento furtivo del contacto con lo Sublime, un destello oscuro que no hace sino demostrarnos tal imposibilidad), es sólo con Hegel, según argumenta Žižek, cómo se hace patente que ese acercamiento conduce en último término a un *impasse*. Lejos de encontrar en la dialéctica una posibilidad de traspasar la barrera entre las dos esferas que en el sistema kantiano se presentaba infranqueable⁴⁸⁴, la crítica de Hegel a Kant muestra, en opinión de Žižek, que es el propio Kant quien es incapaz de ‘pensar’ propiamente la esfera nouménica sin permanecer en lo fenoménico, que sirve de trasfondo contra el cual la misma se desmarca negativamente.

Así, alega Žižek, el acercamiento de Hegel se aproxima en cierta medida al de Kant; o, más concretamente, el modelo propuesto por el primero resulta en una ‘versión’ más literal, más radical de lo postulado por el segundo. En el mismo pasaje indica más adelante, en otra figura retórica característica de su discurso, cuál es precisamente el malentendido a evitar a la hora de abordar el giro que Hegel introduce en la propuesta kantiana:

But here again, this Hegelian approach can give way to *misunderstanding* [cursiva nuestra] if we read it as an assertion that [...] in dialectical speculation, we must grasp the Thing ‘in itself, from itself, as it is in its pure Beyond, *without even a negative reference or relationship to the field of representation* [cursiva nuestra]. This is not Hegel’s position: the Kantian criticism has here done its job and if this were Hegel’s position, Hegelian dialectics would effectively entail a regression into the traditional metaphysics aiming at an immediate approach to the Thing. *Hegel’s position is in fact ‘more Kantian than Kant himself* [cursiva nuestra]—it adds nothing to the Kantian notion of the Sublime; it merely takes it more *literally* than Kant himself⁴⁸⁵.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁸⁴ Lo cual resultaría en una clara vuelta a la metafísica tradicional.

⁴⁸⁵ SOI, p. 232. «Hegel [...] retains the basic dialectical moment of the Sublime, the notion that the Idea is reached through purely negative presentation—that the very inadequacy of the phenomenality to the Thing is the only appropriate way to present it».

El procedimiento de Hegel precisamente no supone la concepción de la Cosa-en-sí como situada en el puro ‘más allá’, desvinculada de toda raigambre en el campo de lo fenoménico, pues ese entendimiento —reitera Žižek— entrañaría una vuelta atrás a un paradigma metafísico clásico en el que la dimensión suprasensible (divina, celestial o similar) está completamente apartada del mundo fenoménico, sin que exista siquiera el momento en que centellea por detrás del fenómeno/objeto sublime, sino que se desvincula de su concepción *ex negativo*, (como residuo/exceso no representable que proponía Kant. O, dicho de modo más sucinto: con Hegel, la Cosa-en-sí no se idea ya como espectro oscuro inalcanzable que no obstante estriba en última instancia en el horizonte de lo fenoménico, sino que ‘consiste’ precisamente en el reconocimiento de que ‘no hay nada’ más allá de la fenomenalidad:

Hegel’s position is [...] that there is *nothing* beyond phenomenality, beyond the field of representation. The experience of radical negativity, of the radical inadequacy of all phenomena to the Idea, the experience of the radical fissure between the two—this experience is already *Idea itself as ‘pure’, radical negativity*⁴⁸⁶.

El *shift* que se realiza de esa manera entre las posturas elaboradas por Kant y Hegel —siempre según lo que percibe Žižek, naturalmente— se deja formular bien en términos de ‘positividad’ y ‘negatividad’ de la Cosa-en-sí. Aunque en la fórmula kantiana se deja rastrear sólo por vía negativa, a través de su irrepresentabilidad de la que nos volvemos conscientes cuando transparece tras un objeto sublime, aquí todavía se trata de una ‘entidad’, un cierto X dotado de propiedades (cuasi-)corpóreas, de un exceso/residuo ‘positivo’. Al contrario, con Hegel pierde su ‘corporeidad’ por completo y se revela como el ‘alambicado’ de la incapacidad de representación fenoménica, como negatividad pura: «We overcome phenomenality not by reaching beyond it, but by the experience of how there is nothing beyond it—how its beyond is precisely *this Nothing of absolute negativity* [cursiva nuestra], of the utmost inadequacy of the appearance to its notion⁴⁸⁷».

Tal concepción actualizada —sobre la que podemos afirmar que, si se sigue rigurosamente la línea de argumentación que traza Žižek, se presenta, en efecto, como radicalización del modelo kantiano— tiene también profundas implicaciones sobre la naturaleza de lo Sublime, que derivan precisamente del cambio en la percepción de la Cosa-en-sí que acabamos de

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pp. 232-233.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 233.

describir. En concreto, el carácter del objeto sublime es sometido a un cambio análogo al que hemos descrito relativo a la dimensión suprasensible/‘nouménica’ (si mantenemos el lenguaje kantiano); un cambio ese que, aunque el desplazamiento inicial en apariencia es mínimo, trae consigo unas consecuencias muy significativas:

Thus the status of the sublime object is displaced almost imperceptibly, but none the less decisively: *the Sublime is no longer an (empirical) object indicating through its very inadequacy the dimension of a transcendent Thing-in-itself (Idea)* [cursiva nuestra; paradigma kantiano] but an *object which occupies the place, replaces, fills out the empty place of the Thing as the void* [cursiva nuestra], as the pure Nothing of absolute negativity—the Sublime is an object whose positive body is just an embodiment of Nothing⁴⁸⁸.

En esa traslación trazada por Žižek se revela una clara alteración de las propiedades mismas del objeto que se considera como sublime, del fenómeno (natural) inconmensurable de Kant hacia la ‘encarnación’ de la Nada en Hegel. Más importante aún, sin embargo, es la desvinculación de ese objeto de un conjunto de rasgos predeterminados acarreada por el cambio que Žižek describe: mientras que con Kant el objeto sublime todavía ha de cumplir con ciertos parámetros (fenómeno —predominantemente— natural, sobrecogedor, en apariencia inabarcable e infinito, etc.), la ‘encarnación de la Nada’ hegeliana puede asumir una mayor variedad de manifestaciones. Pero aún con esa libertad, el ‘denominador común’ que comparten todas ellas se articula en oposición diametral a la definición de Kant: se trata, según Žižek, de un ‘pequeño pedazo de lo Real’ ya exento de la necesidad de causar una profunda impresión por vía de la percepción sensorial: «In Kant, the feeling of the Sublime is evoked by some boundless, terrifying imposing phenomenon (raging nature, and so on), while in Hegel we are dealing with a miserable ‘little piece of the Real’»⁴⁸⁹.

El objeto sublime comprendido como ese ‘pedacito de lo Real’ resulta ciertamente más difícil de imaginarse que su homólogo kantiano (para el que el propio Kant depara una serie de ejemplos). Tal dificultad se aminora, sin embargo, con una pista concreta ofrecida por Žižek cuando vincula sus razonamientos sobre la noción de Hegel con el ‘paradigma’ de sublimidad que denomina lo Sublime cristiano, a su vez una temática identificable en un número no

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 234. Cf. al respecto además las indicaciones más tardías en LN, pp. 167-168, donde Žižek resume el avance en torno a la concepción de lo Sublime que se da entre Kant y Hegel: «Is not the supersensible which is ‘appearance qua appearance’ precisely an appearance in which nothing appears? As Hegel put it in his Phenomenology: beyond the veil of appearances, there is only what the subject puts there. This is the secret of the Sublime that Kant was not ready to confront» (p. 168).

⁴⁸⁹ SOI, p. 234.

escaso de sus textos⁴⁹⁰. Como hemos indicado en la introducción a este apartado, hemos optado por no detenernos con detalle en las aplicaciones del concepto de sublimidad que Žižek realiza en las esferas teológico-religiosa y política, pero se nos permitirá aquí, a modo de ilustración y como punto final del epígrafe sobre Hegel, un pasaje algo extenso de *Tarrying with the Negative* donde se despliega el concepto de ‘lo Sublime cristiano’. En él, se alude a una de las modalidades de lo Sublime en su fórmula hegeliana, dándose a conocer el objeto sublime precisamente de la manera que acabamos de mencionar, como ‘pedacito de lo Real’:

Therein consists the ‘Christian Sublime’: in this wretched ‘little piece of the real’ [la figura de Cristo humillado y abatido en la cruz] lies the necessary counterpart (form of appearance) of pure spirituality. That is to say, we must be very careful here not to miss Hegel’s point: what Hegel aims at is not the simple fact that, since the Suprasensible is indifferent to the domain of sensible representations, it can appear even in the guise of the lowest representation. Hegel insists again and again that there is no special ‘suprasensible realm’ beyond or apart from our universe of sensible experience; the reduction to the nauseating ‘little piece of the real’ is thus *stricto sensu performative* [cursiva nuestra], productive of the spiritual dimension; the spiritual ‘depth’ is *generated* by the monstrous distortion of the surface⁴⁹¹.

Incluso si despojamos el comentario de Žižek de su contenido explícitamente religioso, se reconoce el patrón que hemos ilustrado en nuestras observaciones precedentes: lo Sublime, en ese paradigma hegeliano-cristiano, ya no reside en un fenómeno imponente y sobrecogedor —por (aparentemente) ilimitado como sería el caso en el modelo de Kant—, sino que se ve encarnado en un pequeño elemento residual de lo Real, en concreto aquí la figura de Cristo en la cruz.

⁴⁹⁰ En la nota correspondiente en el párrafo introductorio de este capítulo hemos reunido un conjunto de observaciones sobre la vinculación žižekiana entre lo Sublime y el ámbito religioso/teológico.

⁴⁹¹ TN, p. 50. Véase al respecto además la afirmación más sucinta, esencialmente similar, aunque en clave algo más prosaica y vinculada aquí ya con la sublimación en términos psicoanalíticos que Žižek elabora en *On Belief*: «‘Sublime’ is the magic *combination* of the two dimensions, when the sublime dimension transpires through the utmost common details of everyday shared life—the ‘sublime’ moment of the love life occurs when the magic dimension transpires even in common everyday acts like washing the dishes or cleaning the apartment. (In this precise sense, sublimation is to be opposed to idealization.)», OB, p. 41. Más ligado, por el contrario, al contexto genuinamente cristiano se presenta un fragmento de *Absolute Recoil*, donde Žižek menciona el efecto de la dimensión sublime transparentándose en el grumo más despreciable de lo Real que también se ve reflejado en Cristo: «Although Christianity remains within the confines of the sublime, it brings about the sublime effect in a way exactly opposite to Kant: not through the extreme exertions of our capacity to represent (which nonetheless fails to render the suprasensible Idea and thus paradoxically succeeds in delineating its space), but as it were *a contrario*, through the reduction of the representative content to the lowest imaginable level. At the level of representation, Christ was the ‘son of a man,’ a ragged, miserable creature crucified between two common brigands; and it is against the background of *this wretched character of his earthly appearance that his divine essence* [esto es, su sublimidad] *shines through all the more powerfully* [cursivas nuestras]». AR, p. 336.

Por último, llama la atención sobre el pasaje citado la manera en la que Žižek desarrolla la relación entre el elemento sublime y la idea de la ‘profundidad espiritual’. Hemos constatado antes que, para Žižek, en la transición de Kant a Hegel se vuelve patente el reconocimiento de que, en último término, ‘la dimensión suprasensible no existe’, no hay nada más allá del plano fenoménico. Tal observación en el paso citado se suplementa con un matiz en apariencia mínimo, pero igualmente interesante: como indica Žižek, la ‘dimensión espiritual’ característica de la religiosidad no ha de concebirse como aledaña a o coextensiva con el ámbito suprasensible (recordémoslo una vez más: inexistente según Hegel/Žižek), sino más bien al contrario: se genera, en último término, en la ‘pura’ superficie, la reducción que se concentra en el ‘pequeño pedazo de lo Real’ la engendra, sirve como su origen.

5.2.3 Lo Sublime como ‘lugarteniente’ del *Ding*: Žižek y Lacan.

El tercero y último eslabón en la cadena de aproximaciones a la noción de lo Sublime que proyecta Žižek, constituye al mismo tiempo la conexión más personal e idiosincrásica acerca del fundamento filosófico establecido en sus observaciones en torno a Kant a Hegel las doctrinas psicoanalíticas de Lacan relativas al mecanismo de sublimación, en concreto su elaboración proveniente del seminario VII⁴⁹². En el ámbito psicológico y psicoanalítico, la sublimación⁴⁹³ se entiende, por regla general y en pos de Freud, como un mecanismo de defensa maduro, mediante el cual el sujeto es capaz de desviar, de reconducir su energía sexual hacia metas y conductas más ‘socialmente aceptables’ y, a la vez, generalmente más

⁴⁹² Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse, cit.*, pp. 103-137.

⁴⁹³ El primer empleo del término de ‘sublimación’ —que originalmente en el contexto de la física denota el cambio del estado de agregación sólido al gaseoso, omitiendo la fase líquida— con un sentido psicológico lo encontramos en el texto *Menschliches, Allzumenschliches* de Nietzsche, donde comenta: «Die historische Philosophie dagegen, welche gar nicht mehr getrennt von der Naturwissenschaft zu denken ist, die allerjüngste aller philosophischen Methoden, ermittelte in einzelnen Fällen (und vermuthlich wird diess in allen ihr Ergebniss sein), dass es keine Gegensätze sind, ausser in der gewohnten Übertreibung der populären oder metaphysischen Auffassung und dass ein Irrthum der Vernunft dieser Gegenüberstellung zu Grunde liegt: nach ihrer Erklärung giebt es, streng gefasst, weder ein unegoistisches Handeln, noch ein völlig interesseloses Anschauen, es sind beides nur Sublimirungen, bei denen das Grundelement fast verflüchtigt erscheint und nur noch für die feinste Beobachtung sich als vorhanden erweist». F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999 [1878], pp. 23-24. En la traducción de P. Noguera: «La filosofía histórica —el sistema filosófico más nuevo que no se concibe con independencia de la ciencia natural— descubre casos concretos y, en consecuencia, extraerá de ellos la conclusión fundamental de que no existen contrarios, sino la habitual exageración de la concepción popular o metafísica, y que los fundamentos de esta oposición tan cacareada es un error racional. Según explica, no existe en sentido estricto una conducta generosa ni un desinterés porque ambos son una sublimación en la que el elemento básico parece casi volatilizado y no muestra su presencia hasta que no se hagan observaciones más sutiles». F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, Madrid, Mestas Ediciones, 2016, p. 23.

productivas⁴⁹⁴. Así, en la temprana visión fundamental del mismo Freud, la sublimación se estima característica (y necesaria) para las civilizaciones más ‘avanzadas’, reconociéndose como fuerza principal que posibilita la inversión de energía libidinal en ámbitos y actividades psíquicas de índole artística, cultural, política o científica⁴⁹⁵.

Ya en esa formulación freudiana, Žižek considera el mecanismo de sublimación aproximable sin grandes dificultades a la noción de lo Sublime según la establece en las doctrinas de Kant. Así razona —en un fragmento extraído del (muy denso y productivo) prólogo a la segunda edición de *For They Know Not What They Do*— en doble clave lacaniana-kantiana sobre el mecanismo de Freud:

In short, the Freudian notion of sublimation is much closer than we might suspect to the Kantian *Erhabene*: the sublime object is an object which starts to function as the empirical stand-in for the impossible-noumenal Thing, an object through which the Thing shines⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Sobre el mecanismo de la sublimación en el ámbito y desde la perspectiva del psicoanálisis (predominantemente) clínico se ha formulado una ingente cantidad de aclaraciones. Una de las explicaciones más actuales, sucintas y diáfanas hechas sobre el principio básico del mecanismo proviene de Alenka Zupančič, filósofa y analista adscrita a la escuela lacaniana que, por lo demás, se sitúa en la órbita de Žižek, quien encabezaba con ella su obra reciente *What Is Sex?*: «We usually tend to think of sublimation in terms of a substitute satisfaction: instead of ‘fucking’ [Zupančič retoma aquí esta palabra algo grosera de una cita de Lacan], I engage in talking (writing, painting, praying...)—this way I get another kind of satisfaction to replace the ‘missing’ one. Sublimations are substitute satisfactions for a missing sexual satisfaction. The point that Lacanian psychoanalysis makes, however, is more paradoxical: the activity is different, yet the satisfaction is exactly the same. In other words, the point is not to explain the satisfaction in talking by referring to its ‘sexual origin’», A. Zupančič, *What Is Sex*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2017, p. 1.

⁴⁹⁵ Así, véase del propio Freud el siguiente pasaje de *Das Unbehagen in der Kultur*: «Eine andere Technik der Leidabwehr bedient sich der Libidoverschiebungen, welche unser seelischer Apparat gestattet, durch die seine Funktion so viel an Geschmeidigkeit gewinnt. Die zu lösende Aufgabe ist, die Triebziele solcherart zu verlegen, daß sie von der Versagung der Außenwelt nicht getroffen werden können. Die Sublimierung der Triebe leiht dazu ihre Hilfe. Am meisten erreicht man, wenn man den Lustgewinn aus den Quellen psychischer und intellektueller Arbeit genügend zu erhöhen versteht». S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1931 [2ª edición], pp. 29-30. De ahí, la importancia para la civilización en general: «Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorsteckender Zug der Kulturentwicklung, sie macht es möglich, daß höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen. Wenn man dem ersten Eindruck nachgibt, ist man versucht zu sagen, die Sublimierung sei überhaupt ein von der Kultur erzwungenes Triebschicksal», *ibid.*, p. 59. Ambos pasajes en la traducción de L. López-Ballesteros de Torres: «Otra técnica para evitar el sufrimiento recurre a los desplazamientos de la libido previstos en nuestro aparato psíquico y que confieren gran flexibilidad a su funcionamiento. El problema consiste en reorientar los fines instintivos, de manera tal que eludan la frustración del mundo exterior. La sublimación de los instintos contribuye a ello, y su resultado será óptimo si se sabe acrecentar el placer del trabajo psíquico e intelectual» y «La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados. Si cedieramos a la primera impresión, estaríamos tentados a decir que la sublimación es, en principio, un destino instintual impuesto por la cultura». S. Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 2010, pp. 76 y 97.

⁴⁹⁶ FKD, p. xlix.

Llama la atención sobre este paso la proximidad que se establece entre *das Ding* freudiano-laciano y, a través de la adjetivación empleada por Žižek, el noumeno kantiano, si bien advierte en otros momentos que noumeno y *Ding* no son plenamente sinónimos o coextensivos⁴⁹⁷. De ese modo, Žižek nos ofrece una primera pista que puede servir para ilustrar de forma más diáfana los paralelismos que proyecta entre la noción de sublimidad en el contexto filosófico/kantiano por un lado, y la fórmula freudiano-laciana (y desde luego, žižekiana) por otro. Por distintos e incompatibles que pudieran resultar los rasgos particulares, el noumeno y el *Ding* laciano comparten una característica fundamental: ambos se sitúan en una esfera/ámbito emplazada fuera del acceso empírico; los noumenos en su propio dominio, más allá de la fenomenalidad, y el *Ding* igualmente más allá de la ‘realidad’ simbólicamente construida, en el registro de lo Real, del que se puede concebir como su encarnación (*embodiment*) corpóreo⁴⁹⁸. Conviene retener tal consideración preliminar para la comprensión de este último de los tres acercamientos a la noción de lo Sublime en el sistema desarrollado por Žižek.

Volvamos ahora a contemplar el modelo de lo Sublime en el contexto psicoanalítico, que a juicio de Žižek ya estaba en cierto modo ‘anticipado’ por la formulación de Kant⁴⁹⁹. Lacan, cuyo modelo reviste un mayor relieve para la elaboración žižekiana que el de Freud coincide a grandes rasgos con lo que hemos establecido previamente sobre el contexto psicológico global⁵⁰⁰. Así, le resulta a Žižek particularmente productiva la fórmula idiosincrásica que

⁴⁹⁷ La más conspicua de estas advertencias se halla probablemente en *The Most Sublime Hysteric*: «It follows from this that there is a *fundamental incompatibility* [cursiva nuestra] between the Lacanian Real [registro al que pertenece *das Ding*] and the Kantian ‘Thing-in-itself’ [noumeno, véase nota anterior sobre la (no-)distinción entre ambos términos por Žižek] and that it is a mistake to try to interpret *das Ding*, the Lacanian Thing, the non-symbolizable kernel of the Real, through the lens of the Thing-in-itself. The Lacanian Real is not a non-symbolizable surplus that will always elude us», MSH, p. 100. Dylan Evans, por el contrario, mantiene que ambos concepto ostentan unas reconocibles bases compartidas: «Lacan’s concept of the Thing as an unknowable *x*, beyond symbolisation, has clear affinities with the Kantian ‘thing-in-itself’». D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, cit., p. 207.

⁴⁹⁸ Véase sobre esto también nuestro comentario más extenso sobre esta resbaladiza noción en el capítulo tercero de esta parte.

⁴⁹⁹ Cf. al respecto nuevamente SOI, p. 229.

⁵⁰⁰ Cf. A. Zupančič, *What Is Sex?*, cit., pp. 1-10. El propio Lacan también lo confirma con rotundidad en su seminario XI, cf. J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Seuil, 1973, pp. 147-158, en concreto este paso ilustrativo en p. 151: «La sublimation n’est pas moins la satisfaction de la pulsion, et cela sans refoulement. En d’autres termes — pour l’instant, je ne baise pas, je vous parle, eh bien! je peux avoir exactement la même satisfaction que si je baisais. C’est ce que ça veut dire. C’est ce qui pose, d’ailleurs, la question de savoir si effectivement je baise. Entre ces deux termes s’établit une extrême antinomie qui nous rappelle que l’usage de la fonction de la pulsion n’a pour nous d’autre portée que de mettre en question ce qu’il en est de la satisfaction». Cabe señalar sobre lo anterior, sin embargo, que no se trata de una

Lacan ofrece en su seminario VII y que va más allá de la idea en torno a la reconducción de la pulsión sexual:

[L]a formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci — elle élève un objet [el objeto sublime]— et ici, je ne me refuserai pas aux résonances de calembour qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener — à la dignité de la Chose⁵⁰¹.

En principio, según Žižek, se reconoce aquí una dinámica aproximable a los otros dos modelos que hemos visto, en tanto que a través del objeto sublime se deja intuir el dominio de lo Real como equivalente aproximado de la dimensión suprasensible, encarnado en *das Ding*. Para una comprensión más profunda de ese *modus operandi* de la sublimación lacaniana, no obstante, es preciso en el primer momento ilustrar con más detalle la misma noción de *das Ding*, no exenta de algunas dificultades. En principio, como ya lo hemos señalado, *das Ding* puede concebirse como un *embodiment* del propio registro de lo Real, reuniendo sobre sí las diferentes propiedades del mismo que hemos conocido en otro momento⁵⁰². Así, *das Ding* se deja entender, principalmente, como el objeto del deseo allegable al dominio de la *jouissance*, como el objeto primordial eternamente perdido que motiva las actuaciones del sujeto⁵⁰³. En tal capacidad, *das Ding* encarna al mismo tiempo la plenitud y la ausencia, el vacío de su pérdida. Cabe tener en cuenta sobre todo ello, además, que, por importante que sea para el proceso de la sublimación que delinea Lacan en el seminario VII, *das Ding* no deja de ser un concepto puntual y transitorio en sus doctrinas —asumiendo un papel central únicamente en el seminario mencionado—, que cede el paso, en textos posteriores, a otras concepciones y construcciones, entre las que destaca notablemente el *objet petit a*, el objeto-causa del deseo⁵⁰⁴.

consideración sobre la sublimación muy atendida por Žižek, quien se interesa más, quizás por razones de conectividad con lo Sublime en sentido filosófico, por la formulación que encontramos en el seminario séptimo.

⁵⁰¹ J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: l'éthique de la psychanalyse*, cit., p. 133.

⁵⁰² Véase el capítulo tercero de esta parte sobre el registro de lo Real y su función en el arte.

⁵⁰³ Cf. D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, cit., p. 207-208.

⁵⁰⁴ En *The Plague of Fantasies* Žižek ofrece la siguiente diferenciación algo críptica entre *Ding* y *objet petit a*, que no obstante subraya la función estructural del vacío que desempeña el *Ding*: «the opposition between *objet petit a* and the Thing: *das Ding* is the absolute void, the lethal abyss which swallows the subject; while *objet petit a* designates that which remains of the Thing after it has undergone the process of symbolization». PF, p. 105. Por lo demás, la distinción nítida entre el objeto sublime, elevado a la dignidad del *Ding*, y el más tardío *objet petit a* es un asunto de cierta dificultad que en ocasiones provoca imprecisiones. Así alega por ejemplo Matthew Sharpe que: «*objet petit a* is, exactly, a sublime object. It is an object elevated or 'sublimated' by the subject to the point where it stands as the representative of the *Jouissance* the subject fantasises was taken from him at castration». M. Sharpe, «Slavoj Žižek», en Jon Simons (ed.), *From Agamben to Žižek: Contemporary Critical Theorists*, Edimburgo, University of Edinburgh Press, pp. 243-258, aquí p. 254. La observación no es estrictamente errónea, aunque sí algo inoportuna, por mezclar dos conceptos de Lacan procedentes de distintos momentos de su trayectoria, sin tener debidamente en cuenta tal circunstancia.

Dentro del contexto que nos ocupa —la elaboración de Žižek sobre el mecanismo descrito por Lacan—, podemos constatar entonces una estructura bipartita, con un objeto (empírico) por un lado, y *das Ding* por otro, entendido aquí, antes que en su capacidad corpórea, su función estructural o *locus*. El objeto que se convierte en sublime adquiere tal propiedad precisamente en el momento que se ve acercado al *locus* del *Ding* (la elevación «a la dignité de la Chose» de Lacan), sin que dependa de sus características inherentes empíricas:

We must remember that there is *nothing intrinsically sublime* [cursiva nuestra] in a sublime object according to Lacan, a sublime object is an ordinary, everyday object which, quite by chance, finds itself *occupying the place* [cursiva nuestra] of what he calls *das Ding*, the impossible-real object of desire. The sublime object is ‘an object elevated to the level [ciertamente curioso aquí ver que Žižek traduce ‘dignité’ con ‘level’] of *das Ding*’. It is its structural place—the fact that it occupies the sacred/forbidden place of *jouissance*—and not its intrinsic qualities that confers on it its sublimity⁵⁰⁵.

Es a través de esa aproximación de un objeto cotidiano, ordinario, al ‘lugar estructural’ («structural place») de *das Ding*, cómo se revela en la propuesta lacaniana una suerte de transparencia de lo ‘suprasensible’ (que en el caso actual se correspondería al dominio de lo Real), que demuestra ciertas afinidades con las dos propuestas anteriores. Así, el objeto sublime funciona, sucintamente dicho, como algo que podríamos denominar —en proximidad a lo establecido por Žižek— como ‘lugarteniente’ del *Ding*, como elemento a través del cual percibimos el extraño esplendor, entre embelesador y terrorífico, del dominio de lo Real. Se trata, en fin, de un «stand-in for the impossible-noumenal Thing, an object through which the Thing shines»⁵⁰⁶.

Así se conforma la matriz básica del mecanismo de sublimación que Žižek extrae para su propio pensamiento de las doctrinas de Lacan. Como último apunte en este subepígrafe, y para cumplir con nuestra exigencia de realizar un examen con cierta ambición de exhaustividad sobre las ideas y aportaciones žižekianas al respecto, creemos oportuno mencionar un punto de conexión y encuentro que Žižek descubre entre la noción de lo Sublime (ahora más bien en su sentido filosófico ‘clásico’) y algunos planteamientos lacanianos en torno a ideal del yo y superyó. Así, Žižek comenta, incidiendo sobre dos posibles facetas de la Ley según Lacan, en *Tarrying with the Negative* lo siguiente:

⁵⁰⁵ SOI, p. 221.

⁵⁰⁶ Aunque este resumen forma parte de un pasaje que ya hemos citado, valga aquí la redundancia, ya que es quizá la fórmula más sucinta y precisa en que se significa la relación entre objeto sublime y (función estructural de) *das Ding*.

It is [the] distinction between Ego-Ideal and superego which enables us to specify how Beauty and Sublimity are differently related to the domain of ethics. Beauty is the symbol of the Good, i.e., of the moral Law as the pacifying agency which reins in our egotism and renders possible harmonious social coexistence. In contrast, the dynamical sublime—volcanic eruptions, stormy seas, mountain precipices, etc.—by its very failure to symbolize (to represent symbolically) the suprasensible moral Law evokes its superego dimension. The logic at work in the experience of the dynamical sublime is therefore: true, I may be a tiny particle of dust thrown around by wind and sea, powerless in face of the raging forces of nature, *yet all this fury of nature pales in comparison with the absolute pressure exerted on me by the superego, which humiliates me and compels me to act against my fundamental interests!*⁵⁰⁷

El fragmento, aparte de resultar muy ilustrativo sobre las dos facetas de la Ley —la del mecanismo apaciguante y armonizador que asegura la convivencia en la comunidad por un lado, y por otro la ley en su manifestación de incesantes demandas (incumplibles) del superyó—, es también otro ejemplo paradigmático del procedimiento idiosincrásico žižekiano. Más que en los tres acercamientos a lo Sublime que hemos examinado (que, si bien en el pensamiento de Žižek se concatenan, formando un único hilo, no se entrecruzan directamente entre sí), en este pasaje se hace patente cómo Žižek tiende puentes y crea combinaciones personales entre sus tres fuentes de pensamiento en principio dispares⁵⁰⁸.

5.3 Conclusión: relaciones y nexos entre las tres vertientes.

Para cerrar nuestro apartado sobre la noción de lo Sublime según las doctrinas de Žižek, procederemos en este último epígrafe a realizar un breve cotejo de los tres acercamientos distintos que hemos comentado. Como se ha visto, muestran una particular afinidad en la perspectiva de Žižek los dos modelos que desarrolla a partir de posturas de Kant y Hegel, comprendiéndose, en último término, el último como una radicalización del primero. Al

⁵⁰⁷ TN, p. 47. Este mismo planteamiento se recoge más tarde, reformulado, en el volumen de *Interrogating the Real*: «It is this distinction between Ego-Ideal and superego that enables us to specify the difference in the way Beauty and Sublimity are related to the domain of ethics. Beauty is the symbol of the Good, that is, of the moral Law as the pacifying agency that bridles our egotism and renders possible harmonious social co-existence. The dynamical sublime, on the contrary—volcanic eruptions, stormy seas, mountain precipices, etc.—by its very failure to symbolize (to represent symbolically) the suprasensible moral Law, evokes its superego dimension. The logic at work in the experience of the dynamical sublime is therefore as follows: true, I may be powerless in the face of the raging forces of nature, a tiny particle of dust thrown around by wind and sea, yet all this fury of nature pales in comparison with the absolute pressure exerted on me by the superego, which humiliates me and compels me to act contrary to my fundamental interests!». ITR, pp. 131-132.

⁵⁰⁸ Sobre la concepción de lo 'sublime lacaniano'/la dimensión de la *jouissance* en relación con lo Sublime kantiano, entendido, según se ha visto antes, como 'placer-en-desplacer', véase también IV, pp. 150-158, aquí en conjugación con la noción del *Lustgewinn* freudiano-lacaniano, que Žižek vincula en este pasaje, como también lo ha hecho en otros momentos de forma similar, a la noción del *plusvalor* de Marx.

mismo tiempo, el modelo kantiano manifestaba asimismo proximidad al propuesto por Lacan —recordemos: Žižek hasta llega a señalar que las doctrinas kantianas anticipan las del psicoanalista— especialmente en torno a la similitud detectable entre el *Ding* de Lacan y la Cosa-en-sí/el noúmeno de Kant.

De ese modo se configura, en síntesis, una matriz tripartita con su centro en la fórmula de Kant en torno a la cual gravitan las otras dos. La característica que comparten los tres acercamiento, y que se hace especialmente patente a través de la yuxtaposición de Žižek, es la posibilidad de establecer una suerte de ‘canal de comunicación’, de punto de contacto entre la dimensión empíricamente experimentable y la ‘suprasensible’, si bien esta última ostenta distintos rasgos y propiedades e cada modelación. En resumen: Kant concibe el dominio nouménico como únicamente aproximable, por así decirlo, ‘en la sombra de lo fenoménico’; a saber: sólo somos capaces de tener una difusa idea de él a través de su ‘desmarque’ negativo precisamente contra el trasfondo de lo fenoménico; idea esa que se revela intuible precisamente en el contacto con el objeto/fenómeno sublime en toda su inconmensurabilidad.

La crítica hegeliana-žžekiana a tal diseño es, sin embargo, que es el propio Kant quien en la concepción de la esfera del noúmeno *ex negativo* —como exceso/residuo umbrío y nebuloso que consiste precisamente en su irrepresentabilidad fenoménica última; irrepresentabilidad esa de la que nos hacemos conscientes a través del contacto con lo Sublime— no es ‘capaz de pensar más allá’ del campo de la representación. Con Hegel, por el contrario, se ve cumplido el intento de pensar la Cosa-en-sí de forma independiente de la fenomenalidad: tampoco a través del recurso a un puro «Beyond», un ‘más-allá’ que carece de toda posibilidad de contacto con el otro plano; pues tal opción significaría un retorno a la metafísica ‘clásica’ pre-kantiana. Así, argumenta Žižek, por medio de la propuesta de Hegel —«más kantiana que el propio Kant»— podemos alcanzar la conclusión de que «no hay nada más allá de lo fenoménico», pues el reiterado intento (con su fracaso) de captar la Cosa-en-sí la constituye necesariamente en su capacidad de negatividad pura. En términos correspondientes, el ‘tipo’ o la forma en la que se presenta lo Sublime en esta propuesta también se ve modificado: el objeto sublime en este caso ya no son los fenómenos naturales imponentes y sobrecogedores (y sus respectivas emulaciones/derivaciones artísticas), sino que lo Sublime se revela en un ‘pequeño pedazo de lo Real’, un objeto cuyo ‘cuerpo positivo’ es meramente una encarnación

de la Nada. De ahí que el ejemplo preferido por Žižek respecto a esa propuesta en clave hegeliana es el de lo ‘Sublime cristiano’, con su máxima expresión de la figura ‘miserable’ y ‘pobre’ de Cristo, a través de la que podemos intuir, a pesar —o, de hecho, por causa— de su ‘miserabilidad’, el esplendor de lo divino.

Tal es, a grandes rasgos, también el funcionamiento del mecanismo que Žižek desarrolla a partir de (y en concordancia con) las doctrinas de Lacan en su seminario séptimo. Aquí, el sublime objeto es aquel que el sujeto, precisamente a través del proceso denominado como sublimación, eleva al estado del *Ding*. Es en este tercer modelo, cuando el estado de ‘sublime’ de un objeto deja de depender por completo de las propiedades intrínsecas, ‘positivas’ del mismo: si bien es cierto que ya en su fórmula kantiana (la sensación de) lo Sublime no se encuentra ‘inscrita’ en el objeto —recordemos: a diferencia de lo Bello, que es accesible de forma espontánea e inmediata, lo Sublime presupone una disposición del «Gemüt» que debe estar «mit mancherlei Ideen angefüllt»⁵⁰⁹—, el fenómeno/objeto que la evoca aún tiene que cumplir con un *set* de condiciones que lo capacitan para eso. En el marco de la propuesta hegeliana, según lo elaborado por Žižek, tales restricciones se presentan ya considerablemente flexibilizadas, trayendo consigo además una inversión de los rasgos que se asocian al objeto considerado sublime (Žižek indica aquí como ejemplos, aparte de la figura de Cristo, los otros tres que Hegel ofrece para ilustrar su «juicio infinito»⁵¹⁰). En lugar de tratarse de fenómenos abrumadores, en la lógica hegeliana lo Sublime se revela como el ‘pequeño pedazo de lo Real’ que hemos conocido antes. Con la sublimación lacaniana, por último, la condición de sublimidad se deja transferir libremente a cualquier objeto (o acto, proceso, etc.), siempre y cuando se eleve al *locus* del *Ding*.

Ahora bien, habida cuenta de todo lo anterior, ¿qué dictamen se puede emitir sobre el enfoque de Žižek sobre lo Sublime, y cómo se inserta en el recorrido programático de nuestra tesis? Podemos constatar de entrada que se trata de un acercamiento altamente idiosincrásico y personal que se interesa antes por las estructuras abstractas subyacentes, que por el hecho de

⁵⁰⁹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., p. 89; traducido ya en un contexto más extenso en la nota 461.

⁵¹⁰ Véase nuevamente SOI, pp. 233-241, en especial el siguiente pasaje: «This logic [de lo Sublime hegeliano] of an object which, by its very inadequacy, ‘gives body’ to the absolute negativity of the Idea, is articulated in Hegel in the form of the so-called ‘infinite judgement’, a judgement in which subject and predicate are radically incompatible, incomparable: ‘the Spirit is a *bone*’, ‘Wealth is the *Self*’, ‘the State is *Monarch*’, ‘God is *Christ*’, p. 235.

ilustrar/describir/distinguir diferentes avatares y plasmaciones de lo Sublime en contextos decididamente estético-artísticos. Tal configuración, a nuestro juicio, juega en favor de su propuesta: en vez de ceñirse a un repaso o unas aplicaciones concretas a la esfera de la creación artística, Žižek ofrece un acercamiento que va más allá, revelando las profundas implicaciones epistemológicas que residen en la noción. Además de eso, la propuesta se presenta como un modelo en cierto sentido creativo y plástico, que es capaz asimismo de descubrir proximidades entre las tres concepciones precedentes que glosa, las cuales a su vez, aunque no distan irreconciliablemente entre sí, no revelan tampoco sus paralelismos a primera vista.

6. INTERPASIVIDAD

6.1 Introducción: creencias, emociones, placer delegados.

El concepto y término de la interpasividad —neologismo acuñado por el filósofo austriaco Robert Pfaller en 1996⁵¹¹— fueron concebidos como oposición al discurso de la interactividad que gozó de gran prominencia durante los años noventa hasta los primeros años del 2000 en el ámbito cultural en general y en particular en él de las artes, en relación con el surgimiento de las nuevas tecnologías vinculadas a la extensión del uso de internet y las primeras aplicaciones y entornos virtuales. La interactividad se caracteriza, ante todo, por la idea central de involucrar a un receptor percibido como ‘pasivo’ en la creación de contenido digital, en el diseño de nuevos formatos mediáticos y en la creación de obras de arte⁵¹². La estrategia, que en el ámbito artístico experimenta actualmente un nuevo auge bajo lemas como ‘arte relacional’ o ‘arte participativo’⁵¹³, apuesta principalmente por la activación del receptor de obras de arte/usuario de medios, con la fuerte convicción de que ser activo es preferible a una mera recepción sin intervención del receptor, considerada por los defensores de esa estrategia como ‘pasiva’.

Robert Pfaller, sin embargo, se mostró altamente escéptico hacia ese enfoque interactivo, obsesionado con la actividad y el diálogo, por lo que esbozó la interpasividad inicialmente como concepto opuesto a la interactividad⁵¹⁴; a saber, para designar un mecanismo detectable en el modo de recepción de ciertos productos mediáticos y obras de arte que no sólo no necesitan nuestra involucración en el proceso de creación, sino que nos exigen incluso de la parte ‘pasiva’, la de su recepción. Esta inversión del proceso comunicativo marcado por la

⁵¹¹ Cf. R. Pfaller, *Die Illusionen der Anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2002, en especial el primer capítulo en pp. 25-46.

⁵¹² Véase por ejemplo S. Žižek, «The Interpassive Subject» y «Le sujet interpassif», publicación bilingüe con considerables diferencias respecto al contenido; Centre Georges Pompidou, *Traverses*, III (1998); disponible online: lacan.com/zizek-pompidou.htm y lacan.com/zizek-pompidou2.htm respectivamente (últ. acc. 18/01/2017); así como la versión francesa ampliada y publicada en papel como primera parte de la colección de ensayos sobre la subjetividad en *La subjectivité à venir*, París, Flammarion, 2006, pp. 13-49.

⁵¹³ véase R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburgo, Philo Fine Arts, 2008, pp. 288-289.

⁵¹⁴ Cf. R. Pfaller, «Little Gestures of Disappearance. Interpassivity and the Theory of Ritual», *European Journal of Psychoanalysis*, XVI (2003), s.p.; disponible online: <http://www.psychomedia.it/jep/number16/pfaller.htm> (últ. acc. 15/01/2017). La tesis de Pfaller sobre la interpasividad como discurso opuesto al de la interactividad es la piedra fundamental de su teoría y aparece mencionada como tal en un número considerable de otras publicaciones posteriores.

interactividad tiene dos consecuencias fundamentales: primero, del lado de la creación se deja observar una tendencia hacia obras de arte que tienen a su receptor ya incluido en la obra misma, la obra «se contempla a sí misma»⁵¹⁵. Segundo, y de modo inverso a la observación primera, para el papel del receptor este desarrollo significa que queda de hecho excluido del total del proceso de recepción.

Estas consideraciones iniciales de Pfaller, aplicadas expresamente al sector del arte, han tenido una repercusión considerable en otros dominios, ya han sido registradas y ampliadas por otros teóricos, sobre todo por Žižek. En consecuencia, el término de interpasividad se emplea actualmente en distintos sectores de la teoría del arte y de la comunicación mediática para designar y agrupar los diferentes avatares del mecanismo psíquico registrado por Pfaller. El mismo se puede observar no sólo en el arte y los medios, sino en un gran número de prácticas, manifestaciones y artefactos culturales donde define el modo en que se relacionan los mismos con su receptor/practicante/etc., teniendo como efecto principal la exteriorización o *delegación* de creencias, emociones o placer/*jouissance* que se genera en relación a estas prácticas⁵¹⁶. Esto es: en lugar de una creencia no mediada, la realización directa de una actividad o la obtención de placer a través de la recepción/consumo de, por ejemplo, un producto cultural, el sujeto en cuestión se decide a delegar sus creencias, la actividad o el placer a un agente externo: otro sujeto o, con frecuencia, un objeto (máquina, mecanismo, etc.). Por tanto, en el caso de productos mediáticos y obras artísticas que normalmente requieren un receptor, en situación de interpasividad ese receptor potencial ya sólo funge como agente que inicia una delegación, pero queda excluido del propio proceso estético. Žižek resume este modo de actuación muy concisamente de la siguiente manera, incidiendo asimismo, al igual que Pfaller, en la diferencia entre interactividad e interpasividad:

The other side of this interactivity is interpassivity. The obverse of interacting with the object (instead of just passively following the show [contemplar la obra de arte, leer el texto, etc.]) is the situation in which the object itself takes from me, deprives me of, my own passivity, so that it is the object itself that enjoys the show instead of me, relieving me of the duty to enjoy myself⁵¹⁷.

⁵¹⁵ R. Pfaller, «Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit. Elemente einer Ästhetik der Interpassivität», en R. Pfaller (ed.), *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Viena–Nueva York, N.Y., Springer, 2000, pp. 49-84.

⁵¹⁶ Nótese aquí que la inclusión de delegaciones de creencias y emociones en el concepto de la interpasividad proviene de las reflexiones de Žižek (véase por ejemplo HRL, pp. 22-39); Pfaller, por otra parte, también registra este tipo de transacciones, pero se centra en su propio estudio más en las delegaciones de placer, especialmente aquellas que se realizan en el contexto de la apreciación del arte.

⁵¹⁷ HRL, p. 24.

Aunque la descripción sistemática y el estudio detenido del fenómeno de interpasividad son relativamente recientes, el mecanismo psíquico en sus diferentes avatares ha existido a lo largo de gran parte de la historia cultural; circunstancia que atestiguan dos manifestaciones culturales interpasivas en concreto que cuentan con una tradición milenaria y que a la vez, por su naturaleza más diáfana respecto al mecanismo que les subyace, constituyen ejemplos idóneos para ilustrar el fenómeno de la delegación: las plañideras y las ruedas de plegaria⁵¹⁸. Aunque parezca que poco tienen en común, en ambos casos se trata de agentes que entran en juego cuando son activados por un sujeto con el deseo, pero incapaz o no dispuesto, de realizar dos actividades al mismo tiempo. ¿Cuáles son, pues, los ‘servicios’ que prestan estos agentes? El de la delegación: la plañidera —mujer que acude, a cambio de un honorario, a las pompas fúnebres en honor de un difunto, lamentando y deplorando su muerte sin que tuviera algún vínculo familiar o emocional con él— posibilita que el familiar que ha solicitado su servicio pueda encargarse de otros asuntos, ya que ella no meramente está de luto *con* el familiar, sino *por* él, por lo que dicho familiar está de luto a través de la plañidera⁵¹⁹. Así, el familiar no delega solamente la actividad en concreto (sea cual sea: llorar, verbalizar el dolor, etc.), sino la emoción misma, quedando él libre para otras tareas⁵²⁰.

La rueda de plegaria —aunque obviamente no es persona sino un tipo de máquina—, realiza su tarea exactamente según el mismo mecanismo, sólo que aquí es una creencia que se exterioriza: Alguien que por el bien de su alma se quiere dedicar a la oración, pero que es incapaz de encontrar un momento adecuado o tiene otros asuntos a los que quiere atender, puede encomendar sus plegarias a la máquina, a la rueda que, equipada con un rollo de papel en el que figura la oración, reza *por* esta persona. Esto es: aunque esté dedicándose a asuntos radicalmente distintos a la oración y el culto, el sujeto está, como formula Žižek, «objectively praying»⁵²¹: ha delegado su oración —actividad que se suele considerar especialmente íntima para una persona creyente— a la maquinaria impersonal de la rueda. Estos dos ejemplos iniciales, convincentes por su demostración diáfana del modo de actuación del mecanismo

⁵¹⁸ Cf. R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, cit., p. 42; LN, p. 749.

⁵¹⁹ Cf. SOI, p. 32.

⁵²⁰ Cf. S. Žižek, «Will you laugh for me, please?», *In These Times* del 18 de julio de 2003, s.p.; disponible online: http://inthesetimes.com/article/88/will_you_laugh_for_me_please (últ. acc. 18/01/2017).

⁵²¹ SOI, p. 32.

interpasivo, a la vez revelan que la interpasividad implica en cierto modo una paradoja⁵²²: aparentemente —como lo acabamos de describir en las líneas de introducción— es posible delegar/exteriorizar incluso aquello que percibimos como lo más íntimamente ‘nuestro’: creencias (frecuentemente religiosas, aunque no se limita a éstas) y emociones. Es igualmente sorprendente, a primera vista, que exista no sólo la posibilidad de exteriorizar/delegar actitudes y estados mentales considerados como íntimos, sino también el placer.

En estos casos de delegación de placer la situación se presenta algo más complicada⁵²³, ya que aquí el comportamiento interpasivo no se produce con la finalidad de exteriorizar una creencia o emoción por razones de ‘comodidad’ (la rueda de plegaria reza por alguien que no quiere rezar; la plañidera lamenta en lugar de alguien que se encarga de otros asuntos), sino que se trata de delegar una actividad placentera y el propio *placer* generado por ella, cuando cabría esperar que nadie quisiera exteriorizarlo por razones obvias. Ejemplos de la delegación placentera Pfaller los menciona con el bibliómano que prefiere comprar y almacenar libros en vez de leerlos, y Žižek los propone como el uso casi compulsivo de la videograbadora para registrar películas en vez de verlas, a sabiendas de que uno probablemente nunca encontrará el momento oportuno para leer los libros y ver las películas en el futuro⁵²⁴. Uno y otro caso requieren un estudio más orientado hacia el psicoanálisis, puesto que aquí la configuración psíquica apunta hacia ciertas ‘dislocaciones’ en la economía libidinal del sujeto. La pregunta elemental que se produce en la observación de estas transacciones, que se producen libremente sin que el sujeto se vea incapacitado para realizar la actividad, es sobre el motivo de estos comportamientos; una cuestión en Žižek y Pfaller que analizaremos en los apartados correspondientes.

El mecanismo fundamental que subyace a todas las formas de delegación y comportamiento interpasivo es el mismo, y ha sido observado, descrito y analizado tanto por Pfaller como por Žižek, quienes han categorizado y sistematizado sus diferentes avatares con la finalidad de

⁵²² Tanto Žižek como Pfaller han subrayado el carácter paradójico de la interpasividad en un número de publicaciones suyas relativas al fenómeno.

⁵²³ Žižek y Pfaller coinciden en que la delegación/exteriorización del placer constituye el tipo más misterioso del comportamiento interpasivo. En el caso de convicciones y creencias es relativamente obvio por qué tendemos a delegarlas: el no tener que defender o propagarlas activamente, no verse obligado a ‘luchar por ellas’ por un lado permite invertir el tiempo en otros asuntos que quizá nos parezcan más relevantes, mientras que, por otro lado, resulta evidente que es más ‘cómodo’ no tener que preocuparse por la propagación y vigencia de sus creencias incesantemente. La exteriorización libre y deliberada del placer, por otra parte, es inherentemente ilógica, pero se da en un gran número de casos, por lo que ha recibido especial atención por parte de ambos pensadores.

⁵²⁴ Cf. S. Žižek, «Will you laugh for me, please», *cit.*, s.p.

incluirlo como componente de destacada importancia en su pensamiento y, en último término, desarrollar una teoría de la interpasividad⁵²⁵. Aunque el término en sí fue propuesto inicialmente por Pfaller, como hemos visto, ofreciendo por primera vez la posibilidad de referirse con precisión al fenómeno de la delegación, dicho mecanismo y sus reflejos han sido también identificados y descritos *avant la lettre*, con mayor o menor diligencia y con finalidades distintas, por una variedad de teóricos, literatos y artistas, entre los que destacan en el campo filosófico Blaise Pascal —cuyas reflexiones sobre la fe y su adquisición sirven como una de las bases para la concepción de Žižek—, Sartre⁵²⁶, Wittgenstein⁵²⁷ o Lacan; este último conocidamente de destacada importancia para Žižek.

Los planteamientos sobre la interpasividad de Žižek y Pfaller convergen en lo esencial, pero sus dos vías de acercamiento al fenómeno, los textos consultados por ellos que les sirven de fundamento para su concepción, así como el alcance, la extensión y las implicaciones de las dos teorías contiguas sobre el comportamiento interpasivo se diferencian en los detalles. Por

⁵²⁵ Aquí cabe apuntar que es Pfaller quien construye un edificio teórico más elaborado en torno a la relación entre interpasividad y proceso estético, mientras que Žižek prefiere hacer observaciones y referencias más puntuales que sin embargo son teóricamente valiosas, especialmente en relación con otros aspectos.

⁵²⁶ Los más interesantes ejemplos del funcionamiento del mecanismo interpasivo en sus varios avatares se encuentran en Sartre descritos en *La Náusea*; presentamos dos de ellos aquí para ofrecer una breve sinopsis. Por un lado, el monumento ficticio al igualmente ficticio Gustave Impétraz, situado en la pequeña plaza contigua a la biblioteca de Bouville, funciona como defensor de «les saintes idées, les bonnes idées» para las señoras que frecuentan la plaza y por extensión para toda la población de Bouville, de modo que ellas ya no tienen por qué sustentarlas, delegan su creencia y se pueden dedicar a otros asuntos: «Elles n'ont pas besoin de le regarder longtemps pour comprendre qu'il [el monumento/Gustave Impétraz] pensait comme elles [las señoras de la plaza], tout juste comme elles, sur tous les sujets. Au service de leurs petites idées étroites et solides il a mise son autorité et l'immense érudition puisée dans les in-folio que sa lourde main écrase. Les dames en noir se sentent soulagées, elles *peuvent vaquer tranquillement aux soins du ménage, promener leur chien* [cursiva nuestra]: les saintes idées, les bonnes idées qu'elles tiennent de leurs pères, *elles n'ont plus la responsabilité de les défendre* [cursiva nuestra]; un homme en bronze s'en est fait le gardien». J.-P. Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 44. Pero no sólo se encuentran muestras de la delegación de creencias en la novela de Sartre, la delegación del placer es igualmente descrita, por ejemplo en el siguiente fragmento: «Elle [la camarera de un local] est comme ça, elle ne se presse pas de servir les clients, elle prend toujours un moment pour rêver sur leurs commandes. Elle doit penser à la bouteille, qu'elle va prendre au-dessus du comptoir, à l'étiquette blanche avec des lettres rouges, à l'épais sirop noir qu'elle va verser: *c'est un peu comme si elle buvait elle-même* [cursiva nuestra]» (*ibid.*, p. 86). En este caso concreto, pues, se describe la exteriorización del placer de consumir una bebida espirituosa, de manera sorprendentemente similar además a una anécdota sobre los últimos momentos de vida de Franz Kafka, que cuenta la costumbre de Kafka de acudir a un bar y pedir allí una cerveza para otro cliente —ya que él mismo por su padecimiento de tuberculosis era incapaz de consumir bebidas frías— derivando de ese gesto, al observar al cliente dichoso, un placer sucedáneo.

⁵²⁷ Ludwig Wittgenstein apunta sobre el cuerpo y la posibilidad de sentir dolor físico lo siguiente: «Es ist offenbar vorstellbar daß ich einen Schmerz in der Hand eines anderen Körper als meinen sogenannten eigenen spüre. Wie aber wenn nun mein alter Körper ganz unempfindlich & unbeweglich würde & ich nur mehr die meine Schmerzen etc. im anderen Körper empfände?». L. Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1981, p. 90. En nuestra traducción: «Por lo visto es imaginable que yo pueda sentir un dolor en la mano de un cuerpo distinto al que llaman el mío. ¿Qué sucedería, entonces, si mi viejo cuerpo se volviese del todo insensible & inmóvil & y sólo sintiera mi dolor etc. en el cuerpo del otro?».

esta razón, en los dos apartados siguientes ofrecemos exámenes en profundidad de las concepciones de Robert Pfaller y Slavoj Žižek respectivamente, haciendo especial hincapié en las fuentes textuales de ambos y mostrando las vías a través de las cuales han llegado a su concepción definitiva. En el último apartado de este capítulo las dos fórmulas se contrastarán de modo conclusivo, haciendo especial hincapié en las implicaciones que traen consigo sus dos enfoques: Pfaller reflexiona primordialmente sobre el vínculo entre interpasividad e ideología, y depara unas posibilidades de aplicación a contextos concretos, a más de unos vínculos hacia la teoría estética y cultural que son de gran relevancia, especialmente con miras hacia la finalidad de esta tesis; en tanto que las elaboraciones avanzadas de Žižek a partir de la interpasividad emprenden un camino muy distinto: se dirigen expresamente hacia su teoría de la subjetividad, siendo fundamentales para la comprensión de su concepto del sujeto.

6.2 La concepción de Žižek: Pascal, el *sujet supposé croire* y fetichismo.

El acercamiento de Žižek⁵²⁸ al mecanismo y fenómeno de la interpasividad es, como es habitual en él, fundamentalmente lacaniano, aunque se presenta, más allá de ese fundamento lacaniano, un tanto poliédrico. Un pasaje concreto del *Séminaire VII* de Lacan sirve como punto de partida para las consideraciones de Žižek, a partir de donde las desarrolla focalizando una serie de conceptos igualmente provenientes de la escuela lacaniana, con especial énfasis, como se verá, en las nociones del *sujet supposé croire* y el *sujet supposé jouir*⁵²⁹. El segundo componente involucrado en su formulación de la interpasividad es la noción del fetichismo según Marx, en combinación con una cierta influencia ejercida por la teoría de la ideología de Althusser y su concepto de la interpelación ideológica, que tiene, como hemos visto en el capítulo anterior, una importancia señalada en otras facetas del pensamiento žižekiano.

⁵²⁸ Como hemos visto en las notas de la introducción, los textos principales en los que Žižek se dirige al fenómeno de la interpasividad son, aunque potentes, relativamente pocos en número; siendo de mayor importancia los pasajes pertinentes de PF (especialmente pp. 144-152), el capítulo segundo de HRL (pp. 22-39) y los ensayos publicados en inglés y francés que se han mencionado anteriormente, muy parecidos, por lo demás, al contenido pertinente de PF (la versión inglesa es casi literalmente idéntica). Aparte de estos textos, la interpasividad aparece en otras obras más bien de forma fragmentaria, así por ejemplo en LN (p. 749) o, aquí sólo a modo de una brevísima mención, en ADB, p. 23.

⁵²⁹ Cf. PF, pp. 136 y 147.

Pero antes de examinar estos principales constituyentes de la concepción de interpasividad delineada por Žižek, es esencial en un primer momento dirigir la mirada hacia otro autor que se encuentra entre los primeros en describir, aunque implícitamente, una transacción parecida a las delegaciones que estamos examinando, concretamente en relación a la creencia religiosa. Fue Blaise Pascal, en sus *Pensées*, quien primero registró la posibilidad de sustituir la creencia «verdadera» por la mera emulación del ritual. El planteamiento, desarrollado con referencias expresas a la obra de Pascal, es recogido por el propio Žižek en una lectura relativamente ortodoxa —es decir, sin filtración notable de su habitual lente psicoanalítica-lacanian—, pero sorprendentemente no vinculado en profundidad con su concepto de interpasividad, por más que se constaten las semejanzas en el mecanismo psíquico subyacente⁵³⁰. El pensamiento de Pascal sí tiene una incidencia más señalada en otras vertientes del pensamiento de Žižek, en concreto sobre las temáticas de la ley y su complemento obscuro del superyó, o en sus muy frecuentes tentativas de llegar a una explicación teórica concluyente sobre la génesis del totalitarismo en la Europa del siglo XX⁵³¹. Sin embargo en sus consideraciones relativas a la interpasividad, se encuentran sólo curiosamente escasas referencias⁵³², que sin embargo ofrecen el indicio decisivo para abordar su conceptualización.

Pascal, en sus consideraciones sobre las creencias religiosas, en un primer momento desarrolla una visión dual para ilustrar lo que él percibe como la raíz de la fe en el hombre, que se articula tanto a través de la vía del espíritu como de la del corazón, alegando que «[l]a conduite de Dieu, qui dispose toutes choses avec douceur, est de mettre la religion dans l'esprit par les raisons, et dans le cœur par la grâce»⁵³³. Pero a pesar de la implicación de la razón en el proceso de creer, Pascal recalca que la fe en sí no es producto del raciocinio, sino «un don de Dieu»⁵³⁴. Con ello afirma que, aunque el raciocinio puede llegar a desempeñar un papel importante en la formación y el fortalecimiento de la creencia religiosa, en ningún momento tal creencia podrá llegar a ser exclusivamente asunto de la razón. Posteriormente, el esquema dual que introduce aquí para mostrar los canales a través de los cuales Dios infunde

⁵³⁰ Compárese también con la lúcida observación sobre la génesis del amor que realiza Žižek, utilizando el ejemplo de *Così fan tutte* de Mozart y en analogía a la observación pascalina sobre la génesis de la religiosidad, en LN, pp. 446-447.

⁵³¹ Cf. por ejemplo SOI, pp. 39-40; MSH, pp. 156-160 o LN, pp. 116-118.

⁵³² La más conspicua en HRL, p. 31.

⁵³³ B. Pascal, *Pensées*, París, P. Lethielleux, 1896 [1670], p. 30.

⁵³⁴ *Ibid.*

la fe a los hombres —«raison» y «cœur»; intelecto y emoción— se ve ampliado por una tercera noción, la de la costumbre.

Como convicción de corazón y raciocinio del espíritu, según Pascal, no son suficientes por sí mismos para fundamentar sólidamente la creencia religiosa, la costumbre es la tercera fuerza que entra en juego aquí. Citando el ejemplo concreto de las «personnes simples»⁵³⁵, poco dotadas de capacidad de raciocinio y por tanto privadas de uno de los dos sustentos de la fe hasta ese punto identificados por Pascal, es a través de la fuerza de la costumbre cómo esas personas son sin embargo capaces de creer con intensidad. Al respecto comenta lo siguiente: «Ne vous étonnez pas de voir des personnes simples croire sans raisonnement. Dieu [...] incline leur cœur à croire»⁵³⁶, para luego detallar que la fuerza más importante para realizar esa inclinación del corazón hacia la creencia es la costumbre. Ese impulso de la costumbre sobre el creyente que inclina su corazón hacia la fe es posible, según Pascal, por una circunstancia en concreto: «Car il ne faut pas se méconnaître, nous sommes automate autant qu'esprit ; et de là vient que l'instrument par lequel la persuasion se fait n'est pas la seule démonstration [la prueba convincente para la razón]»⁵³⁷. Somos pues, alega Pascal, tanto seres dotados de la capacidad de pensamiento racional como autómatas, y es la parte del autómata la que se rige por la fuerza de la costumbre: «Les preuves ne convainquent que l'esprit. La coutume [por otro lado] nous fait preuves les plus fortes et les plus crues : elle incline l'automate qui entraîne l'esprit *sans qu'il y pense* [cursiva nuestra]»⁵³⁸. La costumbre no es, por tanto, sólo uno más de los componentes necesarios para la formación de la fe, sino la fuerza dominante, capaz de inclinar el autómata, arrastrando consigo su *esprit*, su capacidad para el raciocinio.

El consejo de Pascal para aquel que se considera poco inclinado hacia la creencia religiosa, al que le gustaría creer con más intensidad pero que no se ve capaz de conseguir el salto de fe, consagra unas ideas muy similares, subrayando de nuevo la irrefrenable fuerza, casi violenta, de la costumbre. En concreto, Pascal le aconseja al hombre que tome a sí mismo por infiel lo siguiente para la consecución de la fe:

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 33.

Vous voulez aller à la foi, et vous n'en savez pas le chemin; vous voulez vous guérir de l'infidélité, et vous en demandez les remèdes. Apprenez-les de ceux qui ont été liés comme vous et qui parient maintenant tout leur bien ; ce sont gens qui savent ce chemin que vous voudriez suivre, et guéris d'un mal dont vous voulez guérir. Suivez la manière par où ils ont commencé : c'est *en faisant tout comme s'ils croyaient* [cursiva nuestra], en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira⁵³⁹.

La clave para aproximarse a la fe y desarrollar la creencia está, pues, en la emulación de los ritos y hábitos de las personas religiosas (tomar agua bendita, oír misas, etc.), es decir, entregarse conscientemente a la costumbre, incorporándola en su vida con el fin de que esa nueva costumbre religiosa arrastre —como hemos visto anteriormente— la razón y el autómatas 'se ponga en marcha'. Es aquí donde surge por primera vez la idea de una cierta exteriorización de la creencia, generalmente considerada una sensación profundamente interior e íntima, a través de la entrega a la costumbre, fuerza atemporal y de origen incierto (es simplemente impuesta sobre «les enfants, ceux qu'ils ont reçus de la coutume de leurs pères»⁵⁴⁰) que, en último término, somos incapaces de entender: «la coutume ne doit être suivie que parce qu'elle est coutume, et non parce qu'elle soit raisonnable ou juste»⁵⁴¹. Žižek, en una consideración muy posterior a sus propias ideas acerca de la interpasividad, ha puntualizado de forma afilada la idea de Pascal de forma afilada en un pasaje sobre la relación entre la ley y el superyó:

This is what is 'scandalous' about Pascal. The experience of 'faith', the most 'internal' feeling, deeper and more constant than any argumentative proof, is based on some *external 'dead letter'*, on submission to a 'custom' that the subject *does not understand* [cursivas nuestras]. In the end, in the case of belief, 'the automaton unconsciously drags the mind along'⁵⁴².

Vemos aquí en las relaciones establecidas por Pascal entre la costumbre y la creencia religiosa, una primera muestra de cómo un agente exterior al sujeto (en este caso el «external 'dead letter'» de la costumbre) puede apoderarse de algo tan presumiblemente íntimo y «nuestro» como lo es la creencia religiosa. Aunque en el caso que describe Pascal, todavía no se puede hablar de interpasividad en sentido estricto —no olvidemos que Pascal, en principio, daba el consejo de encomendarse a la costumbre a aquellos que querían *reforzar* su creencia, no

⁵³⁹ B. Pascal, *Pensées, cit.*, p. 17.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 72-73.

⁵⁴² MSH, p. 164.

menguarla—, por más que sus ideas sirvan como fundamento sólido para el acercamiento a la interpasividad *sensu stricto* de Žižek.

Para un acercamiento tal, el fundamento introducido por Pascal cumple una función principal, ya que es allí donde sitúa Žižek uno de los nexos concretos con sus propias contemplaciones. Se encuentra, sucintamente recogido, en el capítulo «The Interpassive Subject: Lacan Turns a Prayer Wheel» de su introducción al pensamiento de Lacan⁵⁴³. Aquí, Žižek describe la relación entre la creencia religiosa alcanzada a través de la emulación de los ritos (la fuerza de la costumbre en sentido pascalino) y el mecanismo interpasivo de la siguiente manera:

It may seem that we are dealing here with the same phenomenon described long ago by Blaise Pascal in his advice to non-believers who would like to believe, but cannot bring themselves to accomplish the leap of faith: ‘Kneel down, pray, act as if you believe, and belief will come by itself’. [...] Today, however, in our fidelity to a cultural life-style, we turn Pascal’s logic around: ‘You believe too much, too directly? You find your belief oppressing in its raw immediacy? Then kneel down, act as if you believe, and you will get rid of your belief — you will no longer have to believe yourself, as your belief will be ‘objectified’ in the act of praying. That is to say, what if one kneels down and prays not so much as to embrace one’s own beliefs, but instead to get rid of them, of their intrusion, to secure a breathing space? To believe — to directly believe, without mediation — is an oppressive burden which, happily, can be offloaded onto another by the practice of a ritual⁵⁴⁴.

Mientras que esta observación es correcta en sí, la inversión propuesta por Žižek es principalmente innecesaria. Es cierto, como lo acabamos de señalar también nosotros, que la intención de Pascal era —presumiblemente— inspirar fe, no reducirla a través de la delegación. Pero como se ha visto en el examen de la costumbre, se trata de un mecanismo automático, impulsado por una fuerza que el hombre no entiende en su totalidad, y por tanto superior a un simple refuerzo de la creencia; lo que Pascal describe implícitamente es la formación de un automatismo, o quizá de un primer registro de una delegación interpasiva. Es el propio Pascal, además, quien proporcionaba una extraña pista acerca del carácter de la costumbre, al comentar sobre la emulación de los rituales religiosos: «Naturellement, cela

⁵⁴³ HRL, pp. 22-39.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 31. Esta cita además ilustra nuevamente lo comentado en las notas 11 y 13 de este capítulo, esto es, que en muchos casos, por ejemplo en momentos y actividades relativos a emociones ‘negativas’ y su traumática proximidad a lo Real, así como con tareas arduas («oppressive burden») que requieren mucho afán y son comparablemente «incómodas» de efectuar, las delegaciones interpasivas no se realizan con el fin de obtener un excedente de placer, sino para evitar aflicciones o agobios que pudieran influir desfavorablemente en la economía libidinal del sujeto.

[...] vous abêtira»⁵⁴⁵; indicio que evidencia que se produce más bien un cierto alejamiento/embotamiento de las creencias religiosas, en lugar de una proximidad/intimidad aumentada.

El segundo sustento fundamental para la concepción de la interpasividad según Žižek proviene, como es habitual en Žižek, de Lacan. Aquí no se trata de la delegación de creencias como en nuestro ejemplo anterior, sino de la de las emociones, ejemplificada en un pasaje del *Séminaire VII* que sirve como base. En él, Lacan registra una forma del mecanismo interpasivo en su descripción del modo de actuación del coro en la tragedia griega clásica:

Après, dans une tragédie il y a le Chœur. Le Chœur, qu'est-ce que c'est ? On vous dira — *C'est vous*. Ou bien — *C'est pas vous*. La question n'est pas là. Il s'agit de moyens, et de moyens émotionnels. Je dirai — Le Chœur, ce sont les gens qui s'émeuvent.

Donc, regardez-y à deux fois avant de vous dire que ce sont vos émotions qui sont en jeu dans cette purification. Elles sont en jeu quand, à la fin, non seulement elles, mais bien d'autres, doivent être, par quelque artifice, apaisées. Mais ce n'est pas pour autant qu'elles sont directement mises en jeu. Elles y sont sans aucun doute, et vous êtes là à l'état de matière disponible — mais d'un autre côté aussi, de matière tout à fait indifférente. Quand vous êtes le soir au théâtre, vous pensez à vos petites affaires, au stylo que vous avez perdu dans la journée, au chèque que vous aurez à signer le lendemain — ne vous faisons donc pas trop de crédit. Vos émotions sont prises en charge dans une saine disposition de la scène. Le Chœur s'en charge. Le commentaire émotionnel est fait. C'est la plus grande chance de survie de la tragédie antique — il est fait. Il est juste ce qu'il faut bêta, il n'est pas sans fermeté non plus, il est plus humain.

Vous êtes donc délivrés de tout souci — même si vous ne sentez rien, *le Chœur aura senti à votre place* [cursiva nuestra]⁵⁴⁶.

Este extenso pasaje del séptimo seminario llamó la atención de Žižek tempranamente, en 1989, cuando observó en relación con el texto de Lacan en *The Sublime Object of Ideology* que «the most intimate beliefs, even the most intimate emotions, compassion, crying, sorrow, laughter can be transferred, *delegated* to others *without losing their sincerity* [cursivas nuestras]»⁵⁴⁷. Esta constatación sirve como piedra fundamental para su entendimiento de la interpasividad, aunque aquí literalmente *avant la lettre* —el término, recuérdese, fue acuñado por Robert Pfaller en 1996— y todavía sin diferenciar nítidamente entre las delegaciones de creencias, emociones y placer/*jouissance*. En otro aspecto, no obstante, estas primeras consideraciones eran ya de gran valor, porque ofrecen unas implicaciones concretas para el «social field», como apunta Žižek esforzando el término de Bourdieu: «The lesson to be drawn from this concerning the social field is above all that belief, far from being an

⁵⁴⁵ B. Pascal, *Pensées*, cit., p. 17.

⁵⁴⁶ J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1986, pp. 294-295.

⁵⁴⁷ SOI, p. 32.

‘intimate’, purely mental state, is always *materialized* in our effective social activity: belief supports the fantasy which regulates social reality»⁵⁴⁸.

El estudio de las consideraciones pascalinas sobre adquisición y formación de la creencia religiosa, la exteriorización de tal creencia que se realiza, según Žižek, por la vía de la costumbre, esa fuerza incomprensible, el «external ‘dead letter’»⁵⁴⁹, así como la inversión de la estrategia para «infielos» recomendada por Pascal con respecto a la emulación de los ritos religiosos (no del todo necesaria, como hemos visto, pero ilustrativa), se dejan vincular oportunamente, a su vez, con otro concepto de signo lacaniano, el *sujet supposé croire*. Es uno de cuatro elementos en una tipología diseñada por Žižek, desapegada ya de lo establecido por Lacan. Tal tipología comprende cuatro diferentes tipos de sujetos: (1) el sujeto supuesto saber (*sujet supposé savoir*), (2) el sujeto supuesto creer, (3) el sujeto supuesto disfrutar/gozar (*sujet supposé jouir*) y (4) el sujeto supuesto desear (*sujet supposé désirer*)⁵⁵⁰.

La noción fundamental acuñada por Lacan —y la única que halla repercusiones destacadas en su obra— es la del *sujet supposé savoir*, que describe el papel que, en el psicoanálisis clínico, el paciente analizado le atribuye al analista: el del otro que ya desde el primer momento del proceso de análisis *sabe* cuál es la condición de su paciente, cuál su disposición psíquica y cómo proceder. Esto, evidentemente, no es así: el analista, inicialmente, sabe (casi) tan poco como el paciente, y en las sesiones colaboran para conseguir los objetivos del análisis. Para el paciente, sin embargo, esa perspectiva del analista como sujeto-supuesto-saber es clave para el éxito del análisis, dado que su percepción del analista como experto que ya desde el comienzo sabe cómo se presenta la situación, crea la confianza necesaria.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁴⁹ MSH, p. 164.

⁵⁵⁰ Esta categorización cuadrupartita constituye uno de los momentos más enigmáticos en la divulgación de la obra de Žižek en diferentes idiomas: no aparece como tal nunca en ninguna publicación en su lengua ‘principal’, el inglés. En alemán, sin embargo, la emplea ya tempranamente en la versión de *Enjoy Your Symptom!* (EYS), con el título alemán igualmente sugerente, pero ligeramente modificado de *Liebe dein Symptom wie dich selbst* (Berlín, Merve, 1991, la tipología en pp. 133-136), aunque la publicación en inglés no hace mención alguna de ella. El hecho de que Žižek sigue comprometido con su tipología, al menos en sus publicaciones no inglesas, lo demuestra su reciente empleo en *Les plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, París, PUF, 2011 (su tesis doctoral actualizada, ampliada y nuevamente editada; la tipología aquí pp. 264-272). En la edición inglesa correspondiente que manejamos nosotros (MSH), sin embargo, esta misma tipología ha sido suprimida. La breve descripción de los diferentes tipos de sujeto, que se desarrolla a continuación, se basa por tanto principalmente en las dos publicaciones en francés y alemán que acabamos de mencionar; para un estudio más detallado de la problemática sobre las diferentes versiones de publicaciones que supuestamente constituyen traducciones de la misma obra, pero cuyo contenido no coincide en muchas ocasiones, véase el apartado correspondiente de este trabajo.

Las otras tres nociones se derivan de esta primera, y han sido elaboradas y recogidas por Žižek a efectos de describir adecuadamente las coyunturas vinculadas a otros tipos de suposiciones: el *sujet supposé croire* es aquel sujeto del que uno asume que cree directamente y ‘de verdad’ en algo, es estructuralmente necesario para mantener las creencias, y, en último término, el Orden Simbólico: «From the very outset, the speaking subject displaces his belief on to the big Other *qua* the order of pure semblance»⁵⁵¹. A raíz de importancia vital para el sustento del Orden Simbólico, Žižek considera el *sujet supposé croire* el más importante de la tipología, más aun que el *sujet supposé savoir*, añadiendo la distinción entre el saber como real, y la creencia como simbólica («belief is symbolic and knowledge is real»⁵⁵²).

En el caso de delegaciones de creencias es la noción del *sujet supposé croire* la que es decisiva. Žižek explica: «There are some beliefs, the most fundamental ones, which are from the very outset ‘decentered’ beliefs of the Other; the phenomenon of the ‘subject supposed to believe’ is thus universal and structurally necessary»⁵⁵³. Esto es, en la mayoría de los casos de creencias, ni siquiera se da el caso de aquel sujeto que cree ‘directamente’, son creencias de las que uno de sus elementos constitutivos ya es su exteriorización, su «decenterment»⁵⁵⁴. En estos casos, evidentemente, el *sujet supposé croire* realmente no cree, ni siquiera existe como tal: es, en su lugar, el gran Otro, el Orden Simbólico.

Para el caso de las delegaciones de placer, el sujeto supuesto disfrutar cobra importancia: actúa de manera parecida al sujeto supuesto creer, sólo que en vez de creer por nosotros, disfruta por nosotros, liberándonos del mandamiento perpetuo del superyó: «¡disfruta!». Con esto, Žižek subraya la aparente paradoja que constituyen las delegaciones de placer, comparándolas directamente con aquellas relativas a creencias y emociones:

Are we not, however, confusing different phenomena under the same title of interpassivity? Is there not a crucial distinction between the Other taking over from me the ‘dull’ mechanical aspect of routine duties, and the Other taking over from me and thus depriving me of enjoyment? Is ‘to be relieved of one’s enjoyment’ not a meaningless paradox, at best a euphemism for simply being deprived of it?⁵⁵⁵

⁵⁵¹ PF, p. 135; cf. adicionalmente HRL, pp. 29-32.

⁵⁵² S. Žižek, «The Interpassive Subject», *cit.*, s.p.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*

Para comprender la razón por la que se producen estas delegaciones del placer, Žižek afirma que es imperativo reconocer que el placer en sí no es un estado espontáneo e inmediato, sino que se sostiene a través del mandamiento del superyó, que en último término se reduce a la orden de «¡disfruta!»⁵⁵⁶. Para escaparse de la presión psíquica que esta orden de disfrutar genera, se producen los casos de la exteriorización del placer: el sujeto supuesto disfrutar, que puede ser, entre muchas otras opciones, la videgrabadora de nuestro ejemplo precedente, se encarga de disfrutar *por* nosotros, sustrayéndonos el placer, pero también —y a un nivel más importantemente— liberándonos de la presión creada por el mandamiento del superyó.

A modo de recapitulación, ¿cuál es en concreto, pues, el punto de unión entre Lacan y Pascal aquí? Precisamente la (posibilidad de la) delegación: Pascal recomienda sumergirse por completo en la emulación de los ritos religiosos para encontrar la verdadera fe; pero al encomendar sus creencias a la costumbre —fuerza que, según Žižek, ni siquiera entiende—, el sujeto ya realiza una primera transferencia, un primer paso de exteriorización; podríamos decir: la costumbre cree por nosotros⁵⁵⁷. En el caso del *sujet supposé croire* sucede algo muy similar, aunque a través de un mecanismo quizá algo más tangible que la fuerza impersonal y opaca que es la costumbre: el sujeto delega sus creencias a otro del que «cree que cree»; es decir, para «creer objetivamente», para poder delegar las propias creencias sólo tenemos que exteriorizarlas hacia otro sujeto del que suponemos que sí ‘cree de verdad’. Este otro sujeto, por último, ni siquiera tiene por qué existir o creer ‘de verdad’, es suficiente que nosotros asumamos que este *sujet supposé croire* está ‘allí fuera’ y cree por nosotros, con lo que se convierte, en último término, en el Gran Otro/el Orden Simbólico. Las delegaciones de placer, por su parte, se realizan de forma muy parecida, sólo que en ellas interviene el *sujet supposé jouir* que nos libera de la obligación impuesta por el superyó del continuo disfrute.

El tercer elemento explicativo que cobra importancia en el acercamiento de Žižek es, finalmente, la noción del fetichismo, principalmente según el concepto de Marx (es decir, como manifestado en el fetichismo del dinero y de la mercancía). Aquí, la atención se dirige no tanto hacia la delegación interpasiva en su comprensión como movimiento o actividad, sino hacia un fenómeno anexo, involucrado en el proceso: el de la substitución. Cada delegación interpasiva necesariamente implica la substitución del sujeto por otro agente, y el

⁵⁵⁶ Cf. PF, pp. 147-152.

⁵⁵⁷ Cf. MSH, pp. 163-165.

funcionamiento de esta substitución es dilucidado por Žižek mediante la noción marxista del fetichismo. El propio Marx formula su concepto de fetichismo de la mercancía de la siguiente manera:

Um daher eine Analogie zu finden, müssen wir in die Nebelregion der religiösen Welt flüchten. Hier scheinen die Produkte des menschlichen Kopfes mit eignem Leben begabte, untereinander und mit den Menschen in Verhältnis stehende selbständige Gestalten. So in der Warenwelt die Produkte der menschlichen Hand. Dies nenne ich den Fetischismus der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waren produziert werden, und der daher von der Warenproduktion unzertrennlich ist⁵⁵⁸.

Esta clásica concepción del fetichismo según Marx —ceñida a los fenómenos del fetichismo económico— la resume Žižek sucintamente: «in the fetishist universe, people (mis)perceive their social relations in the guise of relations between things»⁵⁵⁹. Al mismo tiempo advierte que esta noción clásica tiene que calificarse como parcialmente incompleta y ya no muy adecuada para la explicación de comportamientos fetichistas; citando a Althusser para dilucidar que debajo de esta determinación más bien de signo ideológico, aguarda otra más profunda, más «theoretical (or ‘scientific’)»⁵⁶⁰, que se traduce en registrar el cortocircuito producido en coyunturas fetichistas entre una estructura diferencial y un elemento particular de tal estructura. Para el análisis socioeconómico, pues, la noción marxista necesariamente tiene que ser complementada por el desarrollo de Althusser.

En la cuestión de la interpasividad, sin embargo, la concepción marxista resulta muy útil, a condición de ser contemplada desde otra perspectiva: en vez de darle prominencia a la oposición dual de tinte humanista —‘seres humanos’ *vs.* ‘cosas’—, hay que dirigir la mirada hacia una noción subyacente más curiosa y productiva, la del «mystery of substitution and/or displacement»⁵⁶¹; en otras palabras, la pregunta por cómo es posible ese desplazamiento de las relaciones entre personas hacia las relaciones entre cosas: «is it not a basic feature of the Marxian notion of commodity fetishism that the ‘things believe instead of us, in place of

⁵⁵⁸ K. Marx, *Das Kapital*, *cit.*, p. 72. En la traducción que manejamos: «De ahí que para hallar una analogía tengamos que trasladarnos a las regiones nebulosas del mundo religioso. Aquí, los productos del cerebro humano parecen dotados de vida propia, independientes, en relación entre sí y con los hombres. Lo mismo ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. Esto es lo que llamo fetichismo, que se adhiere a los productos del trabajo en cuanto se producen como mercancías y que, por consiguiente, es inseparable de la producción de mercancías» (p. 103).

⁵⁵⁹ PF, p. 134.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*

us?»⁵⁶². ¿Por qué es posible entonces que las cosas piensen por nosotros, en nuestro lugar, aunque sabemos perfectamente que las cosas son meramente cosas y no un tipo de artefacto de propiedades cuasi-teológicas? La clave, afirma Žižek, no está en la actitudes conscientes de los individuos, pues nadie cree de verdad que una mercancía sea algún tipo de objeto mágico, sino en cómo se manifiesta luego la actividad social en el mercado. Allí, repentinamente, las personas siguen la ilusión fetichista, las creencias se trasponen de los seres humanos a las cosas, produciéndose una situación paradójica: los sujetos no creen en los poderes mágicos de la mercancía en sí, pero su creencia se ha desplazado, son los objetos los que creen en lugar de los sujetos, son ellos los que mantienen la ilusión fetichista viva, la creencia se ha exteriorizado y literalmente objetivado. Ese mecanismo de exteriorización es idéntico al que impulsa la delegación hacia el *sujet supposé croire*, sólo que en el caso del fetichismo los destinatarios son los objetos.

El acercamiento de Žižek combina, por tanto, tres elementos explicativos: dos fundamentales, a saber, la teoría de la constitución de las creencias religiosas y el papel de la costumbre según Pascal y el *sujet supposé croire* desarrollado por Žižek sobre la base lacaniana, más uno suplementario, la noción del fetichismo según Marx, siendo finalmente capaz de dilucidar el mecanismo interpasivo en sus diversos avatares. Desde las series de televisión que, en cierto modo, se *ven a sí mismas* (con el perpetuo ejemplo proporcionado por Žižek de la risa ‘de lata’, el *canned laughter* de las comedias americanas)⁵⁶³, y las ruedas de plegaria, que *rezan por sí mismas*, liberándonos de la obligación de hacerlo nosotros⁵⁶⁴; hasta la función interpasiva del coro en la tragedia griega que, en la interpretación de Lacan, cumple exactamente la función inversa de la ‘risa de lata’ (llora/sufre por nosotros). Por último, ciertos textos que no necesitan una lectura, sino que, nuevamente, *se leen a sí mismos*, y cumplen con su propósito siendo visibles y ofreciendo la mera posibilidad de lectura, sin que fuera necesario que la misma se

⁵⁶² *Ibid.*, p. 135.

⁵⁶³ Cf. por ejemplo, SOI, p. 33. Cf. adicionalmente una vídeo-conferencia un tanto particular a propósito de la publicación de LET, en la que Žižek compara el fenómeno de la risa artificial grabada con lo que el denomina como «capitalist greed», resaltando sus similitudes estructurales, ‘objetivadas’, sin emplear, no obstante, el término concreto de interpasividad. S. Žižek, «Lecture: Living in the End Times According to Slavoj Žižek», vídeo del programa *Vpro Backlight*, 2010, aquí 09:25-10:40; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=Gw8LPn4irao> (últ. acc. 18/01/2017).

⁵⁶⁴ Cf. HRL, pp. 22-25.

produzca, por ejemplo los *truisms* de Jenny Holzer, frecuentemente citados en común por Žižek⁵⁶⁵ y por Pfaller.

Antes de dirigir la atención inmediatamente hacia la concepción de Robert Pfaller, que nos ha de servir como complemento para dilucidar aspectos complementarios de la interpasividad, conviene reseñar que el propósito de Žižek no es ilustrar una etiología de la interpasividad, que él entiende sobre todo como un componente dado de la disposición psíquica humana, sin buscar por ello explicaciones a cuestiones como por ejemplo la del motivo de la aparición cumulativa de comportamientos interpasivos en algunos sujetos, y no en otros. Pfaller sin embargo, cuyo acercamiento se examina a continuación, afronta suplementariamente la pregunta de por qué algunos prefieren la delegación a la ‘cosa verdadera’.

6.3 La concepción de Pfaller: «ilusiones sin propietario» y el *homo ludens*.

La concepción de la interpasividad como fenómeno perteneciente al dominio de la teoría del arte y la teoría de la comunicación mediática que propone el filósofo austriaco Robert Pfaller coincide, a grandes rasgos, con la de Žižek; lo que no ha de extrañarnos si tenemos en cuenta que ambos han colaborado en algunas ocasiones y conocen bien la obra respectiva.⁵⁶⁶ Como Žižek, Pfaller observa la posibilidad fundamental de delegar aún los más íntimos contenidos psíquicos —creencias, emociones y placer como ya lo hemos visto en Žižek—, desarrollando a partir de esta observación su teoría personal de la interpasividad. A ella ha dedicado una serie de importantes publicaciones: la primera obra de mayor impacto que editó sobre el fenómeno de la interpasividad, fue la colección antológica *Interpassivität: Studien über delegiertes Genießen* publicada en 2000, a la que el propio Žižek contribuyó con un ensayo («Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität») sobre la sustitución, resumiendo básicamente el contenido de su artículo más extenso «The Interpassive Subject» al que ya hemos aludido. Las

⁵⁶⁵ Véase por ejemplo HRL, *cit.*, p. 38 o TS, pp. 360-361.

⁵⁶⁶ Cabe apuntar aquí, breve y cautelosamente, que Pfaller se muestra algo más comprometido con respecto al correcto señalamiento de las ideas que ha tomado prestadas de los textos de Žižek, mientras que éste en todas las ocasiones que esfuerza el término de interpasividad o se limita a hacer solamente una breve referencia global al comienzo de su texto en la que comúnmente indica un único libro de Pfaller de entre los varios que ha publicado éste al respecto (véase aquí por ejemplo HRL, p. 23, nota 12) o directamente omite esa referencia que debería ser obligada (por ejemplo en PD, p. 142 y LN, p. 749). Mientras que se podría alegar que el término ha ido adquiriendo una notoriedad y alcance tales que se hace ya dispensable la mención de su inventor (circunstancia que nosotros tampoco consideramos dada en este momento), sobre todo es poco oportuno de cara al aprecio de la teoría de Pfaller, que ha desarrollado y aplicado el concepto de interpasividad a una gran variedad de artefactos y manifestaciones culturales, contribuyendo sustancialmente a su ‘éxito’.

restantes aportaciones comprendidas en el volumen son primeras exploraciones de un cierto carácter tentativo aun, buscando examinar sobre todo contextos concretos en los que se manifiesta el mecanismo interpasivo; así, por ejemplo, un análisis detallado de la risa grabada ‘artificial’ en las series estadounidenses, mencionada aquí ya en varios momentos. El desarrollo del concepto y el intento de crear su «Theorie der Interpassivität»⁵⁶⁷ a partir de él, se realiza en las dos publicaciones posteriores clave de Pfaller, *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, de 2002⁵⁶⁸, y *Ästhetik der Interpassivität* de 2008⁵⁶⁹, a más de una serie de artículos y otras contribuciones menores.

Aunque las contribuciones de Pfaller son muy sistemáticas y extensas, en el marco de esta tesis con su centro en el pensamiento general de Žižek sólo han de constituirse en un complemento puntual, por lo que nos limitaremos a trazar su camino hacia la interpasividad con sólo dos referencias a dos autores claves para su teoría, Octave Mannoni y Johan Huizinga. Como punto de partida, Pfaller, al igual que Žižek, toma la transferencia/delegación/externalización de las creencias (empleando en alemán con preferencia el término de «Illusionen», pero también «Überzeugungen») que percibe en una serie de actitudes y prácticas cotidianas, en las que parece ser que las personas no creen de manera directa y convencida, sino que se produce una especie de creencia mediada. Una clara muestra de una creencia así concebida es, según Pfaller, la creencia en el horóscopo: es probable, de entrada, que no haya nadie que de verdad crea en el horóscopo, pero a pesar de ello se pueden encontrar personas que al menos sienten una difusa necesidad de consultarlo, aun a sabiendas de que no tiene ningún poder predictivo. Estas personas por supuesto nunca dirían de sí que creyesen activamente en el poder oracular de la astrología, pero a través de su actividad revelan que debe de haber algo allí, no obstante, que capta su interés y les ‘obliga’ en cierto modo a la consulta (si, como alegan, no creyeran en absoluto, simplemente dejarían de lado el horóscopo)⁵⁷⁰. Esa observación, en combinación con otras similares, le lleva a Pfaller a sospechar en este tipo de comportamiento un forma de

⁵⁶⁷ El propio Pfaller subraya que sus exploraciones, más que presentar ya una teoría sólida y perfectamente edificada, han de comprenderse como intentos de pensar «en otras direcciones», de superar, como explica en alusión a Gaston Bachelard, obstáculos epistemológicos y preparar el camino hacia un campo de investigación aún poco estudiado.

⁵⁶⁸ *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2002.

⁵⁶⁹ *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburgo, Philo Fine Arts, 2008.

⁵⁷⁰ Cf. R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, cit., pp. 87-90.

creencia delegada; una creencia además que parece carecer de propietario, denominada por Pfaller como «Illusion ohne Eigentümer»⁵⁷¹.

La observación anterior se deja vincular, por un lado, con el sujeto supuesto creer de Žižek que acabamos de examinar: puede tomar la forma de otro sujeto real existente y directamente creyente; es decir, puede manifestarse en una persona que cree de verdad, pero en la gran mayoría de los casos, el *sujet supposé croire* asume la forma del gran Otro, está inscrito en el Orden Simbólico y así se deshace de una vinculación concreta. Tal es el caso de las creencias sin propietario de Pfaller: están constitutivamente dislocadas, no se dejan rastrear en sujetos concretos, sino que se han inscrito en la actividad social como tal.

Pfaller, sin embargo, no establece aquí el nexo concreto con Žižek aquí, sino que prefiere ligar sus reflexiones al pensamiento de otro autor, Octave Mannoni, quien aborda en su obra con mucha profundidad y de manera muy fecunda cuestiones en torno a la creencia, especialmente en sus dos ensayos «Je sais bien mais quand même...»⁵⁷² y «L'illusion comique»⁵⁷³. Una de las ideas centrales de Mannoni con respecto a las creencias de cualquier índole es su división entre «foi» y «croyance», fe y creencia, que utiliza para diferenciar nítidamente entre, como diría Žižek, la creencia 'directa', donde el sujeto es consciente de su creencia y está convencido de ella; la mantiene y defiende sin reservas, y la creencia indirecta/dislocada/delegada, en la cual el sujeto puede, pero no suele ser consciente de ella. Si es consciente de ella, la creencia coexiste con conocimientos del sujeto que desacreditan o contradicen esa creencia, tipo identificado como «croyance» por Mannoni, que coincide con las creencias mediadas por el *sujet supposé croire* establecidas por Žižek, y, por supuesto, con las «ilusiones sin propietario» que propone Pfaller.

A partir de este fundamento Pfaller desarrolla su propia visión de la interpasividad, cuyas características más generales hemos visto en la introducción de este capítulo. Pero el estudio de las reflexiones de Mannoni también conduce a Pfaller a otra observación importante,

⁵⁷¹ Término ampliamente empleado por Pfaller, véase por ejemplo *Die Illusionen der anderen*, cit., pp. 9-13.

⁵⁷² O. Mannoni, «Je sais bien, mais quand même...», en *Clefs pour l'imaginaire, ou L'autre scène*, París, Seuil, 1969, pp. 9-33, publicado antes, en 1964, en *Les Temps Modernes*, CCXII (1964), pp. 1262-1268, bajo el título ligeramente modificado de «Je sais bien ... mais quand même. La Croyance».

⁵⁷³ O. Mannoni, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», en *Clefs pour l'imaginaire, ou L'autre scène*, cit., pp. 161-183.

especialmente con respecto a un tipo en concreto de las delegaciones del placer: la constatación de que la delegación en estos casos siempre es una delegación doble, de creencia y placer sucesivamente:

Die doppelte Delegation der Interpassivität: die Tatsache, dass interpassive Personen erstens ihren *Genuss* an eine stellvertretende Instanz und zweitens den *Glauben* an die von ihnen dargestellte Illusion einem unbestimmt bleibenden naiven anderen übertragen⁵⁷⁴.

En una variedad de situaciones de delegación de placer, la delegación que se realiza no es sencilla y, en mayor o menor grado, consciente —como podría ser por ejemplo la de la ‘risa de lata’ de las comedias americanas: aquí delego mi placer conscientemente—, sino de una delegación doble, una dislocación duplicada: en el primer paso se efectúa la delegación del placer en sí, y en el paso sucesivo el sujeto también delega la creencia en esa ilusión que se ha creado a otro, a un sujeto supuesto saber en términos žižekianos⁵⁷⁵. De tal manera, la transacción de la delegación se vuelve inconsciente y opaca por esa doble refracción, y es por este motivo en concreto que, en el análisis de prácticas y manifestaciones culturales, el descubrimiento de mecanismos interpasivos puede resultar una tarea difícil.

Pfaller, por lo demás, en ningún momento se opone activamente a la aserción de que interpasividad es un factor constitutivo de la psique humana y que el comportamiento interpasivo por tanto no presenta ningún rasgo de una posible condición patológica, pero sí que ofrece un razonamiento algo más etiológico que Žižek, abordando en concreto la encuesta sobre las situaciones particulares que demuestran más propensión a la estimulación de comportamiento interpasivo; cuestión esta que va ligada naturalmente a la anterior por las disposiciones psíquicas del sujeto que igualmente fomentan la eclosión de tal comportamiento. La propuesta de Pfaller a este respecto se basa fundamentalmente en el concepto del *homo ludens* del historiador cultural neerlandés Johan Huizinga. La tesis principal de éste, que despliega principalmente en su obra homónima al respecto⁵⁷⁶, es la de que el juego y la

⁵⁷⁴ R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, cit., p. 15. En nuestra traducción: «La doble delegación de la interpasividad: el hecho de que las personas interpasivas delegan primero su *placer* a una institución vicaria, y segundo la *creencia* en la ilusión que proyectan a un ingenuo ‘otro’ indeterminado».

⁵⁷⁵ Un buen ejemplo, frecuentemente empleado por Pfaller, aquí es el del bibliómano que compra libros en vez de leerlos: en el primer nivel, se produce una dislocación del placer, desde el sujeto al objeto; los libros «se leen a sí mismos», como diría Pfaller, y el comprador se queda contento con la mera adquisición. Inmediatamente después, en el segundo nivel se realiza la delegación de la creencia: el bibliómano por supuesto no cree consciente y convencidamente que los libros se lean a sí mismo, que sea suficiente comprarlos en vez de leerlos. A través de la segunda delegación, ahora de la creencia, sin embargo, es capaz de transferir la creencia errónea a otro (al gran Otro, de hecho), y así puede creerla ‘indirectamente’ y quedar contento con su comportamiento.

⁵⁷⁶ J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2007 [1938].

«seriedad sagrada» que se genera a través de él, constituyen los orígenes de la cultura. Para sustentar esta tesis, la argumentación de Huizinga emprende el siguiente camino: en primer lugar, concluye que la intensidad psíquica experimentada por un sujeto en una situación de juego —independientemente de si participa en tal juego como agente activo o como espectador— es mucho más elevada que en otras situaciones o coyunturas; es el juego, por tanto, lo que, a través de los afectos, tiene más impacto sobre la psique humana. Es esa intensidad afectiva incrementada la que Huizinga denomina como la «seriedad sagrada», y la considera involucrada, en distintos avatares, en todo tipo de prácticas y manifestaciones culturales —religión, deporte, arte, etc.—. A raíz de este planteamiento llega a la conclusión central de que el juego es el origen de toda cultura⁵⁷⁷.

Con respecto a la investigación de los motivos para la delegación en el comportamiento interpasivo, para Pfaller la clave se encuentra justo en ese carácter sagrado de la seriedad del juego descrita por Huizinga, que forma el núcleo de todas las prácticas culturales. En ocasiones especialmente marcadas por la seriedad sagrada de Huizinga, es cómo algunos tienden a comportamientos interpasivos, a delegaciones para evitar un contacto intenso con el aura sagrada de la cultura, con su núcleo 'mágico'. Este planteamiento del contacto impactante con la esfera sagrada de la cultura brinda también la oportunidad de tender un puente —en un acercamiento de signo lacaniano— con la dimensión traumática de lo Real: las delegaciones interpasivas, diríase, se llevan a cabo para evitar un contacto demasiado directo con lo Real (lo Real de los sentimientos, lo Real del arte, etc.), porque los sujetos no se ven capaces de resistir el impacto creado por tal contacto, y rehúyen de él a través de la delegación. Así, la seriedad sagrada de Huizinga y lo Real de Lacan, lejos de ser idénticos o sólo remotamente parecidos, revelan un sólido aspecto en común: su dimensión traumática. Y con esa misma posibilidad del trauma es posible explicar también por qué algunos individuos tienden a acumulaciones de comportamientos interpasivos, mientras que otros prefieren con frecuencia el consumo/la recepción directa: sus preferencias dependen de la disposición psíquica individual, de otros posibles traumas y de otros mecanismos de los que disponen para amortiguar el contacto con lo Real, siendo la interpasividad sólo uno de ellos.

⁵⁷⁷ Cf. *ibid.*, en especial el capítulo «Juego y competición, función creadora de la cultura» en pp. 67-102.

6.4 Diagnóstico: aplicaciones, ampliaciones e implicaciones de la interpasividad.

Como se ha visto en el examen de las dos concepciones de Žižek y Pfaller, el fenómeno denominado con el término de interpasividad se revela, lejos de ser un mero recurso artístico o una técnica creativa, como un elemento inherente a la constitución de la psique humana, que se manifiesta en una variedad de avatares. Creencias, emociones y placer, aunque percibidos como el «psychic content»⁵⁷⁸ más íntimo del sujeto, pueden ser delegados por él a otros agentes —humanos o máquinas—, sin perder su fuerza o sinceridad: nos podemos reír a través de la risa grabada de una serie televisiva, podemos rezar por medio de una rueda de plegaria, y también podemos derivar placer de delegaciones que en sí resultan poco útiles y presentan una cierta forma de escapismo, como la mera adquisición de libros en vez de su lectura; es decir, comportamientos interpasivos pueden tener implicaciones a largo plazo tanto ‘positivas’ como ‘negativas’.

En todo caso, resulta evidente que la interpasividad no se puede concebir únicamente como concepto opuesto a la interactividad. Al contrario de ésta —entendida como concepto que engloba una serie de aplicaciones destinadas a la ‘activación’ del receptor de una obra de arte, etc., y por tanto, su conversión en ‘productor’ secundario— la interpasividad no constituye un recurso o estrategia artística, sino que se encuentra profundamente inscrita en la constitución de la psique y por tanto, de la subjetividad; aspecto este subrayado especialmente por Žižek. Dicho de otra manera: la interactividad puede ser empleada como recurso artístico según la intención del creador, mientras que la interpasividad ya está presente en el propio sujeto, aunque puede ser movilizada por diversos mecanismos que provocan un comportamiento señaladamente interpasivo. Esta observación —interpasividad es constitutiva para el sujeto— es especialmente patente en aquellas prácticas que provocan una eclosión ‘espontánea’ de comportamiento interpasivo; que, a su vez, configuran la gran mayoría de transacciones interpasivas (tómese como ejemplo nuevamente el bibliómano que compra libros en vez de leerlos o el cinéfilo que graba películas en vez de verlas) donde la interpasividad surge en cierto modo colateralmente, no ocurre de forma voluntaria. En resumidas cuentas: interactividad necesita intencionalidad por parte de un creador que quiere activar a los receptores de su

⁵⁷⁸ PF, p. 159; cf. adicionalmente ME, p. 14; TS, p. 269 que ofrecen complementaciones al término del «psychic content».

producción; interpasividad, por otra parte, es mucho más espontánea y etérea, difícil de asir, y un factor constitutivo de la subjetividad.

Žižek ha enfocado expresamente este vínculo entre interpasividad y subjetividad: Radicalizando la relación de *substitución* que subyace a las delegaciones interpasivas y que ante todo se revela en su cariz fetichista (otro agente lo hace por mí; relaciones entre personas son sustituidas por relaciones entre cosas), Žižek llega a la conclusión de que ya en el proceso de la subjetivación misma se realiza lo que él llama «the primordial substitution»⁵⁷⁹, donde se reemplaza lo Real de la sustancia inmediata por el gran Otro, el Orden Simbólico. Una transacción esta que da lugar a $\$$, el sujeto barrado de Lacan. El siguiente pasaje clave resume esta transacción de forma condensada:

[T]he real has to redouble itself in the symbolic register; a *reduplicatio* has to occur, on account of which things no longer count as what they directly 'are', but only with regard to their symbolic place. This primordial substitution of the big Other, the Symbolic Order, for the Real of the immediate life-substance (in Lacanian terms: of A —*le grand Autre*— for J —*jouissance*), gives rise to $\$$, the 'barred subject' who is the 'represented' by the signifiers, on *whose behalf signifiers 'act'*, or *who acts through signifiers* [cursivas nuestras].⁵⁸⁰

Con esto, Žižek no afirma por supuesto que cualquier acto pensable siempre esté marcado por la interpasividad como tal, pero sí subraya la importancia de la sustitución primordial —la inmediatez de lo Real sustituida por la mediación del Orden Simbólico— en el proceso de la subjetivación, que deja su rastro indeleble en el sujeto. En otras palabras: no es de extrañar que incluso lo más íntimo (creencias, emociones, placer) pueda ser delegado/sustituido, ya que en el mismo proceso de devenir sujeto se realiza la sustitución primordial. En último término, sin embargo, cabe añadir sobre esta observación de Žižek que, según su visión —aunque en un nivel tan general que no se puede hablar ya de interpasividad *sensu stricto*—, todo acto se realiza a través de los significantes que actúan por el sujeto/a través de los que el sujeto actúa; es decir, cada acto necesaria y originariamente implica una delegación desde el sujeto hacia los significantes.

La constatación de que uno puede ser privado de sus más íntimas sensaciones a través de la interpasividad mediante la sustitución primordial, tiene implicaciones aun más allá: en

⁵⁷⁹ S. Žižek, «The Interpassive Subject», *cit.*, s.p.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

última instancia sirve también como prueba que evidencia $\$$, la concepción lacaniana del sujeto: el sujeto de la falta que se constituye alrededor de un vacío central. En palabras de Žižek:

[T]he Lacanian subject qua $\$$, the void of self-referential negativity, is strictly correlative to the primordial decentrement [la descentración que se produce a través de la substitución primordial]: the very fact that I can be deprived of even my innermost psychic ('mental') content, that the big Other (or fetish) can laugh for me, believe for me, and so forth [precisamente a través del mecanismo interpasivo], is what makes me $\$$, the 'barred' subject, the pure void with no positive substantial content. The Lacanian subject is thus empty in the radical sense of being deprived of even minimal phenomenological support: there is no wealth of experiences to fill in its void.⁵⁸¹

Cabe advertir que esa lectura no se debe entender como el «fin de la subjetividad cartesiana»: muy al contrario, Žižek se considera uno de los pocos defensores actuales del *cogito* de Descartes⁵⁸². Lo que sí que se ve desafiado por la idea de la subjetividad constituida a través de la interpasividad, sin embargo, es la noción del «teatro cartesiano»⁵⁸³, la idea de que existe un lugar 'mental' central que actúa como foco de la subjetividad y núcleo fijo e inamovible de la consciencia; si incluso los contenidos psíquicos que consideramos como lo más íntimamente nuestro pueden ser exteriorizados, como se ha demostrado, el «teatro cartesiano» pierde su sustento principal⁵⁸⁴.

Mientras que Žižek aprovecha así sus consideraciones sobre la interpasividad como punto de partida para desarrollos sobre cuestiones pertenecientes a un campo tan global y fundamental como lo es el de la subjetividad y la consciencia, las implicaciones elaboradas por Robert

⁵⁸¹ PF, p. 159.

⁵⁸² De hecho, en su obra *The Ticklish Subject*, Žižek emprende una defensa exhaustiva del *cogito* cartesiano, en concomitancia con una amplia reconfiguración de la noción: «This book thus endeavours to reassert the Cartesian subject, whose rejection forms the silent pact of all the struggling parties of today's academia: although all these orientations are officially involved in a deadly battle (Habermasians versus deconstructionists; cognitive scientists versus New Age obscurantists ...), they are all united in their rejection of the Cartesian subject. The point, of course, is not to return to the *cogito* in the guise in which this notion has dominated modern thought (the self-transparent thinking subject), but to bring to light its forgotten obverse, the excessive, unacknowledged kernel of the *cogito*, which is far from the pacifying image of the transparent Self». TS, p. 2.

⁵⁸³ Noción popularizada por el filósofo y neurocientífico estadounidense Daniel Dennett, que designa con ella, de forma burlona y desdenosa, una idea que ve prevalente en las concepciones de subjetividad propuestas por algunas corrientes materialistas contemporáneas: se trata de imaginar un diminuto teatro, en el que un homúnculo espectador registra todas las percepciones sensoriales, evalúa la situación, toma decisiones, etc., como locus de la subjetividad, como el lugar en el que se reúne el pensamiento/contenido psíquico con las percepciones etc. Dennett, que sostiene que no existe un lugar central, un foco de la consciencia y la subjetividad, y que, en lugar de ello, consciencia y subjetividad se componen de un gran número de procesos descentrados, denomina esta idea «cartesiana» porque la comprende como vestigio del dualismo cartesiano aun detectable en varios materialismos actuales. Véase D. Dennett, *Consciousness Explained*, Boston, Mass., Little, Brown & Co., 1991, especialmente el capítulo quinto, pp. 101-138.

⁵⁸⁴ Cf. S. Žižek, «Le sujet interpassif», *cit.*, s.p.

Pfaller a partir de su concepción de interpasividad son notablemente más concretas y aplicadas, aunque de no menos valor, sobre todo en relación con el objeto de esta tesis, al ser Pfaller quien ha abordado principalmente el registro y análisis de la interpasividad en el ámbito de las prácticas culturales y las artes.

En primer lugar, cabe apuntar respecto a las ideas de Pfaller que el ‘descubrimiento’ del mecanismo interpasivo ha posibilitado su empleo en creaciones artísticas que lo utilizan y aprovechan de varias maneras, al tiempo que también permite la revelación del mismo mecanismo en el estudio de obras que no lo emplean conscientemente. Entre los diferentes ejemplos de Pfaller quizá el más llamativo sea el de la «Dienstleistungskunst»⁵⁸⁵, el ‘arte de servicio’, en el que un creador se ofrece a realizar ciertas actividades placenteras por la persona que encarga este ‘servicio’: así, por ejemplo va al teatro en lugar de su ‘cliente’, manda tarjetas postales muy detalladas a los amigos del mismo, o incluso acude a citas románticas⁵⁸⁶. En este género artístico, pues, la interpasividad es empleada consciente y deliberadamente para la creación de efectos de asombro y comicidad en los receptores.

Por otra parte, la interpasividad no solamente puede emplearse como recurso artístico, como posible estrategia estética entre la multitud de opciones actuales, sino que puede tener también, en sus manifestaciones cotidianas, espontáneas y no deliberadamente provocadas, efectos poco deseados; por ejemplo en el caso del trabajo cognitivo, cuando intelectuales —en una situación imaginada por Pfaller— sustituyen el acto de sentarse a leer por la mera confección de fotocopias de los textos que les han suscitado interés⁵⁸⁷. En estos casos singulares, solamente ligados a comportamientos individuales en concreto con sus economías libidinales propias, es evidente, sin embargo, que poca solución se puede encontrar desde la consideración filosófica. Cabe tener en cuenta más bien sobre este tipo de situaciones, que el comportamiento interpasivo conlleva con frecuencia efectos de detrimento sobre los sujetos implicados; observación que es importante recordar en otros contextos.

En coyunturas a mayor escala también se registran efectos indeseables fruto de la interpasividad que se prestan más al debate y a la búsqueda de soluciones de forma colectiva,

⁵⁸⁵ R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, cit., p. 173.

⁵⁸⁶ Cf. *ibid.*

⁵⁸⁷ Cf. por ejemplo R. Pfaller, *Die Illusionen der Anderen*, cit., p. 41.

aunque hay que tener muy en cuenta que, en la gran mayoría de situaciones, el estado de la cuestión se ofrece altamente ambivalente. Dos ejemplos concretos de Pfaller iluminan este asunto: primero, la cuestión sobre la(s) función(es) de los monumentos en la esfera pública, especialmente aquellos monumentos que conmemoran grandes calamidades, tragedias y crímenes, siendo los máximos exponentes aquí naturalmente los monumentos del holocausto. Ellos también pueden valer como agentes a efectos de la delegación interpasiva, por lo que se da la siguiente pregunta ¿nos incitan a recordar y enfrentarnos activamente al pasado de forma continua y concienzuda? ¿O es el efecto que generan justamente el opuesto —no deseado por sus creadores— es decir, nos eximen interpasivamente, por su mera presencia y carga sociosimbólica, de la ‘obligación moral’ de recordar y conmemorar el pasado, recuerdan por nosotros?»⁵⁸⁸.

En el caso de las instituciones museísticas y los diseños contemporáneos de sus exposiciones se da una situación considerablemente similar: aquí, la interpasividad y su espontánea eclosión pueden atraer un serie de implicaciones poco favorables para el normal funcionamiento de las instituciones, al tiempo que son igualmente capaces de cuestionar dicho funcionamiento desde su base. Por un lado y desde una perspectiva más global, Pfaller no duda en abogar por el museo como institución principalmente respaldada por un mecanismo de interpasividad colectiva; en punto a lo cual comenta, con respecto a desarrollos más recientes en el panorama museístico, que tienen como única y exclusiva finalidad la atracción de cada vez mayores números de visitantes:

Orte wie Museen erfüllen ihre Hauptfunktion doch nicht darin, dass sie besucht werden! Ihr größter Nutzen besteht vielmehr darin, dass man weiß, dass die Kunst in ihnen gut aufgehoben ist und man nicht ständig hinzugehen braucht, um sie anzusehen. Die Idee, solche Orte seien nutzlos, wenn nicht pausenlos ein menschliches Gesicht nach dem anderen vor einem Artefakt auftaucht, ist eine seltsame, kulturvergessene Idee.⁵⁸⁹

En vez de perseguir una estrategia económica orientada hacia el mero número de visitantes y su incremento, el museo como lugar, en opinión de Pfaller, debería servir más bien como ‘arca del tesoro’ para las piezas recogidas en él, brindándoles una conservación y mantenimiento optimizados; mientras que las personas que tienen constancia de la existencia del museo en

⁵⁸⁸ Cf. R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, cit., pp. 38-39.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 24. En nuestra traducción: «¡Como si la función principal de los museos fuese ser visitados! Su mayor utilidad consiste, antes bien, en la seguridad de saber que en los mismos el arte se conserva adecuadamente, sin que uno haya de visitarlos con frecuencia. La idea de que tales lugares fuesen de escasa utilidad si no aparece un rostro humano tras otro ante los artefactos allí expuestos es una idea extraña, poco consciente de lo que es la cultura».

cuestión pueden derivar satisfacción, a través del mecanismo interpasivo, de su prestigio y del conocimiento de que las piezas están adecuadamente almacenadas en él, sin que fuera necesaria para la obtención de tal satisfacción una visita real al museo en cuestión⁵⁹⁰.

Las estrategias expositivas más divulgadas hoy día han sido, en consecuencia, duramente criticadas por Pfaller: sobre todo el número de comisarios de arte y de ‘eventos comisariados’ que han crecido exponencialmente en las últimas décadas son objetivo de su escepticismo. Como detalla, ese incremento de personas que funcionan como comisarios en cualquier tipo de evento artístico se debe en gran medida a otra más de las manifestaciones del mecanismo interpasivo: de modo muy similar a algunas obras de arte que ‘se contemplan a sí mismas’ tales los trabajos de videoarte tan extensos que su duración impide al visitante contemplarlos en su totalidad durante su vista al espacio expositivo, de modo que puede decirse por tanto que se exhiben literalmente para que se contemplen a sí mismos. Sobre todo ello considera Pfaller que el creciente número de los comisarios también actúan como agentes interpasivos, destinatarios de una delegación: son ellos los que contemplan las obras que escogen, componen la exposición y elaboran su discurso principalmente, según Pfaller, para sí mismos.

Por esa vía, el ámbito museístico está experimentando un cambio cada vez más palpable hacia un sistema cerrado, auto-suficiente y tautológico: las obras ya no se exponen para ser contempladas/recibidas por un público general, sino que se está construyendo un universo hermético que consiste cada vez más exclusivamente en aquellos trabajos que ya se desarrollan con la perspectiva receptora incluida; o si no, el acto de ‘verlas’ propiamente dicho se delega a los comisarios de las exposiciones, que crean espacios sólo orientados hacia sus propios parámetros.

⁵⁹⁰ Idea esa de Pfaller extrañamente parecida a lo desarrollado por Bruno Frey y Stephan Meier en su capítulo «The Economics of Museums», en V. A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. I, Ámsterdam, Elsevier, 2006, pp. 1017-1047, donde, desde una disciplina y enfoque radicalmente distintos a los del austriaco, describen los «external effects» que tiene un museo sobre la comunidad en la que se encuentra. Son cinco principales: el «option value» (las personas estiman la posibilidad de poder acudir al museo en cuestión en algún momento futuro); el «existence value» (las personas de la comunidad en la que se sitúa el museo derivan satisfacción del mero conocimiento de su existencia); el «bequest value» (las personas consideran el museo un importante legado a las generaciones futuras); el «prestige value» (el prestigio de la institución museística contribuye igualmente a la satisfacción) y el «educational value» (las personas consideran el museo como importante agente en la educación, lo que produce igualmente un aumento de satisfacción). Todos estos efectos, según Frey y Meier, se producen sin que fuese necesario que las personas de hecho visitaran el museo; esto es, a través del mecanismo interpasivo (cf. *ibid.*, pp. 1022-1023).

Pero la interpasividad, aparte de estas vinculaciones más bien concretadas a formas e instituciones culturales y artísticas, según Pfaller, alcanza también implicaciones muy profundas en el nivel general del cuerpo social, deparando conjuntos de ideas altamente interesantes sobre cómo liberarse completamente del yugo impuesto por la ideología, sea cual fuere ésta. Aludiendo al concepto de la interpelación ideológica de Althusser, comenta:

Interpassivität ist also eine Strategie, der Identifizierung und mithin der Subjektwerdung zu entgehen. Gerade dort, wo ihnen (durch eine ‘Anrufung’ bzw. ‘interpellation’ im Sinne Althusser) nahegelegt wird, zu selbstbewussten Subjekten zu werden, greifen Menschen zu interpassiven Mitteln um sich in die Selbstvergessenheit zu flüchten. Interpassivität ist darum anti-ideologisches Verhalten [...].⁵⁹¹

Interpasividad, pues, entendida ahora como comportamiento global, puede ofrecer también una especie de salida inesperada respecto a las ideologías dominantes, los modelos prevalentes, las identidades hegemónicas, etc., ya que, en su conjunto, dependen de la interpelación para desenvolver su poder sobre el sujeto. En una sociedad radicalmente marcada por comportamiento interpasivo, sin embargo, la interpelación no hallaría respuesta en forma de subjetivación, y esa circunstancia se podría aprovechar para la construcción de un cuerpo social no gobernado ideológicamente. Este intento consistiría en «eine Gesellschaft herzustellen, in der *alle* ihrer Angehörigen, einer Strategie der Interpassivität folgend, abwesend und desidentifiziert sein können, um von ihr zu profitieren»⁵⁹²; meta ambiciosa, pero planteamiento muy innovador de Pfaller.

Žižek, por su parte, entabla también una relación entre interpasividad e ideología, recalcando que el comportamiento interpasivo puede tener efectos exactamente contrarios; es decir, respaldar la imperante (no-)ideología capitalista. Se refiere a la idea del ahorro de tiempo que conlleva este tipo de comportamiento: en vez dedicar mi tiempo a una actividad placentera o de otra modalidad ‘no-productiva’, la puedo delegar a otro agente, ganando así tiempo para invertir en otras actividades más acordes con el modo capitalista, principalmente trabajo. Žižek comenta sucintamente: «In the interpassive arrangement, I am passive through the Other; I accede to the Other the passive aspect (of enjoying), while I can remain actively

⁵⁹¹ R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, cit., p. 16. En nuestra traducción: «La interpasividad se concibe, pues, como estrategia para evitar la identificación y así también la subjetivación. Precisamente allí, donde se intenta (a través de la ‘interpelación’ en el sentido de Althusser) convertirlas en sujetos conscientes de sí mismos, algunas personas emplean medidas interpasivas para refugiarse en el olvido de su propia condición. La interpasividad, por tanto, es un comportamiento anti-ideológico [...]».

⁵⁹² *Ibid.*, p. 25. Traducido por nosotros: «construir una sociedad, en la que *todos* sus integrantes puedan, a través de una estrategia interpasiva, estar ausentes y ‘desidentificados’, para así beneficiarse de ella».

engaged—that is, I can work longer hours with less need for ‘nonproductive’ activity, such as leisure or mourning»⁵⁹³. Esta lúcida reflexión coincide además atinadamente con la profunda desconfianza que mostró Louis Althusser sobre la idea de que la actividad sea principalmente positiva, y que la activación del receptor siempre resulte beneficiosa, tanto a efectos estéticos como políticos. Aunque ser activo es un elemento clave para el devenir del sujeto, siempre hay que tener en cuenta que también es el proceso de subjetivación, realizado a través de la interpelación, lo que sirve como mecanismo central de la subyugación ideológica; todo ello resumido por Althusser en la siguiente observación: «C’est une seule et même chose que l’existence de l’idéologie et l’interpellation des individus en sujets [cursiva nuestra]»⁵⁹⁴. Es decir —y aquí entran en contacto las perspectivas de Žižek y Pfaller sobre la relación entre interpasividad e ideología—, que sólo una sociedad complemente caracterizada por el comportamiento interpasivo se podrá liberar de la interpelación y, por tanto, del yugo de la ideología; mientras que comportamientos interpasivos individuales a menor escala no provocan sino pseudo-actividad frenética⁵⁹⁵, que en último término bloquea cualquier intento de cambio verdadero y sirve únicamente para respaldar la ideología capitalista.

En resumen: a través de nuestro estudio comparado de las nociones de interpasividad proyectadas por Žižek y Robert Pfaller, hemos visto que el fenómeno y concepto de la interpasividad, el análisis de sus manifestaciones y las implicaciones que trae consigo tanto a nivel macro (conceptual) como micro (aplicado), son verificadamente relevantes como una de las piezas teóricas en el universo žižekiano, ofreciendo la pauta novedosa para futuras aplicaciones al análisis de obras de arte, literatura y situaciones y prácticas culturales. Dicha relevancia se torna patente sobre todo si incluimos el apoyo de la teoría de Pfaller como suplemento, potenciando asimismo su trabajo más sensible al inventario de formas artísticas y otras coyunturas culturales como las instituciones museísticas. La interpasividad puede ser utilizada a favor de causas concretas, o ser empleada al menos para el asombro del receptor de una obra, lo mismo que puede igualmente tener efectos que van en detrimento de la finalidad de un artefacto o una práctica. Finalmente, el término y concepto de interpasividad tienen un enorme potencial de conectividad y ampliación, muestran una alta plasticidad y son por tanto

⁵⁹³ S. Žižek, «Will you laugh for me, please?», *cit.*, s.p.

⁵⁹⁴ L. Althusser, «Idéologie et appareils idéologiques d’État», en *Positions (1964-1975)*, París, Les Éditions sociales, 1975, pp. 67-125, aquí p. 114.

⁵⁹⁵ Cf. HRL, pp. 26-27.

idóneas herramientas de análisis. Pero no es sólo eso: la interpasividad como un mecanismo inherente a la psique humana y factor clave en la concepción de la subjetividad según Žižek significa, en último término, que en el estudio de cualquier proceso de recepción, de comportamientos, artefactos e instituciones culturales etc., es preciso tenerla en cuenta como elemento decisivo. Valga como última observación la aserción de Pfaller, donde resumía la importancia potencial que la teoría de la interpasividad podría acabar teniendo sobre la Estética en general: «eine Theorie der Interpassivität wäre [...] eine Grundlage aller ästhetischen Theorie»⁵⁹⁶.

⁵⁹⁶ R. Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, cit., p. 90. En nuestra traducción: «una teoría de la interpasividad sería [...] el fundamento de toda teoría estética».

7. EL CAMPO VISUAL: *GAZE* Y *FRAME*

7.1 Doble introducción: *Gaze* y *Voice* en Lacan y Žižek.

La mirada y la voz son dos fenómenos que, más allá de definiciones simplistas, se presentan difíciles de asumir. A la hora de acercarnos a ellos resulta más accesible definirlos —tomando en préstamo un término que ofrece la disciplina teológica— de manera apofática, esto es, enumerar todo aquello que no los caracteriza, en lugar de delimitarlos de modo ‘positivo’. Así, se puede constatar que la voz no es la palabra enunciada ni el sonido aislado, no es el timbre, ni el tono o la prosodia. Homólogamente, la mirada no equivale al ojo, ni al movimiento o la dirección de los globos oculares, ni tampoco al destino de los mismos, el objeto visto. En cuanto a la ‘catafasis’, no obstante, el asunto se ve complicado; se precisa, claro está, de unas conceptualizaciones informadas para reflexionar en torno a ellas y, sobre todo, para convertirlas en categorías de análisis útiles y productivas.

Por lo anterior, no es de extrañar que un buen número de pensadores hayan desarrollado sus propias fórmulas para acercarse tanto a la voz⁵⁹⁷ como a la mirada⁵⁹⁸, siendo un prominente punto de unión la figura que otorgó igual atención a ambos fenómenos, Jacques Lacan. Žižek, por su parte, emplea ambos conceptos en una gran variedad de contextos, ateniéndose en ellos a lo establecido por su predecesor; razón por la cual nosotros someteremos ambos a un examen

⁵⁹⁷ En terreno psicoanalítico destacan, aparte de la concepción de Lacan, las de Freud y de Theodor Reik; siendo la gran estela monolítica, la figura que para algunos hasta provocó un cambio de paradigma, Jacques Derrida con sus amplísimas reflexiones en torno a voz y fonocentrismo. En un ámbito más artístico, por otra parte, se ha de señalar en especial a la crítica cinematográfica francesa de la segunda mitad del siglo XX, en pos de Lacan y gravitando alrededor de figuras como Michel Chion o Denis Vasse. Véase el capítulo sucesivo para un tratamiento más exhaustivo de cuestiones relativas a la voz.

⁵⁹⁸ La mirada, o cuando menos ciertos aspectos o modalidades de la misma, también ha sido objeto también de un amplio número de conceptualizaciones, desde Sartre, Lacan y Foucault hasta John Berger o Laura Mulvey (quien contribuyó al desarrollo de los fundamentos para la noción de la ‘mirada masculina’, concepto frecuente en el análisis feminista). Es de interés tal vez señalar con brevedad que fue Sartre quien elaboró la primera propuesta amplia y compleja en torno a la mirada humana y sus peculiaridades; propuesta esa que tuvo a su vez un importante impacto sobre la fórmula más tardía de Lacan, de modo que ambas conceptualizaciones inicialmente se solapaban considerablemente. Un aspecto en particular del modelo sartriano (desplegado en *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, París, Gallimard, 1943, parte segunda, capítulo I, IV, «Le regard», pp. 292-341) llamó la atención de Lacan: la idea de que el origen de la mirada no ha de ser, necesariamente, un par de ojos de otro individuo: «Sans doute, ce qui manifeste *le plus souvent* un regard, c'est la convergence vers moi de deux globes oculaires. Mais il se donnera tout aussi bien à l'occasion d'un froissement de branches, d'un bruit de pas suivi du silence, de l'entrebâillement d'un volet, d'un léger mouvement d'un rideau» (*ibid.*, p. 297). Lacan, quien glosa el texto de Sartre en su primer seminario (*cf. Le Séminaire, livre I: Les écrits techniques de Freud*, París, Points, 1998, pp. 330-334), encuentra en esa idea una inspiración para su propia teoría de la mirada, desarrollada a partir de 1964 y exhibiendo considerablemente menos puntos de coincidencia con lo establecido por Sartre.

conjunto. El presente capítulo séptimo se hace cargo de la mirada y sus vicisitudes en las doctrinas de Žižek (amén de un breve apéndice conclusivo sobre otro concepto predominantemente visual: el marco), mientras que el capítulo inmediatamente sucesivo, el octavo, arrojará luz sobre el dominio de la voz. Como ambos fenómenos se conciben de manera estructuralmente análoga en Lacan, hemos optado por comenzar con una doble introducción a los conceptos de *Gaze* y *Voice*, esto es, a la mirada y la voz en sentido žižekiano/lacaniano. Para esta sección juzgamos pertinente una aproximación teórica algo más extensa, motivada por la circunstancia de que ambos conceptos en el contexto de las doctrinas lacanianas se conciben de manera contraintuitiva, contraria a un entendimiento consuetudinario y espontáneo.

Lacan va perfilando su formulación de voz y mirada gradualmente a lo largo de su obra, atendidas de forma conjunta en particular en su décimo (*L'angoisse*, 1962-1963) y undécimo (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964) seminario⁵⁹⁹. Sus textos sirven como base y fundamento a las reflexiones de Žižek, quien se atiene, al igual que lo hemos visto para otras coyunturas a lo largo de este trabajo, con alta fidelidad a lo establecido por su maestro, sintetizándolo y aplicándolo a diferentes ámbitos y contextos. Así, son elementales para el estudio de mirada y voz una serie de rasgos definitorios a través de los cuales se compone una definición global de las mismas. Los despliega brevemente Žižek en su contribución al volumen *Gaze and Voice as Love Objects* de la serie [*sic*], en el ensayo titulado «'I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master», donde desarrolla una aproximación sistemática a mirada y voz en sentido lacaniano. El primer rasgo a tener en cuenta sobre ambas es su condición de objeto (parcial):

Voice and gaze are the two objects added by Jacques Lacan to the list of Freudian 'partial objects' (breasts, faeces, phallus). They are *objects*, that is to say, they are not on the side of the looking/hearing subject but *on the side of what the subject sees or hears* [cursiva nuestra]⁶⁰⁰.

Mirada y voz no designan, entonces, la mirada y la voz proyectadas por el sujeto, sino que, al contrario, la mirada y la voz que el sujeto percibe, ajenas al dominio subjetivo y adscritas, antes

⁵⁹⁹ Cf. L. Lacan, *Le Séminaire, livre X: L'angoisse*, París, Seuil, 1975, en especial la amplia sección segunda «Les cinq formes de l'objet *petit a*» en pp. 245-390, así como J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Seuil, 1973, en especial sobre la mirada y arte visual el capítulo «Du regard comme objet *petit a*» en pp. 63-109; sobre la voz pp. 221-234.

⁶⁰⁰ S. Žižek, «'I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master», en S. Žižek, R. Salecl (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects* (SIC 1), Durham, Duke University Press, 1996, pp. 90-126, aquí p. 90.

bien, al ‘lado del objeto’. Son objetuales, además, en sentido doble: ellas mismas se conciben como objetos, como elemento registrable por la percepción del sujeto, al tiempo que su origen también es no-subjetivo, surge en el lado del objeto. Tal planteamiento lo explicita Žižek recorriendo a una escena, según él, arquetípica en el cine de Hitchcock:

Let us recall the archetypal scene from Hitchcock: a heroine (Lilah [*sic*] in *Psycho*, Melanie in *The Birds*) is approaching a mysterious, allegedly empty house; she is looking at it, yet what makes a scene so disturbing is that we, the spectators, cannot get rid of the vague impression that the object she is looking at is somehow *returning the gaze*. The crucial point, of course, is that *this gaze should not be subjectivized: it's not simply that 'there is somebody in the house,' we are, rather, dealing with a kind of empty, a priori gaze that cannot be pinpointed as a determinate reality* [cursivas nuestras]—she ‘cannot see it all,’ she is looking at a blind spot, and the object returns the gaze from this blind spot⁶⁰¹.

Mediante la secuencia descrita, Žižek matiza la idea de la mirada surgida en el objeto, indicando que la primera comprensión errónea a evitar es la de subjetivarla, lo que en el caso concreto equivaldría a atribuirle a una persona que se encuentra al interior de la casa. Este, sin embargo, no es el caso: se la ha de comprender, antes bien, como mirada proyectada/devuelta por el objeto-casa. Sobre eso cabe tener en cuenta una segunda salvedad: no se trata tanto de concebirla como una mirada arrojada por un objeto positivo, ‘empírico’, si bien Žižek indica que uno obtiene la impresión de que es el objeto que ‘devuelve’ la mirada. Antes bien, la mirada en sentido žižekiano/lacaniano tiene que entenderse como absolutamente de-subjetivada, como la mirada *a priori* que proyecta el Gran Otro, la alteridad radical⁶⁰². La mirada lacaniana en su forma pura es, por tanto, no-humana⁶⁰³; condición que se aplica igualmente a la voz (cuyas particularidades se desarrollan con más detenimiento en el capítulo sucesivo).

Ambos conceptos de Lacan, en consecuencia, en su modalidad más abstracta, depurada y elemental, no hacen referencia a fenómenos concretos o tangibles⁶⁰⁴; se trata de dos factores

⁶⁰¹ *Ibid.*; casi idéntico más tarde en LN, pp. 666-667.

⁶⁰² Cf. S. Žižek, «I Hear You with My Eyes»; or, The Invisible Master», *cit.*

⁶⁰³ Véase *ibid.*, pp. 90-96. Cf. asimismo L. Simmons, «Hitchcock», en R. Butler (ed.), *The Žižek Dictionary*, *cit.*, pp. 123-127, donde dice: «However, Žižek reminds us that the gaze in Lacan is, in the first instance, nonhuman» (p. 124).

⁶⁰⁴ Cf. sobre esto también J.-A. Miller, «Les prisons de la jouissance», *La cause freudienne*, LXIX (2008), pp. 113-123, aquí p. 121: «Ce que Lacan désigne [...] comme objets, nous ne les percevons pas. [...] C'est dire qu'il donne de ces objets regard et voix, une définition extérieure à la perception et que nous pouvons tous approcher ces deux termes à partir du perçu mais qu'ils ne se constituent réellement que lorsque la perception n'est pas possible».

que condicionan *a priori* nuestro acceso a la realidad y al campo social. La mirada, en su capacidad de punto ciego desde el que el objeto ‘devuelve’, es la precondition que gracias a la cual —y sólo mediante la exclusión de la cual— el sujeto es capaz de ver⁶⁰⁵; la voz, de modo homólogo, se da a conocer como interpelación primordial, como alocución *a priori* por parte del Gran Otro, en respuesta a la cual se conciben todas las enunciaciones del sujeto. También podemos formularlo, aun corriendo el riesgo de simplificar más de lo debido, en términos un tanto más sencillos: la mirada, según la entienden Lacan y Žižek, es una mirada sin cuerpo, espectral y primordial que recae sobre el sujeto desde la atalaya del Gran Otro y es devuelta por los objetos que en cierto sentido nos ‘miran’, pero siempre desde un punto/ángulo que no vemos⁶⁰⁶. Es la turbia conciencia soterrada, a fin de cuentas, de que siempre ‘alguien/algo nos está mirando’, sin que tal impresión se llegue a manifestar en miradas concretamente perceptibles o percibidas⁶⁰⁷. Análogamente, la voz lacaniana se concibe —ya lo hemos insinuado antes— como la voz del Gran Otro, la interpelación primera en respuesta a la cual cada enunciación se concibe; se trata, en otras palabras, de la precondition para el habla humana como tal. Al igual que la mirada, dicha voz no suele manifestarse concretamente —su avatar principal es, de hecho, el silencio⁶⁰⁸—, siendo la circunstancia de que un sujeto perciba/escuche voces particulares ‘sin origen’ un indicio del trastorno psicótico⁶⁰⁹.

Concibiéndose del modo que acabamos de perfilar, mirada y voz ejercen influencia también sobre la ordenación de las relaciones interpersonales/sociales, inscribiéndose en ellas en forma de vergüenza y culpabilidad:

Gaze and voice are inscribed into the field of normative social relations in the guise of shame and guilt. *Shame is obviously linked to the Other's gaze* [cursiva nuestra]: I am ashamed when the (public) Other sees me in my nudity, when my dirty intimate features

⁶⁰⁵ Cf. LN, pp. 555 y 668, así como S. Žižek, «I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master», *cit.*, p. 92, donde resume sucintamente: «the object gaze is a blind spot within the field of the visible».

⁶⁰⁶ «Or—to put it in Lacanese—the subject's gaze is always-already inscribed into the perceived object itself, in the guise of its 'blind spot,' that which is 'in the object more than the object itself,' the point from which the object itself returns the gaze. 'Sure, the picture is in my eye, but I, I am also in the picture'». PV, p. 17. La cita original de Lacan en *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *cit.*, p. 89: «Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau».

⁶⁰⁷ Cf. LN, pp. 701-706.

⁶⁰⁸ Cf. de nuevo S. Žižek, «I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master», *cit.*, p. 92, en concreto: «the object voice par excellence [...] is silence».

⁶⁰⁹ Cf. LN, pp. 701-706. Sobre esto también J.-A. Miller, «Les prisons de la jouissance», *cit.*, p. 121: «C'est dans l'expérience du psychotique que la voix que personne ne peut entendre, que le regard que personne ne peut voir, trouvent leur existence. C'est dans le psychotique que Lacan finalement introduit la théorie de la perception pour la faire exploser, pour ne pas réduire l'expérience du psychotique à l'expérience supposée normale».

are publicly disclosed, etc. Guilt, on the contrary, is independent of how others see me, what they say about me: I am guilty in myself, the pressure of guilt comes from within, *emanating from a voice that addresses me from the core of my being and makes me guilty* [cursiva nuestra; efecto ese a su vez ligado a los mandatos del *superyó*] ⁶¹⁰.

En particular el nexo aquí proyectado entre la mirada del otro/Otro y el sentimiento de vergüenza aclara más profundamente aún cómo ha de comprenderse la noción de la mirada según Žižek y Lacan en términos generales. Podemos figurarnos sin dificultad una situación en la que un individuo es sorprendido por otro en un momento que resulta embarazoso para el primero; momento ese, como sugiere Žižek, que se suele producir sobre todo por la ausencia de vestimenta correcta o decorosa. La reacción cuasi-instintiva de muchos ante un tal descubrimiento desafortunado es la de cubrirse su cuerpo desnudo, esto es, la de resguardarse de la mirada (en este caso concreta y real) del otro. *Gaze*, la mirada del Gran Otro que elaboran Lacan y Žižek, se ha de entender según estas líneas, aunque de forma notablemente más abstracta: se trata, en lugar de una observación concreta y singular, de una mirada des-subjetivada, incorpórea y virtual, no atribuible a otro sujeto/agente; los efectos de la cual, no obstante, no dejan de ser idénticos a la situación cotidiana que hemos descrito: la evocación del sentimiento de vergüenza.

A modo de recapitulación: mirada y voz en su conceptualización lacaniana/žizekiana (que hemos designado también con los términos de *Gaze* y *Voice*) se dejan delimitar por una serie de rasgos definitorios. Surgen, primero y ante todo, en el ‘lado objetual’, esto es, no pertenecen al dominio del sujeto, sino que se conciben como objetos. En su condición de objetos, no obstante, son sumamente esquivos: emergen precisamente allí donde el sujeto no es capaz de registrarlos bien, rehúyen en cierta medida la captación por la percepción (recordemos lo dicho: el objeto ‘devuelve’ la mirada desde un ‘punto ciego’ invisible para el sujeto). Tal circunstancia es indicio, asimismo, de otra característica principal a la que aún no hemos aludido previamente: mirada y voz son avatares/encarnaciones del *objet a* ⁶¹¹. Extrapolado todo lo anterior, finalmente, como constatación conclusiva, podemos indicar que, en su modalidad más abstracta, mirada y voz son la mirada y la voz del Gran Otro. Como tales desde luego no son ‘reales’ (aunque bien participan de lo Real), no hacen referencia a ningún movimiento de globos oculares, ni a ninguna secuencia de sonidos producida en una laringe humana.

⁶¹⁰ IV, pp. 202-203.

⁶¹¹ Cf. de nuevo J. Lacan, *Le Séminaire, livre X: L'angoisse*, cit. pp. 245-390, donde Lacan desglosa y explicita las cinco modalidades principales del *objet a*, entre ellas mirada y voz.

Los efectos que ambas tienen, sin embargo, son de gran intensidad para la vida psíquica, si bien se desempeñan en direcciones contrarias. En proximidad con lo establecido sobre los sentimientos de vergüenza y culpabilidad que evocan respectivamente, Žižek dilucida que la mirada se encuentra ligada al dominio del *id*/de la pulsión, mientras que la voz entabla relación con el del *superyó*; señalando en consecuencia que la mirada en su avatar más puro tiene un efecto traumático, mortificante, mientras que la voz —a través del «pre-Oedipal link» entre sujeto y voz materna— surte un efecto vivificante:

Furthermore, the gaze and the voice are linked, respectively, to the Id (drive) and the superego: the gaze mobilizes the scopic drive, while the voice is the medium of the superego agency which exerts pressure on the subject [i.e. le infunde sentimientos de culpabilidad]. But one should also bear in mind here that the superego draws its energy from the Id, which means that the superego voice also mobilizes drives, In terms of the drives, the voice and the gaze are thus related as Eros and Thanatos, life drive and death drive: the gaze 'siderates', side-tracks, transfixes, or immobilizes the subject's face, turning the subject into a Medusa-like petrified entity. The insight into the Real *mortifies* [cursiva nuestra], it stands for death (the Medusa's head is itself a transfixed/petrified gaze, and seeing it does not blind me—on the contrary, I myself turn into a transfixed gaze), while the seductive voice stands for the pre-Oedipal maternal link beyond/beneath the Law, for the umbilical cord which *vivifies* [cursiva nuestra] (from the maternal lullaby to the hypnotist's voice)⁶¹².

Por estructuralmente próximas que se conciban, la diferencia principal entre los dos fenómenos reside en el impacto que tiene cada uno sobre el sujeto: *Gaze* provoca sentimientos de vergüenza y pudor que pueden acrecentarse hasta unas consecuencias paralizantes; *Voice*, por su parte, se presenta más ambivalente, siendo al tiempo el soporte del *superyó* para 'bombardear' al sujeto con mandamientos culpabilizantes y —en su capacidad de voz atrayente, materna o seductora—, una fuente de las energías del *Eros*.

7.2 *Gaze* en el análisis artístico-cultural.

Como acabamos de ver, la pauta lacaniana-žžekiana sobre la mirada y sus implicaciones se presenta compleja y polifacética, lo que también la habilita para un empleo como herramienta en los análisis culturales. Žižek utiliza el concepto en tres ámbitos principales: el cine, las Artes plásticas (con especial énfasis en la pintura) y los textos de no-ficción. En relación a cada uno de esos ámbitos artístico-culturales, desarrolla y subraya tres aspectos específicos sobre la mirada: el medio fílmico —y en él particularmente el arte de Hitchcock—, capaz de

⁶¹² LN, p. 701.

registrar y reproducir gráficamente la manera en la que el objeto ‘devuelve’ la mirada al sujeto, cómo una mirada espectral que emerge de la ‘mancha ciega’ inherente a él. Asimismo, la idea de la devolución de la mirada por el objeto también se revela central para sus reflexiones en torno a las artes plásticas: apoyándose de nuevo en Lacan y sus enseñanzas al respecto, desarrolla cómo el objeto del arte domeña, apacigua o ‘gentrifica’ el poder terrorífico y traumático de la mirada; a partir de cuyo razonamiento, Žižek procede a tender asimismo un puente insospechado hacia el principio aurático de Benjamín. En el tercer ámbito, finalmente, el sujeto vuelve a cobrar importancia: aquí, Žižek explora, mediante la referencia a dos ensayos/textos de no-ficción, el resultado que tiene la identificación de su mirada propia con el *objet petit a*, convirtiéndose él mismo en una mirada espectral e incorpórea, similar a la del Gran Otro.

7.2.1 La mirada ‘devuelta’ por el objeto: *Gaze* en el cine.

El concepto de la mirada según Lacan asume una posición de destacada centralidad en el ámbito de los estudios fílmicos, hasta el punto que durante un tiempo (aproximadamente los últimos tres decenios del siglo pasado) y en un espacio geográfico bien delimitado (la academia anglosajona y los críticos franceses) prácticamente la disciplina entera empleó y promovió un instrumental derivado de las doctrinas lacanianas⁶¹³. Ese desarrollo ha sido criticado desde el ‘exterior’ y el ‘interior’, esto es, encontramos censuras muy críticas tanto por parte de académicos comprometidos con el psicoanálisis como por sus adversarios. En ello, los de orientación más psicoanalítica denuncian un empleo erróneo y demasiado licencioso de muchos de los conceptos de Lacan, sintomático de un restringido entendimiento de sus doctrinas⁶¹⁴, mientras que los segundos, partidarios de acercamientos de talle más empírico,

⁶¹³ Cf. D. Bordwell, N. Carroll, «Introduction», *cit.*, pp. xiii-xiv; así como el ensayo comprendido en ese volumen de N. Carroll, «Prospects for Film Theory: A Personal Assessment», en D. Bordwell, N. Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, *cit.*, pp. 37-68, donde el autor indica que, en su propia perspectiva, la tríada fundacional de la ‘teoría fílmica’ de corte estadounidense se compone (o, más bien, se componía, ya que Carroll se adscribe a los ‘post-teóricos que hemos mencionado en la introducción) de Althusser, Barthes y Lacan (*cf.* pp. 40-41).

⁶¹⁴ Véase a modo de ejemplo el siguiente extracto de un artículo muy crítico de Joan Copjec, en que describe lo que ella percibe como una inversión errónea de la relación entre pantalla y espejo: «Let me first, in a kind of establishing shot, summarize what I take to be the central misconception of film theory: believing itself to be following Lacan, it conceives the screen as mirror; in doing so, however, it operates in ignorance of, and at the expense of, Lacan’s more radical insight, whereby the mirror is conceived as screen». J. Copjec, «The Orthopsychic Subject», *October*, XLIX (1989), pp. 53-71, aquí pp. 53-54. Más concretamente al caso que nos ocupa, Todd McGowan desarrolla cómo los estudios fílmicos supuestamente lacanianos se adhieren

historicista, cognitivista o fenomenológico, han señalado la falta de pluralidad y un dogmatismo exagerado por parte del sector lacaniano⁶¹⁵.

A día de hoy, sin embargo, la topología teórica ha cambiado sustancialmente, conllevando una reducción de la antes predominante corriente lacaniana a un posible método de aproximación al medio fílmico entre muchos. Pese a lo cual, Žižek mantiene para sus lecturas cinematográficas una vía imperturbablemente lacaniana, si bien emplea sus conceptos de manera seguramente más compleja y fiel que un gran número de los demás críticos. Para el caso concreto de la mirada, desarrolla sus razonamientos principalmente mediante alusiones a las creaciones de su director predilecto, Hitchcock, en particular las películas *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963). Para Žižek, las tres comparten, como una suerte de denominador común, la condición de explicitar y ilustrar la mirada en los términos que hemos establecido: apartada del sujeto, situada en el lado del objeto y devuelta por él, emergiendo desde un ‘punto ciego’ imposible/invisible para los personajes.

En la introducción de este capítulo ya hemos citado un fragmento sobre la mirada en Hitchcock con el fin de dilucidar cómo Žižek, partiendo de los presupuestos de Lacan, la concibe y utiliza en su propio pensamiento. Para evitar redundancias nos limitaremos aquí a recapitular los aspectos principales, incidiendo en un conjunto de escenas clave examinadas por Žižek. El medio fílmico, por su capacidad genuina de ‘crear’ miradas, es tal vez donde el planteamiento central de la mirada en sentido de Lacan —su condición de objeto, más el hecho de que puede ser ‘arrojada’ por otro objeto— se deja ilustrar de manera más plástica y

mayoritariamente a la definición inicial de la mirada, propuesta en el celeberrimo ensayo sobre el estadio del espejo, sin tener en cuenta que la definición posterior, compleja y madura, de la mirada —tal como la hemos ilustrado— se encuentra en oposición a la primera: «According to Lacanian film theorists, film, like the mirror stage, is an imaginary deception, a lure blinding us to an underlying symbolic structure. The gaze is a function of the imaginary, the key to the imaginary deception that takes place in the cinema. Hence, the task of the film theorist becomes one of combating the illusory mastery of the gaze with the elucidation of the underlying symbolic network that this gaze elides. The problem with this theoretical program is not its unquestioning allegiance to the precepts of Lacan but, on the contrary, its failure to integrate fully the different elements of Lacan's thought. By focusing entirely on the relationship between the imaginary and the symbolic order, Lacanian film theory overlooks the role of the Real [...] in the functioning of the gaze [i.e. la mirada como avatar del *objet a*] and in the filmic experience». T. McGowan, «Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes», *Cinema Journal*, XLII, 3 (2003), pp. 27-47, aquí p. 28.

⁶¹⁵ Véase a modo de ejemplo otro de los ensayos comprendidos en la antología seminal de Bordwell y Carroll, el texto «Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator» de Stephen Prince, en el que el autor lamenta particularmente la falta de consideración hacia enfoques cognitivistas por parte de teóricos adscritos al psicoanálisis con respecto a las teorías de recepción (*spectatorship*) en el medio fílmico. S. Prince, «Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator», en D. Bordwell, N. Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, cit., pp. 69-86, aquí en especial pp. 72-76.

patente. Como el dispositivo que es la cámara puede ser reducido, en último término, a una especie de grabadora autónoma⁶¹⁶, también es capaz de reproducir miradas sin origen humano, aparentemente emanantes de lugares indeterminados u objetos. Hitchcock emplea ese procedimiento en los filmes aludidos en varios momentos distintos: primero, las escenas en que las heroínas de *Psicosis* y *Los Pájaros*, Lila y Melanie, se aproximan a una casa misteriosa y supuestamente abandonada, que para el espectador produce la impresión de que no sólo ellas, evidentemente, la están viendo, sino que la casa misma las contempla a ellas. Como señala Žižek al respecto en el fragmento que hemos reproducido al principio, la mirada emitida por la casa «should not be subjectivized»⁶¹⁷, ha de ser concebida, antes bien, como una mirada vacía, devuelta por el objeto-casa e indicadora de una ‘mancha ciega’, por el hecho de que el personaje «cannot see it all»⁶¹⁸.

Algo similar sucede de nuevo en *Psicosis*, con la imagen que concluye la escena del asesinato de Marion Crane: el sumidero redondo de la ducha en primer plano donde su sangre se disuelve gradualmente hasta ser sustituido por una imagen del ojo de la víctima. Žižek ve en él una alegoría aún más gráfica de la mirada devuelta por el objeto: denominado el sumidero un «focal object» de la película, mantiene que el punto de culminación se produce cuando el personaje del detective privado entra en el baño donde ocurrió el crimen, «looking for traces of blood there, even inspecting the gap, the hole, at the bottom of the sink. Which is precisely another of these focal objects, because in *Psycho*, the hole [...] is morphed into the eye, returning the gaze»⁶¹⁹.

El cuarto momento hitchcockiano clave en la plasmación de la mirada, finalmente, se encuentra en *Vértigo*, donde se revela en las relaciones visuales que se establecen entre el protagonista Scottie y su *love-interest* Madeleine. En concreto, son dos las escenas examinadas por Žižek: el primer encuentro, sin interacción, entre ambos en un restaurante, así como, más tarde, la escena en la que Scottie observa a Madeleine a través de la rendija de una puerta. En ambos escenarios, sostiene Žižek, las esferas del sujeto y del objeto se entremezclan, las lindes

⁶¹⁶ Tal capacidad de la cámara no deja de resultar, según señala Žižek, algo misteriosa o hasta tétrica (*uncanny*): «And is not this, precisely, the feature which makes the camera so uncanny? Is not a camera our eye separated from our body, drifting around and recording how things look in our absence?». LN, p. 676.

⁶¹⁷ S. Žižek, «I Hear You with My Eyes»; or, The Invisible Master», *cit.*, p. 90.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ S. Fiennes, S. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, *cit.*, 00:41:29-00:41:52.

entre ambos se difuminan. Así, en el restaurante, «Scottie sees Madeleine for the first time: this fascinating shot is not Scottie's point-of-view shot [...] This *ambiguity of subjective and objective* [cursiva nuestra] is crucial»⁶²⁰. El solapamiento de lo subjetivo y lo objetivo se produce precisamente a través de la mirada que ofrece/implica la cámara: en el primer momento se ve a Scottie colocado en uno de los taburetes de la barra, mientras Madeleine está sentada con su compañía en una de las mesas. La cámara sigue la mirada de Scottie, quien gira la cabeza hacia Madeleine, pero, a lo largo de ese movimiento, la mirada inicialmente arrojada por Scottie cobra una vida propia, se acerca al personaje femenino con un ángulo 'imposible' desde la posición del primero sentado en la barra. Más que de la ilustración de un objeto devolviendo la mirada —'mirándome a mí desde un punto que no soy capaz de ver'— aquí se trata de un procedimiento que subraya y explicita el carácter autónomo, la entidad propia que puede alcanzar la mirada.

Más adelante encontramos en *Vértigo* una representación del dominio oscuro (que designa como «netherworld», 'inframundo') del que emerge la mirada, la escena en la que Scottie contempla a Madeleine en una floristería a través de la rendija de una puerta, sin que ella se dé cuenta de que está siendo observada:

The shot in which we see Scottie in a position of a peeping Tom, observing through a crack. It is as if Madeleine is really there in common reality, *while Scottie is peeping at her from some mysterious interspace, from some obscure netherworld* [cursiva nuestra]. This is the location of the imagined, fantasised gaze. Gaze is that obscure point, the blind spot, from which the object looked upon returns the gaze⁶²¹.

La escena de Hitchcock se convierte así en una ilustración gráfica del origen nebuloso de la mirada: si bien Scottie ahora es su 'portador' —se trata, en otras palabras, no de una mirada en sentido lacaniano puro—, su ubicación en una suerte de 'detrás' (el personaje se encuentra en ese momento en una especie de callejón trasero o pasillo de servicio) es indicativo de nebuloso *locus* de emersión de la mirada fantasmática.

Con todo, los tres filmes explicitan y esclarecen, como acabamos de ver, diferentes aspectos de *Gaze*, subrayando en especial la idea de que la mirada es 'devuelta' al sujeto por un objeto; circunstancia esa que a su vez pone de relieve y reafirma su principal condición de objeto. En ello, aunque los ejemplos alegados por Žižek en el ámbito cinematográfico son puntuales y

⁶²⁰ LN, p. 708.

⁶²¹ S. Fiennes, S. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, cit., 39:50-40:46.

específicos, bastan para desarrollar una aproximación teórica a la mirada como ‘atrapada’ por un objeto artístico en sus reflexiones, de nuevo de profunda inspiración lacaniana, sobre la mirada en las artes plásticas.

7.2.2 La obra como ‘prisión’ de la mirada: *Gaze* en las artes plásticas.

Los ejemplos escogidos por Žižek para el campo cinematográfico se centran, como lo hemos visto, en momentos en que un objeto en concreto parece ‘devolver la mirada’, ilustrándose así cómo la mirada del sujeto *a priori* está inscrita en ese objeto y retorna hacia el sujeto desde un ‘punto ciego’. En líneas decididamente más generales, la idea de la mirada como residente en (y atrapada por) una obra artística la podemos encontrar como característica de la pintura (y, por extensión, de las artes visuales en general) según lo establecido por Lacan⁶²², en las elaboraciones de Žižek que retoman esos planteamientos, ensanchándolos. La obra de arte sirve, entonces, como una suerte de prisión para la mirada, que se encuentra en ella apaciguada, domeñada, perdiendo su dimensión traumática: «with regard to the traumatic gaze embodied in an object, a painting is the process of ‘taming a shrew’: it imprisons or tames this gaze»⁶²³.

La pintura/obra de arte, al igual que los objetos que hemos conocido en las escenas de película, devuelve la mirada hacia el sujeto-espectador; pero ahora, en claro contraste con los ejemplos anteriores, esa ‘devolución’ de la mirada no suele producir los mismos efectos angustiantes. ¿Por qué? Por el hecho de que, según indica Žižek, una obra de arte considerada bella necesariamente ha de enmascarar u obnubilar («obfuscate») la mirada ‘fea’ *qua* traumática que se encuentra en su corazón:

the painting we are looking at ‘returns the gaze’. Insofar as this gaze, the blind spot of the painting, is an ugly ‘phallic’ protuberance, an excess that disturbs the painting’s harmony (as is the case with Holbein’s Ambassadors, where the blind spot is the ugly prolonged anamorphic stain in the lower part of the painting), a work of art has to obfuscate this stain in its very heart if it is to become beautiful⁶²⁴.

Movilizando uno de sus ejemplos predilectos del campo de la pintura —que por lo demás se encuentra asimismo en Lacan—, Žižek ofrece un ejemplo gráfico para ilustrar ese proceso de

⁶²² Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, cit.*, pp. 63-109.

⁶²³ LN, p. 705.

⁶²⁴ D, p. 151.

apaciguar la mirada traumática, enmascarándola. Como bien se sabe, la pintura de Holbein muestra en la parte inferior del espacio pictórico una suerte de mancha amorfa que, si bien en absoluto perturba la armonía de la composición, resulta algo extraña vista desde una perspectiva habitual. Es sólo cuando uno la contempla desde otro ángulo, cuando se revela su ‘secreto’: se trata de una representación anamórfica de una pavorosa calavera. Así, *Los embajadores* traduce en elemento pictórico visible el mecanismo que subyace a toda pintura bella: el de reprimir la dimensión terrorífica de la mirada que porta en su centro.

Con tales razonamientos Žižek se mantiene fiel a la breve ‘teoría de la pintura’ establecida por Lacan en su seminario undécimo, quien describe el mismo proceso de apaciguamiento de la mirada en la obra de arte —de su ‘gentrificación’, como lo denomina Žižek— en términos un tanto más líricos:

[El pintor] donne quelque chose en pâture à l’œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, *comme on dépose les armes. C’est là l’effet pacifiant, apollinien, de la peinture* [cursivas nuestras]. Quelque chose est donné non point tant au regard qu’à l’œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard⁶²⁵.

Žižek por su parte encuentra en estas líneas otra prueba de que la mirada, en último término, es ‘fea’, desagradable⁶²⁶, al tiempo que se revela de nuevo la necesidad de reprimir esos aspectos perturbadores de la misma; suspender, aunque sea sólo por un momento, su pujanza hostil y de desarmarla de esta manera. La obra de arte se concibe así como prisión para la mirada; una idea que ha sido subrayada en especial por Jacques-Alain Miller:

le tableau donne du plaisir au spectateur qui trouve dans la réalité quelque chose de beau et cela apaise en lui l’angoisse de castration parce que rien ne manque. *Le spectateur peut voir le regard dans le tableau mais un regard incarcéré* [cursiva nuestra], le regard matérialisé sous forme de coups de pinceau. Ainsi le tableau, tel que le commente Lacan selon moi, est *comme une prison pour le regard* [cursiva nuestra]. Lacan fait une exception pour la peinture expressionniste mais en tant que la peinture expressionniste essaie d’activer le regard qu’il y a dans le tableau et en tant que le spectateur se sent regardé et capturé par le spectacle⁶²⁷.

Miller llama la atención sobre la importante excepción que en cierto sentido confirma la regla: la pintura expresionista, que no se rige por el paradigma que acabamos de establecer. El propio Lacan señala esa excepción, comentando que: «c’est que toute une face de la peinture

⁶²⁵ J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, cit., p. 93.

⁶²⁶ Cf. D, pp. 149-154.

⁶²⁷ J.-A. Miller, «Les prisons de la jouissance», cit., p. 123.

se sépare de ce champ—la peinture expressionniste»⁶²⁸. En el pasaje arriba citado, Miller trata de elucidar el *modus operandi* del expresionismo en pintura con una inversión de la dinámica principal: mientras que la pintura ‘clásica’ (‘tradicional’ no expresionista) se empeña en apaciguar la mirada, de algún modo ‘desactivarla’, la pintura expresionista apuesta por una activación de la mirada, provocando no una contemplación placentera más pasiva de la obra, sino un *involvement*, una implicación activa del espectador («que le spectateur se sent regardé et capturé par le spectacle»).

Žižek, mostrándose en general de acuerdo con lo establecido por Lacan y Miller, vincula la incrementada activación del contemplador en las pinturas expresionistas —que a menudo puede llegar a culminar en una sensación de angustia o ansiedad (piénsese por ejemplo en el celeberrimo caso del *Grito* munchiano)— con las propiedades aterradoras, traumática del *objet petit a* cuando el sujeto se halla en proximidad indebida a él:

No wonder expressionism is usually associated with anxiety: *anxiety arises when the gaze-object* [i.e., *objet a*] *is displayed too directly* [cursiva nuestra]. Benjamin noted that the aura surrounding an object signals that it returns the gaze: he simply forgot to add that the auratic effect arises when this gaze is covered up, ‘gentrified’—the moment this cover is removed, the aura changes into a nightmare, the gaze becomes that of Medusa⁶²⁹.

El nexa que se establece desde allí con el principio aurático de Benjamin es asimismo bien interesante: Žižek entiende el aura que desprende un objeto artístico como indicio de la presencia de la mirada ‘pacificada’, apaciguada. O, formulado con más precisión: para la aparición del aura —cuando menos según la entiende Žižek— son necesarios dos presupuestos; primero, la mirada atrapada, ‘encarcelada’ en la obra de arte, y, en segundo lugar, su apaciguamiento, que sirve, en palabras de Žižek, como una especie de cubierta reguladora. Cuando esa cubierta se retira —tal el caso de la pintura expresionista—, la mirada se exhibe más directa, más violentamente, liberando la energía aterrador, paralizante, que reside en su corazón⁶³⁰.

El curioso apunte que Žižek hace a propósito de la mirada lacaniana en conjunción con el principio del aura según Benjamin, lo explicita con otra referencia, vinculándolo con el

⁶²⁸ J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, cit., p. 94.

⁶²⁹ LN, p. 705.

⁶³⁰ Recuérdese lo dicho sobre el efecto aterrador de la mirada y el efecto vivificante de la voz.

voluminoso ensayo *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik* de Peter Sloterdijk⁶³¹. Su título hace referencia al último verso del poema *Archaischer Torso Apollos* de Rilke, a su vez una composición semi-ecfrástica sobre una obra escultórica, un torso de Apolo de su amigo (y mentor en muchos respectos), Auguste Rodin⁶³². Se genera así toda una cadena de referencias, que tiene como punto de partida no sólo la última, sino las dos frases finales del soneto de Rilke, que a lo largo del tiempo casi han cobrado una ‘vida propia’: «denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern»⁶³³. Esta célebre diáda, compuesta por dos afirmaciones en apariencia poco conectadas, es interpretada por Sloterdijk en clave religiosa, al alegar que imaginar el hecho de que un torso inánime no sólo puede ser contemplado, sino que él mismo puede, de hecho, contemplar a su contemplador requiere un mínima cuantía de ‘religiosidad’, casi una especie de ‘salto de fe’⁶³⁴.

Žižek por su parte no muestra especial interés por las implicaciones concretas expuestas por Sloterdijk, sino que decide centrarse más en el aspecto de la religiosidad que introduce. Comienza su glosa de la lectura de Sloterdijk aproximándola a terrenos psicoanalíticos. Así constata que Sloterdijk

noted the underlying enigmatic interdependence of the two statements: from the fact that there is no place (in the Thing which is Auguste Rodin’s torso of Apollo) which does not gaze back at you, the call somehow follows that you (the viewer of the statue) must change your life—how?⁶³⁵

Al reproducir el enigma planteado por la parte final del soneto de Rilke —¿cómo es que el hecho de que el torso rodiniano contemple a su propio contemplador pueda tener como

⁶³¹ Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2009.

⁶³² Cf. *ibid.*, pp. 38-42.

⁶³³ R.M. Rilke, *Gesammelte Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1930, p. 313. Puesto que no nos convencen las traducciones más corrientes, proponemos traducir el último verso y medio de la siguiente manera: «pues no hay en él parte / que no te mire. Has de cambiar tu vida».

⁶³⁴ Cf. P. Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern, cit.*, pp. 44-45, en especial el siguiente pasaje: «Das völlig Andere jedoch, das durch und durch Inkommensurable, besteht in der Zumutung, hinzunehmen, daß der Torso mich sieht, während ich ihn betrachte — ja, daß er mich schärfer ins Auge faßt, als ich ihn anzusehen vermag. Die Fähigkeit, die innere Geste auszuführen, mit der man für diese Unwahrscheinlichkeit in sich Platz schafft, dürfte ziemlich genau in dem Talent bestehen, von dem Max Weber leugnete, es zu besitzen. Es ist das der ‘Religiosität’, als mitgebrachte Disposition und entwickelbare Begabung verstanden und hierin zu Recht der Musikalität vergleichbar» (p. 44). En la traducción de P. Madrigal: « Sin embargo, lo completamente distinto, lo totalmente inconmensurable, es tener que admitir que el torso me mira a mí mientras yo lo contemplo; es más, que me mira con una mayor agudeza que yo a él. La capacidad de ejecutar el gesto interior con el que uno le hace un sitio en sí mismo a esto tan inverosímil consistiría, casi exactamente, en ese talento que Max Weber negaba poseer. Nos referimos a la ‘religiosidad’, entendiendo la expresión como una disposición que trae consigo la persona y una aptitud susceptible de ser desarrollada, comparable, en esto, con razón, a la musicalidad». P. Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*, Valencia, Pre-Textos, 2012, p. 40.

⁶³⁵ LN, p. 703.

conclusión la exhortación a cambiar su vida?—, Žižek resume de entradas las dos posiciones dispares levantadas por ella: el objeto de arte contemplando a su contemplador, y la conclusión de que el ‘tú lírico’ ha de cambiar su vida.

Tras ese resumen, Žižek lee en la exégesis de Sloterdijk una tónica allegable a la concepción de la mirada por Lacan, en concreto a la idea que acabamos de ver detenidamente con respecto a la pintura: la idea de que la mirada se encuentra en cierto modo aprisionada en una obra de arte y que, desde esa prisión, es devuelta hacia el espectador:

Sloterdijk illustrates how the torso regards or concerns me, addresses me, how the object returns the gaze—this gaze returned by the object is the ‘aura’, the minimum of ‘religiosity’, this ability to be affected by the Other/Thing’s gaze, to ‘see it as seeing’⁶³⁶.

Y si bien también aquí los planteamientos de Žižek se despliegan a lo largo de líneas ya conocidas, en este paso se explicita el punto de unión bastante inopinado entre las doctrinas de Lacan y de Benjamin que hemos glosado anteriormente. Para Žižek, entonces, la mirada devuelta por el objeto de arte, con el importante añadido de una mínima cuantía de ‘religiosidad’ por parte del espectador, configura un fenómeno que en el ‘universo benjaminiano’ se correspondería a su celeberrima aura. De este modo encuentran su denominador común las dos aproximaciones altamente distintas por la vía un tanto tortuosa de Žižek en su lectura de Sloterdijk⁶³⁷.

7.2.3 Mirada incorpórea y utopía: *Gaze* en la literatura.

Mientras que las reflexiones de Žižek en torno a *Gaze* en las artes visuales subrayan las propiedades objetuales de la mirada y su ‘devolución’ a través del objeto artístico, el acercamiento a las plasmaciones de la mirada en textos literarios no ficcionales pone de relieve otra cualidad principal: su autonomía y *disembodiment*. Desplegando su razonamiento en diálogo con dos ejemplos principales —el libro *A World Without Us* de Alan Weisman y el ensayo *Les animaux nous traitent mal* de Gérard Wajcman—, Žižek elabora el vínculo entre mirada y fantasma fundamental⁶³⁸. En concreto, ilustra lo que sucede cuando el objeto

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Resulta ciertamente curioso, por lo demás, que Žižek en la cita arriba reproducida entrecomille el término de ‘aura’, como si Sloterdijk lo empleara en su texto. En realidad, sin embargo, no se encuentra ninguna mención ni del aura *sensu lato* ni del principio aurático de Benjamin en su comentario.

⁶³⁸ Este asunto también ha sido glosado por Žižek, más sucintamente, en otros lugares anteriores al que examinaremos aquí; cf. al respecto por ejemplo IR, pp. 22-23 o LN, p. 676.

fantasmático, el *objet a*, es el destino directo de la identificación de su mirada por parte del sujeto: se sustrae de la realidad, desaparece del campo visual. Un proceso ese que tiene la doble consecuencia de que «not only the observed reality [...] changes, but also the observing subject himself: he is reduced to a gaze observing how things look in his own absence»⁶³⁹.

Los dos textos glosados por Žižek plasman esa mirada de-subjetivada, producto de la sustracción del *objet petit a* del marco de la realidad. Temáticamente se centran en cuestiones ecológicas —si bien desde dos ángulos distintos—, alcanzando uno de ellos conclusiones con las que Žižek no se muestra especialmente de acuerdo. El primer texto, *The World Without Us* publicado en 2007, proyecta un ‘experimento mental’ de gran escala en su introducción: ¿qué sucedería, si la humanidad entera desapareciera de la tierra?⁶⁴⁰. En los capítulos siguientes, Weisman procede a ilustrar con detalle cómo la naturaleza se reapropiaría de los distintos dominios que componen nuestro ‘hábitat’, al tiempo que busca puntualizar también lo que sucedería con las estructuras humanas más monumentales o ecológicamente cuestionables, tales por ejemplo las centrales nucleares⁶⁴¹, aludiendo a lo largo de su recorrido a una gran variedad de temas aledaños.

Žižek, en *Living in the End Times*, hace referencia al libro de Weisman con especial interés hacia la manera de mirar, a la mirada que genera el texto:

Alan Weisman’s book *The World Without Us* offers a vision of what would happen if humanity (and *only* humanity) were suddenly to disappear from the earth—natural diversity would bloom again, with nature gradually colonizing human artefacts. We, the humans, are here reduced to a pure disembodied gaze observing our own absence⁶⁴².

Traduciendo la técnica narrativa empleada por Weisman en términos lacanianos, Žižek sugiere la condición inherentemente problemática, paradójica, que asume la disposición narrativa en su ensayo⁶⁴³: describe un futuro sin humanos desde una posición humana, es

⁶³⁹ LN, p. 676.

⁶⁴⁰ En palabras de Weisman: «Leave it all in place, but extract the human beings. Wipe us out, and see what’s left. How would the rest of nature respond if it were suddenly relieved of the relentless pressures we heap on it and our fellow organisms? How soon would, or could, the climate return to where it was before we fired up all our engines? How long would it take to recover lost ground and restore Eden to the way it must have gleamed and smelled the day before Adam, or *Homo habilis*, appeared? Could nature ever obliterate all our traces?». A. Weisman, *The World Without Us*, Londres, Virgin Books, 2007, p. 4.

⁶⁴¹ Cf. para este ejemplo concreto *ibid.*, pp. 201-218.

⁶⁴² LET, p. 83.

⁶⁴³ Cabe señalar, por lo demás, que aunque la estimación principal de Žižek es correcta, el texto de Weisman, antes de ser una relación imaginativa o dramática de un posible futuro sin humanos, el autor reúne un gran volumen de datos y se acerca a la temática planteada por una vía bien fundada.

decir, sobre el trasfondo de un embrollo epistemológico de un sujeto literario que plasma y presencia su propia ausencia, subrayando cómo una posición enunciativa tal coincide precisamente con la fórmula del fantasma fundamental según Lacan:

As Lacan pointed out, this is the fundamental subjective position of fantasy: to be reduced to a gaze observing the world in the condition of the subject's non-existence—like the fantasy of witnessing the act of one's own conception, parental copulation, or the act of witnessing one's own burial⁶⁴⁴.

Para Žižek, lo descrito por Weisman se mantiene, por tanto, estrictamente en la esfera de lo fantástico/fantasmático, por mucho que el autor se esfuerce en apuntalar sus razonamientos con opiniones de expertos y un amplio compendio de datos biológicos, geológicos, meteorológicos, hidrológicos y demás. Son especulaciones fantasmáticas, extrapolaciones que se alambican en la mirada incorpórea, etérea y 'omnividente' que plasma Weisman en su texto; unas especulaciones, además, que según Žižek pecan de cierta *naïveté* en cuanto a la noción de la naturaleza, al postular la posibilidad retorno de la tierra a un estado primigenio —prístino y equilibrado— anterior a la destrucción infligida por la humanidad⁶⁴⁵. Žižek por su parte contrarresta tal planteamiento de la vuelta a un estado 'natural' pre-humano esforzando la opinión de un ecólogo —que curiosamente figura innominado—, según la cual la intervención humana sobre el planeta ha dejado una impronta tan profunda, indeleble, que, si la humanidad desapareciera, la naturaleza se vería abocada al cataclismo:

A good counterpoint to such fantasizing, which relies on the notion of Nature as a balanced and harmonious cycle derailed by human intervention, is the thesis of an environmental scientist [¿quién?] that, while one cannot be sure of the ultimate result of humanity's interventions in the geosphere, one thing is certain: if humanity were to stop its immense industrial activity abruptly and let nature retake its balanced course, the result would be total breakdown, an unimaginable catastrophe⁶⁴⁶.

El libro de Weisman encuentra un curioso compañero, sobre el que Žižek descubre un mecanismo similar respecto a la mirada, en el ensayo *Les animaux nos traitent mal* del psicoanalista francés Gérard Wajcman⁶⁴⁷. En él, el autor despliega una reflexión en torno a las 'sociedades animales' y su percepción por el hombre, incidiendo sobre todo en cómo el 'reino animal' para muchos se ha convertido en —o siempre lo ha sido— un *Sehnsuchtsort*, un lugar

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Cf. ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ París, Gallimard–Musée de la Chasse et de la Nature, 2008. Žižek cita la versión abreviada y traducida al inglés que se publicó en la revista *Lacanian Ink* un año más tarde.

ideal, pacífico y sosegado, especialmente en tiempos revueltos, al subrayar por su parte los dilemas y riegos que se producen cuando se ‘toman en serio’ en estas fantasías y se intenta concebir al hombre desde el animal. El desencadenante de sus elaboraciones lo constituye un viaje de *safari* a un parque nacional africano, donde le llamó la atención la absoluta impasividad de los animales ante las incursiones de los turistas:

Tout un équipage de touristes traverse la savane en tous sens, arrive en pétaradant dans un nuage de poussière et se plante à vingt mètres de trois grandes lionnes rien. Comme si nous n’existions pas. Ce fut ma grande expérience du monde animal. Un dur désenchantement. Rencontre du type zéro. *Nous ne partageons pas l’espace animal. Nous envahissons le territoire des bêtes ou nous le traversons, mais nous ne les rencontrons pas* [cursiva nuestra]. Zoos, cirques (de moins en moins), parcs naturels (de plus en plus), domaines de chasse, chaînes de télévision consacrées aux animaux, sociétés protectrices, musées de la nature, animaleries en tout genre, nous multiplions les lieux, les occasions et les modes de rencontre⁶⁴⁸.

Es crucial aquí la constatación de Wajcman de que, en realidad, no hay espacio compartido entre hombres y animales: si bien convivimos en el mismo ‘hábitat’ —la biosfera o como se lo quiera denominar—, no se produce jamás un encuentro ‘verdadero’ entre la esfera humana y la animal, por mucho que nos empeñemos, a través de la serie de instituciones y dispositivos que enumera Wajcman, en tender un puente sobre esa grieta separadora. Lo animal se construye así como alteridad radical, a menudo dotada de una connotación de idealidad: «Sans doute figurent-ils pour nous un monde parfait. Très étranger au nôtre, si douteux, si dérangé, si mal foutu»⁶⁴⁹.

Frente al entusiasmo idealizador que mostramos los humanos, se sitúa la completa indiferencia de los animales hacia tales adscripciones, la cual se destila en el ejemplo que da Wajcman sobre el viaje *safari*. Los turistas, y el autor entre ellos, aparecen en escena cargados de expectativas, pero los leones en cuestión no se molestan ni en reconocer su presencia. Sobre esto incide la glosa de Žižek, subrayando cómo su propia percepción del desinterés de los animales, en un gesto de desrealización, convierte a los turistas en miradas flotantes sin cuerpo:

The fact that the animals ignore the intruding tourists is crucial—it points towards a *double movement of de-realization that characterizes utopian fantasies* [cursiva nuestra]: the scene presented is a fantasy (even if it ‘really happened’, as is the case here—what makes

⁶⁴⁸ G. Wajcman, *Les animaux nous traitent mal*, cit., pp. 14-15.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

it into a fantasy is the libidinal investment that determines its meaning); we (the participants) de-realize ourselves, *reducing ourselves to a pure de-substantialized gaze ignored by the objects of the gaze* [cursiva nuestra]—as if we are not part of the reality we observe (despite disturbing the wildlife park's rhythm with our vehicles), but rather a spectral presence unseen by living beings—we are reduced to spectral entities observing 'the world without us'⁶⁵⁰.

Tal reducción fantasmática del sujeto a la mirada trae consigo un aspecto problemático: el ofuscamiento del enredo de un sujeto-agente en su propio entorno, donde deja su huella con cualquier actividad que realice. Dicho de otro modo: concibiéndose a sí mismos como mirada no implicada en su alrededor, los viajeros de Wajcman se 'olvidan' de las consecuencias ecológicas manifiestas que tiene su excursión (y en general, la infraestructura turística) sobre el espacio vital de los animales.

En lo anterior encontramos también una pista sobre cómo ambos ejemplos textuales se dejan vincular, en la perspectiva de Žižek, en términos más amplios con el *modus operandi* que subyace al género de la utopía (no sólo en su modalidad literaria): el elemento clave que comparten los textos de Weisman y Wajcman con proyecciones genuinamente utópicas —tal como lo insinúa Žižek en la cita anterior— es precisamente la reducción del sujeto a una mirada 'desencarnada' (*disembodied*), a una suerte de fantasma observador, una ausencia espectadora. Las utopías tienden a formular sus visiones sobre un mundo o una sociedad ideal desde la fantasía, no tomando en cuenta —o sólo tomándolo en cuenta muy restringidamente— el enraizamiento del sujeto (incluyendo sus actos y consecuencias) en el entorno del mismo, como bien se acaba de ver en el ejemplo de Wajcman, en el que los turistas, a pesar de tener un impacto (negativo) muy real sobre el hábitat de los animales, se conciben como meros espectadores incorpóreos. Por esa razón, Žižek, en el desarrollo de su argumentación, aboga por un cambio en el acercamiento a ese género, indicando que más que sobre el contenido específico de las visiones utópicas, se habría de reflexionar sobre la forma/estructura en la que se formulan:

Perhaps it is time to step back from the fascination with content and reflect on the subjective position from which such content appears as utopian. On account of its temporal loop, the fantasmatic narrative always involves an *impossible gaze* [cursiva en el original], the gaze by means of which the subject is already present at the scene of its own absence⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ LET, p. 82.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

El alegato en favor de un escrutinio crítico de la posición o *locus* desde el cual un determinado contenido puede parecer utópico, lo refuerza Žižek haciendo alusión a la concepción lacaniana de la utopía:

When the subject directly identifies its own gaze with the *objet a*, the paradoxical implication of this identification is that the *objet a* disappears from the field of vision. This brings us to the core of a Lacanian notion of utopia: a vision of desire functioning without an *objet a* and its twists and loops. It is utopian not only to think that one can reach full, unencumbered ‘incestuous’ enjoyment; for it is no less utopian to think that one can renounce enjoyment without this renunciation generating its own surplus-enjoyment⁶⁵².

Con esto, las reflexiones en torno a la mirada ‘autónoma’ y de-subjetivada, pero al tiempo fruto de un sujeto que identifica su mirada directamente con el *objet a*, alcanzan un momento de *impasse* respecto a sus implicaciones para la utopía. Como centro de la formulación lacaniana se levanta la idea de una modalidad del deseo que no se rige por las vicisitudes y repliegues del *objet petit a*, sino en una *jouissance* pura, ‘sin cargas’, que no puede ser obtenida jamás (y, a la inversa, la renunciación total de la *jouissance* produce a su vez su propio placer, un *plus-de-jouir*⁶⁵³); la utopía, pues, parece estar condenada a ser lo que es: una visión en último término irrealizable *qua* imposible.

Tal consideración parece ciertamente desalentadora a la hora de intentar concebir modelos alternativos para la sociedad y la convivencia humana por las dos razones que acabamos de presentar: la anquilosante pero inevitable reducción del sujeto de agente a observador incorpóreo y las limitaciones de la economía de *jouissance*. Pero a pesar de todo ello, advierte Žižek, «the way to avoid this utopian reduction of the subject to the impossible gaze witnessing an alternate reality from which it is absent is not to abandon the topos of an

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ El planteamiento de que la propia renuncia o la prohibición del placer a su vez es capaz de generar su propio placer ‘retorcido’ es una idea que se halla en un nutrido número de textos de Žižek. Cf. por ejemplo PV, p. 381: «the very gesture of renouncing enjoyment (‘Enough of decadent pleasures! Renounce and sacrifice!’) generates a surplus-enjoyment of its own»; o también LN, pp. 307-309. La que es tal vez la aproximación más diáfana y curiosa a este fenómeno se encuentra, sin embargo, en un artículo de *Die Zeit* del año 1999. Véase S. Žižek, «Enjoy!», *Die Zeit*, 34/1999; disponible online: https://www.zeit.de/1999/34/Enjoy_/komplettansicht (últ. acc. 24/5/2018), donde encontramos el planteamiento central en el siguiente extracto: «Wenn die Verdrängung zunächst als Versuch erscheint, von der herrschenden soziosymbolischen Ordnung verbotene Leidenschaften zu untersagen, kann sich diese Verdrängung nur in der psychischen Ökonomie behaupten, insofern sie in eine Leidenschaft nach Versagung umschlägt. Das heißt: Der Akt der Versagung wird selbst libidinös besetzt und zu einer autonomen Quelle der Befriedigung». En nuestra traducción: «Aunque la represión en el primer momento aparenta como una tentativa de prohibir las pasiones vedadas por el orden sociosimbólico imperante, sólo es capaz de sostenerse duraderamente en la economía psíquica a través de su transformación en una pasión por las prohibiciones».

alternate reality as such»⁶⁵⁴. En otras palabras, incluso si los proyectos utópicos ‘clásicos’ están destinados a fracasar no sólo por su contenido concreto, que en última instancia es contingente, sino por los defectos estructurales que hemos señalado con Žižek, eso no quiere decir que haya que descartar cualquier iniciativa de plasmar una realidad alternativa y mostrar vías hacia su consecución/implementación. Para ello, Žižek invoca el espíritu benjaminiano con su comprensión de la revolución como redención-por-repetición⁶⁵⁵, a saber, la posibilidad de ir aprendiendo gradual y paulatinamente con cada revolución ‘fracasada’, fiel al lema beckettiano tantas veces citado por el esloveno: «Try again, fail again, fail better». En cuanto al papel de la mirada, por otra parte, el diálogo que entabla Žižek entre los ensayos de Weisman y Wajcman por un lado, y la noción de la utopía por otro, resulta muy fértil para la ilustración de otro avatar de la misma, la mirada, fantasmática y etérea, de un sujeto que observa/imagina su propia ausencia.

7.3 Un encuadre dúplice: *Frame*.

Otro concepto allegable al ‘campo visual’ en su acepción más amplia es el del marco, que no sólo ocupa un lugar destacado en las doctrinas žižekianas, sino que en general ha experimentado un renovado interés en años recientes en una gran variedad de disciplinas humanísticas⁶⁵⁶. Con ello, su estudio no se ciñe al análisis de los marcos ‘tradicionales’ que se

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁵⁵ *Cf. ibid.*, 84-85.

⁶⁵⁶ Gran precursor y pionero en las reflexiones sobre el marco es, sin duda, Ortega. En su «Meditación sobre el marco» (1921), que en realidad se concibe como meditación sobre la relación entre marco y cuadro/contenido, Ortega subraya la condición principalmente ‘invisible’ de un (buen) marco, al tiempo que llama la atención sobre la función demarcadora y direccional del mismo: «Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través». Esa acción de ‘postular un cuadro’ la explicita más adelante respecto a la relación entre marco y mirada, ofreciendo así además un nexo entre ambos conceptos (aunque lógicamente no se refiere a la mirada en sentido psicoanalítico): «En vez de atraer sobre sí la mirada, el marco se limita a condensarla y verterla desde luego en el cuadro». J. Ortega y Gasset, «Meditación sobre el marco», en *Obras completas*, vol. II («El Espectador»), Madrid, Revista de Occidente, 1963 [1946], pp. 307-313, los fragmentos citados en pp. 309 y 310. Más tarde, son en particular las reflexiones de corte sociológico de Erving Goffman, desplegadas en su *Frame Analysis* del año 1974, las que han sentado las bases para el análisis del marco en una serie de disciplinas. Goffman, quien pone de relieve el valor epistemológico y la función social del marco y el acto de enmarcar (ambos entendidos en su sentido más amplio), propone una definición decididamente más abstracta del concepto: «I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events—at least social ones—and our subjective involvement in hem; frame is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify». E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Mass., Northwestern University Press, 1986

encuentran en las artes visuales, sino que también se aplica a contextos literarios, fílmicos, musicales y otros. Asimismo, gran parte de las propuestas dedicadas al estudio del marco han operado desde una posición marcada por planteamientos ‘intermediales’, en sintonía quizá con una tendencia general hacia un estudio cada vez más transversal detectable en las Humanidades (y las *Cultural Studies* en el ámbito anglosajón) de hoy⁶⁵⁷.

Tal vez con cierta proximidad al desarrollo que acabamos de esbozar, el marco como concepto teórico también ha ido adquiriendo un papel de cierta relevancia en la obra y el pensamiento de Žižek. Por tanto, cabe de entrada pasar revista brevemente a los diferentes usos (principalmente dos) del término ‘marco’ en sus textos, para después centrarnos en el marco como concepto que ha ido perfilando a partir del 2001⁶⁵⁸. Ahora bien, más allá del uso habitual —en sentido de ‘estructura que proporciona el soporte/deslinde exterior de una imagen y, por extensión, de un fenómeno en general’—, hallamos en la obra de Žižek dos acepciones más con las que emplea el término. Primero, y con carácter más global, ‘marco’ puede designar la matriz fundacional que fija las coordenadas básicas de (lo que el sujeto

[1974], pp. 10-11. En pos de esos dos acercamientos —el fenomenológico de Ortega y el organizacional/ sociológico de Goffman— ha aflorado una multitud de otras perspectivas y aplicaciones, entre las que destacaríamos, por actual y comprensivo, el volumen editado por C. Benthien y G. Klein, *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen* (2017). En su introducción, las editoras afrontan la cuestión de la teorización del marco para el ámbito del estudio cultural: «Anders als das erst in den vergangenen Jahren in die Kultur- und Medienwissenschaften aufgenommene Konzept der Übersetzung ist das Konzept des Rahmens seit längerem in verschiedenen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen etabliert. Allerdings stehen [...] Aspekte des medialen und kulturellen Rahmens und ihr Zusammenwirken in der bisherigen Theoriebildung nicht im Zentrum, sondern müssen aus den bestehenden Ansätzen zum Teil extrahiert werden». C. Benthien, G. Klein, «Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung», en C. Benthien, G. Klein (eds.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017, pp. 9-23, aquí p. 15. En nuestra traducción: «Al contrario del concepto de la traslación, que entró en el ámbito de los estudios culturales y mediáticos hace relativamente poco, el concepto del marco cuenta con una trayectoria más larga en diferentes disciplinas de las Humanidades y Ciencias sociales. Sin embargo, los aspectos vinculados a la enmarcación mediática y cultural no han constituido el centro de la formaciones teóricas del momento, por lo que se han de extraer parcialmente de otros acercamientos actuales».

⁶⁵⁷ Es un buen ejemplo de esa tendencia el volumen editado por W. Wolf y W. Bernhart, *Framing Borders in Literature and other Media*, Ámsterdam–Nueva York, N.Y., 2006, que aborda la temática de la enmarcación desde una variedad de ángulos, incluyendo objetos de estudio tan dispares como las miniaturas en manuscritos medievales o las películas del *Señor de los anillos*. En su introducción, Werner Wolf ofrece otra concepción contemporánea del marco, la del ‘marco cognitivo’: «Thus, ‘frames’ in the sense of ‘cognitive frames’ may, in a general way, be described as culturally formed metaconcepts, most of which possess a certain stability even if modified or new frames can emerge in certain circumstances; these metaconcepts enable us to interpret both reality and artefacts and hence other concepts that can be applied in perception, experience and communication. Frames are, therefore, basic orientational aids that help us to navigate through our experiential universe, inform our cognitive activities and generally function as preconditions of interpretation». W. Wolf, «Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media», en W. Wolf, W. Bernhart (eds.), *Framing Borders*, cit., pp. 1-40, aquí p. 5.

⁶⁵⁸ En concreto, a partir de *The Fright of Real Tears*, donde emplea su fórmula del marco por primera vez. Desarrollamos la génesis y trayectoria del concepto más adelante.

percibe como) la realidad, tanto en un contexto epistemológico de corte kantiano (donde Žižek habla del «marco transcendental»⁶⁵⁹), como en el terreno propiamente psicoanalítico. Aquí, se comprendería entonces ‘marco’ como término coextensivo al fantasma fundamental, la conformación fantasmática que estructura y da sentido al entorno del sujeto:

the ‘fundamental fantasy’, [...] the basic frame/matrix which provides the coordinates of the subject’s entire universe of meaning: although I am never outside it, although this fantasy is always–already here, and I am always–already thrown into it, I have to presuppose myself as the one who posited it⁶⁶⁰.

Como se ve, la formulación de Žižek depara hasta puntos de contacto con planteamientos abiertamente ‘existencialistas’/heideggerianos, al insinuar aquí la noción de la *Geworfenheit*, la exposición del sujeto ante un mundo complejo, turbio o hasta hostil. A la vez, se subraya la profunda ambigüedad en torno al origen de ese marco fantasmático: aunque el sujeto se encuentra en cierto modo lanzado a su propio fantasma fundamental —en el sentido de que no tiene influencia sobre su configuración; existe desde el primer momento y *a priori*—, al mismo tiempo tiene que presuponer que ese marco fantasmático se origina en su propio interior, configurándose una situación paradójica.

La segunda acepción de ‘marco’, notablemente más específica, es la que resulta particularmente interesante para el contexto del presente capítulo: con ella, el término del marco se desapega de connotaciones más abstractas, retornando en cierta medida a un significado más literal, si bien con una vuelta de tuerca. Por esa vía se transforma en un concepto propiamente dicho, aplicable, además, en una variedad de coyunturas interpretativas. En esta segunda modalidad, el marco, entendido así, puede considerarse asimismo un elemento genuinamente žižekiano —en tanto que no se trata evidentemente de un préstamo, una apropiación, una elaboración o similar de una idea ajena—, cuya génesis es cuando menos curiosa: nació como un *bluff*, como una improvisación destinada en el primer momento a enmascarar la perplejidad que el filósofo experimentó al ser preguntado sobre una obra de arte respecta a la cual no sabía qué comentar. En las primeras páginas de *The Fright of Real Tears* (unas lecciones a propósito de la creación fílmica de Krzysztof Kieślowski convertidas en ensayo), relata ese origen del concepto del marco de la siguiente manera:

Some months before writing this, at an art round table, I was asked to comment on a painting I had seen there for the first time. I did not have *any* idea about it, so I engaged

⁶⁵⁹ Cf. por ejemplo LN, pp. 374, 806-810, 890.

⁶⁶⁰ OB, p. 148.

in a total bluff, which went something like this: the frame of the painting in front of us is not its true frame; there is another, invisible, frame, implied by the structure of the painting, which frames our perception of the painting, and these two frames do not overlap—there is an invisible gap separating the two. The pivotal content of the painting is not rendered in its visible part, but is located in this dislocation of the two frames, in the gap that separates them⁶⁶¹.

En ese momento introductorio de su texto, Žižek admite haberse inventado ‘su’ concepto del doble marco de forma espontánea y *ad hoc*, alegando además que el éxito que tuvo esa nueva creación en la continuación del simposio —otros ponentes la acogieron entusiasmados y la referenciaron a lo largo del debate— le entristeció profundamente, puesto que en ello se revelaba, para su estimación, una radical apatía en el corazón de los *Cultural Studies*⁶⁶². En otras palabras: en lugar de identificar su impostura y denunciarla como tal, los demás conferenciantes se mostraron muy favorables hacia ese nuevo dispositivo conceptual, lo que Žižek por su parte tomó como indicio de un espíritu de incuria imperante en las Humanidades de hoy. En ese momento inicial, por lo tanto, Žižek en apariencia introducía el concepto del marco casi como una suerte de juguete intelectual de escaso valor.

Teniendo en cuenta esa historia de la concepción del concepto —que, si aquí terminara, nos obligaría a descartarlo también de este trabajo—, sorprende tanto más el giro inflexivo que da el razonamiento de Žižek hacia el final del mencionado ensayo, ya que vuelve a introducir la misma fórmula del introito, sólo que ahora en una modalidad más especificada, despojada de todo comentario despectivo y toda ironía:

One of the minimal definitions of a modernist painting concerns the function of its frame. The frame of the painting in front of us is not its true frame; there is another, invisible, frame, the frame implied by the structure of the painting, which frames our perception of the painting, and these two frames by definition never overlap—there is an invisible gap separating them. The pivotal content of the painting is not rendered in its visible part, but is located in this dislocation of the two frames, in the gap that separates them⁶⁶³.

Esa doble inclusión de la misma fórmula conceptual a lo largo de uno y el mismo ensayo —además denunciándola en la primera instancia como artimaña improvisada, para después presentarla en clave seria— le ha granjeado a Žižek una sarta de duras críticas, alguna de ellas

⁶⁶¹ FRT, p. 5.

⁶⁶² Cf. *ibid.*, p. 6.

⁶⁶³ FRT, p. 130.

rayana en el escarnio⁶⁶⁴. No obstante, el filósofo ha insistido en que, antes de asumir que se trata de un equívoco, un descuido en la composición del libro o hasta una inconsistencia en su pensamiento, su actitud primera ha de concebirse como posición irónica⁶⁶⁵, que, a pesar (o también a causa) de serlo, condiciona sus convicciones más íntimas, revelándolas. O, en resumidas cuentas: se percató de la validez y originalidad de su concepto del marco a pesar de su origen improvisado.

¿Cómo se caracteriza, entonces, el concepto del marco según lo propone Žižek? Principalmente por el gesto de la duplicación: partiendo de una obra de arte en concreto cuyo espacio pictórico se encuentra circundado por un marco, Žižek mantiene que aparte de ese primer marco (visible y físico) existe un segundo marco (implícito e invisible) que, si bien no sirve de cerco material, sí define y condiciona nuestra mirada hacia la imagen, esto es, enmarca nuestra perspectiva. Esos dos marcos, argumenta Žižek, nunca coinciden plenamente, no se presentan coextensivos; al contrario, se extiende entre ellos una fisura separadora, un campo diferencial. Es en ese espacio entre-los-dos-marcos, y no en sus elementos pictóricos reales y positivos, donde hallamos, según la fórmula de Žižek, el contenido principal («pivotal content») de la obra. Para aclarar ese planteamiento, Žižek introduce tres ejemplos concretos, Malévich (referencia constante, como se ha visto, en su pensamiento), Hopper y Munch:

⁶⁶⁴ Según lo comenta él mismo en su contribución al volumen *The Truth of Žižek*: «Even some of my friends and followers missed the point—most of those who noticed this repetition read it either as a self-parodic indication of how I do not take my own theories seriously, or as a sign of my growing senility (I simply forgot towards the end of the book that I mocked the same notion in the introduction)». S. Žižek, «Afterword: With defenders like these, who needs attackers?», en P. Bowman, R. Stamp (eds.), *The Truth of Žižek*, Londres, Continuum, 2007, pp. 197-255, aquí p. 198.

⁶⁶⁵ Antes de que se publicara *The Truth of Žižek* existía cierto espacio para especulaciones en torno a esa extraña doble mención del marco en *The Fright of Real Tears*. Así, Adrian Johnston, en tono marcadamente jocoso, contemplaba la posibilidad de que toda la producción de Žižek se pudiera revelar en último término como una broma enorme, y que la doble mención del marco fuera el primer indicio de ello: «The other alternative, the much more entertaining paranoid fantasy, is to venture speculating that Žižek is really a ‘deep cover’ version of Alan Sokal. If successfully placing a single bogus article in an academic journal is enough to violently ruffle the feathers of ivory tower ‘theorists’ everywhere, then publishing scores of well-received books which are retroactively revealed to be part of a long-running joke had at the expense of numerous readers might well be enough to destroy continental philosophy in its present form». A. Johnston, «Review—The Fright of Real Tears» [reseña de: FRT], *Metapsychology Online Reviews*, 2001, s.p.; disponible online: http://metapsychology.mentalhelp.net/poc/view_doc.php?type=book&id=720&cn=395 (últ. acc. 19/5/2018). A su vez, el propio Žižek aclara su actitud irónica en la contribución a *The Truth of Žižek* que acabamos de mencionar, donde pregunta: «Was it really so difficult to perceive how my procedure here perfectly illustrates the point I am trying to make repeatedly apropos of today’s predominant attitude of cynicism and of not taking oneself seriously: even if the subject mocks a certain belief, this in no way undermines this belief’s symbolic efficiency—the belief continues to determine the subject’s activity. When we make fun of an attitude, the truth is often in this attitude, not in our distance towards it». S. Žižek, «Afterword: With defenders like these, who needs attackers?», *cit.*, pp. 198-199; prácticamente idéntico también en LN, p. 87.

This dimension in-between-the-two-frames is obvious in Malevich (what is his *Black Square on White Surface* if not the minimal marking of the distance between the two frames?), in Edward Hopper (recall his lone figures in office buildings or diners at night, where it seems as if the picture's frame has to be redoubled with a window-frame, or, in the portraits of his wife close to an open window, exposed to sunlight, the opposite excess of the painted content itself with regard to what we actually see, as if we see only the fragment of the whole picture, the shot with a missing counter-shot), and, again, in Munch's *Madonna*—the droplets of sperm and the small foetus-like figure from *The Scream* squeezed in between the two frames. The horror of this figure is *not* the Heideggerian anxiety (*Angst*), but a suffocating horror pure and simple⁶⁶⁶.

Con esa enumeración se ilustran, a nuestro parecer, tanto el alcance y la utilidad del concepto del doble marco como también las dificultades ligadas a él; al menos si se aplica de la manera libérrima y poco rigurosa que Žižek exhibe respecto a Munch. Sus dos primeros ejemplos nos parecen convincentes: en Malévich, el denso cuerpo geométrico del cuadrado negro en efecto insinúa, en el contraste con el fondo blanco, la existencia de un segundo marco, recreando así ese espacio entre-los-dos-marcos en su configuración más abstracta, mínima, como pura distancia/diferencia. El caso de Hopper, por su parte, es tal vez más interesante aún, ya que aquí los elementos indicadores de la segunda dimensión del marco la sugieren de otra manera: son más tenues, abren paso a la especulación y requieren, si uno está dispuesto a seguir la pauta žižekiana, 'intervención imaginativa' por parte del contemplador. El tercer ejemplo, sin embargo, la *Madonna* de Munch, en nuestra estimación desentona considerablemente, al obviar Žižek sus propias premisas: aquí, de pronto, todo se encuentra presente en la obra misma, tanto el primer marco —como deslinde físico del total del espacio pictórico— como el segundo, supuestamente implícito, que separa el centro con la Virgen de una franja color ocre, al interior del cual se encuentran plasmados una diminuta figura antropomorfa y unos granos o gotas que arrastran delgados filamentos (y que Žižek identifica como «espermatozoides»). Formulándolo de otro modo: si bien los dos marcos en el cuadro de Munch no coinciden en términos espaciales, la circunstancia de que ambos se encuentren visiblemente realizados en la obra contradice lo anteriormente determinado. Más que de un doble encuadre pictórico se habría de tratar, recordémoslo, de un marco real y otro 'imaginado', implícito y sugerido por la estructura pictórica, pero invisible («there is another, invisible, frame»).

⁶⁶⁶ FRT, p. 130.

Amén de lo anterior, nos parece ciertamente difícil sostener que el «pivotal content» (término ya en sí algo vago y no muy apto quizá para el presente contexto) de la pintura de Munch se halle precisamente al interior de esa franja ocre delimitada por los dos ‘marcos’, por mucho que Žižek se esfuerce en entablar un contraste con la angustia en clave heideggeriana. De nuevo, sus primeros dos ejemplos resultan más fértiles y sugerentes: el experimento formal de Malévich gana una dimensión adicional visto de la perspectiva del doble marco žižekiano, constituyéndose hasta como una de las piedras angulares del procedimiento artístico moderno⁶⁶⁷, mientras que la sensación de soledad y distanciamiento que desprenden muchas de las pinturas Hopper se ve intensificada con la refracción añadida que entraña el segundo marco sólo tenuemente sugerido, sobre todo si lo concebimos, según propone Žižek, como una suerte de cristal de ventana que produce una ligera, aunque notable, reverberación de tono y luz. Así, la serie trimembre que aduce Žižek para corroborar e ilustrar las aplicaciones de su formulación teórica exhibe tanto las posibilidades interpretativas que ofrece cuando se emplea con rigor y sensatez (Malévich, Hopper), como también sus limitaciones que hemos visto ilustradas con la pintura de Munch; resultando ciertamente curioso, por lo demás, que hasta el propio Žižek pueda ser capaz de ‘malaplicar’ su dispositivo conceptual.

El modelo básico del concepto del marco —nacido en el primer momento, como se recordará, casi como guasa— se ve repetido con toda seriedad en textos posteriores de Žižek, incorporándose así al instrumental conceptual del filósofo⁶⁶⁸; recientemente suplementado, además, por una serie de observaciones colaterales que lo enriquecen y lo sitúan en un entorno contextual más amplio. En *Disparities*, Žižek incluso elabora una tipología tripartita del marco, ahora en clave marcadamente lacaniana:

One should also note here the multiple ways in which a frame can function. First, there is the frame which isolates (enframes) normal reality in the sea of the chaotic Real, creating an island of ‘normal’ reality within its coordinates; then, there is the opposite frame, a frame which isolates the anamorphic stain of the Real within constituted reality (like the famous prolonged stain in Holbein’s Ambassadors); finally, there is the domain between the two frames, the Real between the reality outside and the reality⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ «[O]nly after art practice isolates the frame/place as such, emptied of all of its content, can one indulge in the readymade procedure». ITR, p. 302. Véase asimismo el capítulo décimo de esta parte que examina la propuesta de periodización histórico-artística de Žižek.

⁶⁶⁸ Cf. al respecto por ejemplo PV, p. 29; LET, p. 275; LN, p. 87.

⁶⁶⁹ D, p. 372.

En la presente tipología, el ‘doble marco’ se correspondería a la tercera posición que enumera Žižek, especificándose además el ámbito entre-los-dos-marcos —antes sólo caracterizado como *locus* del «pivotal content»⁶⁷⁰ de una obra de arte— como dimensión de lo Real *qua* pura diferencia entre las dos perspectivas que arroja/proyecta cada uno de los marcos. El primer tipo de marco en el listado de Žižek, por el contrario, demuestra semejanza a la definición global del ‘marco fantasmático’ inmanente al sujeto, según la hemos conocido en la introducción a esta sección: sirve para separar un campo de «realidad normal» simbólica del caos circundante de lo Real, de manera muy similar a cómo la percepción de la realidad se constituye en cada sujeto a través de la pantalla fantasmática que proporciona los pilares fundamentales de sentido y significado. El segundo marco en la presente relación, por último, emplea un funcionamiento inverso, como dilucida Žižek invocando el ejemplo de la conocida pintura de Holbein, *Los embajadores*: aquí un núcleo, una bolsita de lo Real —representada en el cuadro de Holbein por la ‘mancha’ anamórfica que vista desde otro ángulo se revela como calavera— se encuentra aislada por un marco que estriba en el dominio simbólico.

No es el concepto del ‘doble marco’ žižekiano, que aquí hemos glosado extensamente, el único aplicable en el análisis de obras de arte; al contrario, el primer tipo de marco —que divide ‘parcelas’ simbólicas del trasfondo real—es empleado también por Žižek con el mismo fin. Así, escribe a propósito de la obra *La lunette d’approche* de Magritte en *Interrogating the Real*:

Yet perhaps there is another of Magritte’s paintings that can serve even more appropriately to establish the elementary matrix that generates the uncanny effects that pertain to his work: *La lunette d’approche* from 1963, the painting of a half-open window where, through the windowpane, we see the external reality (blue sky with some dispersed white clouds). Yet what we see in the narrow opening that gives direct access to the reality beyond the pane is nothing, just a nondescript black mass. The translation of this painting into Lacanese goes by itself: *the frame of the windowpane is the fantasy frame that constitutes reality* [cursiva nuestra], whereas through the crack we get an insight into the ‘impossible’ Real, the Thing-in-itself⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Término ese, por cierto, que Žižek vuelve repetir también en *Disparities*, a renglón seguido del pasaje citado, véase *ibid.*

⁶⁷¹ ITR, p. 135. Nótese aquí, por lo demás, cómo Žižek equipara sin reticencia el registro de lo Real en sentido de Lacan con la Cosa-en-sí/el *noumenon* proveniente de la tradición kantiana. Tal comparación no deja de resultar algo sorprendente ya que (aparte de ser tan generalizadora que resulta incorrecta) el propio Žižek en otros lugares desaprueba la ‘kantianización’ del registro lacaniano, más tajantemente en un pasaje ya citado de *Disparities*: «The main trap to be avoided apropos of the Lacanian Real is to ‘Kantianize’ it, i.e. to read the Lacanian distinction between the Real and reality as a new version of Kant’s distinction between the noumenal Thing-in-itself and the phenomenal reality». D, p. 66.

A diferencia de lo que se ha visto sobre el concepto del doble marco —marco ‘físico’ y marco sugerido/imaginado, que por definición no pueden coincidir, abriendo paso así al espacio de entre-los-dos-marcos—, en el caso del cuadro de Magritte se produce, según Žižek, una coincidencia, un solapamiento de dos marcos. *La lunette d’approche* muestra una ventana entreabierta, a través de cuyos vidrios se contempla un sereno horizonte, con una franja de mar en calma en la parte inferior y, por encima de él, un cielo con algo de nubosidad. Por la rendija central entre las dos hojas, no obstante, la imagen es otra: no se ve sino un compacto rectángulo negro, «a nondescript black mass», un vacío abismal. Tal disposición pictórica la comprende Žižek como idónea alegoría visual del marco fantasmático, del fantasma fundamental: es sólo a través de ese marco que la realidad, tranquila y ‘cotidiana’, se constituye para el sujeto, más allá del que no se encuentra nada más que la dimensión de lo Real, mostrándose en su naturaleza espesa e impenetrable y, al mismo tiempo, como abismo, como vacío⁶⁷².

La breve lectura de la obra de Magritte también puede servir de nexa hacia otra reflexión de Žižek que establece un punto de contacto entre los *topoi* del marco y la ventana, ahora formulada a partir de una posición más marcadamente fenomenológica:

In our most elementary phenomenological experience, the reality we see through a window is always minimally spectral, not as fully real as the enclosed space we inhabit while looking out. The reality outside is perceived in a weirdly de-realized state, as if we were watching a performance on screen. When we open the window, the direct impact of the external reality causes a minimal shock, as we are overwhelmed by its proximity. This is also why we can be surprised when entering the enclosed space of a house: it seems as if the space inside is larger than the outside frame, as if the house is bigger on the inside than the outside⁶⁷³.

Desapegándose en el pasaje citado del todo del contexto de las artes visuales, Žižek indica que hasta una simple ventana, examinada con diligencia, deja concebirse como una especie de marco que condiciona y distorsiona nuestra percepción de la realidad; puede actuar como una ‘pantalla amortiguadora’ en cuya imagen transcurre la realidad como si de una pantalla de cine se tratara. Al abrir la ventana, indica Žižek, se produce un *shock* mínimo, una suerte de diminuto estremecimiento epistemológico causado por la inopinada cercanía e inmediatez de

⁶⁷² Con esas dos lecturas posibles del bloque central en la pintura de Magritte —condensada materialidad inerte y ‘agujero negro’— se ilustra también, al menos parcialmente, la principal peculiaridad a la hora de caracterizar el registro de lo Real: el principio de la *coincidentia oppositorum*, esto es, el hecho de que la naturaleza de lo Real se suele determinar con una serie de cualidades antinómicas que no obstante se aplican con igual vigor sobre él. Véase al respecto el capítulo cuarto de esta segunda parte, donde se incide con detalle en esa cuestión.

⁶⁷³ AR, pp. 112-113.

la realidad de detrás de la ventana. Otro efecto estructuralmente próximo —el de que una estructura o edificio parece tener otro tamaño desde fuera que desde dentro— también deja aproximarse a la temática del marco, comprendiendo el edificio en cuestión precisamente como un marco en sí mismo.

La conclusión que podemos extraer de esta observación de Žižek no es tanto la verdad de Perogrullo de que la percepción del entorno está, siempre y *a priori*, supeditada a factores y coordenadas subjetivas, sino, antes bien, que el marco, en el amplísimo abanico de sus modalidades —desde simples soportes pictóricos hasta estructuras enmarcadoras *sensu lato*, como edificios y demás construcciones— constituye un elemento tan ubicuo como misterioso que interviene sobre la percepción humana. Con ello, las inconsistencias que levanta el marco (la imagen detrás de una ventana aparenta ser menos real que el entorno restante; el tamaño percibido de una estructura enmarcadora puede variar según la posición subjetiva) tal vez puedan leerse como una suerte de correlato epistemológico a la incompletitud ontológica: respecto a ella, hemos visto como cierto tipo de ‘obstáculo epistemológico’ se traspone, en la visión de Žižek, en un hecho ontológico, se inscribe directamente en el orden del ser. Postular ese mismo gesto como vigente para el contexto de los marcos sería ciertamente un atrevimiento; ambos planteamientos comparten, sin embargo, la presuposición de un carácter fundamentalmente inestable y resbaladizo de la realidad (y de la percepción que tenemos de la misma).

8. EL CAMPO AUDITIVO: *VOICE*

8.1 La doble voz: voz del Otro, voz del otro.

Tal vez aún más que el de la mirada, el estudio de la voz *qua* concepto filosófico y psicoanalítico cuenta con una muy larga trayectoria en el pensamiento occidental, habiendo adquirido un peso particularmente elevado a partir del momento que algunos críticos han denominado como ‘giro derridiano’, esto es, el profundo impacto que tuvieron las reflexiones del pensador francés en torno a voz y fonocentrismo, conducentes a un cambio de paradigma⁶⁷⁴. En el terreno propiamente psicoanalítico se deja encontrar asimismo una serie de conceptualizaciones sobre la voz⁶⁷⁵, entre las que destaca, por compleja y polifacética, la de Jacques Lacan⁶⁷⁶ que sirve de base y fundamento para las elaboraciones de Žižek.

En el capítulo precedente hemos perfilado un doble acercamiento a los conceptos de mirada y voz en sentido žižekiano/laciano, los cuales hemos designado también con los términos ingleses *Gaze* y *Voice*. Tras el examen anterior de la mirada (y, en conjunción con él, también de la noción del marco según Žižek), este capítulo octavo se centra con más detalle en su

⁶⁷⁴ Cf. por ejemplo los informados razonamientos de M. Dolar, «The Object Voice», en R. Salecl, S. Žižek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, cit., pp. 7-31, donde comenta al respecto: «The Derridean turn has [...], by a very different way, made the voice the preeminent object of philosophical inquiry, demonstrating its complicity with the principal metaphysical preoccupations. If metaphysics, in this rather overarching view, is carried by the propensity to disavow the part of alterity, the trace of the other, to hold on to some ultimate signified against the disruptive play of differences, to maintain purity of the origin against supplementarity, it can only do so by clinging to the privilege of the voice as a source of an originary self-presence» (p. 12). Véase además sobre lo que Dolar denomina la ‘Metafísica de la voz’, el capítulo del mismo nombre en su libro, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, pp. 34-56.

⁶⁷⁵ Véase sobre las tres principales (Freud, Reik, Lacan) la útil síntesis de A. Laagay, «Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis», *e-pisteme*, I, 1 (2008), pp. 53-62; en particular sobre la de Lacan —el sustrato para las elaboraciones de Žižek— pp. 57-61, donde subraya la modalidad del *objet petit a* de la voz.

⁶⁷⁶ Hemos desarrollado una introducción conjunta a los conceptos de mirada y voz en las doctrinas de Lacan y de Žižek en el capítulo precedente. Baste aquí, por ende, con señalar del primero nuevamente los lugares clave de su elaboración, ahora con énfasis especial sobre la voz: *Le Séminaire, livre VI: Le désir et son interprétation*, París, Éditions La Martinière, 2012, pp. 443-480; *Le Séminaire, livre X: L'angoisse*, cit., pp. 247-390 (el capítulo último), y dentro de él para el caso que nos ocupa el epígrafe «Ce qui entre par l'oreille» en pp. 309-321; y *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, cit., pp. 185-234. Señala asimismo Erik Porge que, aunque ambas se conciben estructuralmente análogas, la identificación de la voz con el *objet a* precede la de la mirada, puesto que se realiza, como lo hemos indicado, ya en el seminario sexto: «Pour la première fois, Lacan précise à ce moment [en el seminario VI] que trois objets remplissent cette condition d'avoir une forme de coupure et peuvent ainsi remplir la fonction de suppléance dans la tentative défailante du sujet de se nommer [i.e. la función del *objet a*]. Ce sont les objets dits pré-génitaux (sein, fèces), le phallus et... les voix». E. Porge, «Les voix, la voix», *Essaim*, XXVI, 1 (2011), pp. 7-28, aquí p. 20.

equivalente sonoro, el concepto de la voz. En términos generales, éste se concibe de manera análoga al *Gaze*:

The situation is homologous [a la de la mirada] at the level of voice: it is as if, when we're talking, *whatever we say is an answer to a primordial address by the Other* [cursiva nuestra]—we're always already addressed, but this address is blank, it cannot be pinpointed to a specific agent, but is a kind of *empty a priori, the formal 'condition of possibility' of our speaking* [cursiva nuestra]; so it is with the object returning the gaze, which is a kind of formal 'condition of possibility' of our seeing anything at all⁶⁷⁷.

En su modalidad pura, abstracta y primordial, entonces, *Voice* se concibe como una suerte de interpelación primigenia por el Gran Otro; todo contenido enunciado por el sujeto se organiza *a priori* como respuesta a esa alocución primera. O, dicho de otro modo: es a través de esa voz del Otro que el sujeto se constituye como ser parlante (*parlêtre*) participe del Orden Simbólico⁶⁷⁸. Esa primera modalidad de *Voice* como precondition, tanto necesaria como implícita, de cualquier acto enunciativo es el avatar más global de la voz en su definición lacaniana. En este su avatar abstracto se encuentra íntimamente ligada, por ende, a la entrada del sujeto en el dominio de lo Simbólico; no se da a conocer, sin embargo, como una 'voz' en el sentido habitual de la palabra, es decir, en forma de un fenómeno acústico de origen humano. Como trasparece en el pasaje citado arriba, se trata más bien de lo inverso: de una interpelación apriorística 'en blanco' («blank»), no proveniente de ningún sujeto, no atribuible a ningún agente. Así coincide, según lo señala Žižek en otro lugar, de modo aparentemente paradójico con su opuesto, el silencio⁶⁷⁹.

La entrada irreversible del sujeto en el Orden Simbólico, su colonización/'cadaverización'⁶⁸⁰ por el lenguaje, es fuente de una sarta de efectos alienantes sobre el mismo, que a su vez

⁶⁷⁷ S. Žižek, «I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master», *cit.*, p. 90.

⁶⁷⁸ Lacan subraya con ahínco que el ser se constituye, principalmente, en y a través del lenguaje; un planteamiento que enfatiza la noción del *parlêtre*, del 'ser parlante'. Véase del propio Lacan en especial su texto «Joyce le symptôme», en *Autres Écrits*, París, Seuil, 2001, pp. 565-570. Cf. asimismo la lúcida contribución de Silvia A. Rodríguez, «Subject», en H. Glowinski, Z. Marks, S. Murphy (eds.), *A Compendium of Lacanian Terms*, Londres, Free Association Books, 2001, pp. 192-197, donde indica sobre el *parlêtre*: «Lacan's use of the term emphasizes the state of subjection of the speaking being (*parlêtre*) in relation to the signifier. It is in and through the concrete experience of speech that the subject becomes the object of his/her own passions, drives, lines of fate, historical contingencies and, fundamentally, of his/her own desire, which is as such always the desire of the Other» (p. 193).

⁶⁷⁹ Cf. por ejemplo IV, p. 55.

⁶⁸⁰ Cf. J. Lacan, «Radiophonie», en *Autres Écrits*, *cit.*, pp. 403-446, aquí 407-415 (la segunda respuesta), y en especial el siguiente pasaje: «Qui ne sait le point critique dont nous datons dans l'homme, l'être parlant : la sépulture, soit où, d'une espèce, s'affirme qu'au contraire d'aucune autre, le corps mort y garde ce qui au vivant

contribuyen a su condición ‘barrada’ como §. Como tal, ejerce también poder sobre la relación entre el cuerpo del sujeto escindido y su voz —la segunda modalidad individualizada, particular, de *Voice*—, lo que resulta en una separación primordial e infranqueable entre el primero y la segunda; un sujeto (o, más precisamente, su cuerpo) se encuentra irremediabilmente alienado de su propia voz:

What we have to renounce is thus the common-sense notion of a primordial, fully constituted reality in which sight and sound harmoniously complement each other: the moment we enter the symbolic order, *an unbridgeable gap separates forever a human body from ‘its’ voice. The voice acquires a spectral autonomy, it never quite belongs to the body we see speaking* [cursiva nuestra], there is always a minimum of ventriloquism at work: it is as if the speaker’s own voice hollows him out and in a sense speaks ‘by itself’, through him. In other words, their relationship is mediated by an impossibility: ultimately, *we hear things because we cannot see everything* [cursiva en el original]⁶⁸¹.

Tomando en cuenta los preliminares sobre la voz que hemos introducido en el capítulo precedente, podemos trazar ahora una aproximación más detallada a la voz en su concepción žižekiana/lacanian (que no dista tampoco mucho, por lo demás, de formulaciones contiguas como la de Mladen Dolar). En primer lugar, la distinción fundamental que acabamos de desarrollar: *Voice* en su modalidad abstracta/universal como interpelación por el Otro, como precondition para el habla humana, como parte del proceso de entrada en el Orden Simbólico por un lado, y por el otro las voces ‘particulares’ emitidas por los hablantes, aunque nunca idénticas o coextensivas con ellos. En esa segunda modalidad particular, la voz oscila entre el dominio del cuerpo y el del lenguaje, se encuentra suspendida en un estado precario y ambivalente entre esas dos esferas, sin pertenecer de manera estable a ninguna de las dos. Como indica Žižek, siempre encontramos una mínima cantidad de ‘ventriloquia’ cuando alguien habla; su voz adquiere cierta autonomía, hablando en apariencia no ‘por’ su emisor, sino *a través de él*⁶⁸², en un proceso que no deja de resultar en un efecto tétrico, espectral. Dicho de otro modo: según lo establecido por Žižek, no hay ninguna unión

donnait le caractère : corps. *Corpse* reste, ne devient charogne, le corps qu’habitait la parole, que le langage *corpsifiait* [cursivas en el original]» (p. 409).

⁶⁸¹ LN, pp. 676-677. Cf. sobre la inestable situación inestable de la voz, entre cuerpo y lenguaje sin pertenecer de forma definitiva ni a uno ni a otro de estos dos dominios, también M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, cit., pp. 71-81, en particular pp. 72-73, donde apunta: «The voice ties language to the body, but the nature of this tie is paradoxical: *the voice does not belong to either*. It is not part of linguistics, which follows from my initial argument (after all, Saussure himself spoke of the non-phonetic nature of the signifier; Derrida will insist on this at great length in *Grammatology*), but it is not part of the body either— not only does it detach itself from the body and leave it behind, it does not fit the body either, it cannot be situated in it, ‘disacousmatized’. It floats [...]».

⁶⁸² Cf. por ejemplo, aparte del pasaje arriba citado, S. Žižek, «I Hear You with My Eyes»; or, The Invisible Master», cit., pp. 92-93.

‘orgánica’/armónica entre un cuerpo y su voz; se trata, antes bien, de lo contrario: la voz por definición sobresale, desentona, conforma un exceso fantasmagórico.

A esa relación de características se suman luego las más globales que hemos reunido en el acercamiento general del capítulo anterior: al igual que la mirada, la voz en su fórmula žižekiana/lacanianana se concibe como objeto (parcial), esto es, se encuentra en el lado de lo que el sujeto percibe/oye, no en el lado del sujeto la habla y articula. Si bien las lindes aquí, incluso en los razonamientos del propio Žižek, se presentan fluidas —esto es, gran parte de lo establecido también es aplicable a la voz misma del sujeto—, para el empleo de *Voice* como categoría de análisis es preciso tomar siempre en cuenta lo anterior. Asimismo, la voz ha sido identificada por Lacan (también lo hemos visto en el capítulo anterior) como uno de los avatares del objeto-cause del deseo, el *objet petit a*; circunstancia esa que se verá ilustrada con más detalle en alguno de los ejemplos glosados a continuación.

8.2 *Voice* en el análisis artístico-cultural.

8.2.1 *Voice* en el cine: Lang, Chaplin, Friedkin.

A primera vista y desde una apreciación espontánea, el ámbito cinematográfico —y más ampliamente, el de las creaciones audiovisuales— puede parecer el campo idóneo para el estudio de la voz y sus implicaciones, por la sencilla razón de que en él, la misma puede ser introducida en una multitud de variantes: desde las voces de los propios actores o el comentario en *off* hasta modalidades como la voz de origen incierto que, si bien no forma parte de la diégesis en sentido estricto, tampoco se deja concebir como enunciación genuinamente extra-diegética (fenómeno ese que, en pos de Michel Chion, se ha designado con el término de *voz acusmática*⁶⁸³). Tal abundancia de material de estudio, no obstante, es contrarrestada por la naturaleza escurridiza de su objeto principal: como hemos visto en la introducción, caracterizar y describir el fenómeno de la voz, conceptualizarlo de manera precisa y englobadora constituye una tarea difícil. El mencionado Chion, por ejemplo —junto

⁶⁸³ M. Chion, *La voix au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma, 1982, en especial pp. 13-39, o también su más reciente tratado sobre el sonido en general, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, París, Armand Colin, 2018 [3ª edición], en especial sobre la voz pp. 53-64. A partir de ese fundamento de Chion, Bruno Kane concibió su estudio *Sound Unseen*, que comprende uno de los tratamientos más destacados y actuales de una amplia gama de fenómenos acusmáticos. Cf. B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2014, en especial el capítulo último, «The Acousmatic Voice», en pp. 180-222.

con Denis Vasse quizá el máximo exponente del estudio de la voz en el cine—, denomina la voz un objeto «inasible» (*insaisissable*)⁶⁸⁴, al subrayar que gran parte de la crítica cinematográfica de la época (*La voix au cinéma* se publicó en 1982) reducía su examen de la misma o bien al contenido enunciado —lo cual equivaldría, a fin de cuentas, a un estudio del guion—, o bien, con incidencia mucho menos frecuente, a, por así decirlo, epifenómenos vocales como el tono o el timbre⁶⁸⁵. Por consiguiente, Chion concluyó en su momento que «*la théorie du cinéma parlant, en tant que parlant, n'a guère été faite* [cursiva en el original]»⁶⁸⁶

Por todo lo anterior, la crítica de cine, cuando muestra un genuino interés en el examen de la voz en tanto que voz, se suele aproximar a ella esforzando conceptualizaciones como la de Lacan, y Žižek no constituye ninguna excepción a esa regla. Considera, en primer lugar, que es en particular durante el momento-umbral de la aparición de las primeras películas sonoras, cuando las implicaciones que trae consigo la aparición de la voz, se estudiaron con más detalle por los directores de cine. Sobre lo anterior pone de relieve asimismo la circunstancia de que, a su parecer, fueron algunos de los directores que por lo común se han considerado como más inclinados hacia cierto conservadurismo artístico, quienes mostraron especial sensibilidad hacia el (entonces) nuevo fenómeno de sonido y voz:

Interestingly enough, the movie directors who were most sensitive to what the introduction of sound really meant were generally conservatives, those who looked at it with scepticism, like Charlie Chaplin (up to a point), and Fritz Lang. Fritz Lang's *Das Testament des Dr. Mabuse*, in a wonderful way, rendered this *spectral ghost-like dimension of the voice, realising that voice never simply belongs to the body*⁶⁸⁷.

Los dos ejemplos alegados por Žižek, Lang y Chaplin, se insertan temporalmente en la transición del cine mudo al cine sonoro en los últimos años del tercer decenio del siglo pasado.

⁶⁸⁴ «La voix est longtemps demeurée un objet insaisissable. Une fois qu'on en a éliminé tout ce qui n'est pas elle à proprement parler : le corps qui la porte, les mots qu'elle véhicule, les notes sur lesquelles elle chante, les indices qu'elle donne sur la personne qui parle, et le timbre qui la colore, que reste-t-il ? *Ce drôle d'objet* [término que toma prestado de Pascal Bonitzer], propice aux épanchements poétiques de certains qui ne s'en privent pas. Une bonne partie des textes consacrés à la voix se présentent comme un flux verbal informel qui cherche, désespérément, à mettre en échec ce qu'il y a de forcément discursif et systématique dans l'expression écrite». M. Chion, *La voix au cinéma*, cit., 1982, p. 14.

⁶⁸⁵ Cf. *ibid.*, pp. 13-15.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸⁷ S. Žižek, «The one measure of true love is: you can insult the other», entrevista con S. Reul y Th. Deichmann, *Spiked* del 15 de noviembre de 2001, s.p.; disponible online: <http://www.spiked-online.com/newsite/article/10816> (últ. acc. 2/4/2018). Citamos aquí la versión inglesa que se encuentra libremente online, sin dejar de advertir, no obstante, de que esa entrevista se realizó en alemán en la Feria del Libro de Fráncfort en 2001. Cf. asimismo la temprana observación en *The Plague of Fantasies*: «One should adopt towards cyberspace a 'conservative' attitude, like that of Chaplin *vis-à-vis* sound in cinema: Chaplin was far more than usually aware of the traumatic impact of the voice as a foreign intruder on our perception of cinema». PF, p. 166.

Como es bien sabido, lejos de ser percibida por los contemporáneos de aquel momento como aproximación del medio fílmico a una representación cada vez más verosímil y fidedigna de la realidad, la inclusión del sonido en sus primeros años causaba extrañamiento y una sensación más bien contraria a una supuesta ‘naturalización’.

Una explicación sencilla de esa sensación tal vez la comprendería precisamente como asombro provocado por una tecnología capaz de asemejarse con cada vez más detalle a la experiencia humana ‘real’, si bien tal razonamiento se quedaría algo corto. Por eso, Žižek argumenta que el extrañamiento que experimentaban los primeros espectadores del cine sonoro debe concebirse, antes bien, en analogía al carácter inherentemente extraño de la voz misma:

Is it possible to conceive of this tension between the *objet a* and the frame of reality at the level of the relationship between the visual and auditive dimensions themselves, so that the *voice itself would function as the objet a of the visual, as the blind spot from which the picture returns the Gaze* [cursiva nuestra]? Therein seems to lie the lesson of ‘the talkies’: That is to say, the effect of adding a spoken soundtrack to the silent film was the exact opposite of the expected ‘naturalization’; of an even more ‘realistic’ imitation of life. What occurred from the very beginning of the talking movie *was an uncanny autonomization of the voice* [cursiva nuestra], baptized by Chion as ‘acousmatization’: the emergence of a voice that is neither attached to an object (a person) within diegetic reality nor simply the voice of an external commentator, but a *spectral voice which floats freely in a mysterious intermediate domain and thereby acquires a horrifying dimension of omnipresence and omnipotence* [cursiva nuestra], the voice of an invisible Master⁶⁸⁸.

En otras palabras: según la perspectiva de Žižek, los cineastas activos durante el ‘giro sonoro’ se percataron desde el primer momento de la naturaleza inherentemente resbaladiza y misteriosa de la voz humana, demostrando una afinidad implícita a la concepción de Lacan, al tiempo que la emplearon con frecuencia bajo formas que realizaban sus características propias. No es de extrañar, por tanto, que dos de los ejemplos predilectos de Žižek —que sometemos a examen a continuación— provengan de esos momentos todavía iniciales del cine sonoro: *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932) de Fritz Lang y *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charlie Chaplin. El tercer ejemplo, *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973) de William Friedkin, aunque dista temporalmente de los primeros dos filmes, complementa la selección de Žižek en cuanto al género: la obra de Lang se considera ante todo exponente del temprano cinema policiaco, la de Chaplin es una de sus prototípicas comedias, y con Friedkin se alcanza el terreno de la película de terror (con elementos sobrenaturales).

⁶⁸⁸ LN, pp. 668-669.

El testamento del Dr. Mabuse, uno de los filmes más estudiados con respecto al empleo de la voz⁶⁸⁹, es la primera película mediante la cual Žižek ilustra las peculiaridades de la voz humana desde su atalaya personal. La historia se despliega en torno a la figura del doctor Mabuse, maestro hipnotizador y cerebro de una organización criminal, que parece dirigir sus turbios negocios primero desde su encarcelamiento en un manicomio, y más adelante, después de que se compruebe su fallecimiento, desde la ultratumba. A pesar de que se encuentra en una situación de aislamiento físico, pues, los crímenes que ha planificado y apuntado en sus escritos son cometidos, tal cual aparecen desarrollados en su texto, por una cuadrilla de criminales sin que haya contacto aparente entre las dos partes.

Ha llamado la atención de muchos críticos cinematográficos —Žižek entre ellos— el empleo de la voz del doctor Mabuse, puesto que aparece, completamente desligada de cualquier personaje que participa en la esfera diegética, como una voz autónoma, libre y flotante, en la vertiente que Michel Chion ha designado (ya se ha adelantado) como voz acusmática. No siendo ni voz de personaje en sentido estricto ni meta-comentario en *off*, pues, la voz de Mabuse a la vez se involucra en el desenvolvimiento de la trama y se abstiene de él, siendo al mismo tiempo el motor del argumento y el elemento espectral que elude todo intento de captación. Esa cualidad fantasmagórica para Žižek la convierte en la encarnación de una presencia traumática:

The first big film about [the] traumatic dimension of the voice, the voice which freely floats around and is a traumatic presence, feared, the ultimate moment or object of anxiety which distorts reality, was [...] Fritz Lang's *The Testament of Dr. Mabuse*⁶⁹⁰.

Tal efecto traumático, angustiante que provoca la voz de Mabuse liberada de cualquier emplazamiento corpóreo, se deja vincular también a la dimensión de *Voice* como *objet petit a*. En concreto, como señala Lacan en su seminario décimo⁶⁹¹ y lo recoge Žižek, la sensación de angustia (*angoisse, anxiety*) se genera no por el hecho de que el sujeto haya sufrido la pérdida del objeto, sino, al contrario, por su sobre-proximidad a él, según lo indica Žižek

⁶⁸⁹ Lang es universalmente acreditado como uno de los primeros en reconocer el amplio rango de posibilidades que deparó la introducción del sonido en la creación cinematográfica. De los teóricos —aparte de Žižek— que hemos citado en este capítulo también han sometido a examen su película Michel Chion (en *La voix au cinéma*, cit., pp. 27-59) y Mladen Dolar (puntualmente en *A Voice and Nothing More*, cit., pp. 62-63).

⁶⁹⁰ S. Fiennes, S. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, cit., 15:08-15:30.

⁶⁹¹ Cf. en especial J. Lacan, *Le Séminaire, livre X: L'angoisse*, cit., particularmente el capítulo/sesión «La voix de Yahvé» en pp. 281-295.

sucintamente en *Less Than Nothing*: «for Lacan, anxiety does not signal the loss of the object, but, on the contrary, its over-proximity. Anxiety arises when the *objet a* falls directly into reality, appears in it»⁶⁹². Así, el empleo por Lang de la voz del criminal en su forma ‘descorporeizada’ (*disembodied*), como pura aparición al mismo tiempo lejana y dolorosamente presente, puede considerarse una plasmación artística de ese momento de coincidencia entre realidad y *objet a*, de la caída del mismo en el plano de la realidad. Se ve afirmada de este modo en *El testamento del Dr. Mabuse* la voz en su concepción lacaniana casi en estado puro: como presencia autónoma y fantasmagórica, como objeto (parcial) y como *objet petit a*, que por su sobre-proximidad traumática genera una sensación de angustia en el espectador.

Bien diferente se presenta luego el caso de *El gran dictador* de Charles Chaplin, señalando ese filme otros aspectos adicionales sobre la voz en su fórmula lacaniana/žizekiana. En él, Chaplin asume el doble papel de un barbero judío y del dictador Adenoid Hynkel —parodia evidente de Hitler— en un ambiente general que recrea desde una posición satírica el alza y los primeros actos de guerra de los nacionalsocialistas. En el clímax de la trama, el barbero es confundido con el dictador y obligado por sus secuaces a dar un discurso público, durante el cual el falso déspota alega haber cambiado de opinión y ordena el repliegue de sus tropas del país ficticio de Osterlich. No es ese discurso final, humanista y conciliador —y proferido, por lo demás, en inglés— el que llama la atención principal de Žižek⁶⁹³, sino su equivalente del comienzo del argumento: el discurso de apoderamiento, si se quiere, que pronuncia Hynkel en los primeros minutos de la película.

En el mismo, el dictador procede a enunciar, en tono agitado y acompañándolo con unas muecas exageradas, una serie de palabras que sólo en el primerísimo momento parecen sonar alemanas. En realidad se trata, no obstante —con la excepción de algunas palabras reales grotescamente entremezcladas, como «Wiener Schnitzel» y «Sauerkraut»— de una concatenación de sonidos que meramente emulan la impresión acústica que un oyente no

⁶⁹² LN, p. 674.

⁶⁹³ Aunque en *Did Somebody Say Totalitarianism* lo glosa colateralmente, enlazándolo con otras comedias sobre la Alemania nazi y el Holocausto: «As in other cases, the comedy here [...] caught in a dialectical tension—not, however, a tension with redemptive pathos. As we have already seen, in all other Holocaust comedies, at a certain point, the comedy is ‘sublated’ and we are given a ‘serious’ pathetic message: the final speech of the poor Jewish barber mistaken for Hynkel—Hitler in *The Great Dictator*, the speech of the Polish actor playing Shylock in *To Be or Not to Be*; the final scene of *Life Is Beautiful*, when the son, united with his mother, recalls his father’s supreme sacrifice». DST, p. 72.

demasiado familiarizado con el idioma alemán puede tener a la hora de escucharlo. O, dicho de otra manera: durante cinco minutos contados, el espectador es testigo de cómo Hynkel-Chaplin pronuncia un discurso carente de sentido, confrontándole con la pura materialidad fonética, bruta y absurda, de una voz sin palabras. Si *El testamento del Dr. Mabuse* escenifica la brecha entre voz y cuerpo parlante a través de la supresión del segundo en aras de subrayar la tetricidad de la primera, *El gran dictador* pone de relieve el otro cisma, el otro momento de escisión: el que diferencia entre voz y lenguaje. Hemos constatado inicialmente el estado ambiguo y algo precario de la voz que oscila entre cuerpo y lenguaje, sin dejarse inscribir fija y permanentemente en ninguno de los dos dominios. Con el discurso de Hynkel ahora se arroja luz sobre los efectos alienantes que tiene la voz cuando se distancia del todo del lenguaje, al menos si lo entendemos como necesariamente dotado de valor semántico.

Para Žižek, el momento de desconexión entre ‘lenguaje’ oral y semántica, según se expone en situaciones como el discurso de Hynkel, demuestran un potencial subversivo a través de su «violencia anti-semántica» inherente. Para ilustrar ese planteamiento, pone en contacto la escena de Chaplin con otros dos ejemplos que recurren a una estrategia similar:

There is [a] political strategy, involving the use of anti-semantic violence inherent to language. A couple of decades ago, in Carinthia, (Kaernten), Austria’s southern province which borders on Slovenia, German nationalists organized a campaign against the alleged Slovene ‘threat’ under the motto ‘Kaernten bleibt deutsch’, to which Austrian Leftists found the perfect answer. Instead of rational counter-arguments, they simply printed, in the main newspapers, an advertisement with obscene, disgusting-sounding variations of the nationalists’ motto: ‘*Kaernten deibt bleutsch! Kaernten leibt beutsch! Kaernten beibt dleutsch!*’ Is this procedure not worthy of the obscene, ‘anal’, meaningless speech spoken by Hynkel, the Hitler figure in Chaplin’s *The Great Dictator*? This is what Rammstein, the rock band which is part of *Neue Deutsche Haerte* (the ‘New German Hardness’) does to totalitarian ideology: it de-semanticizes it and shows up its obscene babble in its intrusive materiality⁶⁹⁴.

Como se ve, los tres procedimientos pretenden, si bien en grado variable, despojar el lenguaje de su valor semántico, reduciéndolo así a una pura materialidad proto- (o hasta anti-) semántica, con lo que liberan un potencial subversivo. Teniendo en cuenta que estamos considerando en este capítulo las peculiaridades de la voz, podría objetarse en el primero de los tres ejemplos alegados por Žižek (la campaña austriaca en contra de los nacionalistas) que la manipulación/subversión se realiza no a través de la voz, sino sobre la palabra escrita. El propio Žižek da una pista decisiva (con la que, por lo demás, estamos plenamente de acuerdo)

⁶⁹⁴ LET, p. 385.

para resolver esa duda: las palabras ‘inventadas’ por la izquierda austriaca sólo empiezan a desplegar su potencial en el momento en que son pronunciadas; se trata no tanto de una grafía ‘obscena’, sino de un sonido («disgusting-sounding» en palabras de Žižek). En los otros dos casos, no obstante, la situación se muestra más clara: tanto Rammstein como el discurso de *El gran dictador* emplean una de-semantización cuyo medio es la voz.

¿Cómo se explica, entonces, que el espectador al ver el discurso de Chaplin-Hynkel no sólo siente extrañamiento, sino que a la vez es capaz de percibir la comicidad de la escena, es decir, disfrutar de ella? Para aclarar ese doble efecto, Žižek recurre al concepto lacaniano del *sinthome* (neologismo a partir de la grafía latina de la palabra ‘síntoma’). Desarrollado sobre todo en el seminario del mismo nombre⁶⁹⁵ —si bien los inicios de la gestación del concepto se remontan a momentos tan tempranos como el seminario décimo⁶⁹⁶—, el *sinthome* marca el punto final de una redefinición del síntoma: desde el síntoma ‘clásico’ entendido como ‘mensaje encriptado’ que, dada la proximidad de la estructura del inconsciente a la de un lenguaje⁶⁹⁷, se deja descifrar hacia el síntoma como nudo libidinal indescifrable, como traza de la modalidad particular de la *jouissance* de cada sujeto⁶⁹⁸. El *sinthome*, por tanto, constituye una conformación significativa más allá del análisis, de la ‘interpretabilidad’, un núcleo de *jouissance* inaccesible para la eficacia de lo Simbólico.

El propio Lacan profundiza sus reflexiones sobre el *sinthome* en sus extensos análisis de la escritura de Joyce⁶⁹⁹, pero el concepto se deja aplicar igualmente para coyunturas como el discurso de Chaplin-Hynkel en *El gran dictador*. Žižek mantiene que, al igual que los textos del grupo musical Rammstein, las enunciaciones pseudo-alemanas del personaje han de

⁶⁹⁵ J. Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII: Le Sinthome*, París, Seuil, 2005. Cf. especialmente pp. 11-25.

⁶⁹⁶ Un ‘curso’ antes, en su duodécimo segundo seminario, Lacan ya señala que: «le symptôme n’est pas définissable autrement que par la façon dont chacun jouit de l’inconscient en tant que l’inconscient le détermine». J. Lacan, *Le Séminaire, livre XXII: RSI*, París, École Lacanienne de Psychanalyse, s.a., p. 100. Como el seminario vigesimosegundo aún no ha sido publicado por una editorial, citamos por el material que proporciona la Escuela Lacaniana; disponible online: http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1974_1978.pdf (últ. acc. 10/5/2018).

⁶⁹⁷ La fórmula de ‘el inconsciente está estructurado como un lenguaje’ es, a buen seguro, uno de los postulados centrales de Lacan que más atención ha recibido. Variantes de ella se encuentran esparcidas por gran parte de su obra, optando nosotros aquí por citar un pasaje algo más extenso extraído del discurso que dio el psicoanalista para el Office de radiodiffusion-télévision française en 1966: «l’inconscient est le discours de l’Autre, est ma formule. Il est structuré comme un langage : ce qui est pléonasme nécessité pour me faire entendre, puisque langage est la structure». J. Lacan, «Petit discours à l’ORTF», en *Autres Écrits, cit.*, pp. 221-226, aquí p. 223.

⁶⁹⁸ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII: Le Sinthome, cit.*, pp. 55-57.

⁶⁹⁹ Cf. *ibid.* pp. 61-102, así como J. Lacan, «Joyce le symptôme», en *Autres Écrits, cit.*, pp. 565-570.

entenderse precisamente como *sinthomes*, como esos nudos dotados de una condensación libidinal, aunque imposibles de disolver de manera simbólica. Como tales no pueden ser ‘entendidos’, descifrados, pero le deparan al espectador la posibilidad de disfrutarlos⁷⁰⁰. De esa manera se explican ambas caras del doble efecto que surte el discurso del personaje: primero, extrañamiento, provocado por el inicial asombro de percibir la voz del todo separada del dominio del lenguaje/significado simbólico, y segundo, el disfrute (el placer, la comicidad) de las ‘palabras’ de Hynkel, convertidas en *sinthomes*.

Volviendo tras este breve *excursus* sobre el *sinthome* a la cuestión de la voz en la película de Chaplin, podemos constatar que es mediante su empleo —y en concreto mediante el contraste entre los dos discursos, el inicial y el final— que *El gran dictador* propone una respuesta a las preguntas que Žižek formula en *The Pervert's Guide to Cinema*:

The problem of the film is not only the political problem, how to get rid of totalitarianism, of its terrible seductive power, but [there is] also this more formal problem, *how to get rid of this terrifying dimension of the voice* [cursiva nuestra] [...] Or, since we can not simply get rid of it, how to domesticate it, how to transform this voice nonetheless into the means of expressing humanity, love and so on⁷⁰¹.

Una temática central de la obra de Chaplin se despliega para Žižek en torno a la cuestión de cómo resistir los aspectos aterradores de la voz, cómo lenificar la voz del Maestro, la voz del dictador. La respuesta de Chaplin —lo acabamos de ver ya parcialmente— consiste en una estrategia bipartita que opera sobre la oposición de «violencia anti-semántica» *vs.* conciliación semántica, ‘significada’. Primero, la voz del dictador, privadas sus palabras de todo significado, se convierte en objeto ridículo y obsceno, emitiendo *sinthomes* pre-semánticos ‘disfrutables’. El segundo discurso del final, por otra parte, marca el retorno a un lenguaje completamente constituido, pronunciado por el barbero confundido por Hynkel y, además, en inglés. Aquí, el personaje de Chaplin —algunos han hasta conjeturado que se trata de un *plaidoyer* personal del actor— aboga por el humanismo y la caridad en un sentido alegato público. A modo de recapitulación, podemos resumir la estrategia de *El gran dictador* así: la voz del dictador primero ha de ser desacreditada para posibilitar su suplantación posterior por la voz de la razón y de la reconciliación. Por su parte, Žižek resalta, no obstante, la ambigüedad última de

⁷⁰⁰ Véase sobre lo anterior: S. Žižek, «Deibt bleutsch!», *Die Zeit*, 11/2008, s.p.; disponible online: https://www.zeit.de/2008/11/Deibt_bleutsch (últ. acc. 10/5/2018).

⁷⁰¹ S. Fiennes, S. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, cit., 20:18-20:59.

esa escena, al poner la observación sobre las reacciones del público ante el discurso conclusivo: «People applaud exactly in the same way as they were applauding Hitler»⁷⁰².

El tercer ejemplo fílmico que ilustra las peculiaridades de la voz desde otra perspectiva adicional lo encontramos en *El exorcista*, película que se basa en la novela del mismo nombre de William Peter Blatty. Muy aclamada, tanto en el momento de su estreno como actualmente, la película de terror narra la historia de la niña Regan MacNeil poseída por un demonio y, subsiguientemente, sometida a un rito de exorcismo. Los ‘síntomas’ de su posesión incluyen el empleo de lenguaje obsceno, combinado con conductas estafalarias y socialmente inaceptables, la desobediencia hacia figuras de autoridad, un fuerza física incrementada y, más relevante para el caso que nos ocupa, el hablar con una voz que no es la suya propia, esto es, la voz del demonio que habla a través de la niña. Se trata, en otras palabras, de un demonio que aparece ante todo en forma de voz, al menos en la interpretación de Žižek: «How did she [Regan] become [the] monster that we see? By being possessed, but who possessed her? A voice. A voice in its obscene dimensions»⁷⁰³.

Sobre esta observación, Žižek proyecta una doble consecuencia: por un lado establece con su valoración una proximidad al *Testamento del Dr. Mabuse*, ya que —al igual que Mabuse quien es, primero y ante todo, una voz sin cuerpo— el demonio también se manifiesta, en la estimación de Žižek como voz que ‘coloniza’ y se apodera del cuerpo de la niña (aunque en algunos muy breves fragmentos insertados en el transcurso de la imagen también se muestre su cara endiablada). Aún así, en el caso de *El exorcista*, la voz no se comprende como acusmática en sentido estricto, ya que tiene su origen en el personaje Regan, utiliza su cuerpo como portador, y por lo mismo se sitúa claramente al interior de la diégesis. Por tanto, el efecto tétrico aquí no resulta de la condición espectral, del *disembodiment* de la voz, sino, antes bien, de la fundamental discrepancia entre el cuerpo de la joven y la voz, distorsionada y masculina, que escupe obscenidades de manera incesante.

Ahora bien, tal circunstancia podría descartarse con facilidad como un simple efecto aterrador, empleado para evocar temor en los espectadores al tiempo que resalta la condición de

⁷⁰² *Ibid.*, 22:02-22:07.

⁷⁰³ *Ibid.*, 14:46-15:03.

‘posesión’ de la protagonista. Žižek, por el contrario, mantiene que, a pesar de tratarse de una situación del todo fantástica e irreal, la coyuntura plasmada en la película puede revelarnos aspectos sobre la relación entre voz y cuerpo, entre medio y enunciador. Para ello, vuelve a movilizar el concepto de la ventriloquia que hemos visto anteriormente: «Whenever we talk to another person, there is always this minimum of [a] ventriloquist effect, as if some foreign power took possession»⁷⁰⁴. En la separación entre el cuerpo de la niña y la voz del demonio se encona, por así decirlo, la brecha *a priori* existente entre cualquier cuerpo y ‘su’ voz; la voz nunca pertenece del todo ni al cuerpo ni al lenguaje, adquiriendo una autonomía que puede resultar en ocasiones tétrica, especialmente si es tan dramáticamente enfatizada como en el caso de *El exorcista*.

Lo anterior no significa, evidentemente, que cada sujeto parlante esté ‘poseído’ por un demonio malévolo y controlador; resalta, no obstante, el incontestable efecto invasor que tiene el Orden Simbólico sobre sujeto y cuerpo: al igual que el lenguaje mismo es de todos y de nadie, es lo más propio e íntimo del ser humano y algo extraño, un cuerpo ajeno a él que se apodera de nosotros; también nuestra voz es al tiempo genuinamente humana y un elemento que destaca, desentona frente a la unidad de un cuerpo: «Voice is not an organic part of a human body. It’s coming from somewhere in between your body»⁷⁰⁵. Alegando que la voz nace «en algún lugar» dentro del cuerpo, Žižek por supuesto no es muestra de una carencia de conocimientos anatómicos sobre la formación de la voz, sino que resalta el hecho de que la voz como tal es un fenómeno en cierto modo ‘excesivo’, cuya emergencia no se deja explicar satisfactoriamente en los confines de la concepción del cuerpo como organismo (animal).

Tal vez podemos esforzar aquí también, para una ilustración adicional de este punto, la comparación con el rostro: si bien sabemos que en realidad el rostro no es más que un conjunto de facciones y órganos, sin embargo no dejamos de contemplarlo con un mínimo de mistificación ontológica, considerándolo en cierta medida el reflejo del alma —o al menos la expresión de una serie de rasgos caracteriológicos— del otro. Del mismo modo, aun a sabiendas de cómo se forma y modula la voz y conociendo en principio sus ‘funciones’, se le adscriben, sin embargo, unas cualidades que se sitúan más allá del conjunto de propiedades

⁷⁰⁴ *Ibid.*, 14:20-14:29.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, 14:02-14:13.

acústicas o fisiológicas. Tal carácter enigmático de la voz se pone de relieve, asimismo, en su irreductibilidad a una de esas propiedades parciales: no se dejar ceñir al contenido enunciado⁷⁰⁶, al tono, al timbre o a la prosodia sin que se pierda parte integral de lo que conforma la voz humana.

8.2.2 *Voice* en la literatura: Proust y Kafka.

Aunque el ámbito cinematográfico es donde se revela la voz de forma inmediata en su manifestación acústica, *Voice* como categoría de análisis no se ciñe sólo a tales contextos, sino que también se deja aplicar a coyunturas en las que se describe, se plasma, se recrea una voz en otro soporte y de forma mediada. Es paradigmático aquí el ámbito literario, dentro del cual pueden identificarse dos situaciones en particular que se hallan entre las más propicias para el examen de la voz: la conversación telefónica (situación que pone de relieve, recreándola en el espacio, la separación entre voz y cuerpo, la brecha infranqueable entre los dos) y las escenas de canto, en las que se revela con preferencia el escurridizo encanto misterioso de la voz humana⁷⁰⁷. Žižek ilustra cada una de esas dos circunstancias con un análisis de un texto narrativo: la conversación telefónica se examina en un pasaje de Proust, extraído de la tercera entrega de la *Recherche*, *Le côté de Guermantes* (1920/1921), mientras que la voz cantada y sus peculiaridades se indagan con el ejemplo del breve cuento *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* (1924) de Kafka, el último texto de su colección final *Ein Hungerkünstler*, o, en palabras de Žižek, «his testament»⁷⁰⁸.

Ahora bien, veamos en primer lugar el caso de Proust: en *Le Côté de Guermantes* modela con detalle y profundidad psicológica una conversación telefónica entre el protagonista Marcel, que en el momento en cuestión se encuentra en el pequeño lugar de Doncières visitando a unos amigos, y su abuela, quien inicia la llamada desde su residencia en París⁷⁰⁹. Como señala el propio autor, la tecnología del teléfono en el periodo de la novela constituía todavía un

⁷⁰⁶ De hecho, el propio Lacan llega a definir la voz como alteridad de lo que se dice/del contenido enunciado: «La voix répond à ce qui se dit, mais elle ne peut pas en répondre. Autrement dit, pour qu'elle réponde, nous devons incorporer la voix comme l'altérité de ce qui se dit». J. Lacan, *Le Séminaire, livre X: L'angoisse*, cit., p. 380.

⁷⁰⁷ Véase sobre las conexiones de la voz con el ámbito de la música y el canto por ejemplo el logrado repaso histórico de M. Dolar, «The Object *Voice*», cit., pp. 16-24.

⁷⁰⁸ LET, p. 366.

⁷⁰⁹ El episodio que parafraseamos aquí de forma abreviada se encuentra en su integridad en M. Proust, *Le côté de Guermantes (À la recherche du temps perdu III)*, París, Gallimard (col. Folio classique), 1988, pp. 125-134.

*novum*⁷¹⁰, por lo que el impacto que tenía la voz telefónica incorpórea se consideraba especialmente acusado; al contrario de tiempos posteriores en los que la voz acusmática transmitida por teléfono se ha ido ‘naturalizando’, insertándose de forma aparentemente ‘orgánico’ en el abanico de posibles formas de comunicación interpersonal. Tras un breve instante de confusión ante la máquina novedosa, Marcel escucha de pronto la voz de su amada abuela por primera vez por vía telefónica:

[...] après quelques instants de silence, tout d’un coup j’entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand’mère avait causé avec moi, ce qu’elle me disait, je l’avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place ; mais sa voix elle-même, je l’écoutais aujourd’hui pour la première fois. Et parce que *cette voix m’apparaissait changée dans ses proportions* dès l’instant qu’elle était un tout, et *m’arrivait ainsi seule et sans l’accompagnement des traits de la figure* [cursivas nuestras], je découvris combien cette voix était douce [...] Elle était douce, mais aussi comme elle était triste, d’abord à cause de sa douceur même presque décantée, plus que peu de voix humaines ont jamais dû l’être, de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme; fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes, puis l’ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j’y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l’avaient fêlée au cours de la vie⁷¹¹.

La separación entre un cuerpo y ‘su’ voz se hace drásticamente palpable durante una conversación telefónica, como lo vemos aquí plasmado con gran intensidad por Proust. Marcel es capaz de descubrirle a esa voz desnuda que escucha «sans l’accompagnement des traits de la figure», «sans le masque du visage», un conjunto de cualidades que antes no percibía: una dulzura acrecentada, suprema, aunque no exenta de tristeza; una delicadeza rayana en la fragilidad con las marcas que han dejado en ella las penas y congojas de toda una vida. Así, la voz se da a conocer como el *agalma* de la abuela, ‘lo que hay en ella más que ella misma’, su ‘tesoro escondido’, donde centellea con especial brillo la dimensión del *objet petit a*⁷¹².

Ese momento de calidez y extraña intimidad que Marcel experimenta durante la conversación cede luego el paso a otra sensación menos acogedora: de pronto el protagonista se percata de la condición radicalmente espectral de la voz de su abuela, echa en falta la materialidad de su cuerpo al notar que le será imposible darle un beso: «Je criais : ‘Grand-mère, grand-mère’, et j’aurais voulu l’embrasser; mais je n’avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 125: «Le téléphone n’était pas encore à cette époque d’un usage aussi courant qu’aujourd’hui».

⁷¹¹ M. Proust, *Le côté de Guermites*, cit., p. 127.

⁷¹² Cf. en Žižek sobre la noción del *agalma* en relación con el *objet a* por ejemplo PD, p. 145.

que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte»⁷¹³. Ahora, la condición espectral, hasta tétrica, de la voz separada del cuerpo se torna patente a través de su vinculación con la muerte, en el gesto de comprenderla no como voz de alguien lejano pero vivo, sino en proximidad a la voz de una persona muerta. La misma voz que hace un instante era capaz de revelarle lo más íntimo sobre su querida abuela, ahora le parece a Marcel una entidad fantasmagórica, privada del soporte material del cuerpo, y por tanto extraña e inquietante.

Espoleado por ese raro encuentro con la voz ‘abstracta’ de su abuela, Marcel decide terminar la estancia con sus amigos y regresar a París para verla en persona, bien que sin avisarla antes. Y así, cuando retorna a su casa en un momento insospechado por la abuela, la encuentra en el salón y la ve, por un solo momento, con los ojos de «le témoin, l’observateur, en chapeau et manteau de voyage, l’étranger qui n’est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu’on ne reverra plus»⁷¹⁴, es decir, desde una perspectiva de-subjetivizada, despojada de todo contenido personal. En consecuencia, Marcel descubre en su abuela el «fantôme, insoupçonné jusqu’alors et soudain évoqué par sa voix, d’une grand-mère réellement séparée de moi»; una suerte de fantasma efímero que aparece en forma de mujer proveya, algo vulgar y ordinaria, y sobre todo repentinamente desconocida:

[...] pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, j’aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d’un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas⁷¹⁵.

El breve episodio que acabamos de perfilar —la llamada telefónica entre Marcel y su abuela, al igual que las consecuencias perceptivas que entraña respecto a la imagen que tiene de ella— ha sido analizado por Žižek en varios lugares de su obra⁷¹⁶. De entrada, señala que es a través de la situación de conversar por teléfono como la voz de la abuela se manifiesta en su capacidad de *Voice*, de voz en clave lacaniana, afirmando su condición de objeto parcial:

⁷¹³ M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, cit., p. 128.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁷¹⁶ Más prominentemente en LN, pp. 672-679; D, pp. 12-14; y en S. Žižek, «Foreword: The Camera’s Posthuman Eye», en H. Bond, *Lacan at the Scene*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2009, pp. xi-xv.

the voice he [Marcel] hears is subtracted from the ‘natural’ totality of the body to which it belongs, out of which it emerges as an autonomous partial object, an organ which can magically survive without the body whose organ it is⁷¹⁷.

Entrecomillando la palabra ‘natural’ respecto a la unidad de voz y cuerpo, Žižek sugiere una particularidad a la que hemos aludido ya reiteradamente: la unidad entre cuerpo y voz, por ‘natural’ y ‘dada’ que nos parezca, es de hecho una ilusión⁷¹⁸; cuerpo y voz están *a priori* separados por la barrera que alza el Orden Simbólico, voz y sujeto parlante nunca convergen del todo. Para Marcel, argumenta Žižek, tal separación —que normalmente se mitiga por la vía de la fantasía, de la complementación fantasmática, hasta el punto que no nos damos especial cuenta de ella— se torna de repente intensamente palpable por el desdoblamiento de la separación en el plano geográfico, a saber, entre la voz que escucha en Doncières y el ‘resto’ de la abuela (el cuerpo, el rostro, los gestos, etc.) en París.

La voz *qua* objeto parcial se escinde del cuerpo, cobra una existencia autónoma, se desvincula de su ‘portador’ y adquiere unas cualidades nuevas que Marcel antes no había asociado a su abuela⁷¹⁹. Para Žižek, en esa escisión de la voz como objeto se hace patente también su otra dimensión, la del *objet a*: «In Lacanian terms, Proust enacts in this scene what Lacan calls separation between an object (grandmother, in this case) and ‘what is in it more than itself’, the *objet petit a* as the decentred core of its being»⁷²⁰. En consecuencia, la voz de la abuela en su capacidad de *objet a* es el elemento en torno al cual orbita y se estructura la imagen fantasmática que Marcel tiene; una vez sustraído ese elemento, no obstante, como ocurre en el curso de fracturación de la unidad armónica (ilusoria) entre cuerpo y voz durante la llamada telefónica,

Grandmother appears to Marcel *outside the fantasmatic horizon of meaning* [cursiva nuestra], outside the rich texture of her warm, charming person [...]. Again, it is only by

⁷¹⁷ D, p. 12.

⁷¹⁸ O, dicho en palabras de Žižek, «the unity of a body, where the voice seems to fit its organic whole, involves a necessary mystification». LN, p. 676.

⁷¹⁹ Žižek señala ese momento en *Less Than Nothing*, tomándose una licencia algo desmesurada al resumir que: «the grandmother’s voice, heard on the telephone, separated from her body, surprises Marcel—it is a voice of a frail old woman, not the voice of the grandmother he remembers». LN, p. 676. Mientras es cierto (y palmario en el texto de Proust) que el ‘encuentro’ con la voz de su abuela le produce una sensación de extrañamiento o sorpresa a Marcel, nos parece ciertamente demasiado lacónico constatar que la voz de la abuela se ha convertido, para el protagonista, en la de una frágil anciana desconocida. Antes bien, Marcel —que es capaz de reconocerla sin dificultades— descubre en ella un espesor de trazas y matices que no había podido discernir en momentos anteriores.

⁷²⁰ D, p. 12.

breaking up the organic unity of grandmother, by subtracting her voice from her body, that we arrive at what she 'truly is'⁷²¹.

Este episodio —el momento fugaz del 'descubrimiento' de la abuela privada de su voz, de su *objet petit a*—, prosigue Žižek, también puede leerse en clave kantiana, entendiendo la imagen de la abuela despojada de su envoltura fantasmática como representación de la Cosa-en-sí, como su forma nouménica:

the complex web of past experiences, affections, etc., which colors our raw perceptions [...] plays exactly the role of a transcendental horizon which makes our reality meaningful. When deprived of this network, of the fantasmatic coordinates of meaning, we are no longer engaged participants in the world, we find ourselves confronted with things in their noumenal dimension: for a moment, we see them the way they are 'in themselves', independently of us⁷²²

Ahora bien, mientras que el análisis de la escena proustiana depara, como lo acabamos de ver, una serie de reflexiones en torno a *Voice* que resaltan en particular sus dimensiones de objeto parcial y *objet a*, encontramos en la obra de Žižek otro ejemplo prominente adicional, cuyo estudio resulta igualmente ilustrativo: el análisis de personaje y voz de la ratona cantante Josefina, del cuento del mismo nombre de Kafka⁷²³. De manera homóloga a cómo hemos procedido con el episodio de Proust, proporcionaremos de entrada dos extractos pertinentes del texto primario para después examinar el comentario de Žižek.

En el cuento de Kafka se narra, desde la perspectiva de uno de los integrantes de una gran comunidad de ratones, la historia de Josefina, la cantante de ese grupo animal. Josefina, en sus funciones musicales, atrae a un gran número de roedores sólo con el encanto de su voz,

⁷²¹ *Ibid.* La evaluación de Žižek en *Less Than Nothing* es casi idéntica, con el curioso añadido de comparar a la abuela proustiana vista 'al desnudo' con una sepia varada en la playa: «Seen after the fateful phone conversation, deprived of the fantasy frame, the grandmother is like a beached squid—a creature which moves elegantly in the water but turns into a disgusting piece of slimy flesh once out of it». LN, p. 674. Por su parte, Mladen Dolar, para quien el episodio de Proust también constituye un ejemplo central respecto a sus tesis sobre la voz lacaniana, asimismo ofrece una visión perspicaz, subrayando como la apariencia espectral —el *fantôme* de la abuela, conjurado por la voz telefónica— en cierto modo invade su cuerpo: «It is as if the presence has been broken, the acousmatic voice has invoked a presence both more real and irretrievably divided, and finding its missing half, the grandmother in flesh and blood, can only make the divide palpable; the impalpable ghost does not vanish but invades the living, he himself a stranger in the presence of a strange woman». M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, *cit.*, p. 65.

⁷²² LN, pp. 675-676.

⁷²³ Como lo hemos señalado anteriormente, el cuento «Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse» publicado, junto con otros tres relatos, en la colección *Ein Hungerkünstler* (Berlín, Die Schmiede, 1924, pp. 52-86) es el último texto de Kafka, por lo que tanto Žižek como Mladen Dolar lo consideran una suerte de testamento del autor, proponiendo el segundo su lectura como *point de capiton*, como pista capaz de iluminar toda la producción anterior. Cf. M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, *cit.*, p. 174.

embelesándolos de forma casi hipnótica, según comenta el ratón narrador al principio del texto: «Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt, was umso höher zu bewerten ist, als unser Geschlecht im ganzen Musik nicht liebt»⁷²⁴. La voz de Josefina posee —así lo parece al menos en el primer momento— unos poderes cuasi-mágicos que no dejan indiferente a ningún animal en la comunidad imaginada por Kafka; un hecho que resulta aún más sorprendente si se toma en cuenta que los ratones, en palabras de su portavoz, generalmente no se consideran amantes de la música.

La voz que emite el cuerpecito de la cantante Josefina no brilla, sin embargo, por sus cualidades artísticas reconocibles, no muestra una belleza auditiva que destaque en especial. Se trata, antes bien, de un enigma: aunque Josefina es —inicialmente— apreciada y bienquista por su arte y por la función social que cumple, el secreto de su talento no reside en su voz, ni en las técnicas de canto que ella dice emplear (pero que el ratón narrador es incapaz de percibir⁷²⁵). De hecho, su ‘canto’ apenas se distingue del pitido («Pfeifen») habitual de todos los ratones, y se constata que nada tiene que ver con la tradición musical que el pueblo de ratones poseía antaño:

Ist es denn überhaupt Gesang? Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann. Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung nun entspricht Josefins Kunst eigentlich nicht. *Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen?* [cursiva nuestra]⁷²⁶

El estado de la voz de Josefina oscila, por lo tanto, entre dos polos opuestos: por un lado concentra en sí un fascinante poder que atrae a las masas, por otro, no obstante, su ‘canto’ resulta curiosamente indistinguible de los sonidos comunes de todos los ratones. En esta

⁷²⁴ F. Kafka, «Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse», *cit.*, p. 52. En la traducción de J.R. Hernández Arias: «Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la haya oído, desconoce el poder del canto. Todos se sienten arrebatados por el suyo, lo que adquiere mucho más valor, ya que nuestra especie, en general, no ama la música». F. Kafka, «Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones», en *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2010, pp. 622-644, aquí p. 622.

⁷²⁵ Véase *ibid.*, pp. 81-82.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 54. En la traducción que manejamos: «¿Se trata realmente de canto? A pesar de nuestra amusicalidad disponemos de tradiciones en este género vocal; nuestro pueblo cantaba en los viejos tiempos; hay leyendas que dan testimonio de ello y se han conservado canciones que ya nadie sabe cantar. Así pues tenemos una noción de lo que es el canto, y esta noción no corresponde al arte de Josefina. ¿Se trata realmente de canto? ¿No será acaso un silbido?» [cursiva nuestra] (p. 623).

circunstancia se manifiesta de forma paradigmática la ambigüedad fundamental en el corazón de la voz en su concepción lacaniana: en sí —escuchada, por así decirlo, desde una posición lo más objetiva posible— la voz es ‘meramente una voz’. Pero, a pesar de ello, voz y canto de Josefina guardan dentro de sí ‘algo más’, un *agalma* que los ratones descubren durante sus funciones. Esas dos caras —como pitido carente de sentido y como instrumento sublime que cautiva el público— ilustran la ambivalencia de *Voice*, que reúne sobre sí, recordémoslo, su condición de objeto parcial y de *objet a*. Žižek, en el análisis que despliega en *Living in the End Times*⁷²⁷, emprende una dirección exegética algo similar, subrayando, no obstante, la cualidad puramente estructural de la prominencia de Josefina:

The first topic of the story is the enigma of Josephine’s voice: if there is nothing special about it, why does it generate such admiration? What is ‘in her voice more than voice itself? As Mladen Dolar has observed, her meaningless piping (a song deprived of meaning, that is, *reduced to the object-Voice* [cursiva nuestra]) functions like Marcel Duchamp’s *urinoir*—it is an art object not because of any inherent material properties, but only because Josephine occupies the place of an artist—in herself, she is exactly the same as all ‘ordinary’ members of the people. Here, singing is thus the ‘art of minimal difference’—what differentiates her voice from others’ voices is of a purely formal nature⁷²⁸.

Como vemos, Žižek no afronta —siguiendo la pauta de Dolar— en primer lugar el dualismo tensado entre objeto ‘ordinario’ y *objet a* inherente a la voz de Josefina, sino que desarrolla la otra tensión principal, entre la voz de la cantante y su lugar destacado al interior de la sociedad ratonil. Según Žižek, en el caso de Josefina la dinámica habitual del ‘ascenso a la fama’ se ve invertida en el cuento de Kafka: la cantante no ocupa un lugar de prominencia entre sus compañeros por el esplendor singular de su voz, sino que es precisamente el lugar de artista que ocupa lo que le confiere propiedades encantadoras a su voz; reforzándose así, si bien no lo indica Žižek expresamente, las resonancias de su dimensión de *objet a*.

Su interpretación se centra, pues, en la diferencia puramente formal-estructural entre Josefina, la artista, y el resto de los ratones, que por su parte parecen conscientes de la naturaleza formal del lugar afamado de su cantante:

Note how Josephine is treated as a celebrity, but not fetishized—her admirers are well aware that there is nothing special about her, that she is just one of them. To paraphrase

⁷²⁷ Cf. LET, pp. 366-372.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 367.

Marx, she thinks people admire her because she is an artist, but in reality she is an artist only because people treat her as such⁷²⁹.

Con esa paráfrasis de una observación de Marx a la que aludíamos ya en nuestra introducción —y que con el tiempo ha adquirido cierta celebridad a pesar de encontrarse en una nota a pie de página⁷³⁰—, Žižek sigue delineando la posición de Josefina al interior de la sociedad de roedores: sus compañeros, y hasta sus admiradores, son bien conscientes de que ella ‘en sí’ en último término no destaca como individuo entre la comunidad de ratones. Su estado de ‘estrella’ se le confiere únicamente en relación a los demás integrantes de la sociedad animal por su comportamiento hacia ella. De este modo se subraya de nuevo que es sólo la voz —apartada del cuerpo de la ratona cantante, entendida puramente como objeto ajeno a él— lo que ha ejercido el poder mesmerizador sobre sus oyentes. Por esa misma razón tampoco sorprende el hecho de que, cuando Josefina, descontenta con el trato que recibe por los demás, desaparece al final del relato, el narrador constate que la cantante como individuo pronto será olvidada, mientras que el recuerdo imperdible de su música, de su voz sublime, encarnación del *objet a*, permanecerá vivamente inscrito en la memoria de los ratones:

War ihr wirkliches Pfeifen nennenswert lauter und lebendiger, als die Erinnerung daran sein wird? War es denn noch bei ihren Lebzeiten mehr als eine bloße Erinnerung? Hat nicht vielmehr das Volk in seiner Weisheit Josefinens Gesang, eben deshalb, *weil er in dieser Art unverlierbar war* [cursiva nuestra], so hoch gestellt?⁷³¹

8.3 Conclusión: las vicisitudes de la voz.

A modo de recapitulación podemos constatar que Žižek emplea el concepto de *Voice* en su capacidad de categoría de análisis tanto para el estudio de voces en el ámbito cinematográfico —paradigmáticamente en los tres ejemplos de Lang, Chaplin y Friedkin—, como para aproximarse a plasmaciones literarias de la voz en coyunturas que ponen de relieve sus peculiaridades destacadas en el episodio de Proust y el cuento de Kafka.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 370.

⁷³⁰ Citamos aquí de nuevo lo que Marx escribe sobre la posición del rey/soberano en relación con sus súbditos el primer capítulo del *Kapital*: «Es ist mit solchen Reflexionsbestimmungen überhaupt ein eigenes Ding. Dieser Mensch ist z.B. nur König, weil sich andre Menschen als Untertanen zu ihm verhalten. Sie glauben umgekehrt Untertanen zu sein, weil er König ist». K. Marx, *Das Kapital*, cit., p. 72, nota 21. La traducción se encuentra en la nota 82 de este trabajo.

⁷³¹ F. Kafka, «Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse», cit., p. 86. La traducción de Hernández Arias resalta aún más la condición esencial de la voz como *objet a*: «¿Acaso era su silbido más alto y vivo de lo que será su recuerdo? ¿Acaso no era cuando vivía nada más que un simple recuerdo? ¿No habrá valorado tanto el pueblo, en su sabiduría, el canto de Josefina *porque era perdurable en su esencia* [cursiva nuestra]?» (p. 644).

Con la voz como categoría de análisis se realiza, de manera análoga a lo que se ha detectado para alguna otra de las categorías examinadas en este trabajo, una suerte de prueba cruzada: por un lado, las películas y los textos escogidos por Žižek sirven como muestras mediante las cuales ilustra y ahonda en diferentes aspectos de la fórmula lacaniana de la voz (carácter espectral, *disembodiment*, cualidad de objeto parcial, dimensión del *objet a*, etc.), al tiempo que esa fórmula se revela como herramienta productiva para penetrar con más profundidad en las creaciones artísticas y alcanzar interpretaciones más complejas. Así por ejemplo, para el caso del *Testamento del Dr. Mabuse*, la posibilidad de dilucidar desde una atalaya rigurosamente psicoanalítica el efecto tétrico espeluznante que desprende la voz del personaje Mabuse, flotando libremente por encima del mundo diegético plasmado en el filme.

Respecto al episodio de Proust, en cambio, es sólo a través de un entendimiento en clave lacaniana que se revela la profunda conexión entre la voz telefónica y el incidente fantasmagórico posterior, cuando Marcel percibe por un instante a su abuela como ‘despojada’ de toda percepción subjetiva. Tal exégesis psicoanalítica, según se ha visto con Žižek, muestra facilidad también para tender puentes hacia otros terrenos, en este caso en concreto una alusión al pensamiento de Kant, entretejida en la glosa žižekiana. Con todo, podemos constatar justificadamente en el cierre de este capítulo que, al igual que la mirada (y, en grado algo menor, el concepto del marco) para el análisis visual, *Voice* como herramienta para el estudio auditivo de la voz humana (y no sólo humana de hecho) en sus múltiples modalidades y avatares, se insertan con calidad muy representativa en el abanico de instrumentos exegéticos puestos a disposición novedosa desde el pensamiento žižekiano.

9. LA SEGUNDA MUERTE

9.1 La Segunda muerte: dos vertientes, dos procedencias.

La Segunda muerte, al igual que las nociones de *Gaze* y *Voice* analizadas en los capítulos precedentes, constituye un concepto en el pensamiento žižekiano que deriva de manera más o menos directa del psicoanálisis lacaniano, bien que siempre, como lo hemos señalado reiteradamente a lo largo de nuestro estudio, visto desde la posición particular de Žižek, no siempre convergente con las perspectivas más *mainstream* de la escuela de Lacan⁷³². Se trata, por tanto, de otro concepto más que en cierto modo ha sido ‘adoptado’ o ‘apropiado’ por Žižek; una circunstancia esa con la que nos encontramos también con respecto a otros elementos de su pensamiento: pensemos, ante todo, en el paralaje (capítulo segundo de esta parte), tomado prestado de Karatani, así como en los abundantes préstamos de Lacan que comprenden, aparte del par conceptual de *Gaze* y *Voice*, también nociones de un alcance más amplio y general, como la del Orden Simbólico (con el término contiguo del Gran Otro) y la de lo Real. Ahora bien, aunque la Segunda muerte, el asunto central de este noveno capítulo, no constituye ninguna excepción a la tradición fielmente lacaniana de Žižek, es también a partir del momento de la inserción su el pensamiento cómo cobra una importancia que se extiende más allá de la que tuvo inicialmente como elemento más bien puntual y en buena medida secundario dentro del amplísimo *corpus* del pensamiento lacaniano.

Por esa razón, como primer paso trazaremos aquí brevemente la trayectoria del concepto de la Segunda muerte, ofreciendo un acercamiento general que hace hincapié en las dos vertientes principales que se detectan en el uso del concepto. En su primer tipo —esto es, en un nivel más global—, el concepto de la Segunda muerte ha sido desarrollado a partir de una idea concreta que, según Žižek, le sirvió de estímulo a Lacan⁷³³: un discurso proferido por un

⁷³² Remitimos nuevamente la primera parte de este trabajo, donde se han desglosado las influencias y resonancias que el pensamiento de Lacan tiene sobre el de Žižek; allí se encuentran recogidos, además, aquellos acontecimientos y circunstancias que, al menos en la perspectiva de algunos críticos más interesados en cuestiones biográficas, pueden haber contribuido a la creación de un cisma o ruptura entre Žižek y el círculo más íntimo de los lacanianos parisinos, en especial su tensa relación, entre admiración y desengaño, con el hijo político y discípulo predilecto de Lacan, Jacques-Alain Miller.

⁷³³ Véase a ese respecto especialmente SOI, p. 149.

personaje de la novela *Juliette, o las prosperidades del vicio* del Marqués de Sade⁷³⁴, texto sucesor a su *Justine*. Desde ese punto de partida procederemos a presentar la primera concepción de Lacan basada abiertamente en el pensamiento de Sade, comprendiendo la Segunda muerte de forma global y sistémica, esto es, como un acto o acontecimiento que cambia(ría) radicalmente los fundamentos y coordenadas básicas de nuestra realidad.

De esta primera concepción deriva una segunda, más enfocada en el sujeto individual y concreto, donde la Segunda muerte, como se verá, no se entiende como destrucción/reconfiguración radical del sistema de significación entero, sino más bien como el complemento oculto y espectral que acompaña la muerte biológica (que en términos lacanianos naturalmente se entiende como muerte real). En otras palabras, en un plano más particularizado, Lacan —y con él, Žižek— distingue entre la muerte como mero fracaso de las funciones biológicas del organismo por un lado, y la transposición/inscripción de este desistir en el Orden Simbólico que genera así la muerte simbólica. De especial interés sobre esto, en particular con miras hacia la aplicabilidad de la noción en el análisis literario/artístico, es el espacio que se abre entre las dos muertes, creado por el hecho de que las dos no pueden suceder al mismo tiempo: la ‘brecha temporal’ que se abre entre las dos, el espacio del «entre-deux-morts»⁷³⁵, que Lacan denomina con el término griego de Ἄτη⁷³⁶, peculiar dominio que es lugar de «sublime beauty as well as terrifying monsters»⁷³⁷.

Žižek, por su parte, sigue las elaboraciones y desarrollos de Lacan en punto a la Segunda muerte con alta fidelidad, aplicando matizaciones y otras añadiduras perspectivas para

⁷³⁴ La influencia de los escritos del Marqués de Sade sobre la obra de Lacan es, como se sabe, amplia y profunda. En el caso del pensamiento de Kant, por el contrario, se presenta algo más difícil ponderar su importancia sobre las ideas de Lacan. Žižek asiduamente invoca el lema «Kant avec Sade» —título de un ensayo del francés— en conjunción con temáticas lacanianas, reclamándolo como fórmula significativa para la comprensión del pensamiento de Lacan (véase por ejemplo PF, p. 300; TS, pp. 152, 247 y 359; PV, p. 95 y LN, pp. 447 y 873). El propio Lacan, en cambio, se opone con relativa vehemencia a las sospechas de un kantismo pronunciado en sus doctrinas: «Quelqu’un m’a attribué un kantisme tout à l’heure, tout à fait gratuitement. Moi, je n’ai jamais écrit qu’une chose sur Kant, c’est mon petit écrit ‘Kant avec Sade’; pour tout dire, je fais de Kant une fleur sadique». J. Lacan, Rueda de prensa en el Centre Culturel Français en Roma el 29 de octubre de 1974, *cit.*, p. 25.

⁷³⁵ J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L’éthique de la psychanalyse, cit.*, p. 315.

⁷³⁶ Ἄτη es, principalmente, el nombre que recibe la diosa griega de la locura, de las decisiones impulsivas e irreflexivas y, por consecuencia, también de la fatalidad y la ruina. Al mismo tiempo también se designan con el nombre de Ἄτη, en algunos casos, las acciones llevadas a cabo por un personaje en un acto de *hybris* que termina, naturalmente, con el castigo correspondiente. Véase sobre Ἄτη en el pensamiento de Žižek también EYS, p. 189; FA, pp. 155-156; PV, p. 95-96 y LN, p. 512, así como, complementariamente, en J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L’éthique de la psychanalyse, cit.*, pp. 315-329.

⁷³⁷ SOI, p. 150.

actualizar el concepto y adaptarlo sutilmente a su terreno, pero prescindiendo de grandes modificaciones o transformaciones en lo básico. Sí aplica el concepto de la Segunda muerte a un considerable número de obras literarias y artísticas, así como incluso a acontecimientos históricos y coyunturas socioeconómicas de ahora, por lo que el segundo epígrafe de este apartado se consagrará a iluminar con detenimiento cómo y en qué circunstancias se efectúan esas aplicaciones, diferenciando entre los contextos artísticos por un lado, y las situaciones de carácter más general por otro.

El apartado central sobre la aplicabilidad nos servirá, además, para recoger aquellas matizaciones que no se producen en lo sustancial, pero sí que surgen de manera puntual en contextos muy concretos, revelándose de este modo también algunas dificultades e inconsistencias que se desglosan en la sección correspondiente⁷³⁸. Como último punto de este apartado, procederemos a realizar un breve cotejo contrastivo con la noción del *homo sacer* desarrollada por Giorgio Agamben, fundado en la cercanía conceptual notable que demuestran las dos ideas. Estimamos oportuna en este caso una contrastación con los planteamientos del pensador italiano, ya que ambas concepciones demuestran tal grado de ‘parecido de familia’, que resulta muy pertinente, si no obligado, llevar a cabo una breve comparación, orientándola además nuevamente hacia cuestiones de aplicabilidad de ambas concepciones en el ámbito literario y artístico.

Antes de nada, comenzaremos ahora con una aproximación a la noción de la Segunda muerte, aplicable en su forma general tanto al pensamiento de Lacan como al de Žižek. El primer paso de esta aproximación ha de ser la constatación, ya insinuada, de que tanto Lacan como Žižek emplean el término para designar dos fenómenos diferenciados aunque contiguos⁷³⁹:

⁷³⁸ Como veremos a lo largo del apartado, en especial en lo que atañe las aplicaciones al campo literario, los planteamientos de Žižek en ocasiones conciben la Segunda muerte con tal ‘apertura conceptual’ que su unidad y consistencia no siempre se ven garantizadas. En otras palabras: que si presuponer una forma más elástica o ‘plástica’ permite la aplicabilidad del concepto a muchos contextos, la nitidez de su definición, en tal caso, se ve disminuida.

⁷³⁹ Prácticamente nada se ha comentado hasta ahora sobre la distinción que alegamos aquí; los pocos exégetas de la obra de Žižek que al menos hacen referencia a la Segunda muerte se suelen basar en la segunda fórmula o concepción que detallamos (así por ejemplo T. Myers, *Slavoj Žižek, cit.*, pp. 55-57); siendo Adrian Johnston quien intenta encontrar una fórmula sintética capaz de englobar las ‘dos caras’ de la Segunda muerte, aunque quizá a expensas de la claridad de su planteamiento y, a pesar de seleccionar un enfoque más generalizante, con un sesgo perceptible: «The ‘first death’ is, simply enough, mere physical demise, the cessation of vital functions in the organism. The ‘second death’, by contrast, is essentially linked to the registers of the Imaginary and the Symbolic, having more to do with the annihilating yet eternalizing effects of subjective alienation in the spheres

primero, en términos generales la Segunda muerte se concibe no como la muerte de un ser individual en sus circunstancias contingentes y, en buena medida, intrascendentes, sino como la muerte del ‘sistema’ mismo: la ‘muerte’/aniquilación de la realidad/del Orden Simbólico como tal. En el primer momento nos encontramos, por consiguiente, ante

a distinction between the two deaths: *natural death*, which is a part of the natural cycle of generation and corruption, of nature’s continual transformation, and *absolute death* — the destruction, the *eradication, of the cycle itself* [cursivas nuestras] which then liberates nature from its own laws and opens the way for the creation of new forms of life *ex nihilo* ⁷⁴⁰.

En esta concepción Žižek emplea el par de ‘muerte natural’ *versus* ‘muerte absoluta’ para diferenciar dos tipos de muerte; una diferenciación que desarrolla, ahora ya mediante el término explícito de la Segunda muerte, alegando que es Sade quien por primera vez postula «the possibility of a total, global annihilation of the signifier’s network: the ‘second death’, the radical annihilation of nature’s circular movement»⁷⁴¹.

El estímulo para la configuración inicial del concepto de la Segunda muerte en el pensamiento de Lacan proviene, pues, como lo advierte Žižek⁷⁴², de Sade, en concreto de su novela *Juliette*. En verdad se trata de un planteamiento de carácter más bien puntual propuesto por el personaje del papa Pío VI en su largo discurso sobre el crimen y la naturaleza. El papa sadiano, convencido de que los crímenes no son más que favores que el hombre le hace a la naturaleza, fomentando la regeneración natural⁷⁴³, introduce la noción del crimen absoluto, de la atrocidad más radical que no acaba meramente con la vida singularizada, atómica, de una víctima mediante un crimen en buena medida arbitrario y contingente⁷⁴⁴, sino que es capaz de

of both the image as well as the signifier [...] The ‘hidden contradiction’ of this second dimension of death is that the barred subject, as a finite power of unrepresentable negativity, achieves its illusory eternalization exclusively through, so to speak, destroying itself by exporting its very (non-)being to the domain of external representational mediators. Lacan refers to the Symbolic axis of this dynamic as ‘corpification’ as the ‘cadaverizing’ effects of the signifiers of the big Other on the living being that thereby becomes a *parlêtre*. In Lacanese, the subject of enunciation (i.e., the unsuturable void of $\$$) secures its fantasmatic transcendence of finitude only via the mortification of alienating meditation vis-à-vis the subject of the utterance. At stake in this second death is, rather than the biological body of the individual, the subject as signification, as routed through the circuitous networks of images and signifiers. Here, as both Lacan and Žižek observe, mortality and immortality cross over into each other». A. Johnston, *Žižek’s Ontology*, *cit.*, pp. 45-46.

⁷⁴⁰ SOI, p. 149.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁴² Cf. *ibid.*, pp. 149-151, adicionalmente S. Žižek, «Lacan: at What Point is He Hegelian», *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizlacan1.htm> (últ. acc. 6/3/2017).

⁷⁴³ Cf. D.A.F. de Sade, *La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu, suivie de l’Histoire de Juliette, sa sœur*, vol. VIII, Holanda, s.e., 1797 [facsimil digital], pp. 316-319.

⁷⁴⁴ Véase *ibid.*, p. 310-319. En resumidas cuentas, el papa sadiano afirma en su discurso que cualquier tipo de crimen en verdad constituye una suerte de apoyo a la naturaleza ya que ella se encuentra atrapada por los lazos restrictivos de su propia creación plasmada en los tres reinos naturales: «La chaîne invisible qui lie tous les êtres

destruir, y así detener definitivamente, la circulación natural misma de crecimiento y decadencia, de creación y fenecimiento. Así, en perspectiva del personaje, la tierra es capaz de liberarse de la cadenas que le han impuesto las formas de vida ya establecidas que la pueblan. Con un crimen de la magnitud del descrito por el papa de Sade, las coordenadas fundamentales de la realidad se verían alteradas y perturbadas por completo, resultando imposible su restitución al estado anterior y posibilitando una nueva creación *ex nihilo*. En palabras de Sade:

Il faudrait pour la [la naturaleza] mieux servir encore, pouvoir s'opposer à la régénération résultative du cadavre que nous enterrons. Le meurtre n'ôte que la première vie à l'individu que nous en frappons; il faudrait pouvoir lui arracher la seconde, pour être encore plus utile à la nature; car c'est l'anéantissement [la aniquilación del 'sistema' existente, de la textura de la realidad] qu'elle veut, et il est hors de nous de mettre à nos meurtres toute l'extension qu'elle y désire. O Juliette ! ne perdez jamais de vue qu'il n'y a point de destruction réelle; que la mort elle-même n'en est point une, qu'elle n'est physiquement et philosophiquement vue qu'une différente modification de la matière [todas las cursivas nuestras], dans laquelle le principe actif, ou, si l'on veut, le principe du mouvement ne cesse jamais d'agir⁷⁴⁵.

Podemos comprobar en este fragmento que Sade no distingue solamente entre dos posibles categorías de crimen, sino también entre dos modalidades de la muerte: una que, independientemente de su causa (natural, violenta, etc.), se inserta correctamente en el ciclo natural de creación y decaimiento —una mera «différente modification de la matière»⁷⁴⁶—, y un segundo tipo, que más que 'muerte' debería designarse como 'extinción' o 'aniquilación': «l'anéantissement»⁷⁴⁷ 'deseado' por la naturaleza sadiana.

Lacan, por su parte, reflexiona sobre los planteamientos propuestos por el personaje del papa en un pasaje clave de su séptimo seminario, donde continúa la idea sadiana del 'borrado completo' de la realidad/del orden natural, dándole además un *spin* resueltamente entusiasta:

Sade anime devant nous la théorie que par le crime, l'homme se trouve collaborer à de nouvelles créations de la nature. L'idée est que le pur élan de la nature est obstrué par ses propres formes, que les trois règnes, par ce qu'ils manifestent de formes fixées, enchaînent

physiques, cette dépendance absolue des trois règnes entr'eux, prouve que tous trois sont dans le même cas, eu égard à la nature que tous trois sont résultatifs de ses premières loix, mais ni créés, ni nécessaires. Les loix de ces règnes sont égales entr'elles; ils se reproduisent et se détruisent machinalement tous les trois, parce que tous trois sont composés des mêmes élémens, qui tantôt se combinent d'une façon, tantôt d'une autre; mais leur loix sont indépendantes de celles de la nature, elle n'a agi qu'une fois sur eux, elle les a lancées; depuis qu'ils le sont, ils ont agi par eux-mêmes; ils ont agi par les loix qui leur étaient propres, dont la première était une métépsychose perpétuelle, une variation, une mutation perpétuelle entr'eux» (p. 311).

⁷⁴⁵ *Ibid.*, pp. 317-318.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 318.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

la nature dans un *cycle limité*, manifestement imparfait du reste, comme le montre le chaos, voire la cohue, de conflits, le désordre fondamental de leurs relations réciproques. Aussi bien *le soin le plus profond que l'on peut imputer* à ce sujet psychique, au sens du terme qui veut dire le plus profondément caché, que serait la Nature, ce serait de *faire place nette*, pour *lui permettre de recommencer sa tentative*, de repartir dans un élan nouveau [cursivas nuestras]⁷⁴⁸.

La idea de destruir por completo las formas naturales para liberar nuevamente «le pur élan de la nature»⁷⁴⁹ —un proceso que se traduciría en el pensamiento de Lacan como la destrucción y subsiguiente restitución del Orden Simbólico⁷⁵⁰— constituye, pues, el primer tipo de la Segunda muerte que se deja detectar en la obra de Žižek. Cabe señalar en punto a lo anterior, no obstante, que se trata de un planteamiento de mero valor hipotético en el sentido de que es completamente improbable —si no imposible— que un acontecimiento como el descrito suceda⁷⁵¹.

La segunda vertiente de la Segunda muerte, que asume una prevalencia clara en el pensamiento de Žižek después de *The Sublime Object of Ideology*, hace referencia, por otro lado, a la idea de una muerte simbólica en sentido lacaniano del individuo, en oposición a (aunque a la vez en estrecha vinculación con) su muerte biológica, la ‘muerte en lo Real’⁷⁵². Tal muerte simbólica se entiende concretamente como la inscripción o el registro de la muerte biológico-Real en el Orden Simbólico; Žižek la ha descrito muy atinadamente como el ‘ajuste

⁷⁴⁸ J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, cit., p. 248. Curiosamente, casi a renglón seguido, Lacan se ve impelido a constatar lo obvio, al asegurar que en el caso del sistema proyectado por el personaje de Sade se trata meramente de reflexiones literarias que carecen de cualquier fundamento científico: «Ces propos sont tout à fait littéraires, en ce qu'ils n'ont rien de scientifiquement fondé, mais qu'ils ont un caractère poétique» (*ibid.*).

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ Cf. SOI, pp. 149-151.

⁷⁵¹ Por tal improbabilidad de realización, así como por su naturaleza profundamente radical, la Segunda muerte en nuestra primera definición se parece considerable a la categoría žižekiana del ‘acto’, en tanto que un acto ‘auténtico’, según Žižek, «must be conceived of against the background of the distinction between the mere endeavour to ‘solve a variety of partial problems’ within a given field and the more radical gesture of subverting the very structuring principle of this field. An act does not simply occur *within* the given horizon of what appears to be ‘possible’, it *redefines the very contours of what is possible* (an act accomplishes what, within the given symbolic universe, appears to be ‘impossible’, yet it *changes its conditions so that it creates retroactively the conditions of its own possibility* [cursivas nuestras])». CHU, p. 121. Es, pues, la idea de la reconfiguración radical del universo simbólico lo que comparte la Segunda muerte en su tipo de inspiración sadiana con aquello que Žižek concibe como «authentic act»; en *The Ticklish Subject* ilustra además el cariz decididamente catastrófico de un acto semejante, aproximándolo de ese modo asimismo a la idea de la Segunda muerte en su vertiente sadiana: «[S]ince an authentic act involves the choice of the Worse, since it *is by definition catastrophic* [cursiva nuestra] (for the *existing discursive universe* [esto es, para las coordenadas fundamentales de la realidad simbólica]), let us then directly provoke a catastrophe and the act will somehow occur». TS, p. 377.

⁷⁵² Cf. T. Myers, *Slavoj Žižek*, cit., p. 73.

final de cuentas' («settling of accounts»⁷⁵³) o también como «the accomplishment of symbolic destiny»⁷⁵⁴, el cumplimiento del destino simbólico que suplementa la muerte biológica. Dicho de otro modo: la muerte como acontecimiento se duplica, se desdobra en el acontecimiento real por un lado, y su simbolización, su translación a la esfera simbólica por el otro⁷⁵⁵. De este modo se abre además un espacio temporal entre las dos muertes, puesto que no pueden coincidir en el eje temporal, produciéndose así dos supuestos principales: 1) la muerte simbólica acontece antes que la muerte biológica/Real, y 2) la muerte simbólica acontece después de la muerte biológica⁷⁵⁶. El periodo resultante 'entre las dos muertes' ha sido examinado tanto por el propio Lacan como por Žižek.

Los análisis de Lacan en punto a la Segunda muerte como muerte simbólica se centran claramente en su examen de la *Antígona* de Sófocles, emplazado igualmente en el seminario séptimo⁷⁵⁷. En el apartado que más nos interesa, *Antigone dans l'entre-deux-morts*⁷⁵⁸, comienza con una reflexión sobre el significado y alcance de Ἄτη que, como lo hemos visto anteriormente, es para Lacan justo el peculiar dominio entre la muerte simbólica y su correspondiente biológica. Así, comentaba sobre la figura de Antígona:

⁷⁵³ SOI, p. 150.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ Encontramos en Žižek un planteamiento altamente parecido respecto a la noción de trauma en general: un acontecimiento traumático de cualquier índole siempre se encuentra, según Žižek, redoblado en el acontecimiento en sí 'en lo Real', y lo traumático de su asimilación en el Orden Simbólico, el trauma de su inscripción: «The traumatic Real is thus that which, precisely, prevents us from assuming a neutral-objective view of reality, a stain which blurs our clear perception of it. And this example also brings home the *ethical* dimension of fidelity to the Real *qua* impossible: the point is not simply to 'tell the entire truth about it', but, above all, to confront the way we ourselves, by means of our subjective position of enunciation, are always-already involved, engaged in it... For that reason, a trauma is *always redoubled into the traumatic event 'in itself, and into the trauma of its symbolic inscription* [cursivas nuestras]». PF, p. 276. Asimismo en *The Plague of Fantasies*, pero —curiosamente y en un giro muy žižekiano— en un capítulo anterior al que acabamos que citar, Žižek explica cómo en verdad cualquier elemento perteneciente al registro de lo Real tiene que dividirse necesariamente en dos, el elemento en cuestión 'en sí' y su simbolización/incorporación al Orden Simbólico: «[...] for the differential/formal structure to emerge, the real has to redouble itself in the symbolic register, a *reduplicatio* has to occur, on account of which things no longer count as what they directly 'are', but only with regard to their symbolic place». PF, p. 143. Véase al respecto asimismo capítulo 3 de esta parte de nuestro estudio, 'Lo Real y su función en el arte'.

⁷⁵⁶ Para ilustrar esas dos modalidades temporales, Žižek emplea el par literario de las figuras de Antígona y el (fantasma del) padre de Hamlet (binomio esencial este para su concepción de la Segunda muerte), al alegar que «in Antigone's case, her symbolic death, her exclusion from the symbolic community of the city, *precedes her actual death* [muerte biológica/Real] and imbues her character with sublime beauty, whereas the ghost of Hamlet's father represents the *opposite case—actual death unaccompanied by symbolic death* [todas las cursivas nuestras], without a settling of accounts—which is why he returns as a frightful apparition until his debt has been repaid». SOI, p. 150.

⁷⁵⁷ El drama shakesperiano de *Hamlet* también ha sido objeto de investigación preferente de Lacan, véase al respecto sus «Sept leçons sur *Hamlet*» en *Le Séminaire, livre VI: Le désir et son interprétation, cit.*, pp. 277-419.

⁷⁵⁸ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse, cit.*, pp. 315-329.

Antigone choisit d'être purement et simplement la gardienne de l'être du criminel comme tel. Sans doute les choses auraient-elles pu avoir un terme si le corps social avait bien voulu pardonner, oublier, et couvrir tout cela des mêmes honneurs funéraires. C'est dans la mesure où la communauté s'y refuse qu'Antigone doit faire le sacrifice de son être au maintien de cet être essentiel qu'est l'*Atè* familiale — motif, axe véritable, autour de quoi tourne toute cette tragédie. Antigone perpétue, éternise, immortalise cette *Atè*⁷⁵⁹.

Antígona se encuentra, en la perspectiva de Lacan, eternamente encerrada en ese espacio de entre las dos muertas; un confinamiento que, al tiempo, le confiere a la figura su belleza, «son éclat»⁷⁶⁰. En otro momento, Lacan describe la dimensión de 'entre las dos muertas' además mediante la metáfora de la 'invasión' o 'usurpación' («empiétement») de la muerte en la vida, al constatar que «Sophocle nous présente l'homme et l'interroge dans les voies de la solitude, et nous situe le héros dans *une zone d'empiétement de la mort sur la vie*, dans son rapport à ce que j'ai appelé ici *la seconde mort* [cursivas nuestras]»⁷⁶¹.

Si bien nos pueden parecer algo etéreas e inaferrables las reflexiones de Lacan sobre la muerte simbólica de Antígona, en el pensamiento de Žižek encontramos fórmulas más sistematizadas y depuradas, que sin embargo demuestran una alta fidelidad al contenido originario. La más completa de las mismas, la podemos encontrar en *The Sublime Object of Ideology*:

Lacan conceives this difference between the two deaths as the difference between real (biological) death and its symbolization, the 'settling of accounts', the accomplishment of symbolic destiny (deathbed confession in Catholicism, for example). This gap can be filled in various ways; it can contain either sublime beauty or fearsome monsters: in Antigone's case, her symbolic death, her exclusion from the symbolic community of the city, precedes her actual death and imbues her character with sublime beauty, whereas the ghost of Hamlet's father represents the opposite case [...]⁷⁶².

Es a partir de esta concepción, tal como la vemos plasmada en su significado principal en la cita, cómo Žižek desarrolla el abanico de posibles aplicaciones sobre otros contextos; aplicaciones que examinaremos detenidamente en el apartado siguiente.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 290: «Cela tient à la beauté d'Antigone — cela, je ne l'invente pas, je vous montrerai le passage du chant du Chœur où cette beauté est évoquée comme telle, et je vous démontrerai que c'est le passage pivot — et à la place qu'elle occupe, dans l'entre-deux de deux champs symboliquement différenciés. C'est sans doute de cette place qu'elle tire son éclat — cet éclat que tous ceux qui ont parlé dignement de la beauté n'ont jamais pu éliminer de leur définition».

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 331.

⁷⁶² SOI, p. 150.

9.2 La Segunda muerte como categoría de análisis.

Aparte de las consideraciones de carácter más general, el concepto de la Segunda muerte ilumina aplicaciones muy concretas sobre contextos singularizados y coyunturas determinadas. Por lo tanto, en esta sección procederemos a ilustrar la doble utilidad de la Segunda muerte como herramienta de análisis. Veremos cómo, por un lado, en el examen de obras literarias y artísticas en concreto, Žižek emplea el concepto de la Segunda muerte para acercarse de manera inusual a textos literarios, descubriendo en los mismos elementos y estructuras latentes o ‘soterradas’, con una comprensión más profunda y detallada de los personajes, o también, y en esto ya con referencia a una trilogía de películas, para entablar vínculos significativos entre una serie de obras, revelando la Segunda muerte como *leitmotiv* que subyace a cada uno de los elementos de esa serie.

En el segundo subepígrafe, volvemos a distanciarnos de los contextos singulares para atender a la aplicabilidad de la Segunda muerte como categoría del análisis a fenómenos más amplios y con mayor alcance: por una parte, dilucidaremos el juicio que emite Žižek sobre la situación actual de la ópera como forma de expresión artística⁷⁶³, y por otra —y de forma ya un tanto más anecdótica respecto al marco de este estudio—examinaremos también cómo la Segunda muerte se deja vincular con la teoría hegeliana de la repetición de la historia, bien que aquí concretamente a través de lo que probablemente es el fragmento más famoso del *18 Brumario de Louis Bonaparte* de Marx. Así llegaremos a una de las afirmaciones al tiempo más divulgadas y más controvertidas de la filosofía de la historia de Žižek: su tesis de que el conjunto formado por los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 y la crisis financiera global del 2008 ha actuado como las dos ‘muertes’/colapsos del sistema occidental predominante en nuestro tiempo, esto es, del capitalismo globalizado suplementado por la democracia liberal.

⁷⁶³ No en balde todo un libro de Žižek, publicado en colaboración con su colega y amigo Mladen Dolar, lleva el título sugerente aunque algo equívoco de *Opera's Second Death* (OSD en nuestro sistema de abreviaturas).

9.2.1 La Segunda muerte en el análisis literario-artístico.

Como hemos visto en el apartado anterior, las fuentes literarias asumen un papel vital en la concepción de la Segunda muerte ya desde las bases lacanianas, tanto en su primera vertiente (*Juliette*), como en la segunda (*Antígona*). Pero los textos literarios no sólo sirven para apuntalar las reflexiones teóricas lacanianas, también es posible en cierto modo ‘invertir el orden’, empleando el conjunto de ideas sobre las dos muertes como herramienta de análisis que permite descubrir estructuras correspondientes en obras de ficción literaria.

Aparte de las ya reiteradamente mencionadas obras dramáticas de *Antígona* y *Hamlet*, Žižek aplica el concepto de la Segunda muerte principalmente sobre tres ejemplos literarios de lo más dispar: la novela *La Princesse de Clèves* (1687), cuya autora se supone comúnmente que fue Madame de la Fayette; *Beloved* (1987) de Toni Morrison, que, en escueto resumen de Žižek, versa sobre «the unbearably painful birth of African-American subjectivity»⁷⁶⁴; y la obra de teatro *Die Maßnahme* (1930) de Brecht, que se inserta en la línea de sus *Lehrstücke* (‘piezas de enseñanza’), destinadas no solamente a la formación y concienciación del público, sino también a la de los actores mismos, derribando las fronteras ‘formales’ entre actores, cantantes y público y fomentado la interacción y la experiencia compartida.

Sobre el primero de nuestros ejemplos, el texto *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, Žižek ofrece el siguiente comentario breve:

[I]n a fictional narrative, the repressed truth is as a rule articulated in the guise of a ‘story within a story’, as in Goethe’s *Elective Affinities*, where the proper ethical attitude of ‘not compromising one’s desire’, is articulated in the story about two youthful lovers from a small village, told by a visitor to the mansion. In *The Princesse de Clèves* [sic], this truth is articulated in the guise of the story narrated to Princess de Clèves by her husband: his best friend Sancerre was first devastated by the sudden death of Madame de Tournon, his great love. However, an even worse experience awaits him when, after mourning the idealized Madame, he suddenly discovers that she was unfaithful to him in a very calculating way. *This tragic predicament, this ‘second death’, the death of the (lost) ideal itself, is what the unfortunate Princess wants to avoid.* [cursivas nuestras] In short, her predicament is that of a forced choice: if she renounces marrying the Duke, she will at least gain and retain him ‘in eternity’ (Kierkegaard) as her only and true love; if she marries him, she will sooner or later lose both, his bodily proximity as well as his eternal passionate attachment to her⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ FA, p. 152.

⁷⁶⁵ OB, p. 77.

En unos de sus característicos acercamientos asociativos a un texto literario, Žižek despliega en este paso toda una batería de alusiones y referencias —‘la vuelta de la verdad reprimida’, la Segunda muerte, la ‘elección forzada’ (*forced choice*), Kierkegaard— que sin duda presentan una perspectiva interesante, aunque inconcreta, sobre un aspecto particular de la novela. Sin intención de ahondar ahora en el contenido temático del relato —lo cual no parece indicado teniendo en cuenta el objetivo de este apartado—, podemos constatar que Žižek emplea el concepto para aclarar la motivación psicológica de la heroína, a través de cuyas acciones se articula su deseo de evitar la Segunda muerte, aunque entendida en este caso meramente como «the death of the (lost) ideal itself»⁷⁶⁶. Con esta valoración se evidencia que el concepto adquiere una dimensión casi metafórica, al desapegarse palmariamente de las ideas concretas sobre la Segunda muerte como inscripción/simbolización de su equivalente biológico; en lugar de eso, en su dimensión metafórica podría decirse que se asemeja a la figura de pensamiento de la primera de las vertientes que hemos presentado en la introducción, en el sentido de que el personaje no teme tanto la pérdida del amado en su condición de persona empírica, sino la pérdida/muerte del ideal del ‘gran amor’ como tal. En otras palabras: en este primer ejemplo, Žižek equipara la Segunda muerte, en su vertiente sadiana como aniquilación de sistema de significación, con la pérdida de un ideal en sí frente a la pérdida de una persona u objeto empírico; esto es, la pérdida del marco de referencia en sí en oposición a la mera pérdida del ‘contenido enmarcado’.

Una aproximación formalmente similar —aunque bajo signos radicalmente distintos en cuanto a género, tematismo y contenido ‘positivo’—, la encontramos en el segundo ejemplo literario: *Die Maßnahme* (*La medida*, 1930) de Brecht. En un pasaje algo más extenso que el que acabamos de examinar, Žižek lleva a cabo un cotejo entre la obra de Brecht y la pieza *Mauser* (1970) de Heiner Müller, incidiendo sobre la complementación dialéctica entre las dos piezas en punto a cuestiones sobre el uso del terror en regímenes revolucionarios⁷⁶⁷. En su aplicación del concepto de la Segunda muerte sobre el texto de Brecht se revela otro matiz adicional, al que ya hemos aludido puntualmente en una nota anterior: su cercanía a lo que Žižek designa, nuevamente en pos de Lacan, como un «acto auténtico». A la vez, se configura en este punto también un momento de contacto o solapamiento entre las dos vertientes

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ Véase TS, pp. 377-380.

(global e individual), las ‘dos caras de la misma moneda’, del concepto de la Segunda muerte. En primer lugar, únicamente vinculado con la pieza de Brecht, Žižek alega lo siguiente: «It was Bertolt Brecht who, in his ‘learning’ play *The Measure Taken* (1930), fully deployed this ‘terroristic’ potential of the act, defining the act as the readiness to accept one’s thorough self-obliteration (‘second death’)»⁷⁶⁸. A través de esta observación, se manifiesta con claridad la concomitancia existente entre un ‘acto’ lacaniano y la Segunda muerte, al comprender el acto como irremediamente ligado a la ‘auto-aniquilación’ («self-obliteration») en el sentido de la muerte simbólica del individuo; aniquilación que, a su vez, cambia la textura subyacente de la realidad.

Si examinamos ahora lo anterior en combinación con un fragmento donde Žižek compara las dos obras de teatro (ambas orbitan alrededor de una ambientación revolucionaria y tocan cuestiones sobre la aplicabilidad o no del terror para la consecución de los objetivos de la revolución), vemos como se hace patente, además, un aspecto que pone en relación las dos vertientes de la Segunda muerte (global e individual) que hemos desglosado anteriormente:

More precisely, in *Mauser* the executioner himself is not executed simply for enjoying his killing on behalf of the Revolution as an end-in-itself; he is not caught in some kind of pseudo-Bataillean orgy of (self-)destruction; the point is, rather, that he wants to ‘kill the dead themselves again’, to *obliterate the dead totally from historical memory, to disperse their very bodies*, to make them disappear completely, so *that the new age will start from the zero-point, with a clean slate* [cursivas nuestras] — in short, to bring about what Lacan, following Sade, called the ‘second death’. Paradoxically, however, it is precisely this that the three revolutionaries in Brecht’s *The Measure Taken* aim at: their young comrade must not only be killed, his very disappearance must disappear, no trace of it must be left, his annihilation must be *total* — the young comrade ‘must disappear, and totally’⁷⁶⁹.

Por una parte, el personaje del verdugo de Müller pretende alcanzar la Segunda muerte del ‘sistema’ mismo, el borrado de las estructuras simbólicas básicas, a través de la obliteración completa de cada una de sus víctimas individuales para eliminar todas las trazas y huellas que han dejado en el sistema sociosimbólico anterior. Los personajes-agentes de Brecht, por otra parte, intentan lo mismo —no meramente matar a su joven compañero reblandecido por sentimientos de clemencia y compasión, sino afligirle con una muerte simbólica, hacer que desaparezca de la realidad—, sólo por motivos diametralmente opuestos a los del coro revolucionario de Müller.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 378.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

Mientras que, visto de esta manera, se trasluce un cierto parecido en la estructura principal de los dos dramas, en el ejemplo actual se revela una contradicción que dificulta el segundo tipo de la Segunda muerte, la muerte simbólica individual. Como hemos detallado anteriormente, Žižek la concibe en ocasiones como el registro o inscripción de la muerte biológico-Real en el Orden Simbólico, «real (biological) death and its symbolization»⁷⁷⁰. En ello, la forma y modalidad de dicho registro puede variar, manifestándose de manera más o menos ‘llamativa’: desde la condena y el exilio de Antígona hasta modalidades más mundanas, como las ya citadas «deathbed confessions»⁷⁷¹, o, en un plano más genérico, «the accomplishment of symbolic destiny». En el caso aquí expuesto de *Die Maßnahme* y *Mauser*, no obstante, parece ser más bien que la Segunda muerte como muerte simbólica, la idea de que «[the] very disappearance must disappear»⁷⁷², no acompaña la muerte como su necesaria inscripción simbólica (en este supuesto, hasta el entierro mismo se podría comprender como muerte simbólica⁷⁷³ en tanto que formaliza el término de la vida en el contexto sociosimbólico); sino que, antes bien, se trata de una suerte de ‘complemento’ facultativo a la muerte biológica, el cual o bien es asumido por el sujeto mismo en el marco de un ‘acto auténtico’, o impuesto por otros para borrar su memoria de la historia.

En el tercero de nuestros ejemplos literarios Žižek entabla una relación entre las dos muertes para el contexto de la novela *Beloved* de Toni Morrison del año 1987. El texto, ambientado en los años de la Guerra Civil estadounidense, narra la historia de la esclava negra Sethe que se escapa de ‘su’ plantación en el sur para buscar refugio en la ciudad de Cincinnati, donde, después de pasar casi un mes de tranquilidad en casa de su suegra, es encontrada de nuevo por el dirigente de la plantación, quien ordena su retorno a la esclavitud:

Finding herself in this hopeless situation, without any prospect of escaping a return to slavery, Sethe resorts to a radical measure in order to spare her children a return to bondage: she cuts the throat of her eldest daughter, tries to kill her two sons, and threatens to dash out the brains of her infant daughter — in short, she commits a Medean *act* of trying to exterminate what is most precious to her, her progeny⁷⁷⁴.

⁷⁷⁰ SOI, p. 150.

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² TS, p. 379.

⁷⁷³ Žižek mismo también hace referencia a este supuesto, bien que en un momento relativamente tardío de su obra y de forma puntual, al alegar en *Less Than Nothing*: «Polynices, who is dead in reality but denied the symbolic death, the rituals of burial». LN, p. 873.

⁷⁷⁴ FA, p. 152.

Tras este acto de desesperación, Sethe se ve enfrentada a la ira de los habitantes de Cincinnati que, incapaces de comprender la verdadera dimensión de sus acciones, la excluyen de la comunidad simbólica; imponiéndole, como señala Žižek con referencia a Antígona, una muerte simbólica:

In his reading of *Antigone*, Lacan emphasizes how, after her excommunication from the community, Antigone enters the domain of *ate*, of the unspeakable horror of dwelling 'between the two deaths', still alive yet excluded from the symbolic community does not the same hold for Sethe?⁷⁷⁵

Aunque la referencia a la Segunda muerte en el caso del análisis de *Beloved* constituye sólo una pequeña parte de las reflexiones de Žižek sobre la novela (también se acerca, por ejemplo, a cuestiones de la ética en relación con las fórmulas de sexuación de Lacan, o elabora su juicio de que el infanticidio de Sethe puede considerarse un acto verdadero⁷⁷⁶), su aplicación a una novela contemporánea y su vinculación directa con *Antígona* nos muestran, cuando menos, la vigencia y utilidad del concepto también para la actualidad.

Nuestro último ejemplo de la Segunda muerte como categoría de análisis artístico, lo encontramos fuera del campo de la literatura en el ámbito del cine, concretamente en *Trilogía de los colores*⁷⁷⁷ del cineasta polaco Krzysztof Kiesłowski, que revela otro cariz distinto del concepto, al tiempo que sirve, en la perspectiva de Žižek, como elemento concatenante, como el hilo conductor que une las tres partes bajo el mismo planteamiento básico compartido (aparte, naturalmente, de la alusión un tanto obvia de los tres colores a la *Tricolore* y a los ideales republicanos de libertad, igualdad y fraternidad asociados a ella). A propósito de la trilogía de Kiesłowski comentaba Žižek:

The *Colours* trilogy introduces a new element in this choice between life and interpellation, a third term, the 'zero-level' of utter contraction/self-withdrawal, of symbolic death, which is neither mission nor life, but *their obscure ground, their 'vanishing mediator'*. Each part of the trilogy focuses on the voyage from a certain mode of radical self-withdrawal to the acceptance of others, the *reintegration into the social universe* [cursivas nuestras] [...]⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, pp. 155-156.

⁷⁷⁶ El total del sugerente análisis de *Beloved* se encuentra en FA, pp. 151-157.

⁷⁷⁷ El conjunto de las tres películas *Azul* (1993), *Blanco* (1994) y *Rojo* (1994) forma parte de la obra tardía del polaco, tratándose además de películas financiadas con fondos provenientes de Francia, por lo que dos de los filmes de la trilogía, *Azul* y *Rojo*, se rodaron íntegramente en francés, mientras la lengua principal de *Blanco* sigue siendo el polaco.

⁷⁷⁸ FRT, p. 161.

La Segunda muerte, aquí en concordancia con nuestra segunda definición designada como «symbolic death», ofrece en esta estimación un nivel de apertura conceptual que no se encuentra como tal en los casos anteriores: se desprende de la vinculación estrecha con la idea del término o cese definitivo de la existencia. Recordémoslo: con *Antígona*, ella marca el fin de su existencia en sociedad, la ejecución efectiva de su exilio de Tebas y el borrado de su recuerdo de la *polis*; mientras que en *Hamlet* observamos el orden invertido, a saber, concibiéndose en su aplicación actual más bien como estado de retirada momentánea y pasajera de los personajes. En el presente ejemplo, Žižek equipara la Segunda muerte con lo que describe como «utter self-withdrawal», el ‘retiro completo hacia adentro de uno’, que implica cortar todos los lazos entre sujeto y Orden Simbólico, como también sucede en casos de locura⁷⁷⁹.

Lo hasta ahora no visto con respecto a la Segunda muerte, sin embargo, es la aparente posibilidad para un sujeto de experimentar su Segunda muerte como un estado pasajero (en todos los demás ejemplos literarios que hemos contemplado, la Segunda muerte es un acontecimiento final y definitivo, y no meramente transitorio). Asimismo, en estrecha vinculación con lo anterior y en franco contraste con otros momentos de su pensamiento, sorprende la posibilidad de la reinscripción en la ‘vida social’ («reintegration into social life») aquí mencionada por Žižek; una posibilidad esta que se coloca en contradicción abierta con la idea de la ‘muerte simbólica’ como el término definitivo e irrevocable de la existencia socio-simbólica del sujeto. Por tanto, queda aquí abierta la cuestión sobre la perentoriedad, o no, de la muerte simbólica, al mismo tiempo que la problematicidad del concepto ordena verificar si es capaz de detectar los sutiles lazos entre las tres películas de la trilogía.

Recapitulemos brevemente, a modo de conclusión, las aplicaciones y significados de la Segunda muerte en el ámbito literario-artístico: se puede —o, más bien, se debe— constatar de entrada que, en los cuatro contextos glosados se percibe una clara dilatación conceptual, esto es, Žižek se mantiene escasamente en lo que él mismo ha establecido como definición del concepto en otras partes de su obra, y en especial en su primer libro de alcance internacional, *The Sublime Object of Ideology*. Tal extensión, por otra parte, trae consigo una aplicabilidad

⁷⁷⁹ Véase al respecto adicionalmente IR, pp. 42-79; TS, pp. 34-41; y especialmente el segundo «Interludio» de LN, pp. 327-358.

igualmente ampliada, como se ha visto en nuestros ejemplos extraídos además de distintos momentos en la trayectoria del propio Žižek.

Primero, con referencia a la *Princesse de Clèves*, la valoración y la conexión llevadas a cabo por Žižek sobre las motivaciones psicológicas de la princesa con respecto a sus decisiones amorosas. A raíz de ello, se hace patente la capacidad de la Segunda muerte como categoría de análisis, al poder insertarse como complemento oportuno en estudios de corte temático o narratológico, en especial aquellos que investiguen los comportamientos y actitudes de los personajes, psicologizándolos. En el cotejo de las obras de Brecht y Müller, por el contrario, contribuye en parte a dilucidar la estructura dialéctica entramada por las dos, la concepción de *Mauser* como «dialectical rebuttal»⁷⁸⁰ de la obra de Brecht; aproximándose la Segunda muerte —con las inconsistencias conceptuales que ello acarrea— a la categoría del acto lacaniano como momento de reconfiguración de las coordenadas simbólicas básicas, se revela aún más la dimensión profundamente política de los dos dramas. En el análisis de *Beloved*, nuestro tercer ejemplo de ficción literaria, Žižek emplea la noción de forma muy sumaria: aquí es quizá el lugar en que menos aporta a cuestiones de exégesis; el recurrir a la figura de Antígona y su propia muerte simbólica en el estudio de una novela estrictamente contemporánea, no obstante, enseña cuando menos cómo el uso de conceptos tales como la Segunda muerte puede ser de utilidad para trazar una línea de continuidad de motivos y configuraciones fundamentales en textos literarios desde la Antigüedad hasta el momento contemporáneo. El último ejemplo que hemos decidido incluir en esta sección de nuestro examen, la *Trilogía de los colores* de Kieślowski, presenta otro cariz nuevo: empleado el concepto aquí igualmente en proximidad a un análisis psicologizante de los personajes, su detección como subyacente a las tres películas integrantes de la serie permite concebirla como el complemento espectral capaz de producir un efecto aglutinador entre las mismas, revelando su coherencia en un nivel profundo.

9.2.2 La Segunda muerte y la repetición de la historia: un alcance más global.

Aparte de las aplicaciones en el contexto de análisis literarios, Žižek emplea el concepto de la Segunda muerte también a mayor escala como categoría de análisis de grandes contextos y

⁷⁸⁰ TS, p. 378.

coyunturas sociopolíticas y culturales. Destacan, en concreto, dos de ellas, en cuyo examen despliega el concepto de dos formas similares, pero no idénticas: por un lado, la ópera en general como forma de arte⁷⁸¹, y por otra parte nada menos que, en la perspectiva de Žižek, el colapso del dualismo sistémico caracterizador del ‘mundo occidental’, formado por el capitalismo tardío globalizado y la democracia liberal como su suplemento político⁷⁸².

En el caso de la ópera como forma de expresión artística, Žižek —en el libro publicado en colaboración con su colega y amigo Mladen Dolar, *Opera's Second Death*, cuyo título insinúa ya ciertas ideas y que sin embargo es algo equívoco— aplica el concepto de la Segunda muerte al total de la historia de esa forma artística, constatando en el primer momento que con la eclosión del psicoanálisis al comienzo del siglo XX, la ópera sufrió su propia muerte, como si, en pos de los nuevos descubrimientos psicoanalíticos, ‘ópera’ en sentido tradicional ya no fuera posible:

The very historical connection between opera and psychoanalysis is thought-provoking: the moment of the birth of psychoanalysis (the beginning of 20th century) is also generally perceived as the moment of opera's death — as if, after psychoanalysis, opera, at least in its traditional form, is no longer possible. No wonder, then, that Freudian resonances abound in most of the pretenders to the title of the ‘last opera’ (say, Berg's *Lulu*)⁷⁸³.

Inmediatamente después de esa observación, casi a renglón seguido, Žižek explica que tal momento de ‘muerte’ de la ópera a comienzos del siglo XX ha de entenderse como su Segunda muerte, en la medida en que se trata de una forma de expresión artística que ya desde sus propios principios se consideraba ‘muerta’ (en el sentido de ‘no orgánica’, ‘desmesuradamente artificial’ o sencillamente ‘anticuada’). Así, procede Žižek:

Why, then, for the love of opera? To put it somewhat bluntly: because, from its very beginning, *opera was dead, a still-born child of the musical art* [cursiva nuestra]. One of the standard complaints about the opera today is that it is obsolete, no longer really alive, and, furthermore (another aspect of the same reproach), that it is no longer a fully

⁷⁸¹ Este es el argumento básico, como ya lo hemos insinuado, de la obra *Opera's Second Death* (OSD) del año 2001, publicada en colaboración con Mladen Dolar, a lo largo de la cual se iluminan cuestiones muy variadas de interés operístico —a pesar de que Dolar alegue, jovialmente, que antes «[p]hilosophers did not go to the opera very often. Opera's glamor—the splendor of court spectacles, the pomp of national myths, the sentimental melodramas—seemed highly removed from their activities and from their vantage point, opera may have looked rather pitiable» (p. 1)—, con especial énfasis en las óperas de Mozart y Wagner.

⁷⁸² Estimación esta presentada por primera vez de forma tan coherente como contundente en el delgado volumen de *First as Tragedy, Then as Farce* (FTF).

⁷⁸³ OSD, p. vii. Téngase en cuenta con respecto a los pasajes aquí citados que el texto introductorio del volumen fue redactado por Žižek y Dolar en conjunto, resultando imposible discernir quién aportó qué ideas exactamente; aspecto este, sin embargo, que, tratándose de una introducción de carácter más general, resulta relativamente despreciable.

autonomous art — it always has to rely in a parasitic way on other arts (on ‘pure’ music, on theater). Instead of denying the charge, one should undermine it by, precisely, radicalizing it: opera NEVER was in accord with its time — from its very beginnings, it was perceived as something ‘outdated’ as a retroactive solution of a certain inherent crisis in music, and as an ‘impure’ art. To put it in Hegelese, opera is ‘outdated’ in its very concept⁷⁸⁴.

Con estas observaciones —que son sin duda de cierto interés y curiosidad para la crítica operística, aunque no muy sistemáticas o extensamente fundamentadas— se hace patente, como en ningún otro momento, la máxima libertad y plasticidad del concepto de la Segunda muerte, bien que a expensas de su rigor y de la consistencia conceptual. Lejos de tratarse de una Segunda muerte en el sentido de «the annihilation of the signifying network»⁷⁸⁵, ni tampoco de una Segunda muerte según nuestra otra definición principal, a saber, una muerte simbólica ligada a una muerte ‘en lo Real’⁷⁸⁶, la noción según la emplea Žižek adquiere aquí casi un valor metafórico. Podríamos añadir tal vez que el estado de muerte ya desde los propios inicios de la ópera equivaldría a su muerte (o, más precisamente, su ‘no-nacimiento’) real, mientras que el percibido declive a partir de comienzos del siglo XX se correspondería a la muerte simbólica; por más que dicha analogía se movería ya dentro de un marco demasiado amplio y poco nítido. El único aspecto que ‘sobrevive’ en la ampliación conceptual llevada a cabo por Žižek en *Opera’s Second Death* es, por ende, la idea de la negación duplicada, del doble acontecimiento de la muerte; aunque en el caso referido de la ópera una de las dos ha sucedido ya en un plano anterior y desvinculado del transcurso histórico efectivo del tiempo; la ópera, en cierto modo, estaba *a priori* muerta.

Despojado así el concepto de la Segunda muerte de gran parte de su ‘bagaje’ lacaniano, queda, como lo acabamos de insinuar, en la articulación de la misma un único rasgo característico: el carácter duplicativo de esa ‘muerte’; un rasgo que la aproxima, al menos en la perspectiva de Žižek, a la noción de la repetición de la historia en términos hegelianos, o, más concretamente, en la formulación tan conocida de Marx, las dos primeras frases de *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*:

⁷⁸⁴ *Ibid.*, pp. viii.

⁷⁸⁵ S. Žižek, «Lacan: at What Point is He Hegelian?», *cit.*, s.p.

⁷⁸⁶ *Cf. ibid.*, así como nuevamente SOI, pp. 147-159.

Hegel bemerkte irgendwo, daß *alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen* [cursiva nuestra]. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce⁷⁸⁷.

Sobre ese transfondo Žižek reúne en un análisis conjunto los acontecimientos del 11-S y la crisis financiera mundial a partir del año 2008: ambos actúan, a juicio de Žižek, en cierto modo como las dos caras de la misma moneda, señalando la imposibilidad de seguir los conocidos modelos a la luz de nuevos retos y unas coordenadas distintas en todos los ámbitos. Así, los acontecimientos del 2001 y la crisis del 2008 marcan, antes que nada, «the beginning and the end of the first decade of the twenty-first century»⁷⁸⁸.

Pero cuando en esa calificación introductoria los dos acontecimientos sirven meramente como hitos temporales para estipular el ‘comienzo’ y el ‘fin’ del primer decenio del siglo XXI, más adelante Žižek explicita su juicio, declarando que ambos sucesos constituyen la denegación de que la combinación entre capitalismo global y democracia liberal fuese capaz de crear unas circunstancias estables, seguras y sostenibles para todos:

It thus seems that Fukuyama's utopia of the 1990s [básicamente, la asunción de que la combinación entre capitalismo global y democracia liberal iba a homogeneizar, pacificándolo, a todo el planeta, desembocando en lo que Fukuyama denominó el *Fin de la Historia*] had to *die twice*, since the collapse of the liberal-democratic political utopia on 9/11 did not affect the economic utopia of global market capitalism; if the 2008 financial meltdown has a historical meaning then, it is as a sign of the end of the economic face of Fukuyama's dream⁷⁸⁹.

En esa manera de concebir el transcurso de la historia se refleja otro cariz de la Segunda muerte, aquí liberada de sus connotaciones decididamente psicoanalíticas y enriquecida con aspectos del pensamiento hegeliano: lo decisivo, en fin, es la reduplicación de la muerte, su repetición. En esta concepción notablemente próxima a Hegel y Marx, Žižek extiende el concepto de la Segunda muerte a una multitud de otras coyunturas históricas. Así, su llamativo análisis de la derrota y exilio de Napoleón, por ejemplo, resume la versión desapegada de sus orígenes lacanianos de manera sugerente y clara:

Let us recall the Lacanian distinction between the two deaths and connect it with the *Hegelian theory of repetition in history: everybody has to die twice*. Napoleon at Elba was already dead (his historical role was over), but he still agitated and tried to recapture

⁷⁸⁷ K. Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Stuttgart, J. H. W. Dietz, 1914 [1852], p. 7. En traducción de nosotros: «Hegel comentó en algún lugar que *todos los grandes hechos y personajes de la historia universal en cierto sentido acontecen dos veces* [cursiva nuestra]. Olvidó añadir: la primera vez como tragedia, y la otra como farsa».

⁷⁸⁸ FTF, p. 1.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 5.

power — why? There is only one possible answer: he wasn't aware that he was dead. In this precise sense we could say that, with the defeat at Waterloo, Napoleon 'became what he already was', dead; he died for the second time. Far from being an exception, a 'delay' disturbing the 'normal' course of the dialectics of the historical process, Napoleon at Elba is the paradigm of its elementary matrix⁷⁹⁰.

La combinación típicamente žižekiana entre categorías tomadas a préstamo de las doctrinas de Lacan y de aspectos del pensamiento de Hegel en este último caso constituye el momento de máxima apertura conceptual, con una libre y metafórica aplicación del concepto sobre un determinado contexto histórico; un proceso con ciertas licencias, sí, capaz de generar perspectivas y visiones sugestivas, sin embargo, que Žižek ha aplicado resolutivamente a otra extensa serie de contextos actuales⁷⁹¹.

9.3 La Segunda muerte y el *homo sacer*: acercamientos a la 'nuda vida'.

Para concluir nuestro apartado sobre la Segunda muerte y sus aplicaciones como categoría de análisis, nos parece de utilidad e interés, en este último epígrafe, traer a colación un concepto ampliamente divulgado y sorprendentemente parecido al de la Segunda muerte, cuando menos en su concepción como 'muerte simbólica': el del *homo sacer* desarrollado por Giorgio Agamben. Aunque cada uno de estos dos conceptos se encuentra enraizado en su propia tradición de pensamiento (el žižekiano, como se ha visto, próximo a Lacan y en menor grado, a Hegel/Marx; el de Agamben, como se verá, arraigado en los planteamientos biopolíticos de Foucault y precedente, en cuanto vocablo, del derecho romano antiguo), se designa con ambos aproximadamente el mismo fenómeno: en términos žižekiano-lacanianos a un individuo o un grupo de personas que se encuentra excluido del Orden Simbólico⁷⁹². Para el caso de Agamben, en primer lugar cabe señalar que el *homo sacer* no solamente constituye una de las figuras más prominentes y centrales (si no es, junto con el *Estado de excepción* la más central de todas) de su pensamiento, sino que también le sirve como título a su gran proyecto,

⁷⁹⁰ FKD, p. 67.

⁷⁹¹ El más reciente en su estudio del legado del castrismo tras la muerte de Fidel Castro en noviembre de 2016: «We all remember the classic scene from cartoons: a cat walks over the precipice and magically goes on, floating in the air—it falls down only when it looks down and becomes aware that it has no ground under its feet. In the same way, one can say that, *in the last decades, Cuban 'socialism' continued to live only because it didn't yet notice it was already dead* [cursiva nuestra]», extraído de «The Left's Fidelity to Castro-ation», *In These Times* del 29 de noviembre de 2016, s.p.; disponible online: <http://inthesetimes.com/article/19677/the-left-fidelity-castration-slavoj-zizek-fidel-castro-cuba-che-communism> (últ. acc. 6/3/2017).

⁷⁹² Cotéjese SOI, pp. 147-156; LN, p. 873; A, pp. xxi-xxv; así como G. Agamben, *El poder soberano y la nuda vida. Homo sacer, I*, Valencia, Pre-Textos, 1998, pp. 9-22 y 93-97.

aun en fase de elaboración, del ciclo *Homo sacer*. En general, Agamben se ha dedicado a lo largo de su trayectoria —y en especial en sus trabajos más recientes— a una multitud de diferentes aspectos de la biopolítica⁷⁹³, llevando a cabo estudios muy variados, pero siempre profundamente informados por el pensamiento de Foucault; pensador del que afirmaba en 2009 que había tenido ocasión «de aprender mucho»⁷⁹⁴.

Ahora bien, la figura del *homo sacer* surge en la obra de Agamben con la publicación del primer tomo de su ciclo monumental. En el primer momento podemos constatar que el término de *homo sacer* hace referencia a un individuo que, siguiendo la figura del derecho romano arcaico, puede ser matado impunemente, pero que al mismo tiempo pertenece a la esfera de lo sagrado, siendo el mismo no ‘elegible’ para un sacrificio⁷⁹⁵. A pesar de esta contradicción aparente —un ‘ser sagrado’ que sin embargo puede ser matado sin castigo—, Agamben explica que, a su modo de comprender la figura jurídica, el rasgo de ‘sagrado’ en el caso del *homo sacer* designa solamente su exclusión de la esfera de la vida social y, sobre todo, política: se encuentra más allá del sistema de organización y significación compartido, quedando su existencia reducida a lo que Agamben designa como la ‘nuda vida’ (*nuda vita*)⁷⁹⁶.

Sin profundizar más de lo debido en las múltiples implicaciones que acarrea esa reducción de un individuo a la ‘nuda vida’, podemos constatar que la misma puede equipararse, en un gesto de aproximación al terreno žižekiano, con la Segunda muerte entendida como exclusión de un individuo de la comunidad sociosimbólica. El propio Žižek realiza esa maniobra de acercamiento en un paso de *Less Than Nothing*, nuevamente con respecto al personaje de Antígona:

In an exact symmetry with her brother Polynices, who is dead in reality but denied the symbolic death, the rituals of burial, Antigone finds herself *dead symbolically, excluded from the symbolic community*, while biologically and subjectively still alive. In Agamben’s terms, Antigone finds herself reduced to ‘bare life’, to a position of *homo sacer* [cursivas

⁷⁹³ Véase al respecto por ejemplo G. Agamben, *Signatura Rerum. Sobre el método*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, pp. 7-8.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹⁵ Véase G. Agamben, *El poder soberano y la nuda vida*, *cit.*, pp. 93-112.

⁷⁹⁶ Para ilustrar su distinción entre la ‘vida política’ y la ‘nuda vida’, Agamben invoca la distinción griega entre βίος, la vida política o ‘vida cualificada’ de la que disfrutaban los integrantes de la polis, definida por su existencia en sociedad; y ζωή, la vida ‘nuda’ o ‘animal’, reducida a las funciones vitales y, en última instancia, proveniente de la esfera de lo divino y por tanto, ‘sagrada’. Véase G. Agamben, *El poder soberano y la nuda vida*, *cit.*, pp. 9-13;

nuestras], whose exemplary case in the twentieth century is that of the inmates of the concentration camps⁷⁹⁷.

A través de este enlace, el eslabón compartido que es Antígona, el parecido entre ambas concepciones se revela con claridad: el *homo sacer* queda reducido, en términos žižekianos-lacanianos, a su vida ‘en lo Real’, pierde su posición y función en el Orden Simbólico; se encuentra, por tanto, en un estado equivalente al de estar ‘entre las dos muertes’, —descrito por Žižek en tantas ocasiones—, perfectamente ejemplificado en la figura de Antígona exiliada de Tebas.

Trasladando el conjunto de conceptos ideados por Žižek y Agamben a un plano político, se descubre también una serie de fenómenos interpretables de esta manera en nuestro panorama actual. Aunque el individuo-*homo sacer* sigue biológicamente vivo, su muerte simbólica ya ha sucedido: un caso claro, sumamente apremiante, con lo que se advierte inmediatamente la iluminación posible de la situación en la actualidad, a saber, el de los refugiados y *sans papiers* que ‘irrumpan’ en sistemas simbólico-legales incapaces de asimilarlos⁷⁹⁸. Más allá de ese ejemplo procedente del contexto de los grandes movimientos migratorios de los últimos años, cabe incluso la posibilidad de especular con un individuo o grupo social que siempre, *a priori*, ha estado simbólicamente muerto, esto es, cuya muerte simbólica es un rasgo ya inherente en él; pensamos aquí ante todo, con Žižek en los habitantes de las favelas y asentamientos informales en todo el planeta⁷⁹⁹, que, carentes de reconocimiento por parte de los órganos del estado, no pueden optar a ningunos beneficios, son incapaces de entrar en el mercado laboral, no reciben educación oficial, etc.; en resumen, desde el punto de vista simbólico-institucional es como si no existiesen.

Según se ha visto en este breve cotejo, la Segunda muerte (por lo menos en una de sus múltiples ‘acepciones’) y el concepto del *homo sacer* de Agamben comparten amplias extensiones categoriales, que permiten extenderlos a ámbitos literarios y artísticos considerables, dentro del plan de interés preferencial sobre el que los estamos considerando. En lo que es seguramente la más actual de estas transferencias, Nicholas Birns constata lo siguiente: «Agamben’s theories [condensadas en la noción del *homo sacer*] can help us

⁷⁹⁷ LN, p. 873.

⁷⁹⁸ Cf. WDR, p. 98, así como DLC, pp. 428-433.

⁷⁹⁹ Véase S. Žižek, «Are we in a war? Do we have an enemy?», *London Review of Books*, XXIV, 10 (2002), pp. 3-6, aquí p. 3.

understand both how the rejection of characters or ideologies within literary texts and the rejection of certain works, authors, or cultures within literary history are done by whim and from power»⁸⁰⁰. Pero por más que sugerente y no sustancialmente incorrecta, la observación de Birns revela también una clara debilidad, al llegar a la conclusión de que es (¿sólo?) a través del pensamiento de Agamben que somos capaces de detectar que la integración o no de ciertas obras y de determinados autores, en lo que Birns designa como la «historia literaria», se realiza de forma atrabiliaria y desde la posición del poder («by whim and from power»). Como ya hemos visto en nuestro acercamiento al concepto de Agamben, no obstante, la influencia del poder sobre el discurso literario ya se ha dilucidado, con más detalle y detenimiento, a partir de Foucault, clave reconocida para los desarrollos ulteriores del pensador italiano.

Subsiste además en contra de la, en cierto modo superficial, concepción que propone Birns, una segunda crítica de carácter más radical. El propio Žižek advierte, en el prólogo de su propia reescritura de *Antígona*, lo siguiente:

Agamben's analysis should be given its full radical character: his notion of *homo sacer* should NOT be watered down into an element of a radical-democratic project whose aim is to renegotiate or redefine the limits of in- and exclusion, so that the symbolic field will be *more and more open also to the voices of those who are excluded* [cursiva nuestra] by the hegemonic configuration of the public discourse⁸⁰¹.

En lugar de comprender el concepto del *homo sacer* de la forma que acabamos de describir, deja entenderse también, al menos desde la perspectiva de Žižek, de manera más radical; pues que, en último término, en «today's 'post-politics'»⁸⁰², todos somos *homines sacri*, al estar completamente sometidos a la maquinaria gigantesca de la biopolítica, sin posibilidad de

⁸⁰⁰ N. Birns, *Theory after Theory: An Intellectual History of Literary Theory From 1950 to the Early Twenty-first Century*, Buffalo, N.Y., Broadview Press, 2010, p. 292. La transferencia de Birns —como ya hemos señalado, una de las más recientes que se ha llevado a cabo con respecto a la noción del *homo sacer* y el pensamiento de Agamben; autor muy divulgado, pero escasamente estudiado con rigor fuera del ámbito de la filosofía— de la categoría de pensamiento al campo literario es, es pesar de mostrarse algo débil, interesante tanto por la vinculación que establece entre el *homo sacer* y el término derridiano del *pharmakos*, como por la inferencia de cuestionar unos estándares presuntamente ‘universales’: «Like the *pharmakos* (scapegoat) in Derrida's work, the *homo sacer* was outside the laws of society, at once despised and privileged by its codes. But this privilege is only rhetorical; the *homo sacer* is privileged only as ‘the other’, as the object of taunts and castigating rhetoric. The real life — what Agamben terms the ‘bare life’ — of the *homo sacer* is one of being out-cast and persecuted, bereft of any protection from the laws of the state, which, with respect to the *homo sacer* are in a state of exception from the beginning. Agamben's theories can help us understand both how the rejection of characters or ideologies within literary texts and the rejection of certain works, authors, or cultures within literary history are done by whim and from power. They also point to the problem that *seemingly universal standards are not universal as long as one single individual is harmed or not adequately recognized by them* [cursiva nuestra]» (*ibid.*).

⁸⁰¹ A, p. xii; cotéjese asimismo WDR, pp. 98-101.

⁸⁰² WDR, p. 100.

salida aparente⁸⁰³. Sobre esto último ha de señalarse por último, no obstante, que la supuesta ‘radicalización’ llevada a cabo aquí por Žižek, de hecho se encontraba ya recogida en Agamben, si bien en un estado más ‘germinal’: en el apartado conclusivo de la parte principal del primer tomo de su serie afirmaba, ni más ni menos que «[s]i hoy ya no hay una figura determinable de antemano del hombre sagrado es, quizás, porque todos somos virtualmente *homines sacri*»⁸⁰⁴.

⁸⁰³ Cf. *ibid.*, pp. 100-103.

⁸⁰⁴ G. Agamben, *El poder soberano y la nuda vida*, cit., p. 147.

10. ASPECTOS DE PERIODIZACIÓN:

TRADICIONALISMO, MODERNISMO, POSTMODERNO

10.1 Preliminares: periodos históricos y categorías estéticas.

La labor de jalonar el transcurso del tiempo pasado, y con él, las direcciones y desarrollos de la actividad humana, es una de las fundamentales tareas de la historiografía⁸⁰⁵, al tiempo que también ha llegado a ser un aspecto principal de la filosofía (manifestado más visiblemente en lo que comúnmente se denomina ‘historia del pensamiento’), y de las ‘teorías parciales’ de las diferentes disciplinas en el campo de las Humanidades y las ciencias sociales. Cada ámbito suele operar con periodizaciones y categorías derivadas de las mismas que determinan matices a través de su propia lente y de acuerdo con las circunstancias, exigencias y necesidades de la materia estudiada⁸⁰⁶. En lo más básico, podemos afirmar con Ludmilla Jordanova que el trabajo de periodización constituye «a form of classification of the past»; clasificación esa que conlleva la necesaria preferencia de ciertas perspectivas y puntos de vista, ligados a la tarea de escoger determinados «symbolic markers» en correspondencia con «the weight given to distinct fields of human activity»⁸⁰⁷.

En este capítulo décimo, el último de la segunda parte, analizamos las aportaciones žižekianas al campo de la periodización, aproximándonos de este modo ya al cierre del recorrido que hemos propuesto como estructura fundamental de esta parte. Después del examen de los elementos de mayor peso teórico como la incompletitud ontológica, el paralaje o el registro de lo Real, y tras la discusión de otros conceptos (más el nudo temático sobre el campo del desagrado en el arte), el presente capítulo realiza un nuevo giro hacia un plano más general. En lugar de examinar un concepto o complejo temático aplicable al estudio del arte y de la literatura, ilumina el modo en que Žižek concibe las grandes etapas o periodos del desarrollo

⁸⁰⁵ Cf. L. Jordanova, *History in Practice*, Londres, Arnold, 2006, pp. 59-86; 123-125. El libro de Jordanova en general es seguramente una de las obras recientes que con más insistencia y perspicacia subraya la necesidad de la práctica historiográfica, situándola en un contexto cultural amplio y variado.

⁸⁰⁶ Cf. S. Friedman, «Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism», *Modernism/modernity*, VIII, 3 (2001), pp. 493-513, aquí pp. 501-503.

⁸⁰⁷ L. Jordanova, *History in Practice*, *cit.*, pp. 127 y 132.

artístico; en concreto, tres: el periodo pre-moderno, ‘tradicional’ o realista, después el modernismo, y por último el periodo postmoderno⁸⁰⁸.

Tal esquema tripartito se sitúa en visible proximidad a otro muy similar pergeñado por Fredric Jameson, con el fin de proponer una posible periodización para el ámbito de los *Film Studies*. Dicho esquema resulta interesante, y tanto más en el contexto que nos ocupa ahora respecto a las doctrinas de Žižek, ante todo porque propone un punto de encuentro entre el periodo como concepto historiográfico por un lado, y por otro como categoría estético-formal:

Film history can be clarified, or at least usefully estranged, by period theory; in other words, by the proposition that its formal and aesthetic tendencies are governed by the historic logic of the three fundamental stages in secular bourgeois or capitalist culture as a whole. These stages, which can be identified as realism, modernism, and postmodernism respectively, are not to be grasped exclusively in terms of the stylistic descriptions from which they have been appropriated; rather, their nomenclature sets us the technical problem of constructing a *mediation between a formal or aesthetic concept and a periodizing or historiographic one* [cursiva nuestra]⁸⁰⁹.

El *modus operandi* de Žižek en punto a las periodizaciones es prácticamente idéntico al que propone Jameson en el fragmento citado, bien que no ciñe su alcance a lo estrictamente fílmico, sino que lo extiende a todo el ámbito artístico en general, sin limitarse a establecer periodos puramente historiográficos, como los que propondría un historiador cultural. En consecuencia, en lugar de establecer acotaciones concretas o invertir su interés en separar de forma minuciosa diferentes corrientes y movimientos para trazar sus desarrollos respectivos en una matriz temporal, el procedimiento de Žižek opera en una escala más general, con la intención de captar las grandes ideas y tendencias predominantes en cada momento dado, y sobre todo de articularlas en contraste y contraposición con los periodos contiguos. En otras palabras, en lugar de enumerar los rasgos característicos para cada periodo de forma individual y discreta, Žižek subraya y explora la *diferencia* que existe entre las formas de creación e

⁸⁰⁸ Existe una variedad abrumadora de acercamientos y propuestas con el fin de delimitar y definir, desde muchos ángulos y por muchas vías, lo que en esencia es modernismo, lo moderno, postmoderno, etc. Naturalmente, este trabajo no es el lugar adecuado para adentrarnos en estos debates; parece oportuno, no obstante, señalar tal dificultad. En palabras de Susan Stanford Friedman, quien ha investigado ampliamente posible definiciones de lo moderno: «As terms in an evolving scholarly discourse, *modern*, *modernity*, and *modernism* constitute a critical Tower of Babel, a cacophony of categories that become increasingly useless the more inconsistently they are used. We can regard them as a parody of critical discourse in which everyone keeps talking at the same time in a language without common meanings». S. Friedman, «Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism», *cit.*, p. 497. Así, las reflexiones de Žižek contribuyen, en última instancia, a la ‘cacofonía académica’ de la que habla Friedman; lo hacen, no obstante, desde un posición capaz de ofrecer algunos apuntes de gran interés.

⁸⁰⁹ F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Londres, Routledge, 1992, p. 155.

interpretación artística en un determinado periodo y en otro: los cambios de enfoque, las transiciones, los *shifts* en la exégesis, las alteraciones perspectivas, etc. Al igual que Jameson, Žižek busca encontrar en sus indagaciones un punto de encuentro entre el periodo histórico y sus características estéticas y formales.

Antes de abordar pormenorizadamente las observaciones concretas de Žižek, cabe señalar en sus teorías dos aspectos fundamentales sobre el tratamiento de los periodos histórico-artísticos: destaca, primero, la orientación estrictamente contemporánea de sus intereses, donde resulta evidente que sus reflexiones gravitan ceñidamente en torno al periodo moderno, con sus precursores y sus desarrollos posteriores; postura a la se que añade, en segundo lugar, su tendencia ya constatada hacia los grandes contextos en lugar de las ‘minucias’ historiográficas. De este modo se configura el esquema tripartito⁸¹⁰ que acabamos de proyectar —‘arte tradicional’/modernismo/postmodernismo— con sus *dos rupturas* que son objeto muy preferente de la atención de Žižek. Nuestro discurso se articulará en torno a esas dos rupturas, a fin de extraer de ellas los rasgos y atributos que Žižek vincula con cada uno de los tres periodos artísticos. Dentro del procedimiento, las reflexiones acerca de la primera ruptura —‘tradicionalismo’ *vs.* modernismo— se presentan tanto más inconcretas que las consideraciones mucho más detalladas sobre la segunda transición.

10.2 Primera ruptura: ‘tradicionalismo’ | modernismo.

El primer cambio de paradigma decisivo en la Estética y en los dominios de lo artístico en general se realiza, según las doctrinas de Žižek, entre el arte pre-moderno y el modernismo. Tal planteamiento lo hemos visto ilustrado ya, bien que de forma colateral, en capítulos pasados, en particular en el relativo a la función del registro lacaniano de lo Real en el arte; al igual que en el sucesivo a ése, el sobre lo feo, el *kitsch*, lo abyecto y otras manifestaciones del desagrado en el arte. Como acercamiento fundamental a la ruptura ‘periodo pre-moderno/modernismo’, resulta directiva la sucinta fórmula que Žižek emplea para caracterizar el arte moderno: «art ‘beyond the pleasure principle’»⁸¹¹, desde la que se hace patente uno de

⁸¹⁰ Sobre las —en el caso de Žižek habituales— implicaciones triádicas que este esquema conlleva, véase la conclusión de este apartado, que recoge las reflexiones žižekianas en torno al entendimiento de esa figura de tres elementos en términos de progreso dialéctico.

⁸¹¹ PV, p. 147.

los rasgos fundamentales en la opinión de Žižek para la eclosión del modernismo: las categorías estéticas ‘clásicas’ como las principales de lo bueno, lo verdadero y, ante todo, lo bello —asociadas todas ellas a la creación de estímulos psíquicos agradables, edificantes y placenteros en el sujeto-receptor— pierden su predominio, y son en cierta medida reemplazadas por la eclosión de la inscripción simbólica de diferentes afloraciones de lo Real. En síntesis: el arte moderno abandona el designio de engendrar obras ‘placenteras’ y estéticamente bellas en favor de otras formas más controvertidas y agresivas.

Una segunda fórmula žižekiana igualmente concisa la explorábamos en el primer capítulo de esta segunda parte: «Modernism begins when you look at the world as an unfinished work»⁸¹², que nosotros hemos concebido como expresión del acto de reflejar artísticamente el estado ontológico fundamentalmente inacabado de la realidad misma, en tanto que las obras modernistas son las primeras que según Žižek trabajan sobre ese fenómeno. Ahora bien, al dirigir en este capítulo nuestro enfoque crítico hacia cuestiones de periodización, podemos extraer de las dos fórmulas anterior un cierto nivel inicial de resultados preliminares sobre lo constitutivo para el arte ‘pre-moderno’ y el arte moderno, siendo así que las creaciones del primero se presentaban como obras cerradas con una unidad plena y conclusa, regidas según parámetros provenientes de la estética ‘clásica’. Las obras de arte moderno, por el contrario, se caracterizan por su fundamental condición de ‘inacabadas’ —o inacabables—, sin alcanzar la ‘solidez’ y estabilidad de la obra de arte tradicional, lo que, en combinación con su orientación hacia el impacto de lo Real, provoca su carácter fundamentalmente ‘experimental’.

Más allá de las derivaciones que podemos obtener de las dos fórmulas bosquejadas, en varios pasajes de Žižek se afronta de forma concreta la pregunta de cómo se distingue la obra de arte tradicional de la moderna. En el primero, un paso de *For They Know Not What They Do*, Žižek tematiza la brecha que se abre entre la plenitud de la obra tradicional y la ‘carencia’ de la obra moderna en términos de una transposición de la frontera entre la obra misma y su ‘exterior’ («Outside»):

The traditional work of art presents a well-rounded organic Whole upon which harmony is bestowed by means of the boundary separating it from its Outside; whereas modernism, so to speak, internalizes this external boundary which thereby starts to function as limit, as the

⁸¹² S. Žižek, «Slavoj Žižek. Ontological Incompleteness In Painting, Literature and Quantum Theory. 2012», grabación de conferencia impartida en la *European Graduate School*, 2012, 00:19; disponible online: [youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA](https://www.youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA) (últ. acc. 2 de septiembre de 2017).

internal impediment to its identity [cursivas nuestras]: the work of art can no longer attain its organic roundness, 'fully become itself'; it bears an indelible mark of failure and the Ought [*Sollen*]*—and thereby its inherent ethical character. Already with Mallarmé, his entire writing is nothing but a series of failed attempts to produce 'the Book'; this constitutive failure is what justifies the definition of modern art as 'experimental'*⁸¹³.

La obra tradicional se caracteriza, pues, por dos factores interconectados: su naturaleza orgánica, 'redonda' y armoniosa, y el claro límite que tal composición establece con su emplazamiento en el mundo. Con el paso hacia el arte moderno, la separación entre 'obra' y 'exterior' se difumina, convirtiéndose la delimitación hacia fuera en un rasgo inherente de la misma. Donde antes obra y mundo constituían dos entidades claramente separables, a partir del momento moderno la obra se encuentra como escindida de sí misma, portadora de una grieta en su interior que imposibilita alcanzar la identidad consigo misma. Esa 'grieta en su corazón' es el elemento que le confiere su fundamental característica de 'inacabada', ya que, debido a tal limitación inherente, el momento final de 'cerrarla', de establecer nuevamente el equilibrio orgánico, se hace inalcanzable.

Esa transposición, esa conversión del límite exterior en barrera interior es responsable, como lo advierte Žižek, del carácter principalmente 'fallido' del arte moderno: inhabilitada la posibilidad de generar resultados de cierre concluyente, el arte adquiere una dimensión tentativa, se convierte en una serie de pruebas y ensayos, donde el componente procesual gana en importancia; todo lo cual lo ilustra Žižek con el ejemplo de la carrera literaria de Mallarmé, uno de los primeros exponentes del modernismo literario, que ejemplifica a su juicio la búsqueda de la obra perfeccionada («the Book») irrecuperablemente perdida.

Al matizar lo anterior, Žižek desarrolla otra de sus definiciones breves que recurre igualmente a la idea de la plenitud orgánica de la obra de arte 'tradicional', bien que ahora con el enfoque puesto sobre la autonomización de la partes de la obra orgánica en el proceso de desintegración: «This is how modernism works: what were originally fragments of an organic Whole are autonomized»⁸¹⁴. En un plano general, eso significa que cualquier elemento (procedimiento, tema, estrategia, detalle técnico, etc.) que antiguamente contribuía a la configuración de la matriz fundamental de la obra de arte, a partir del inicio del modernismo puede adquirir una existencia autónoma, puede convertirse en el principio mismo de la obra

⁸¹³ FKD, p. 110.

⁸¹⁴ LN, pp. 527-528.

moderna. Para ilustrar ese planteamiento abstracto, Žižek cita el ejemplo del desarrollo estilístico en la pinturas de Joan Miró, alegando que:

one is tempted to say that the entire Miró is already contained in his early paintings, which are still figural. There the elements of the late Miró, the famous jovial, ‘childish’ abstract colored shapes, are present in the guise of details of an overall figural canvas. Miró thus in a way ‘reified’ his own work: he ‘forgot’ the dialectical mediation of its elements; he abstracted them from their totality and conferred upon them the appearance of independence⁸¹⁵.

En el juicio de Žižek, pues, las diferentes etapas de Miró —y particularmente el salto de la pintura figurativa a la abstracción— son reflejo del paso del arte ‘tradicional’ al arte moderno, en tanto que elementos que antiguamente formaban parte de un conjunto superior (en este caso las figuras multicolores) en un momento posterior ‘cobran vida propia’: Miró las sustrae de su totalidad y las dota de independencia en sus creaciones más tardías, ya abstraídamente modernas.

El giro que se realiza desde arte tradicional hacia el arte moderno no sólo tiene consecuencias relevantes en punto a las propiedades de las obras mismas, sino que también descubre, por vía retroactiva, el estatus de la teoría implicada en el acercamiento al arte tradicional: «what modernism retroactively makes clear, of course, is that *even the most traditional work of art implies a certain subconscious ‘theory about itself’ embodied in the hermeneutic horizon of expectations* [cursiva nuestra] which determines our approach to it»⁸¹⁶. Con esta observación Žižek subraya el hecho de que no existe —nunca ha existido— una manera completamente espontánea y ‘natural’, inmediata y ‘no teorizada’ de acceso a una obra de arte; una circunstancia que, a su juicio, sólo se ha tornado visible con el advenimiento del modernismo. Dicho de otra manera: es sólo con la afloración modernista de nuevas propuestas artísticas, y con ellas nuevas vías teóricas de acceso, cómo se adquiere la conciencia de que incluso el análisis más directo y sencillo parte de determinadas presuposiciones teóricas, realizándose sobre un trasfondo hermenéutico.

Hallamos, finalmente, una tercera vía de aproximación žižekiana a la ruptura entre tradicionalismo y modernismo, ahora interesada en cuestiones de ‘agotamiento’ de las fórmulas y estrategias antiguas y centrada en una única obra pictórica: *L’origine du monde* de

⁸¹⁵ TN, p. 261, nota 48; véase también el lugar que hemos citado inmediatamente anterior, LN, pp. 527-528.

⁸¹⁶ IR, p. 233, nota 15.

Gustave Courbet del año 1866. Esta famosa pintura —que, como Žižek no deja de señalar, fue adquirida por Lacan en 1955— muestra, conocidamente, la parte inferior de un cuerpo femenino desnudo tumbado sobre una cama, con el enfoque puesto claramente en el sexo, plasmado con calculado naturalismo crudo y, a determinadas ópticas, descarado hasta el desagrado. En esa pintura detecta Žižek el gesto artístico que marca el punto final de la pintura tradicional/realista, en el sentido de que lleva a un nivel de completa saturación el ‘clásico’ juego de cubrir y desvelar, que antiguamente dejaba espacio para la fantasía, para la suplementación por vía fantasmática del contenido pictórico. El moderno lo mostraría, pues, todo, por una y última vez, de forma completamente desvelada. Žižek comenta, haciendo alusión nuevamente a la noción de la Cosa (*the Thing*)⁸¹⁷, que asume un papel importante también en la segunda ruptura, que «with Courbet we learn that there is no Thing behind its sublime appearance—that if we force our way through the sublime appearance to the Thing itself, all we will get is the suffocating nausea of the abject»⁸¹⁸.

Por su explicitud y atrevimiento de intentar retratar/captar la Cosa como tal —un intento en cierto modo fallido, como nos advierte Žižek, ya que la Cosa, vista de cerca, se presenta como objeto obscuro y abyecto—, Courbet alcanza un punto de *impasse* para la pintura tradicional/realista. Esa situación ‘sin salida’ es necesaria, no obstante, para preparar el terreno a las propuestas modernistas, ya que es sólo a través, y en pos, del agotamiento de las fórmulas antiguas, tan gráficamente mostrado por Courbet, cómo la pintura moderna llega a acontecer. *L’origine du monde*, por ende, sirve como una suerte de *vanishing mediator*⁸¹⁹ entre la pintura realista y la modernista, y, por extensión, como jalón que marca el fin del arte ‘tradicional’ y crea las condiciones necesarias para la eclosión del arte moderno⁸²⁰. Žižek resume esa coyuntura, subrayando la necesidad del gesto de Courbet, aun cuando ese gesto resulta en cierta medida estéril:

⁸¹⁷ Hemos conocido la resbaladiza noción de la Cosa, amén de las dificultades que acarrea, ya en el capítulo anterior sobre lo Real. Para el contexto que nos ocupa ahora ahondamos en ella de nuevo en el segundo epígrafe del presente capítulo.

⁸¹⁸ FA, p. 38.

⁸¹⁹ El *vanishing mediator* (‘intermediario/mediador evanescente’) es un concepto inicialmente desarrollado por Fredric Jameson, pero ampliamente aplicado por Žižek para designar aquel elemento que sirve como mediador entre dos fenómenos, como catalizador que instiga el tránsito de uno a otro, sin que después se perciba expresamente como tal. Véase adicionalmente la breve síntesis al respecto de Ian Buchanan, «Vanishing mediator», en R. Butler (ed.), *The Žižek Dictionary, cit.*, pp. 263-264.

⁸²⁰ Cf. FA, pp. 36-40.

Courbet's gesture is thus a dead end, the dead end of traditional realist painting but precisely as such, it is a necessary 'mediator' between traditional and modernist art, that is to say, it represents a gesture that *had to be accomplished* [cursiva nuestra] if we were to 'clear the ground' for the emergence of modernist 'abstract' art⁸²¹.

10.3 Segunda ruptura: modernismo | postmoderno.

La segunda ruptura, entre modernismo y postmodernismo, ha recibido más atención por parte de Žižek que la primera, si bien no encontramos por su parte una referencia tan radical y paradigmática como la que representa la obra de Courbet. En lugar de ello, en este segundo escenario la ruptura se articula a través de cinco *narratives* o esquemas discursivos interrelacionados; cada uno de los cuales afronta a un aspecto temático característico. Estos esquemas son: (1) el cambio del estatus de la exégesis en general, y de los métodos interpretativos en particular, especialmente de aquellos que la obra misma 'implica' o 'exige'; (2) el *shift* que detecta desde el cúmulo de significados marginales —a menudo confusos y subversivos— de una obra, contrarios a su 'significado'/'sentido'/'mensaje' principal (*meaning*) (fenómeno recogido con el termino lacaniano del *sinthome*) al dualismo entre la Cosa (*Thing*) y el Lugar (*Place*); (3) una variación modificada del punto anterior, ahora formulado en los términos más generales de la oposición entre *ausencia* moderna y *presencia* postmoderna; (4) un acercamiento a la cuestión por vía del papel del mito en ambos periodos; y (5) un comentario final sobre el creciente grado de reflexividad de los procedimientos artísticos que conlleva la apertura y pluralización postmoderna del sistema de *codes* disponibles.

Como también sucede en el caso de la primera ruptura entre arte pre-moderno/'tradicional' y modernismo —y como se intuye ya tras este primer resumen de los cinco esquemas discursivos—, el interés de Žižek no se orienta hacia la idea de concebir unas líneas de demarcación (temporales u otras) muy precisas, ni menos hacia el establecimiento de fechas concretas o de periodizaciones finamente graduadas. Ya al comienzo de este capítulo hemos señalado que esa circunstancia ha de tenerse bien en cuenta, ya que los 'periodos' que establece son, en su interés, en última instancia categorías estéticas.

⁸²¹ FA, p. 38.

10.3.1 Enfoques divergentes, *readings* distintos.

El primero de nuestros cinco esquemas discursivos aborda cuestiones que no tienen que ver tanto con las propiedades inherentes a las obras de arte típicamente modernas o postmodernas, sino más bien con el estatus de los análisis e interpretaciones que funcionan en ambos periodos. En otras palabras, con el paso que se realiza del modernismo al postmoderno, no sólo las estrategias de creación se modifican, sino también las maneras de analizar las obras resultantes. Pero mientras que esta observación general en cierta medida es evidente, Žižek matiza su postura siguiendo un camino contrario a las consideraciones más comunes, a saber, afirma, ante todo, que la deconstrucción —generalmente considerado el procedimiento de análisis postmoderno por excelencia— es, en esencia, un procedimiento modernista, realizándose la ruptura postmoderna de forma exclusiva en las doctrinas de Lacan:

Deconstructionism is a modernist procedure par excellence [cursiva nuestra]; it presents perhaps the most radical version of the logic of ‘unmasking’ whereby the very unity of the experience of meaning is conceived as the effect of signifying mechanisms, an effect that can take place only insofar as it ignores the textual movement that produced it. It is only with Lacan that the ‘postmodernist’ break occurs, insofar as he thematizes a certain real, traumatic kernel whose status remains deeply ambiguous: the real resists symbolization, but it is at the same time its own retroactive product. In this sense we could even say that deconstructionists are basically still ‘structuralists’ and that the only ‘poststructuralist’ is Lacan, who affirms enjoyment as ‘the real Thing’, the central impossibility around which every signifying network is structured⁸²².

Resulta constitutivo para el acercamiento al modernismo en la perspectiva de Žižek, por tanto, la idea de seguir una ‘lógica del desenmascaramiento’ («logic of ‘unmasking’»), un prurito de penetrar en profundidad las capas de significación de un texto o una obra, siempre con la idea de encontrar resultados ‘positivos’ e inequívocos, de encontrar, en última término, un ‘significado’ («meaning») encriptado. El procedimiento deconstruccionista se concibe de este modo como la prolongación última de esa búsqueda: su resultado final —la constatación de que la percibida unidad de significado de un texto u obra es un efecto de los mecanismos de significación que sólo se realiza cuando se suprime el ‘movimiento textual’ («textual movement») que lo ha engendrado de primera intención— todavía se adhiere, al parecer de Žižek, al principio de la búsqueda de significado típicamente moderno.

⁸²² LA, pp. 142-143.

Lo anterior conecta con un pasaje de *Enjoy Your Symptom!*, donde Žižek procede a desglosar los aspectos que percibe como característicos de un *reading* típicamente moderno. Pero a pesar de que en este texto no emplea siquiera el término de ‘deconstrucción’ —aquí prefiere el nombre de ‘*symptomal reading*’—, el análisis descrito coincide exactamente con los planteamientos básicos deconstruccionistas. En otras palabras, Žižek vuelve a afirmar la deconstrucción como cúspide, como desarrollo final del moderno, en claro contraste con su apreciación generalizada como procedimiento postmoderno:

The modernist procedure is that of a ‘symptomal reading’: confronted with the totality, *modernism endeavors to subvert it by detecting the traces of its hidden truth* in the details which ‘stick out’ and belie its ‘official’ truth, in the margins which point toward what has to be ‘repressed’ so that the ‘official’ totality could establish itself—modernism’s elementary *axiom* is that *details always contain some surplus which undermines the universal frame of the ‘official’ Truth* [cursiva nuestra]⁸²³.

El proceso de análisis aquí planteado por Žižek —la búsqueda de elementos marginales y ocultos que forman una especie de ‘verdad clandestina reprimida’ que subvierte el significado principal de la obra, «its ‘official truth’»— se comprueba perfectamente consistente con un análisis que comúnmente se consideraría deconstruccionista. Lo peculiar es que, para Žižek, permanece anclado en la entraña del modernismo en tanto que sigue comprometido con la búsqueda del significado, aunque ese significado se desdoble en dos: uno ‘oficial’ y uno reprimido, marginal, escondido y subversivo⁸²⁴.

Inherente a la transición al postmoderno es, entonces, el reconocimiento del alcance limitado del procedimiento textual modernista: «It is precisely postmodernism that, in the field of art, embodies the limits of the semiotic, ‘textual’ approach characteristic of modernism»⁸²⁵. Los *readings* postmodernos se dan a conocer como tales a través de su apreciación de los verdaderos momentos de *impasse* en la penetración de un texto/una obra. Como hemos visto en el primer fragmento citado al respecto, el salto que realiza el análisis postmoderno consiste, en lo esencial, en admitir la imposibilidad central que reside en el corazón de la red de significación y que jamás puede ser eludida o circunnavegada mediante un análisis ‘textual’; un reconocimiento ese que Žižek ve sobre todo realizado en las doctrinas de Lacan: «the only

⁸²³ EYS, p. 138.

⁸²⁴ La diferencia entre esas dos capas o estratos de significado («the difference between *meaning* and what Lacan calls *sinthome*», EYS, p. 139) se analiza con más detalle en nuestro examen del segundo esquema discursivo.

⁸²⁵ ITR, p. 117. El total del ensayo de Žižek fue publicado originalmente como el capítulo séptimo de un volumen antológico: S. Žižek, «The Limits of the Semiotic Approach to Psychoanalysis», en R. Feldstein, H. Sussman (eds.), *Psychoanalysis and...*, Londres, Routledge, 1990, pp. 89-110.

‘poststructuralist’ [léase aquí: postmoderno] is Lacan, who affirms enjoyment as ‘the real Thing’, the central impossibility around which every signifying network is structured»⁸²⁶.

Tal diferenciación entre el *reading* modernista y el postmoderno no es la única que Žižek desarrolla para ilustrar las diferencias que percibe entre los dos modos de acceso. En la introducción del volumen colectivo *Everything You Always Wanted to Know about Hitchcock (But Were Afraid to Ask Lacan)*, procede nuevamente a diferenciar técnicas de análisis concebidas como modernistas y postmodernas, vinculándolas ahora con propiedades inherentes de obras de ambos periodos, de modo que se configura una estructura entretrejada entre la obra y su recepción:

What is usually left unnoticed in the multitude of attempts to interpret the break between modernism and postmodernism is the way this break affects *the very status of interpretation*. Both modernism and postmodernism conceive of interpretation as inherent to its object: without it we do not have access to the work of art—the traditional paradise where, irrespective of his/her versatility in the artifice of interpreting, everybody can enjoy the work of art, is irreparably lost. The *break between modernism and postmodernism is thus to be located within this inherent relationship between the text and its commentary* [cursiva nuestra]. A modernist work of art is by definition ‘incomprehensible’; it functions as a shock, as the irruption of a trauma which undermines the complacency of our daily routine and resists being integrated into the symbolic universe of the prevailing ideology; thereupon, after this first encounter, interpretation enters the stage and enables us to integrate this shock—it informs us, say, that this trauma registers and points towards the shocking depravity of our very ‘normal’ everyday lives... In this sense, interpretation is the conclusive moment of the very act of reception: T.S. Eliot was quite astute when he supplemented his *Waste Land* with notes on literary references such as one would expect from an academic commentary.

What postmodernism does, however, is the very opposite: its objects *par excellence* are products with a distinctive mass appeal (films like *Blade Runner*, *Terminator* or *Blue Velvet*)—it is for the interpreter to detect in them an exemplification of the most esoteric theoretical finesses of Lacan, Derrida or Foucault. If, then, *the pleasure of the modernist interpretation consists in the effect of recognition which ‘gentrifies’ the disquieting uncanniness of its object* (‘Aha, now I see the point of this apparent mess!’), *the aim of the postmodernist treatment is to estrange its very initial homeliness* [cursivas nuestras]: ‘You think what you see is a simple melodrama even your senile granny would have no difficulties in following? Yet without taking into account ... /the difference between symptom and *sinthome*; the structure of the Borromean knot; the fact that Woman is one of the Names-of-the-Father; etc., etc./ you’ve totally missed the point!’⁸²⁷

⁸²⁶ LA, p. 143.

⁸²⁷ S. Žižek, «Introduction: Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation», en S. Žižek (ed.), *Everything You Always Wanted to Know about Hitchcock (But Were Afraid to Ask Lacan)*, Londres, Verso, 1992, pp. 1-12, aquí pp. 1-2.

En esencia, nos encontramos aquí ante una estructura cruzada que Žižek desarrolla para aclarar en un único gesto tanto una parte de los rasgos que estima característicos para las obras de ambos periodos artísticos, como la orientación y finalidad de los procedimientos interpretativos respectivos de cada momento. Se parte de la observación de que con el término del tradicionalismo en el arte, la posibilidad de un acceso inmediato, no mediado⁸²⁸ a la obra se ha perdido irrecuperablemente. Tanto las obras modernistas como las postmodernas precisan, por ende, de una mediación teórica a través de la exégesis, aunque dicha necesidad estriba sobre dos razones distintas. En el caso del modernismo, la obra es, paradigmáticamente, incomprensible, se resiste a la incorporación inmediata al universo simbólico y por este motivo exige el efecto pacificador y aclarador del comentario. En el postmoderno, por el contrario, la obra en apariencia revierte a un paradigma más sencillo, produciendo artefactos (en la superficie) menos complejos e inaccesibles. Tal accesibilidad, advierte Žižek, es engañosa: en la misma medida que la obra modernista precisa de un comentario para reducir su voluntaria complejidad a un nivel que resulta asequible para el sujeto-receptor, la postmoderna necesariamente ha de ser ‘complicada’ como requisito inherente. O también, si expresamos dicha oposición en términos de ‘extrañamiento’: el objeto modernista recurre al extrañamiento como proceso artístico integrado, cuyo efecto irritante ante el receptor es mitigado por la exégesis, mientras que el postmodernismo, típicamente, engendra objetos en apariencia más sencillos que precisan de una suplementación interpretativa para conferirles un cierto grado de extrañamiento y, en consecuencia, de atractivo artístico.

Podemos constatar, entonces, para concluir el apartado sobre este primer esquema discursivo que la cuestión en torno a la ruptura entre modernismo y postmodernismo en las doctrinas de Žižek está estrechamente vinculada a cambios de perspectiva. Por un lado se ha visto que un requisito para el examen postmoderno es el reconocimiento de la fundamental imposibilidad subyacente en el fondo de las redes de significación, es decir, el giro hacia lo postmoderno comprende una ampliación de perspectiva hacia un elemento respecto al cual los análisis modernistas, con su inmanencia en el texto, han quedado en cierta medida ‘ciegos’⁸²⁹. Por otro

⁸²⁸ Hemos visto en el epígrafe anterior que tal constatación es sólo parcialmente correcta, al entrañar también las obras tradicionales una suerte de marco teórico proto-hermenéutico implícito.

⁸²⁹ En *Enjoy Your Symptom!*, Žižek demuestra cómo se distingue una lectura prototípicamente modernista de otra de signo postmoderno al abordar la famosa pintura *El grito* de Munch: «From here, one can return to *Scream* [...]: the standard modernist reading which conceives it as the manifestation of a monadic subject, desperate at

lado, un cambio de perspectiva también tiene lugar en la relación tripartita entre obra, comentario y receptor: cuando las obras complejas modernas aún miraban hacia el comentario para facilitar su ‘correcta’ recepción y desenvolver toda su persuasión artística, las obras típicamente postmodernas más ‘simples’ miran hacia el comentario para aumentar su riqueza significativa.

10.3.2 Del *sinthome* modernista a *Cosa* y *Lugar* postmodernos⁸³⁰.

Ya hemos conocido el papel de la Cosa (*das Ding, the Thing*) freudiana/laciana en los capítulos anteriores sobre lo Real en el arte y lo Sublime. Se trata, ciertamente, de una noción resbaladiza e inestable, de escasa frecuencia en la obra de Lacan, pero de uso extendido en la de Žižek, aunque nunca concretamente delimitada por él. La mejor forma de concebirla es, en proximidad (aunque no equivalencia directa) al *objet petit a*, como núcleo coagulado, solidificado del registro de lo Real; como elemento que reúne sobre sí las propiedades ‘sólidas’, ‘positivas’ de dicho registro, sobre todo su naturaleza residual resistente al proceso de significación⁸³¹.

En el epígrafe sobre la ruptura entre el arte tradicional y el moderno, hemos visto a través del ejemplo de Courbet cómo la pintura realista pre-moderna, obsesionada con acercarse precisamente lo suficiente a la Cosa —movimiento que equivaldría, como lo veremos, al acto

his inability to establish contact with the world, condemned to solipsistic void, etc., falls short insofar as it continues to conceive the subject as substance, as a positive entity whose adequate expression is hindered. We enter postmodernism the moment we get rid of this perspective illusion: what appears, within modernism, as the limit impeding the subject's self-expression, is actually *the subject himself*. In other words, we enter postmodernism when we pass from the ‘emptied subject’ to the subject *qua* the emptiness of substance (homologous to the reversal from the matter *qua* substance which curves space into matter *qua* the curvature of space in the theory of relativity): in its most radical dimension, the ‘subject’ is *nothing but* this dreaded ‘void’—in *horror vacui*, the subject simply fears himself, his constitutive void». EYS, p. 158. Véase con respecto al total de la obra de Munch también TN, p. 261, nota 49: «A homological inversion [un cambio abrupto de una situación de desesperación personal a un estado de felicidad plena; cf. *ibid.*, p. 115] in the domain of painting occurs in the work of Edvard Munch; the despair of his ‘expressionistic’ phase is followed by a quasi-magical appeasement when Munch found support and a stable point of reference in the rhythm of Nature, the life-giving power of the sun, etc.».

⁸³⁰ El título de este subepígrafe es fruto de una fusión, mínimamente ampliada por nuestra parte, de las rúbricas de los breves apartados de *Enjoy Your Symptom!*, que nos parecen especialmente idóneas para nuestra intención de ilustrar el segundo esquema discursivo donde Žižek afronta la ruptura entre modernismo y posmodernismo: «From the modernist *sinthome*...» y «... to the postmodernist *Thing*». EYS, pp. 137 y 140.

⁸³¹ En *The Metastases of Enjoyment* Žižek ofrece lo que seguramente es su delineación más sucinta de este difícil concepto, al alegar que es la «traumatic Otherness [...] what Lacan designates by means of the Freudian term *das Ding*, the Thing—the Real that ‘always returns to its place, the hard kernel that resists symbolization». ME, p. 90.

de rellenar el Lugar de la Cosa con un objeto suficientemente bello, como para captar su esplendor sublime—, colapsa en el momento en que la Cosa se muestra como tal: su esplendor se convierte en horror abyecto. Sobre ese transcurso ha de entenderse, en la estimación de Žižek, el giro modernista hacia el Lugar vacío: el Lugar ('Place')⁸³² es la 'sede' de la Cosa, la cual se queda vaciada en el momento en que ella se pierde. El modernismo, por consiguiente, se desenvuelve fundamentalmente alrededor de ese vacío, o bien enmascarando en cierta medida el hecho de que la Cosa se ha perdido, o resaltando «the fact that 'the game works without an object'»⁸³³, esto es, que el Lugar que antes ocupaba la Cosa bien puede quedarse vacío, puesto que, en último término, se comprueba que es el Lugar, más que la Cosa, el factor que garantiza una necesaria estabilidad simbólica.

En esa coyuntura modernista, Žižek en ocasiones —particularmente en *Looking Awry*— ha afirmado que el arte se rige por lo que Lacan denomina el *sinthome*, la comprensión, ya más avanzada en las doctrina lacanianas, del síntoma no como significante, como portador de información a analizar, sino como manifestación de *jouissance* pura⁸³⁴. Así, en *Enjoy Your Symptom!*, Žižek se enfrenta a la diferencia entre 'significado' y *sinthome* mediante un breve examen de la novela *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, amén de unos breves comentarios en torno a la escritura de Raymond Chandler:

Here we have again the difference between *meaning* and what Lacan calls *sinthome*: on the level of meaning, *The Handmaid's Tale* is a straightforward case of dystopia depicting a possible new form of 'closed society', yet this level is underpinned with the traces of feminine enjoyment. What is crucial here, however, is that this feminine 'writing' cannot be staged directly, bypassing the circuitous route of meaning: it can be rendered only as a by-product of the story whose 'official' content is the totalitarian universe of the Moral Majority. The same dialectic is at work in Chandler's hard-boiled novels: the insipid view that Chandler took advantage of the detective narrative, using it as a frame that he filled out with a wealth of detailed observations and insights about the corruption of California-style wild capitalism and its psychic impact, overlooks the crucial fact that such detailed observations are artistically 'effective' only as marginal by-products of a text

⁸³² En el capítulo sobre el concepto del paralaje se ha visto otra aproximación de Žižek al concepto del Lugar en el arte, en su examen de la diferencia mínima que proyecta Malévich en su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.

⁸³³ LA, p. 143, idéntico en ITR, p. 118.

⁸³⁴ En el capítulo octavo sobre la voz en Lacan y Žižek hemos realizado una aproximación más extensa al *sinthome*, a la que remitimos también aquí. Para un acotado resumen de la esencia de ese concepto en palabras de Žižek, véase asimismo LA, pp. 128-129: «Such a fragment of the signifier permeated with idiotic enjoyment is what Lacan, in the last stage of his teaching, called *le sinthome*. *Le sinthome* is not the symptom, the coded message to be deciphered by interpretation, but the meaningless letter that immediately procures *jouis-sense*, 'enjoyment-in-meaning', 'enjoy-meant'».

which ‘officially’ purports to be a detective story centered on revealing the mystery of whodunit, etc.⁸³⁵

Según Žižek, el ‘significado’ principal de una obra se deja determinar de forma relativamente abierta y directa: en el caso de Atwood se trata de una distopía en la que esboza una ‘sociedad cerrada’ gobernada por una variante del fundamentalismo cristiano; Chandler, por otra parte, produce novelas policíacas ‘clásicas’ del género *hard-boiled*. En esta línea, según la distinción establecida por Žižek, ‘significado’ haría referencia al contenido palmario, ‘positivo’ de una obra sobre el que se pueden extraer datos a través de una lectura espontánea. El *sinthome*, por el contrario, es una suerte de exceso textual —el placer y la escritura ‘femeninos’ en Atwood, las perspicaces observaciones sobre un capitalismo desenfrenado y la factura que pasa a la constitución psíquica del sujeto— que se genera de forma marginal, que surge de los intersticios en el texto. Así, el *sinthome* suplementa el ‘significado’ principal de la obra y fomenta su análisis más exhaustivo —tal como lo plantea Žižek aquí comparte ciertas similitudes con el afán deconstruccionista de encontrar y revelar los movimientos textuales que socavan y subvierten el ‘significado’ abierto y manifiesto de un escrito—, pero sin olvidar que su eficacia deriva precisamente de una posición marginal.

Especialmente paradigmática para ese procedimiento *sinthomático* es, en la estimación de Žižek como en la de Lacan⁸³⁶, la escritura de Joyce, en particular su obra tardía *Finnegans Wake*. Así, tanto los textos mismos de Joyce como los intentos de interpretación por parte de los exégetas son clasificados por Žižek como prototípicamente modernistas: ambos, texto e interpretación, configuran un juego de análisis que se acrecienta y acelera imparablemente hasta llegar al «interpretative delirium taken to the infinite»⁸³⁷, cuando el texto pierde su ‘significado’ principal fácilmente detectable y se convierte en una encarnación pura del *sinthome*. Es crucial sobre todo eso siempre tener en cuenta que se trata de un procedimiento

⁸³⁵ EYS, p. 140.

⁸³⁶ Como señalábamos ya en el capítulo octavo, Lacan dedicó gran parte de su Seminario XXIII al análisis de la obra de Joyce, señalando reiteradamente que se trata de una escritura en última instancia indecifrible: «Joyce devait écrire en anglais, sans doute, mais [...] il a écrit en anglais d'une façon telle que la langue anglaise n'existe plus»; J. Lacan, *Le Séminaire XXIII: Le Sinthome*, París, Seuil, 2005, p. 11. Para Lacan la escritura joyceana encarna idóneamente la concepción del síntoma como *sinthome*, esto es, no como significante que espera y exige ser descifrado por el analista, sino como *jouissance* pura, no dirigida hacia ningún Otro. Como tal, únicamente puede dar constancia sobre la particular modalidad en que el sujeto se enfrenta a su propia *jouissance* (cf. *ibid.*, pp. 11-43). Cabe señalar asimismo que Lacan afirma que la emulación del *sinthome* por Joyce es un proceso completamente inconsciente, por lo que el autor se cualifica como ‘artista puro’: «Joyce ne savait pas qu'il faisait le sinthome, je veux dire qu'il le simulait. Il en était inconscient. Et c'est de ce fait qu'il est un pur artificier, un homme de savoir-faire, ce qu'on appelle aussi bien un artiste», *ibid.*, p. 117.

⁸³⁷ ITR, p. 122.

altamente auto-referencial, desencadenante de un ‘baile interpretativo’ que, en último término, orbita alrededor de un centro vacío. En medio de todo ello, el giro hacia el postmodernismo se realiza, entonces, de forma abrupta en el momento en que vuelve a surgir la Cosa como núcleo de lo Real no simbolizable: «Postmodernism marks the rising in the middle of the modernist space of language and its interpretative auto-movement to the infinite [el movimiento *sinthomático*] of a ‘hard’ nucleus, of the inertia of a non-symbolizable Real [evidentemente, la Cosa]»⁸³⁸.

Así transitamos del espacio auto-referencial configurado alrededor del Lugar vacío y sumergido en su propia introspección hacia un nuevo surgimiento de la Cosa antes perdida. Žižek resume ese movimiento concisamente: «What characterizes postmodernism is therefore an obsession with Thing [*sic*], with a foreign body within the social texture, in all its dimensions»⁸³⁹. Y aunque Žižek caracteriza, en el mismo pasaje que acabamos de citar, esa Cosa como «a vampire-like specter which marks even the most idyllic everyday surface with signs of latent corruption»⁸⁴⁰, en verdad son de mayor interés para nuestro examen las reflexiones que introduce más tarde, en 2000, en su libro *The Fragile Absolute*.

Allí, Žižek ahonda en esa compleja relación entre la Cosa y su Lugar (antes vacío), investigando en particular la cuestión de cómo, y con qué clase de objeto, llenar tal espacio tan destacado. Se percibe en esos pasos, asimismo, una creciente orientación nuevamente hacia el arte visual y, por decirlo así, el ‘negocio del arte’, esto es, el destacado interés literario que hemos comprobado en sus ejemplos sobre cómo el *sinthome* modernista remite a favor de una perspectiva más generalista. A modo de introducción, Žižek reflexiona en torno a la brecha que separa el lugar sublime de la belleza y el lugar residual del desecho:

in today’s art, the gap that separates the sacred space of sublime beauty from the excremental space of trash (leftover) is gradually narrowing, up to the paradoxical identity of opposites: are not modern art objects more and more excremental objects, trash (often in a quite literal sense: faeces, rotting corpses...) displayed in—made to occupy, to fill in—the sacred *place* of the Thing? And is not this identity in a way the hidden ‘truth’ of the entire movement? Is not every element that claims to occupy the sacred place of the Thing by definition an excremental object, a piece of trash that is never ‘up to its task’?⁸⁴¹

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁸³⁹ EYS, p. 140.

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ FA, pp. 25-26.

Esa primera estimación marca la pauta para el discurso que desenvuelve a continuación: se trata de la observación de que, con la vuelta postmodernista de la Cosa, los objetos que aspiran a asumir el Lugar de la misma, y así en cierto modo convertirse en/asemejarse a ella, en gran medida han dejado de ser objetos estéticamente bellos, y, en lugar de eso, ahora se trata de objeto residuales, de desechos, heces, etc. La primera reacción de Žižek ante esa circunstancia es la de comprender tal desarrollo como una consecuencia lógica, derivada de la propia condición fundamental de la Cosa: como hemos visto a propósito de Courbet y su *L'origine du monde*, la Cosa es en sí, 'estructuralmente', ambivalente; su apreciación oscila entre lo Sublime y lo abyecto, dependiendo de la distancia que el observador asuma respecto a ella. Siendo eso así, el intento de ocupar su posición se puede llevar a cabo a través de un objeto residual o excremental, con lo que se revela diáfananamente que la fascinación de la Cosa, y por tanto del arte, reside no tanto en sí misma, sino en su Lugar 'sublime'; lugar ese que hoy día, en tiempos postmodernos, ha vuelto a exigir un 'relleno', tras un periodo de 'vacío' durante el modernismo. Una primera indicación hacia el motivo por el que en el momento actual se instalan de preferencia objetos residuales y excrementales en dicho Lugar, la ofrece Žižek cuando alude al sentimiento de incongruencia que el sujeto-receptor percibe al contemplar un objeto tal:

[T]he first reaction the seeing faeces in the sublime Place is to ask indignantly: 'Is *this* art?'—but it is precisely this negative reaction, this experience of the radical incongruity between the object and the Place it occupies, that makes us aware of the specificity of this Place⁸⁴².

Hasta ahora, una pregunta clave ha quedado sin contestar: ¿por qué no es posible una vuelta a tiempos pre-modernos cuando el artista intentaba llenar el sublime Lugar de la Cosa con un objeto de un atractivo estético elevado? ¿Por qué, si tanto un objeto bello como uno abyecto es capaz de acercarse al Lugar de la Cosa, la estrategia postmoderna predominante es la de recurrir a lo residual, lo excremental, lo desechado? Žižek responde haciendo referencia a las circunstancias socioeconómicas del capitalismo tardío actual:

the problem is that today, in the double movement of the progressive commodification of aesthetics and the aestheticization of the universe of commodities, a 'beautiful' (aesthetically pleasing) object is less and less able to sustain the Void of the Thing—so it is as if, paradoxically, the only way to sustain the (Sacred) Place is to fill it up with trash, with an excremental abject. In other words, it is today's artists who display excremental

⁸⁴² *Ibid.*, p. 30.

objects as objects of art who, far from undermining the logic of sublimation, are desperate striving to *save* it⁸⁴³.

El objeto estéticamente atractivo se encuentra en un proceso de rápida pérdida de ‘poder artístico’, de su capacidad de sustentar el Lugar (o, como lo designa aquí, el Vacío) de la Cosa, el *locus* en que acontece el arte. Tal desarrollo, que se debe a su vez al movimiento cruzado alegado por Žižek entre la comodificación de la Estética y la estetización de las mercancías, provoca que los artistas tengan que emplear objetos cada vez más ‘extremos’, más radicalmente incongruentes con el Lugar del arte, en un intento de mantener presente y abierto precisamente ese Lugar. Pero incluso una estrategia tal, en los tiempos postmodernos actuales, muestra síntomas de agotamiento, cuando menos con respecto a la posibilidad de integrarse de forma completamente aproblemática en el mercado del arte: «Perhaps this is one possible definition *as opposed to modernist art*: in postmodernism, the *transgressive excess loses its shock value* [cursivas nuestras] and is fully integrated into the established artistic market»⁸⁴⁴.

En resumen, el segundo de los cinco esquemas discursivos describe el pasaje del modernismo al postmoderno a través de la transición de un arte intelectualizado y en cierto modo auto-referencial, obsesionado consigo mismo y con su interpretación minuciosa (paradigmático aquí Joyce), hacia una nueva irrupción del núcleo duro de lo Real en su manifestación concreta de la Cosa, que vuelve a ocupar de nuevo el Lugar sublime del arte. Así,

[o]ne conceives of ‘postmodernism’ as a reaction to modernist ‘intellectualism’, as a return of the metonymy of the interpretative movement to the fullness of the Thing itself, to the instilment in vital experience, to the baroque wealth of the *Erlebnis* before the supposed ‘prison-house of language’⁸⁴⁵.

10.3.3 Ausencia moderna y presencia postmoderna.

El tercer esquema discursivo situado en torno a la ruptura entre modernismo y postmoderno se encuentra estrechamente vinculado al segundo, si bien se concibe en un nivel más generalizado. Como hemos visto hasta ahora, la sucesión de ‘arte-premoderno’–modernismo–postmoderno puede circunscribirse en términos de la incidencia alternante de la Cosa y el Lugar vacío: primero, el arte tradicional enfoca la Cosa, pero nunca abandona su posición

⁸⁴³ FA, p. 31-32.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁴⁵ ITR, p. 117.

segura de distancia, que provoca que se deje contemplar (y que se comprenda) como objeto sublime. A finales del siglo XIX, sin embargo, en un momento de disolución que Žižek ha identificado singularmente con la pintura de Courbet, se produce un acercamiento aventurado y desmesurado hacia la Cosa, que desde la sobre-proximidad ('over-proximity') se da a conocer no como sublime, sino, de forma contraria, como objeto 'asqueroso' y abyecto; un gesto que entraña el colapso del paradigma anterior y da lugar al enfoque modernista centrado en torno al lugar central, ahora vacío, que antes ocupaba la Cosa. Con la segunda ruptura, no obstante, Žižek postula el retorno de la Cosa en el postmoderno, aunque ahora en diferentes modalidades y como atrapada en una lucha para sustentar su existencia ante la mercantilización del arte.

En esta línea, el dualismo entre Cosa y Lugar se da a conocer como dinámica característica para la ruptura entre modernismo y postmoderno, pero en el pensamiento de Žižek también encontramos momentos que recurren a ese mismo planteamiento de fondo sin emplear una estructura tan rígida: en estos casos, la oposición entre modernismo y postmoderno se convierte en un contraste configurado por las ideas de ausencia y presencia. En un breve comentario sobre los conocidos autorretratos fotográficos de Cindy Sherman, afirma en *Did Somebody Say Totalitarianism?* por ejemplo que:

playing with an absent centre is still modernism [cursiva nuestra], like Cindy Sherman's famous stills from non-existent black-and-white films. Postmodernism proper would have been the *opposite* procedure: that of imagining the whole narrative behind the painting (or photo), then writing a play or shooting a film about it⁸⁴⁶.

A través de la inversión del procedimiento de Sherman que propone —en lugar de establecer referencias artísticas a otras obras no existentes, escoger una obra que ya existe como punto de partida para su complementación con otra más amplia y compleja—, Žižek muestra una vertiente concreta de plasmar el contraste entre ausencia y presencia en la práctica artística. En términos más generales, desapegados del proceso de creación, formula esa misma visión en un acercamiento a la película *Blow Up!* de Antonioni, en sus palabras «perhaps the last great modernist film»⁸⁴⁷. En un determinado momento de la trama, el protagonista se acerca a una pista de tenis, donde contempla a un grupo de jóvenes que imitan un partido, sin raquetas ni pelota, simplemente moviéndose como si jugaran 'de verdad'. Cuando la pelota imaginada se

⁸⁴⁶ DST, p. 29.

⁸⁴⁷ ITR, p. 117.

sale de la pista y aterriza a los pies del personaje, éste vacila un momento, pero finalmente se une al juego, fingiendo recogerla y lanzársela de vuelta a los jóvenes. Tal decisión, para Žižek, tiene unas implicaciones de gran alcance: «This scene has, of course, a metaphorical function in relation to the totality of the film. It makes the hero sensitive to consenting to the fact that ‘the game works without an object’»⁸⁴⁸; una observación esa que contribuye al desarrollo de la trama principal.

De ese modo, en la estimación de Žižek —en un gesto prototípico de su procedimiento analítico— la deducción que deriva de la escena de Antonioni, ‘el juego funciona sin objeto’, es a su vez paradigmática para el procedimiento modernista en su totalidad: la ausencia central es decisiva para el arte moderno. En el postmoderno, por el contrario, este proceso se ve invertido:

The ‘postmodernist’ way is the exact reverse of this process. It consists not in showing the game which also works without an object and which is put into movement by a central emptiness, but directly in showing the object, making visible the indifferent and arbitrary character of the object itself. The same object can function successively as disgusting shit and as a sublime, charismatic apparition⁸⁴⁹.

Al dualismo de presencia/ausencia se une así, como vemos, la pareja diferencial de invisibilidad y visibilidad, lo cual dota el acercamiento postmoderno de un matiz más decididamente ‘gráfico’ y explícito. Mientras que muchos ejercicios modernistas se abismaban en circular eternamente en su «interpretative auto-movement»⁸⁵⁰ alrededor del centro vacío, con el postmodernismo y su señalamiento directo del objeto-Cosa retorna también un cierto sentimiento de plenitud, de encantamiento pre-moderno al arte⁸⁵¹.

Lejos de ser una mera retorno al arte del periodo pre-moderno —hemos visto en varias ocasiones que para Žižek tal vuelta se presenta irrealizable, pues con la eclosión del modernismo una cierta espontaneidad e ‘inocencia’ en el acceso al arte se pierde para

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 118. Como hemos señalado anteriormente, el postmodernismo es testigo del retorno de la Cosa, ese objeto misterioso que oscila entre lo sublime y lo abyecto, dependiendo de la perspectiva y la distancia que el observador asume respecto a él. Žižek recalca que «[t]he difference is strictly structural. It is not tied to the ‘effective proprieties’ of the object, but only to its place, to its tie to a symbolic identification» (*ibid.*). En esta advertencia enfocada en la perspectiva podemos tal vez anticipar los primeros atisbos del concepto del paralaje que no entraría en su pensamiento hasta aproximadamente quince años más tarde.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁵¹ *Cf. ibid.*, pp. 117-119, así como adicionalmente PF, pp. 108-109 y LN, pp. 603-604.

siempre—, el arte postmoderno deja concebirse como ‘avance’ desde la posición modernista, cuando menos si se contempla en términos de potencial subversivo:

Such a postmodernist procedure is *much more subversive than the usual modernist procedure*, because the latter, by not representing the Thing, *leaves open the possibility of apprehending this central emptiness from within the theological perspective of the ‘absent God’* [cursiva nuestra]. If the modernist lesson is that the structure, the intersubjective machine, worked just as well if the Thing is missing, if the machine turned around an emptiness, then the postmodernist reversal shows the Thing itself as incarnated, positivized emptiness, by representing the terrifying object directly and then denouncing its frightening effect as a simple effect of its place within the structure⁸⁵².

Para Žižek resulta decisiva la inhabilitación de la perspectiva teológica que se lleva a cabo en el giro postmoderno —ya no podemos asumir que el vacío, la ausencia central sea una referencia hacia un *Deus absconditus*, puesto que ha sido rellenada nuevamente por la presencia de la Cosa—, porque de ese modo el enfoque interpretativo se encauza más directamente hacia la obra de arte en su contexto del Orden Simbólico, al tiempo que resulta más revelador sobre determinados aspectos de ese registro (‘el efecto atemorizador de la Cosa deriva, en última instancia, solamente de su posición en la estructura simbólica’).

Para concluir nuestro examen de este tercer esquema discursivo, por último, estimamos oportuno traer a colación un cotejo algo más amplio, una comparación entre dos autores que Žižek identifica como prototípicamente modernista y postmoderno respectivamente: Joyce y Kafka. A primera vista ese cotejo no deja de resultar sorprendente por el hecho de que ambos son exactamente coetáneos (Kafka nace un año más tarde que Joyce). Es esa aparente discrepancia, sin embargo, la que subraya de nuevo una circunstancia fundamental sobre las periodizaciones de Žižek: aunque se dejan insertar sin dificultad, en la mayoría de los casos, en el discurso general y convenido sobre la historiografía artística a lo largo de los siglos XIX y XX, Žižek demuestra, sobre todo con comparaciones como la que estamos glosando, que las concibe principalmente como ‘meras’ categorías estéticas no sometidas rigurosamente al orden cronológico. En otras palabras, Kafka y Joyce pueden ser exponentes de dos ‘periodos’ artísticos distintos en tanto que designan diferentes paradigmas antes que ‘cantidades de tiempo’ dotados de rasgos variables:

[The] *opposition of modernism and postmodernism is [...] far from being reduced to a simple diachronic* [cursiva nuestra]. One finds it already articulated at the beginning of the century in the opposition between Joyce and Kafka. If *Joyce is the modernist par excellence*,

⁸⁵² ITR, p. 120.

the writer of the symptom (Lacan), of interpretative delirium taken to the infinite, of the time (to interpret) when each stable moment is revealed to be only a freezing effect of a plural signifying process, *Kafka is in a certain way already postmodernist*, the antipode of Joyce, the *writer of fantasy, of the space of a painful, inert presence* [cursivas nuestras]. If Joyce's text provokes interpretation, Kafka's blocks it⁸⁵³.

En esa contraposición entre ambos autores se evidencia de forma clara el planteamiento central de este tercer esquema discursivo: la escritura de Joyce, a juicio de Žižek, orbita libremente alrededor de un centro ausente, se cruza y enreda en una multitud de bucles y pliegues de significación, de manera que cada deducción interpretativa sólo es capaz de mantenerse estable por poco tiempo, ya que el texto en sí carece de un fundamento firme y sólido. Así, la obra de Joyce es constituye como ejemplo predilecto asignable al primero de nuestros esquemas, ya que, como obra singularmente modernista, lleva inherente la necesidad de un comentario aclarador para poder realizarse completamente (necesidad esa, por lo demás, de la que incluso el propio autor era consciente).

La escritura de Kafka⁸⁵⁴, en cambio, no se configura alrededor de un vacío central, todo lo contrario: en ella, Žižek identifica un espacio de una «painful, inert presence» que, en pronunciado contraste con Joyce, no invita a la interpretación, sino que la ocluye, la bloquea. Tal *reading* de Kafka dista considerablemente de las lecturas más habituales —clasificadas por Žižek como 'modernistas'— que conciben sus textos como decididamente marcados por una ausencia central. Žižek, en un fragmento algo extenso que reproducimos a continuación, formula su desacuerdo, señalando de paso dos tipos de lecturas, una teológica y otra inmanentista, que percibe como predominantes en el estudio kafkiano:

It is precisely this dimension of a non-dialectizable, inert presence which is misperceived by a modernist reading of Kafka [cursiva nuestra], with its accent on the inaccessible, absent, transcendent instance (the Castle, the Court Room), holding the place of the lack, of the absence as such. From this perspective, the secret of Kafka would be that at the heart of the bureaucratic machinery, there is only an emptiness, the Nothing. Bureaucracy would be a mad machine which 'works by itself [...]. One can read this conjuncture in *two different ways which share the same theoretical frame: theological and immanentist* [cursiva nuestra]. Either one can take the inaccessible, transcendent character of the Centre (of the Castle, of the Court Room) as a mark of an 'absent God'—the universe of Kafka as an anguished universe, abandoned by God—or one can take the emptiness of this transcendence as an 'illusion of perspective', as a form of a reversed apparition of the immanence of desire. The inaccessible transcendence, its emptiness, its lack, is only the

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 122.

⁸⁵⁴ Para más observaciones desde la postura žižekiana sobre Kafka y su escritura, véase también el capítulo tercero de esta parte, 'Lo Real y su función en el arte'.

negative of the supplement (surplus) of the productive movement of desire on its object (Deleuze–Guattari). *The two readings, although opposed, miss the same point*: the way that this absence, this empty place, is found *always already filled by an inert, obscene, dirty, revolting presence* [cursiva nuestra]. The Court Room in *The Trial* is not only absent, it is indeed present under the figures of the obscene judges who, during the night trials, glance through pornographic books. The Castle is indeed present under the figure of subservient, lascivious and corrupted civil servants. Here, the formula of the ‘absent God’ in Kafka does not work at all: on the contrary Kafka’s problem is that in his universe God is too present, under a shape—of course, which is not at all comforting—of obscene, disgusting phenomena⁸⁵⁵.

En este fragmento encontramos ‘puesta en funcionamiento’ la lectura modernista ‘teológica’ tan desestimada por Žižek: si el esfuerzo de exégesis sobre los textos de Kafka parte de la presuposición de un vacío central —de una ‘instancia trascendente ausente’ en palabras de Žižek—, entonces uno se encuentra ante una coyuntura que bien puede interpretarse en términos de la ausencia de Dios, de todo un universo literario abandonado por él. Pero Žižek objeta: no concibe la inaccesibilidad de las autoridades (el castillo, los juzgados) como causada por la ausencia de sus agentes, al contrario: los agentes (los jueces, los funcionarios del castillo, etc.) están demasiado presentes, tanto que su presencia ocluye el acceso al ‘interior-verdad’ no sólo para los protagonistas, sino también para los lectores, al tiempo que se dan a conocer como personajes viles y corruptos, lascivos y obscenos. Quizá podemos constatar, en último término, que ambas lecturas —la ‘modernista’ de la ausencia y la ‘postmoderna’ de la presencia que propone Žižek— intentan conceptualizar de dos modos distintos la propia ‘barrera’, la noción de inaccesibilidad, el fracaso del propio ‘adentrarse’ tan detectable en los textos de Kafka: para unos, tal fracaso estriba sobre el hecho de que sencillamente no hay nada ‘más allá de lo inmediato’; para Žižek, en cambio, es la impenetrable presencia sólida y obscena de las instancias que imposibilita el acceso.

10.3.4 Mito moderno *versus* mito postmoderno.

El cuarto de los esquemas discursivos que hemos identificado en las doctrinas de Žižek como caracterizadores de la ruptura entre modernismo y postmoderno se presenta algo más marginal que los primeros tres, aunque contribuye igualmente a elaborar una apreciación de conjunto de la visión žižekiana sobre esa ruptura. El actual se refiere a cuestiones en torno al *mito* en ambos periodos, bien que las propias definiciones subyacentes de ‘mito’ oscilan

⁸⁵⁵ ITR, pp. 122-123.

considerablemente. De entrada, ‘mito’ puede concebirse por un lado sencillamente como ‘texto clásico’, y sobre esta definición más básica comenta Žižek respecto al contexto que nos interesa:

This brings us to what is perhaps the archetypal postmodern procedure: that of filling in the gaps in classic texts. If *modernism uses the myth as the interpretative frame of reference* for its contemporary narrative, *postmodernism directly rewrites the myth* [cursivas nuestras] itself by filling in its gaps⁸⁵⁶.

Modernismo y postmoderno demuestran entonces, a juicio de Žižek, distintos niveles de distancia a los textos mitológicos: para las obras modernistas sirven como un marco de referencia, como piedra angular sobre la que articular su propio discurso; el procedimiento postmoderno, por otra parte, opera desde una mayor proximidad interviniendo directamente sobre ellos, entendiéndolos, en vez de como trasfondo referencial, como una base material para sus propias creaciones.

Ambos acercamientos los ilustra Žižek con una serie de ejemplos, en un fragmento en el que además matiza el alcance de la estrategia postmoderna:

Yet another way to conceptualize the opposition between modernism and postmodernism would be via the *tension between myth and the ‘narrative of a real story’* [cursiva nuestra]. The paradigmatic modernist gesture is to stage a common everyday event in such a way that some mythical narrative resonates in it (the other obvious example, apart from *The Waste Land*, is, of course, Joyce’s *Ulysses*; in popular literature, the same case can be made for the best Sherlock Holmes stories—they all contain clear mythical resonances. The postmodernist gesture would be the exact opposite: to stage the mythical narrative itself as an ordinary occurrence. So—either one *recognizes, beneath what purports to be a straight realist narrative, the contours of a mythical frame* (in recent cinema, the exemplary case is Atom Egoyan’s *The Sweet Hereafter*, with its references to the Pied Piper myth of the seducer of children), or one *reads myth itself as a ‘real story’*⁸⁵⁷.

La técnica de tratar el mito como ‘historia real’, intervenir directamente sobre su texto adaptándolo o rellenándolo, así como otros procedimientos postmodernos que toman el mito por su ‘valor nominal’ deparan, según Žižek, un peligro determinado: el de entablar un contraste entre la vida contemporánea ‘seca’, ‘alienada’ y ‘desencantada’ y la idea de una vuelta artística a tiempos pre-modernos que ofrezcan una experiencia vital genuinamente mitológica;

⁸⁵⁶ DST, p. 30.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

un peligro que describe singularmente examinando la obra de teatro *Equus* (1973) de Peter Shaffer⁸⁵⁸.

Semejante acercamiento es denunciado por Žižek como ‘falso’, puesto que ya durante el periodo modernista, la eclosión de las grandes ciudades y de su estilo de vida ‘moderno’ no tradicional —en concomitancia con la rápida sucesión de avances técnicos y sociales— fue percibida como una suerte de retorno a tiempos mitológicos, donde, debajo de las apariencias de ‘progreso’, se identificaron patrones mitopoéticos. Ese reconocimiento, por su parte, desemboca en el pensamiento de Žižek en otra más de sus delimitaciones de lo postmoderno:

the very chaotic violence of modern industrial life, dissolving traditional ‘civilized’ structures, is directly experienced as the return of the primordial mythopoeic barbaric violence ‘repressed’ by the armour of civilized customs. And perhaps this is what, in the final analysis, ‘postmodernism’ is: not so much something that follows modernism as, quite simply, its inherent *myth*⁸⁵⁹.

‘Postmodernismo’ se puede entender, entonces, como el mito inherente, subyacente del propio modernismo; una reflexión esa que, en un primer momento no puede sino resultar un tanto estrafalaria. Puede servirnos, sin embargo, para ilustrar un par de circunstancias más generales sobre el modelo žižekiano: primero, como lo hemos visto de forma similar en el apartado anterior, en esa concepción del postmodernismo se vuelve patente un cierto gesto de desapego que realizan las categorías de ‘modernista’ y ‘postmodernista’ de la idea de la mera ‘periodización temporal’. En otras palabras, las dos categorías se ven aquí nuevamente afirmadas como estéticas, de modo que su referencia histórico-temporal asume una posición claramente subordinada. Por otra parte, la concepción de Žižek también subraya el decisivo peso que le otorga al momento moderno como centro de gravedad para su modelo: el postmodernismo, según lo establecido para este esquema discursivo, es, más que un desarrollo en pos del modernismo, una suerte de factor inherente al mismo; al tiempo que, como lo declara Žižek, constituye el fracaso último del espíritu de la Ilustración: «And what is postmodernity if not the ultimate defeat of the Enlightenment in its very triumph: when the

⁸⁵⁸ En su comentario, Žižek aclara que su crítica de *Equus* no se basa tanto en la falta de reconocer el mito como marco referencial retroactivamente constituido y nunca directamente ‘experimentable’ (aunque también alega ese motivo), sino sobre todo por la, en su perspectiva, incorrecta concepción de la relación entre la contemporaneidad y los ‘tiempos mitológicos’: «The actual reasons for the falsity of *Equus* are to be found elsewhere. *Equus* is a variation on the old topic of how, in our ‘dry’, alienated, ‘disenchanted’ contemporary lives, we have lost the full magic of the mythical experience of life. One of the fundamental features of artistic modernism proper, however, is to discern in the very process of modernization, in its violence, the return of barbaric, pre-civilized mythic patterns». DST, p. 38.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

dialectic of Enlightenment reaches its apogee, the dynamic, rootless postindustrial society *directly generates its own myth*⁸⁶⁰.

10.3.5 Del *code* único a la pluralidad de *codes*.

El quinto y último esquema discursivo identificable en el pensamiento de Žižek tal vez es el que demuestra más afinidad y congruencia con las posturas teóricas más habituales sobre cómo definir y delimitar los periodos moderno y postmoderno, respectivamente. Aquí se articula una apertura del sistema de codificación de las prácticas artísticas, desde una univocidad y unidireccionalidad del *code*, como la que se percibe durante los momentos álgidos del modernismo, hacia una reconfiguración postmoderna que acarrea la apertura del sistema de *codes* disponibles, de modo que se conforma un panorama más diverso y plural en el que juegan y se mezclan diferentes procedimientos artísticos.

Tal cambio paradigmático no se produce *sua sponte* y de forma inmotivada, sino que implica inicialmente un cambio perceptivo gestado aún durante el modernismo. Žižek se aproxima a este primer cambio inherente al modernismo a través de las categorías de ‘modernismo alto’ y ‘modernismo tardío’ que toma prestadas, nuevamente, de Fredric Jameson:

The distinction between ‘high’ and ‘late’ modernism (elaborated by Fredric Jameson in his lectures on modernism [...] seems crucial [...]). The early ‘substantial’ modernism was not yet modernism ‘for itself’, an autonomous artistic style, but it was still conceived as a global project for the total overhaul of society itself; we go on to modernism ‘for itself’ with the reappropriation of American Abstract Expressionism by the establishment, and its use for Cold War propaganda⁸⁶¹.

⁸⁶⁰ OB, p. 11; casi idéntico (sin cursivas) también en DST, p. 39.

⁸⁶¹ RG, p. 326, nota 132. Las conferencias impartidas por Jameson en Essen, en nuestro conocimiento, no se han publicado nunca como tales; su contenido ha entrado, no obstante, en el libro *A Singular Modernity* del año 2002. La distinción entre un periodo más comprometido y radical, el ‘modernismo alto’ o ‘clásico’, y un momento inmediatamente posterior —situado en el umbral hacia el postmodernismo—, ya más apacible y domesticado, más consolidado y reflexivo, el ‘modernismo tardío’, es, de hecho, productiva e interesante: «Late modernism is a product of the Cold War, but in all kinds of complicated ways. Thus, the Cold War spelled the end of a whole era of social transformation and indeed of Utopian desires and anticipations. For the emergence of Consumerism and the spread of a culture of consumption throughout this whole period is evidently not at all the same as the heroic moment of the conquest of productivity that preceded it (and which did not even, in the two protagonists of the Cold War, end with the destruction of World War II). Now, what was wanted in the West and in the Stalinist East alike, except for revolutionary China, was a stabilization of the existing systems and an end to that form of properly modernist transformation enacted under the sign and slogan of modernity as such, or in other words, classical or high modernism. Now the Absolutes of the latter have been reduced to the more basic programme of modernization—which is simply a new word for that old thing, the bourgeois conception of progress». F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres, Verso, 2002, pp. 165-166.

Según este aspecto del paso de modernismo a postmoderno ha de efectuarse, pues, en un primer momento un reconocimiento del modernismo como *code* artístico, esto es, como conjunto de estilos, procedimientos, propuestas, etc. identificados y permitidos en su horizonte. Tal giro reflexivo se realizó, según Žižek y Jameson⁸⁶², principalmente en la esfera anglosajona con la ‘instrumentalización’ del Expresionismo abstracto para fines propagandísticos durante las primeras etapas de la Guerra Fría; un gesto ese que permitió la concepción del ‘modernismo’ en un contexto puramente artístico-cultural. Anterior a la Segunda Guerra Mundial, el ‘modernismo alto’ se consideraba más bien un proyecto en cierta medida hasta ‘totalitario’, en tanto que anhelaba una profunda transformación de todos los aspectos de la vida a través del arte, intentando alcanzar «the [cabría añadir aquí ‘high’] modernist utopia (‘fusion of art and life’) detectable even in its most ‘elitist’ projects»⁸⁶³.

Por consiguiente, es sólo durante el ascenso del ‘modernismo tardío’ cuando el concepto del ‘modernismo artístico’ se postula por primera vez:

The key underlying opposition of ‘high’ modernism was that between art and culture: ‘culture’ was the keyword for the mediation between art and society, so the assertion of art’s autonomy had to insist on the opposition between art and its degradation/vulgarization in (mass) culture. *It is only at this moment, with the ascendancy of ‘late’ modernism, that the concept of artistic modernism as such was posited* [cursiva nuestra]. If, then, modernism involves a certain narrative (of the ‘progress’ from realism to modernism), and if this narrative emerges only with post-World War II ‘late’ modernism, could we not say that the ‘repressed’ of this narrative is ‘high’ modernism itself, its trans-aesthetic utopian excess of political energy, its endeavour to transform ‘real life’ itself?⁸⁶⁴

El ‘modernismo tardío’ aquí glosado por Žižek a partir de lo establecido por Jameson se entiende como el momento preciso en que la estructura discursiva (el *narrative*) de todo el periodo modernista se hace patente como tal; o, dicho de otro modo, es el punto en el que se le infunde un grado elevado de reflexividad al discurso modernista⁸⁶⁵; una reflexividad que

⁸⁶² Cf. de Žižek, RG, p. 326, nota 132, así como F. Jameson, *A Singular Modernity*, cit., pp. 161-179.

⁸⁶³ ITR, p. 122.

⁸⁶⁴ RG, p. 326, nota 132.

⁸⁶⁵ En otro lugar, Žižek presenta un argumento similar, aunque menos notorio, a propósito del cambio estilístico que detecta en Lautréamont: «One of the first exponents of early literary modernism, Lautréamont (Isidore Ducasse), followed his provocative *Chants of Maldoror* with *Poésies*, a weird reassertion of traditional morality. At the very beginning of artistic modernity, he thus stages its final paradoxical reversal: when all sources of transgression are exhausted, the *only way to break out of the suffocating weariness of the Last Men is to propose traditional attitudes themselves as the ultimate transgression* [cursiva nuestra]». DLC, p. 43. Haciendo referencia a la conocida metáfora nietzscheana de los *Últimos Hombres*, afirma que, habida cuenta de la temática abiertamente transgresora y provocante de la obra debutante de Lautréamont, uno no puede sino comprender la moderación y

provoca que el modernismo se conciba a sí mismo como (mera) corriente artística, sin apego ya a las pretensiones totalizadoras de la etapa de pre-guerra. En ese sentido, el ‘modernismo tardío’ es el mediador necesario entre modernismo (‘alto’) y postmodernismo:

We can see how ‘late’ modernism is a necessary mediator between ‘high’ modernism and postmodernism: it is only within the ‘late’ modernist universe that *realism can be appropriated as a contingent style*. Let us take the triad (in art theory) of realism, modernism, and postmodernism—when, exactly, do we pass from modernism to postmodernism? On the abstract conceptual level, there is only one precise answer: when *realism itself* (re)appears, is (re)appropriated, as a ‘modernist’ procedure. This goes for all today's ‘realist’ writers, up to the bestselling novels of John Irving: here realism is not practised as a substantial stance; it is rather that the realist *code* is *practised as one among the available procedures* [cursiva nuestra]—deprived of its substance, it is used as a pastiche. In other words, postmodernism appears when modernism reaches its point of closure—when its constitutive tension with and opposition to the realist tradition is sublated/internalized, since realism now no longer indicates a substantially different approach to reality itself, simply one of the contingent historical codes within the modernist horizon⁸⁶⁶.

El postmoderno eclosiona según ese razonamiento en el momento en que el ‘realismo’/‘tradicionalismo’ (y con posterioridad, también el ‘modernismo’) es apropiado/incorporado al discurso artístico como elemento individual de una multiplicidad de *codes* disponibles, esto es, en último término como un ‘estilo’ artístico contingente que el artista puede escoger (o no). Tal coyuntura es afirmada también por Žižek, aunque con mucho menos detalle y sutileza, en otro lugar sobre la arquitectura, formulándola en términos concisos: «In classic modernism, a building was supposed to obey *one all-encompassing code*, while with postmodernism we have a *multiplicity of codes* [cursivas nuestras]»⁸⁶⁷. En un paso de *Less Than Nothing*, finalmente, también se ofrece una posibilidad de vincular sus reflexiones sobre la pluralidad de *codes* que acontece en el postmodernismo con la pérdida de la Cosa, con la que —como hemos visto en el examen del segundo y, periféricamente, del tercero de nuestros esquemas discursivos— todo tipo de relación significativa peligra en grado creciente

el tradicionalismo manifiestos en *Poésies* como la transgresión más extrema. Esa concepción sólo se torna posible —y esto ya es extensión nuestra— si el ‘estilo tradicionalista’/la aseveración de una moralidad tradicional en sí, se concibe como fruto del empleo de uno de los muchos *codes* posibles que el creador tiene a su disposición para ‘jugar’; una observación esa, por lo demás, que también se ve en cierta medida confirmada precisamente a través del cambio abrupto que da Lautréamont. En otras palabras, el giro realizado por Lautréamont presupone una cierta reflexividad en cuanto a la elección del *code*; un procedimiento que Žižek, como hemos visto anteriormente, constata como especialmente constitutivo para el espacio-umbral entre modernismo ‘tardío’ y postmodernismo, cuando el ‘realismo’, antaño dominante, es apropiado como solamente uno de los posibles ‘estilos’ o *codes* contingentes.

⁸⁶⁶ RG, pp. 326-327, nota 132.

⁸⁶⁷ LET, p. 249.

(aquí Žižek hasta se aventura a afirmar que una ‘relación sustancial’ ya no es posible en absoluto). La consecuencia de nuestra conciencia de esa pérdida es, entonces, una actitud despreocupada y juguetona, característica del procedimiento postmodernista, que mezcla los diferentes *codes* —las ‘formas antiguas’ como los denomina aquí— sin miedo, a sabiendas de que han perdido su poder significativo de antaño: «Our awareness that the authentic Thing is irrevocably lost, that no substantial relationship towards it is possible, *generates an attitude of playfulness in which the old forms can be reenacted in the form of pastiche* [cursiva nuestra], deprived of their substantial content»⁸⁶⁸.

10.4 Conclusión: progreso dialéctico, fluidez categorial y oposición al *mainstream*.

Como se ha visto en nuestras consideraciones en torno al arte ‘tradicional’, modernista y postmoderno, Žižek no ofrece definiciones precisas ni delimitaciones nítidas, sino que aborda el asunto a través de la matriz de reflexiones y aportaciones parciales que acabamos de desglosar. Resultaría ciertamente ocioso recapitular ahora los resultados recién apuntados, por lo que estimamos más oportuno, en este cierre del presente capítulo, orientarnos hacia un contexto más global, es decir, trascender nuestro esquema de las dos rupturas principales y enfocar los tres periodos que han recibido la atención de Žižek como conformación triádica. Una tríada semejante la vincula el propio Žižek, en una nota de *The Indivisible Remainder*, con tres configuraciones lógicas que puede asumir la relación entre realidad y reflejo/representación:

The triad realism—modernism—postmodernism therefore, *grosso modo*, corresponds to the three logics of the relationship between reality and its reflection: in traditional realist logic, reality is ‘out there’, unaffected by reflection (whether the subject is aware of it or not, reality takes its course...); modernism believes in the redemptive/liberating power of reflection (the fundamental premiss of the critique of ideology, this modernist procedure *par excellence*, is that our awareness of the true causes of ideological distortion will make it disappear); postmodernism not only does not return to premodern naivety but, rather, adds a supplementary turn of the screw to modernist reflectivity—the very immediate state of things can sustain itself only via a reflective distance (I can be wholly submitted to Power, wholly integrated in it, only if I maintain a cynical distance towards it; I can be a racist only if I do not take my racism ‘seriously’ but water it down with self-irony; etc.)⁸⁶⁹.

⁸⁶⁸ LN, pp. 603-604.

⁸⁶⁹ IR, p. 233, nota 16.

Tal consideración, basada de nuevo fundamentalmente en la idea de un incremento de reflexividad a lo largo del desarrollo de los periodos, enfoca el grado diferente de ‘distancia’ entre sujeto-receptor y realidad, particularmente en el arte. O, dicho de otra forma: en la estimación de Žižek, los tiempos pre-modernos ofrecerían un acceso espontáneo e inmediato al arte y a la vida que se pierde irremediabilmente con el advenimiento de la Modernidad (y el modernismo en terreno artístico), cuando entran en vigor las concepciones de lo ‘clásico’, la ‘falacia ideológica’, la comprensión de la ideología como ‘falsa conciencia’, y los procedimientos modernistas, tanto creativos como exegéticos, que siguen —lo hemos visto— la ‘lógica del desenmascaramiento’ («logic of ‘unmasking’»⁸⁷⁰). El postmoderno —lejos de acarrear una especie de vuelta a tiempos mitológicos— da lugar a otro giro: el descubrimiento de que la supuesta inmediatez de la experiencia sólo se sostiene a través de la distancia reflexiva.

En otro fragmento posterior retoma Žižek su figura triádica de tradicionalismo–modernismo–postmodernismo, bien que ahora bajo un signo distinto, más orientado hacia aspectos concretos de los distintos enfoques narrativos en cada periodo:

late Romantics [aquí uno de los pocos momentos en que Žižek prefiere emplear un término más diferenciado que ‘arte tradicional’] still thought that one must tell the big story of global decline in terms of larger-than-life heroic narrative, while modernism asserted the metaphysical potential of the most common and vulgar bits of our daily experience—and perhaps, postmodernism inverts modernism: one returns to big mythical themes, but they are deprived of their cosmic resonance and treated like common fragments to be manipulated; in short, in modernism we have fragments of common daily life expressing global metaphysical vision, while in postmodernism we have larger-than-life figures treated as fragments of common life⁸⁷¹.

En ambos fragmentos transparece, sin que quede específicamente desglosado por Žižek, la idea de un desarrollo dialéctico: el ‘arte tradicional’ sirve como base, negada después radicalmente en la eclosión del modernismo que constituye un hito fundamental e irrenunciable para el desarrollo posterior en el arte. El postmoderno, finalmente, se concibe como una suerte de conciliación sintética, bien que no en el sentido algo trivial de infundirle al arte modernista ‘desencantado’ una dosis de magia pre-moderna⁸⁷². Según Žižek, el

⁸⁷⁰ LA, p. 142. Consideraciones más amplias sobre contextos configurados por ideología, economía capitalista y creación artística se encuentran en el capítulo quinto de esta parte.

⁸⁷¹ DST, p. 29.

⁸⁷² Como lo hemos señalado reiteradamente a lo largo de este capítulo, Žižek en general no concibe el arte postmodernista como tentativa de volver a un estado primigenio anterior ‘mágico’ y aún no contaminado por la ruptura modernista. Encontramos, no obstante, un único momento a lo largo de su obra en que sí parece que

postmodernismo artístico opera, antes bien, mediante ajustes perspectivos que introduce como ‘mediadores’. En el primer caso que hemos visto podría configurarse el siguiente esquema sintético: (1) el ‘tradicionalismo’ estético-artístico presupone un cierto nivel de espontaneidad e inmediatez en el acercamiento al arte; (2) el modernismo rompe drásticamente con tal planteamiento, y considera todo lo ‘inmediato’ una distorsión ideológica que ha de ser desenmascarada; (3) el postmodernismo conjuga en cierta medida las dos posturas anteriores, al reconocer que la supuesta inmediatez puede constituirse como tal únicamente a través de un distanciamiento reflexivo previo, esto es, no es ‘falsa’ en sí, pero cabe tener en cuenta su naturaleza necesariamente mediada.

El segundo de los casos que hemos introducido, el de las estructuras narrativas tardorrománticas, modernistas y postmodernas, igualmente permite ser desglosado con un esquema similar, tal vez ahora hasta de manera aun más abiertamente dialéctica: mientras que el tardorromanticismo, según Žižek, recurre a elementos ‘heroicos’ que otorgan a sus creaciones una cierta ‘grandeza’ narrativa/artística, el procedimiento modernista (la ‘negación’) invierte esa estrategia, encontrando potencial de ‘grandeza’ (valores metafísicos, etc.) en elementos cotidianos. El postmodernismo, por último, fusiona los dos procedimientos en un gesto sintético: ahora, los elementos ‘elevados’ («larger-than-life figures») que predominaban en el tardorromanticismo son tratados como si proviniesen de la esfera de lo cotidiano, produciéndose así una nueva inversión de lo anterior.

Más allá de esas reflexiones de carácter global sobre la relación dialéctica entre los tres periodos, se puede extraer del conjunto de observaciones de Žižek sobre los periodos artísticos una serie de otras conclusiones igualmente ilustrativas. En primer lugar, una constatación que ya se ha hecho de forma periférica con anterioridad, pero que bien merece ser explorada con algo más de profundidad: la fluidez categorial que demuestran sus periodizaciones. En verdad, los ‘periodos’ desarrollados por Žižek no tienen por qué atenerse a un espacio temporal concreto y acotado, los concibe, antes bien, como categorías estéticas transtemporales; un planteamiento ese que se hace especialmente patente en su comparación entre Joyce y Kafka. En un plano más general se ha visto, amén de lo anterior, cómo sus conceptos de modernismo

afirma precisamente eso, al alegar, algo dubitativo, en *The Plague of Fantasies*: «Perhaps aesthetic postmodernism as such is a desperate attempt to *infuse pre-modern enchantment into the process of modernization* [cursiva nuestra]». PF, p. 108.

y postmodernismo se desenvuelven a partir de —y en oposición a— coyunturas anteriores, sin que el facto temporal asuma un papel señalado.

Esa tendencia en Žižek incluso se dejaría aproximar a nuevas direcciones que se detectan más generalmente en el amplio caso de los ‘Estudios de la Modernidad’: allí, en grado creciente, se observa una transición de un modelo ‘eurocéntrico’ rígido, centrado en la Modernidad como periodo fijamente inscrito en determinadas coordenadas geográficas y temporales (*grosso modo*: Europa y América del Norte, entre mediados del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial), hacia un modelo más flexible que se amolda mejor a diferentes *sets* de circunstancias geográficas, temporales y socioculturales; concibiendo la ‘modernidad’ meramente como «a major rupture from what came before»⁸⁷³ y permitiendo así la afloración de una pluralidad policéntrica de modernidades. En la medida en que Žižek no ahonda en planteamientos historiográficos, ni mucho menos entra en diálogo con pensamientos postcoloniales, su idea de la transición desde el arte tradicional hacia la postmodernidad permite una clasificación más fluida y flexible⁸⁷⁴ en sintonía con lo planteado por académicos como Susan Stanford Friedman⁸⁷⁵, en referencia al trabajo aquí citado.

La idea alegada, entre muchos otros, por Friedman de entender la Modernidad (y con ella, el modernismo en el ámbito artístico) como una gran ruptura radical con lo anterior está también presente, según han evidenciado nuestros exámenes hasta ahora, en el pensamiento de Žižek, si bien él no se extiende a derivar del mismo implicaciones que apunten hacia una perspectiva de tinte ‘postcolonial’. Ateniéndose en lo básico a concepciones más ‘clásicas’, Žižek otorga ese mismo valor —el de la fractura de las coordenadas fundamentales estéticas y artísticas— al modernismo ‘histórico’, comprendiéndolo como momento de un cambio tan

⁸⁷³ S. Friedman, «Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies», *Modernism/modernity*, XIII, 3 (2006), pp. 425-443, aquí p. 426.

⁸⁷⁴ Hemos visto ya que Žižek comprende la escritura de Kafka como prototípicamente postmodernista («Kafka was in a way the first postmodernist», ITR, p. 117), pero emite una estimación similar incluso a propósito de Kleist con referencia a su obra *La marquesa de O*: «Where Kleist is already ‘postmodern’ is in his procedure of the ultra-orthodox subversion of the law through the very overidentification with it». DST, p. 32.

⁸⁷⁵ Friedman, quien en su artículo examina una serie de diferentes enfoques sobre modernismo y modernidad, postula lo que ella denomina un acercamiento ‘relacional’ a la cuestión que es capaz de abrir un espacio para una concepción mucho más amplia y permisiva de ‘modernidad’ y su vertiente artística, el modernismo: «The ‘relational’ mode of definition, an adjectivally-based approach that regards modernity as a major rupture from what came before, opens up the possibility for polycentric modernities and modernisms at different points of time and in different locations». S. Friedman, «Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies», *cit.*, p. 426.

profundo que resulta imposible volver a circunstancias pre-modernas sin la intervención/mediación del hito moderno. Tal convicción la ve reflejada no sólo en el ámbito artístico, sino que se extiende también al nuevo surgimiento postmoderno de prácticas ‘pre-modernas’:

[P]ostmodernism [...] may look like the return of the premodern archaic forms, but in reality these forms are already ‘mediated’, colonized by modernity, so that postmodernism signals the moment when modernity no longer has to fight traditional forms, but can use them directly—today’s astrologist or fundamentalist preacher, in his very mode of activity, is already marked by modernity⁸⁷⁶.

Ese mismo gesto de mediación por parte de lo moderno —‘es imposible obviar el cambio drástico que ocasiona, de modo que toda práctica, por pre-moderna que parezca, está ineluctablemente marcada por el modernismo— lo localiza Žižek en contextos más claramente artísticos, dejando entrever que creaciones que, en un intento de soslayar la ruptura moderna, siguen aferrándose al *code* tradicional no pueden sino perder valor artístico:

[O]nce the modernist break has occurred, one can’t pretend that it hasn’t happened, and any attempt to ignore it and to go on painting as before will be nostalgic kitsch, in the same way that, after the break introduced by atonality, it would be kitsch to compose romantic music in the old style⁸⁷⁷.

Así, el modernismo constituye, en la perspectiva de Žižek, un ‘punto de no retorno’ para cualquier actividad artística, a más de ser la ‘lente’ a través de la cual tanto el arte anterior ‘tradicional’ como el arte postmoderno se dejan registrar correctamente como tales y ‘cobran sentido’: antes de la eclosión del modernismo, el arte tradicional no se percibía como ‘tradicional’, esto es, sólo se constituye como tal de forma retroactiva desde la perspectiva modernista.

El postmodernismo, por el contrario, busca distanciarse del periodo anterior a través de la serie de rasgos y procedimientos que hemos desglosado en el segundo epígrafe; lo que no logra, sin embargo, es deshacerse por completo de la marca indeleble que impone el modernismo, aun si de nuevo recurre deliberadamente a formas pre-modernas. Tal desarrollo conlleva, en último lugar, incluso una cierta ‘nivelación’ de la historia misma, en el momento en que el arte postmoderno —en particular la arquitectura; ámbito, por lo demás, en el que lo

⁸⁷⁶ TS, p. 371.

⁸⁷⁷ AR, p. 110. Encontramos ese mismo razonamiento también en *The Fragile Absolute*, ahora con alusión expresa al arte escultórico: «[W]hatever we do after the modernist break, even if it is the return to fake neoclassicism *à la* Arno Brekker [*sic*], is already ‘mediated’ by that break». FA, p. 33.

postmoderno está más claramente definido y consensuado que en otros contextos— comenzó a emplear elementos provenientes de diferentes estilos y periodos históricos, lo que redundó en el rasgo-riesgo postmoderno por excelencia del *pastiche*:

As has been often remarked, postmodernism can be said to stand for the *deregulation* of architecture—for a radical historicism where, in a globalized pastiche, everything is possible, anything goes. Pastiche works like ‘empty Parody’: a radical historicism within which the whole of the past is equalized in a synchronicity of the eternal present⁸⁷⁸.

Como último, tal vez es oportuno señalar en este cierre del capítulo sobre las periodizaciones, que las reflexiones de Žižek deparan un alto valor para la teoría literaria y artística no sólo sobre el fundamento de su amplio y polifacético espectro de acercamientos aquí examinados, sino también, y sobre todo, porque ofrece estimaciones contrarias al *mainstream* teórico: la idea de comprender, por ejemplo, el modernismo como propulsado por la ‘lógica del desenmascaramiento’ y, por consiguiente, considerar las lecturas deconstruccionistas un procedimiento analítico moderno, se emplaza ciertamente en oposición a las posturas teóricas más habituales. Algo similar ocurre con planteamientos como el de entender el postmoderno como ‘mito’ subyacente del modernismo, con la condición temporalmente fluida de las categorías que propone Žižek (recuérdese: Joyce modernista; Kafka postmoderno), o con la afirmación de que la noción de la ausencia es constitutiva para el modernismo, mientras que la de la presencia lo es para el postmoderno⁸⁷⁹.

⁸⁷⁸ LET, p. 250.

⁸⁷⁹ En particular esto último se encuentra en clara disonancia con las posturas más habituales en punto a las características del postmoderno, que lo conciben comúnmente más bien como marcado por una *ausencia*. Tal incongruencia la podemos detectar de forma más palmaria cuando cotejamos lo establecido por Žižek con una relación tabular que desarrolla Ihab Hassan en su propuesta de registrar las diferencias entre literatura modernista y postmodernista:

«Presence	Absence
Centering	Dispersal
[...]	[...]
Master Code	Idiolect»

I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, pp. 267-268. Aunque sus reflexiones convergen con los de Žižek en algún que otro punto (hemos indicado aquí el tránsito del *master code* hacia el idiolecto que bien podría equipararse a la apertura del sistema de *codes* en el pensamiento de Žižek), Hassan considera la *presencia* como constitutiva para la literatura modernista; una oposición clara a lo proyectado por Žižek.

PARTE TERCERA

CONCLUSIONES

Tal como pueden comprobar los lectores-jueces de esta tesis, nuestra investigación ha alcanzado las siguientes conclusiones:

I. En las doctrinas de Žižek el dominio del arte se presenta fundamentalmente ilimitado y abierto, descansando sobre la base ontológica de un centro inestable.

En cuanto a la ordenación ontológica de espacios y medios literario-artísticos Žižek proyecta un sistema que opera sobre un fundamento constitutivamente indeterminado, resumido bajo el marbete global de la *incompletitud ontológica*. Tal diseño, contrario a otras propuestas que conciben ámbitos y obras como unidades cerradas, comienza a cobrar especial vigor a partir de la Modernidad, cuando manifestaciones particulares de la misma afloran de manera puntual en las obras artísticas, al tiempo que se materializa de modo más general en las relaciones incrementadamente permeables entre las mismas. Esta propuesta de apertura ontológica encuentra su *pendant* psicoanalítico en los complejos entrelazamientos que Žižek desarrolla entre el Orden Simbólico y el registro de lo Real: en un principio, el Orden Simbólico se constituye como sistema de significación cerrado, y es sólo a través de lo Real —*qua* núcleo in-simbolizable— como se introduce en él una fisura o grieta que lo transforma igualmente en *no-todo*, inconsistente y abierto.

II. La perspectiva peculiar, la ‘mirada torcida’, es de cardinal importancia epistemológica y crítica.

La principal vía de acercamiento de Žižek a artefactos y manifestaciones culturales es la de «looking awry», la de contemplarlos desde un ángulo o punto de vista ex-céntrico (en el sentido más puro de la palabra) e insospechado. Las coordenadas epistemológicas de su pensamiento circulan en torno a ideas de perspectiva, distorsión y anamorfosis, ejemplarmente alambicadas en su dispositivo de la *visión paraláctica*, la tensa competencia entre dos perspectivas irreconciliables, dos observaciones sobre el mismo objeto que se sitúan en posiciones antinómicas.

Tal aproximación a los fenómenos desde el sesgo, desde una posición poco convencional y desacostumbrada se encuentra reflejada también en sus empleos de *Gaze* y *Voice*, conceptos

psicoanalíticos ambos que se conciben de forma contra-intuitiva, caracterizándose como encarnaciones de la entidad huraña y escurridiza por excelencia, el *objet a*, que sólo se detecta en el momento en que se contempla de manera lateral, descentrada. Otro cambio perspectivo se descubre asimismo en su tratamiento de temas en principio ampliamente estudiados y consensuados —ante todo la noción de lo *Sublime* y las *periodizaciones* historiográficas—, donde el modo oblicuo, ‘ladeado’, de contemplar y pensar de Žižek produce la percepción original de unas posturas contrarias a las habituales.

III. La negatividad, en sus varios avatares, no sólo impulsa la creación artística, sino que dirige y moldea las categorías estéticas.

La noción de la *negatividad*, fundamental para gran parte de la filosofía idealista alemana, se incorpora al pensamiento literario-artístico de Žižek asumiendo una serie de diferentes modalidades: la encontramos así en su acepción más clásica en las aproximaciones de Žižek a lo Sublime, en concreto en el paso de Kant a Hegel. Siguiendo la continuidad lógica inmanente al pensamiento de Žižek, la negatividad se revela también como una de las principales modalidades de lo Real, la del vacío y negatividad pura, que en su sistema de la *coincidentia oppositorum* se enfrenta a la plenitud sólida, inerte y positiva. En esta capacidad, lo Real actúa como turbio vacío o abismo que amenaza con engullir las redes pacificadores estables del Orden Simbólico, al tiempo que también sirve de motor e inspiración para un buen número de creaciones artísticas modernas y postmodernas.

En un sentido más amplio y consuetudinario —aunque no del todo separado de la primera acepción—, aspectos de negatividad también influyen en el tratamiento de Žižek de las modalidades del *desagrado* y sus correspondientes reacciones afectivas; ámbito en el que se ha descubierto un amplio abanico de afloraciones de lo negativo, desde lo feo como *das Negativschöne* en proximidad a Rosenkranz, hasta las categorías modernas y postmodernas que transmiten juicios estéticos negativos: el *kitsch* y la *creepiness*.

IV. La diferencia y el contraste actúan como principios gobernantes en el pensamiento estético-artístico de Žižek.

La *diferencia* se revela como máximo principio gobernador que subyace a una serie de planteamientos generales y dispositivos analíticos de Žižek, donde destaca, en primer lugar, la tensa relación diferencial entre el Orden Simbólico y lo Real, responsable de la configuración de la realidad misma, con sus contingencias y accidentes. **[(un reflejo de la cual se atisba también en la categoría de la Segunda muerte que distingue entre muerte real y muerte simbólica)]** En otro orden, las posturas antinómicas y diferencias mínimas se descubren constitutivas para la *visión paraláctica* y el particular modo epistemológico que engendra. La caracterización de los distintos periodos histórico-artísticos, por último, según la propone Žižek, se articula también principalmente en las oposiciones relacional-diferenciales entre los mismos, en lugar de componerse de conjuntos de rasgos separados y discretos. De forma análoga, el contraste, en particular el de sus propios postulados con los de otros autores —ejemplarmente desplegado en su acercamiento a la *interpasividad* o su tratamiento de lo *abyecto*—, se confirma como un aspecto principal del *modus operandi* de Žižek.

V. La crítica cultural implica también una *Ideologiekritik*.

Aunque nuestra tesis no ha entrado en cuestiones expresamente políticas, se detecta un pulso de interés y preocupación ideológico-política en un buen número de las aportaciones que hemos examinado. Constatábamos ya en la introducción general que en el corazón de las ambiciones del análisis cultural de Žižek, se sitúa la crítica y denuncia de constelaciones ideológicas que intentan establecer patrones de dominación hegemónica sobre la sociedad contemporánea. En varios momentos de los análisis parciales se han visto reflejos y destellos de esa ambición, sobre todo con respecto al *mecanismo interpasivo* y la *Segunda muerte*. Más generalmente, la comprensión de la realidad como constructo simbólico desplegado en torno a y por encima de un centro Real subraya la condición fundamentalmente fluctuante y manipulable, particularmente por vía ideológica, de nuestra percepción cotidiana.

La idea de que el análisis cultural se constituye ligado a la crítica ideológica se revela en cierto grado también en los acercamientos epistemológicos de Žižek, afrontados en la segunda de

estas tesis conclusivas. Inspirado por la fascinación de Lacan por los objetos huidizos, las miradas esquivas y las anamorfosis —y con el paralaje como su herramienta principal—, el método epistemológico de Žižek nos amonesta que no nos dejemos engañar por las apariencias, que no tomemos las cosas por su valor nominal y obvio, su *face value*, y que nos detengamos un momento para contemplarlas desde otro ángulo, al tiempo que fomenta ese tipo de miradas laterales.

VI. Aunque las referencias a otros autores abundan, las doctrinas de Lacan prevalecen en el pensamiento literario-artístico de Žižek.

Como se ha podido comprobar a lo largo de esta tesis, las doctrinas de Lacan configuran la fuente que ha dejado la impronta más profunda sobre el pensamiento literario-artístico de Žižek. Prácticamente el total de las aportaciones que hemos examinado se nutren, en mayor o menor grado, de aspectos provenientes del psicoanálisis lacaniano, desde casos de amplia convergencia y sincretismo —destacadamente, la pareja conceptual de mirada y voz— hasta elaboraciones detalladas a partir de la pauta general de Lacan (lo Real y sus modalidades) o contribuciones más puntuales, como en el desarrollo de la incompletitud ontológica y la interpasividad.

Pero aun siendo uno de los máximos propagadores actuales del psicoanálisis lacaniano, Žižek demuestra un amplio conocimiento de otros campos del pensamiento moderno, lo que se ha visto evidenciado en el complejo de diálogos, referencias y alusiones que caracteriza sus reflexiones. Aparte de las otras dos fuentes principales ya constatadas en la introducción —Hegel y Marx—, el pensamiento de Žižek interactúa con pensadores clásicos (Kant, Rosenkranz, etc.), grandes exponentes del pensamiento moderno (Heidegger, Adorno, etc.) y también con propuestas más contemporáneas como la de Kristeva o de Pfaller. Con todo lo cual se verifica la alta plasticidad de su pensamiento, capaz de enlazarse con contenidos doctrinales tan variados.

VII. El interés estético-artístico de Žižek se centra en el arte moderno y postmoderno.

Tanto su diseño ontológico y sus reflexiones en torno al papel de lo Real en el medio artístico, como también las aplicaciones de la perspectiva paraláctica subrayan el acrecentado interés de Žižek en las manifestaciones artísticas a partir de la Modernidad. El sistema de periodización que propone explicita esa preferencia, al operar con los términos habituales de ‘*moderno*’ y ‘*postmoderno*’ en oposición a la categoría simplificadora y menos frecuente del arte ‘*pre-moderno*’. Aparte de esa clara delineación de sus preferencias artísticas, se ha visto en varios momentos a lo largo de los análisis parciales cómo el comienzo de la Modernidad marca para Žižek un cambio de paradigma en cuanto a los respectivos objetos del arte y de la ciencia. Mientras que las ciencias naturales afrontan en grado creciente el dominio de las apariencias puras, las esferas fenoménicas privadas de todo tipo de ‘soporte’ matérico aparente, las Artes, en la perspectiva del pensador esloveno, abandonan su volteo ‘superficial’ en torno a las ‘bellas apariencias’, enfocando en lugar de eso los turbios espesores que subyacen a la realidad inmediata, ya sea en forma de un estudio de los abismos de lo Real, ya sea a través de la plasmación artística de una ontología fundamentalmente indeterminada.

VIII. El hecho de la postmodernidad es innegable, pero el pensamiento postmoderno queda rotundamente rechazado.

En ningún momento de su obra muestra Žižek rechazo alguno hacia la constatación de que el periodo actual se concibe y caracteriza como *postmoderno*, no propone una concepción alternativa que comprenda el presente como prolongación de la Modernidad, en términos de una época tardomoderna o proyecciones similares. De hecho, parte de su propio procedimiento puede considerarse con pleno derecho postmoderno; por ejemplo, la tendencia al *remix* de sus posturas, sus frecuentes ‘autocitas’ (o hasta su ‘autoplagio’) o la fagocitación y reapropiación burlesca de sus propios conceptos, como se ha visto con especial claridad respecto al *marco*. También un buen número de los ejemplos artísticos que emplea —tanto en el conjunto de los que hemos mencionado en nuestra tesis como los que utiliza en otros contextos— son, más o menos discutiblemente, identificables como inscritos en un contexto postmoderno, desde la obra cinematográfica de David Lynch hasta la novela de Saer examinada en el capítulo sobre el paralaje.

En cuanto al pensamiento ‘típicamente’ postmoderno, sin embargo, se descubre un marcado rechazo doble: por un lado, las fuentes doctrinales más importantes para sus propias reflexiones se adscriben claramente a la tradición clásica, o, por así decirlo, ‘pre-postmoderna’. Incluso Lacan, quien ocupa la posición más discutible entre los periodos moderno y postmoderno, en la estimación de Žižek (y también en la nuestra) se encuentra mejor emplazado en un contexto estructuralista que post-estructuralista (o incluso directamente fuera de tales esquemas). Partiendo de sus bases clásicas, Žižek denuncia en numerosas ocasiones algunas de las posturas postmodernas más señaladas; crítica que se ha visto desplegada en particular en su tajante juicio sobre las corrientes historicistas que hemos ilustrado en el primer capítulo. Más allá de tales reseñas desfavorables de naturaleza ‘técnica’, también se ha visto, si bien de manera más colateral, cómo Žižek se opone a las tendencias post-teóricas actuales que han cobrado cierta relevancia en diferentes disciplinas de las Humanidades, al tiempo que denuncia, precisamente como falacia ideológica, la percepción de que los tiempos actuales se caracterizan por su condición post-ideológica. En materias de ‘filosofía pura’, finalmente, se ha comprobado asimismo que Žižek, por ejemplo a través de la ontología que propone, se sitúa al frente de las corrientes actuales que buscan una superación definitiva del paradigma postmoderno.

IX. Los aspectos examinados comparten rasgos y forman *clusters*, pero no se alinean en perfecta consistencia.

Señalábamos en la introducción general como uno de los posibles objetivos finales de esta tesis la tentativa de unificar el pensamiento literario-artístico de Žižek bajo un único signo, descubrirle —por decirlo en terminología lacaniana— su *signifiant maître* o *point de capiton*. Ahora, tras el examen detenido de las diez aportaciones seleccionadas, el mosaico de las contribuciones de Žižek se revela, no obstante, como lo que en último término es: antes compuesto por una multitud de teselas variadas que una imagen acabada y nítidamente definida. Pero hacer constar el carácter heterogéneo del pensamiento literario-artístico de Žižek tampoco significa abandonar todo intento de ordenación; al contrario, como se ha visto a lo largo de nuestros análisis, trasparece en el mismo una serie de líneas de fuga y de aglomeraciones de interés que, a su vez, se encuentran supeditadas a diferentes variables.

Así, se pueden proyectar continuidades (y rupturas) con respecto a las tradiciones de pensamiento —siendo un ejemplo concreto la cadena de Kant–Hegel–Lacan en su tratamiento de lo Sublime—, al tiempo que se atisban también agrupaciones y divisiones que toman en consideración los alcances y contenidos específicos de cada una de las aportaciones glosadas. Un intento de formalización esquemática global podría ser el de una división tripartita que distingue entre *aspectos generales y fundacionales* (cuales por ejemplo el diseño ontológico o el papel elemental de lo Real), *herramientas de análisis cultural* pormenorizado (mirada y voz, Segunda muerte, etc.) y *apuntes sobre materias intra-teóricas* (su propuesta de periodización, la crítica a las corrientes historicistas).

X. El pensamiento de Žižek se sitúa en buena medida fuera del *mainstream* académico.

Mientras que el amplio reconocimiento y difusión actual de las tesis de Žižek en diferentes disciplinas académicas es un hecho innegable, buena parte de sus ideas y posiciones se presentan más bien alejadas de —y difícilmente integrables en— los discursos académicos prevalentes. Así, en el campo de la Teoría literaria y artística, su continuada fidelidad al psicoanálisis de Lacan les resulta anacrónica a algunos de sus detractores —recordemos la brecha teórico-ideológica entre Žižek y los defensores de la post-teoría—, al tiempo que su rechazo rotundo de prácticamente el total de las ‘figuras de pensamiento’ postmodernas (véase nuestra tesis anterior) también le sitúa en un entorno de cierta distancia hacia el *mainstream*. En un orden más pormenorizado, se ha visto cómo su acercamiento a lo Sublime y, en particular, su periodización historiográfica distan igualmente de las formulaciones más habituales. Con respecto a sus esfuerzos de superación del pensamiento postmoderno, tan vehementemente rebatido por él, no obstante, Žižek se ha convertido, a buen seguro, en una de las voces más importantes y reconocidas del momento actual.

BIBLIOGRAFÍA

TABLA DE ABREVIATURAS DE OBRAS MONOGRÁFICAS DE ŽIŽEK

El siguiente listado desglosa las abreviaturas usadas en este trabajo para referirse a las obras monográficas principales de Slavoj Žižek en su versión original inglesa. Como se habrá comprobado, muchas de ellas se citan extensamente; otras no obstante cuentan con una incidencia menor. Obras monográficas de Žižek en otros idiomas, que se han mencionado esporádicamente en momentos oportunos, así como otras publicaciones menores, en su mayoría artículos y contribuciones a volúmenes colectivos, se encuentran listadas en la relación bibliográfica principal.

A	<i>Antigone</i> , Londres, Bloomsbury, 2016.
ADB	<i>Against the Double Blackmail: Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours</i> , Londres, Allen Lane, 2016.
AF	<i>The Abyss of Freedom</i> , Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1997 ⁸⁸⁰ .
AR	<i>Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism</i> , Londres, Verso, 2014.
ARS	<i>The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's «Lost Highway»</i> , Seattle, Wash., University of Washington Press, 2000.
CHU	<i>Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left</i> , Londres, Verso, 2000 ⁸⁸¹ .
D	<i>Disparities</i> , Londres, Bloomsbury, 2016.
DLC	<i>In Defense of Lost Causes</i> , Londres, Verso, 2008.
DST	<i>Did Somebody Say Totalitarianism?</i> , Londres, Verso, 2001.
EYS	<i>Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out</i> , Londres, Routledge, 2008 [3ª edición].
FA	<i>The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?</i> , Londres, Verso, 2000.
FKD	<i>For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor</i> , Londres, Verso, 2008 [1991].

⁸⁸⁰ Volumen que combina un ensayo introductorio extenso de Žižek con una traducción al inglés de la segunda versión del escrito sobre los *Weltalter* de Schelling.

⁸⁸¹ Una suerte de 'diálogo escrito' entre Žižek, Judith Butler y Ernesto Laclau. Las referencias a esta publicación recogidas en las notas a pie de página remiten, evidentemente, a las partes redactadas por Žižek.

- FRT *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kiesłowski between Theory and Post-Theory*, Londres, British Film Institute, 2001.
- FTF *First as Tragedy, Then as Farce*, Londres, Verso, 2009.
- HRL *How To Read Lacan*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 2007 [2006].
- IR *The Indivisible Remainder. On Schelling and Related Matters*, Londres, Verso, 1996.
- IV *The Incontinence of the Void: Economico-Philosophical Spandrels*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2017.
- ITR *Interrogating the Real*, Londres, Bloomsbury, 2005⁸⁸².
- LA *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- LET *Living in the End Times*, Londres, Verso, 2010.
- LN *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Londres, Verso, 2012.
- ME *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Women and Causality*, Londres, Verso, 1994.
- MSH *The Most Sublime Hysteric: Hegel with Lacan*, Malden, Mass., Polity Press, 2014⁸⁸³.
- OB *On Belief*, Londres, Routledge, 2001.
- OSD *Opera's Second Death*, Londres, Routledge, 2002⁸⁸⁴.
- OWB *Organs Without Bodies. Deleuze and Consequences*, Londres, Routledge, 2003.
- PD *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.
- PF *The Plague of Fantasies*, Londres, Verso, 1997.
- PV *The Parallax View*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006.
- RG *Revolution at the Gates: A Selection of Writings from February to October 1917*, Londres, Verso, 2002⁸⁸⁵.

⁸⁸² Volumen recopilatorio editado por Rex Butler y Scott Stephens.

⁸⁸³ Versión actualizada y traducida al inglés de *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, París, PUF, 2011.

⁸⁸⁴ Volumen redactado a partes iguales por Žižek y Mladen Dolar.

- SOI *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1989.
- TN *Tarrying with the Negative*, Durham, N.C., Duke University Press, 1993.
- TS *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*, Londres, Verso, 1999.
- IV *Incontinence of the Void. Economico-Philosophical Spandrels*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2017.
- WDR *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*, Londres, Verso, 2002.

⁸⁸⁵ Antología de textos de Lenin; Žižek, aparte de ser el editor del tomo, ha contribuido la introducción y el epílogo.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1955.
- ADORNO, Theodor W., «Kulturkritik und Gesellschaft», en *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963 [1955], pp. 7-22.
- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1970.
- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2004.
- ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *El poder soberano y la nuda vida. Homo sacer, I*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, *Signatura Rerum. Sobre el método*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- DE AGUIAR, Vinícius Jonas, «Ontological Incompleteness and Music by Slavoj Žižek», *International Journal of Žižek Studies* XI, 3 (2017), pp. 9-15; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/1024/1040> (últ. acc. 15/3/2018).
- ALTHUSSER, Louis, «Idéologie et appareils idéologiques d'État», en *Positions (1964-1975)*, París, Les Éditions sociales, 1975, pp. 67-125.
- BADIOU, Alain, *Le siècle*, París, Seuil, 2005.
- BADIOU, Alain, Barbara CASSIN, *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur «L'Étourdit» de Lacan*, París, Fayard, 2010.
- BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, París, Minuit, 2009.

- BENJAMIN, Garfield, «Augmented Headspace: Digital Parallax», *International Journal of Žižek Studies* XI, 1 (2015), pp. 1-11; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/859/864> (últ. acc. 20/01/2017)⁸⁸⁶.
- BENJAMIN, Walter, «Traumkitsch», en *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977, pp. 620-622.
- BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, vol. V, 1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1982.
- BENJAMIN, Walter, «Kitsch onírico. Glosa sobre el surrealismo», trad. Ricardo Ibarlucía, *Punto de Vista*, XLVII (1993), pp. 36-37.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, trad. Luisa Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004.
- BENTHIEN, Claudia, Gabriele KLEIN, «Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung», en Claudia BENTHIEN, Gabriele KLEIN (eds.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017, pp. 9-23.
- BIRNS, Nicholas, *Theory after Theory: An Intellectual History of Literary Theory From 1950 to the Early Twenty-first Century*, Buffalo, N.Y., Broadview Press, 2010.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997 [1973].
- BORDWELL, David, Noël CARROLL, «Introduction», en David BORDWELL, Noël CARROLL (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1996, pp. xiii-xviii.
- BORDWELL, David, «Slavoj Žižek: Say anything», página web del autor, 2005, s.p.; disponible online: <http://www.davidbordwell.com/essays/zizek.php> (últ. acc. 22/2/2018).
- BOSCALJON, Daniel R., «Žižek's Atheist Theology», *International Journal of Žižek Studies*, IV, 4 (2010), pp. 1-14; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/349/349> (últ. acc. 22/2/2018).

⁸⁸⁶ Obsérvese sobre las contribuciones provenientes de volúmenes del *International Journal of Žižek Studies* anteriores a 2016 que la paginación de cada una de las mismas siempre comienza con el número uno, con independencia de su ubicación efectiva en el volumen en cuestión.

- BOWMAN, Paul, «How not to read Žižek», en Matthew JOHNSON (ed.), *The Legacy of Marxism. Contemporary Challenges, Conflicts and Developments*, Londres, Continuum, 2012, pp. 57-74.
- BROWN, Helen, «Slavoj Zizek: the world's hippest philosopher», *The Telegraph* del 10 de julio de 2010, s.p.; disponible online: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/author/interviews/7871302/Slavoj-Zizek-the-worlds-hippest-philosopher.html> (últ. acc. 23/5/2018).
- BRYANT, Levi, Nick SRNICEK, Graham HARMAN, «Towards a Speculative Philosophy», en Levi BRYANT, Nick SRNICEK, Graham HARMAN (eds.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Melbourne, re.press, 2011, pp. 1-18.
- BUCHANAN, Ian, «Vanishing mediator», en Rex BUTLER (ed.), *The Žižek Dictionary*, Durham, N.C., Acumen, 2014, pp. 263-264.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press (col. World Classics), 2015 [1757].
- BUTLER, Rex, «Thought is Grievance: on Žižek's Parallax», *International Journal of Žižek Studies*, IV, 1 (2010), pp. 1-27; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/244/244> (últ. acc. 20/01/2017).
- BUTLER, Rex (ed.), *The Žižek Dictionary*, Durham, N.C., Acumen, 2014.
- CARROLL, Noël, «Prospects for Film Theory: A Personal Assessment», en David BORDWELL, Noël CARROLL (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1996, pp. 37-68.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma, 1982.
- CHION, Michel, *Le son. Oïr, écouter, observer*, París, Armand Colin, 2018 [3ª edición].
- CLARK, Timothy J., «Painting in the Year 2», en *Farewell to an Idea: Episodes*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1999, pp. 15-53.
- COPJEC, Joan, «The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan», *October*, IL (1989), pp. 53-71.
- COZZENS, Andrew, «Simultaneity and the Parallax in Art: The Fallacy of Absolutes», *International Journal of Žižek Studies*, IX, 1 (2015), pp. 1-8; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/871/876> (últ. acc. 20/01/2017).

- CRITCHLEY, Simon, «*Das Ding: Lacan and Levinas*», *Research in Phenomenology*, XXVIII (1998), pp. 72-90.
- CROCKETT, Clayton, *A Theology of the Sublime*, Londres, Routledge, 2001.
- CROCKETT, Clayton, *Interstices of the Sublime: Theology and Psychoanalytic Theory*, Nueva York, N.Y., Fordham University Press, 2007.
- DALY, Glyn, Slavoj ŽIŽEK, *Conversations with Žižek*, Cambridge, Polity, 2004.
- DAVIS, Ben «Rancière, for Dummies» [reseña de: J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Londres, Continuum, 2006], *Artnet.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.artnet.com/magazineus/books/davis/davis8-17-06.asp> (últ. acc. 4/5/2018).
- DAVIS, Colin, *After Poststructuralism: Reading, Stories and Theory*, Londres, Routledge, 2004.
- DEAN, Jodi, *Žižek's Politics*, Londres, Routledge, 2006.
- DEAN, Jodi, «The Object Next Door», *Political Theory*, XXV, 3 (2007), pp. 371-378.
- DENNETT, Daniel, *Consciousness Explained*, Boston, Mass., Little, Brown & Co., 1991.
- DOLAR, Mladen, «The Object Voice», en Renata SALECL, Slavoj ŽIŽEK (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 7-31.
- DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006.
- DOUGLAS, Charlotte, «Suprematism: The Sensible Dimension», *The Russian Review*, XXXIV, 3 (1975), pp. 266-281.
- EAGLETON, Terry, *After Theory*, Londres, Allen Lane, 2003.
- EAGLETON, Terry, «On the Contrary. Terry Eagleton on Slavoj Žižek's *The Parallax View*» [reseña de: PV], *Artforum International Magazine*, verano 2006, pp. 61-62.
- ELERICK, George, «Parallax», en Rex BUTLER (ed.), *The Žižek Dictionary*, Durham, N.C., Acumen, 2014, pp. 209-212.
- ELLIOTT, Jane, Derek ATTRIDGE, «Introduction: Theory's Nine Lives», en Jane ELLIOTT, Derek ATTRIDGE (eds.), *Theory after 'Theory'*, Londres, Routledge, 2011, pp. 1-15.

- EVANS, Christine, «The Analogical Parallax», *International Journal of Žižek Studies*, VIII, 2 (2014), pp. 1-23; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/766/771> (últ. acc. 20/01/2017).
- EVANS, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1996.
- FERRARIS, Maurizio, *Manifiesto del nuevo realismo*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, 2012.
- FIENNES, Sophie, Slavoj ŽIŽEK, *The Pervert's Guide to Cinema*, película documental, Londres, Amoeba Film/Lone Star/Mischief Films, 2006.
- FLISFEDER, Matthew, *The Symbolic, the Sublime and Slavoj Žižek's Theory of Film*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1931 [2ª edición].
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, trad. Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid, Alianza, 2010.
- FREY, Bruno S., Stephan MEIER, «The Economics of Museums», en Victor A. GINSBURGH, David THROSBY (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. I, Amsterdam, Elsevier, 2006, pp. 1017-1047.
- FRIEDMAN, Susan Stanford, «Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism», *Modernism/modernity*, VIII, 3 (2001), pp. 493-513.
- FRIEDMAN, Susan Stanford, «Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies», *Modernism/modernity*, XII, 3, (2006), pp. 425-443.
- GABRIEL, Markus, «Machwerk des Subjekts» [reseña de: LN], *Die Zeit*, 07/2015, s.p.; disponible online: <https://www.zeit.de/2015/07/slavoj-zizek-weniger-als-nichts> (últ. acc. 22/5/2018).
- GOFFMAN, Erving, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Mass., Northwestern University Press, 1986 [1974].
- GREENBERG, Clement, «Avant-Garde and Kitsch», en *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Mass., Beacon Press, 1989 [1939], pp. 3-33.

- HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, Wisc., University of Wisconsin Press, 1992.
- HEGEL, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik I*, en *Werke*, vol. XIII, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2017.
- HEGEL, G.W.F., *Estética I*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Península, 1989.
- HOLLAND, Kristopher, «On (Mis)Reading the Parallax: Four Introductions to Art-Based Philosophy», *International Journal of Žižek Studies* IX, 1, pp. 1-15; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/969/972> (últ. acc. 21/01/2017).
- HOMER, Sean, *Slavoj Žižek and Radical Politics*, Londres, Routledge, 2016.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2007 [1938].
- HYLDGAARD, Kirsten, «Sexual difference/Formulae of sexuation», en Rex BUTLER (ed.), *The Žižek Dictionary*, Durham, N.C., Acumen, 2014, pp. 225-228.
- JAMESON, Fredric, *Signatures of the Visible*, New York, NY, Routledge, 1992.
- JAMESON, Fredric, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Londres, Verso, 1998.
- JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Routledge, 2002 [1981].
- JAMESON, Fredric, *A Singular Modernity. Essays on the Ontology of the Present*, Londres, Verso, 2002.
- JAMESON, Fredric, «First Impressions» [reseña de: PV], *London Review of Books* XXVIII, 17 (2006), pp. 7-8.
- JARVIS, Simon, «The Parallax View by Slavoj Žižek» [reseña de: PV], *The Liberal*, IX (2006), pp. 38-39.
- JOHNSON, Alan, «Slavoj Žižek's theory of revolution: a critique», en Matthew JOHNSON (ed.), *The Legacy of Marxism. Contemporary Challenges, Conflicts and Developments*, Londres, Continuum, 2012, pp. 37-55.

- JOHNSTON, Adrian, «Review—The Fright of Real Tears» [reseña de: FRT], *Metapsychology Online Reviews*, 2001, s.p.; disponible online: http://metapsychology.mentalhelp.net/poc/view_doc.php?type=book&id=720&cn=395 (últ. acc. 19/5/2018).
- JOHNSTON, Adrian, «Review—Opera's Second Death» [reseña de: OSD], *Metapsychology Online Reviews*, 2002, s.p.; disponible online: http://metapsychology.mentalhelp.net/poc/view_doc.php?type=book&id=1083 (últ. acc. 18/3/2017).
- JOHNSTON, Adrian, *Žižek's Ontology: a Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2008.
- JORDANOVA, Ludmilla, *History in Practice*, Londres, Arnold, 2000.
- KAFKA, Franz, «Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse», en *Ein Hungerkünstler*, Berlín, Die Schmiede, 1924, pp. 52-86.
- KAFKA, Franz, «Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones», en *Cuentos completos*, trad. José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2010, pp. 622-644.
- KANE, Brian, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- KANT, Immanuel, *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, Königsberg, Johann Jacob Kanter, 1766 [facsimil digital].
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig, Felix Meiner, 1922 [1790].
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, Barcelona, Austral, 2013.
- KARATANI, Kōjin, *Transcritique: on Kant and Marx*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.
- KISNER, Wendell, «Concrete Universality», en Rex BUTLER (ed.), *The Žižek Dictionary*, Durham, N.C., Acumen, 2014, pp. 44-49.
- KOTSKO, Adam, «Žižek's Flawed 'Magnum Opus'» [reseña de: PV], *Journal for Cultural and Religious Theory*, VIII, 1 (2006), pp. 106-113.
- KOTSKO, Adam, *Žižek and Theology*, Londres, T&T Clark, 2008.
- KOTSKO, Adam, «Out of the Woods? On Žižek's *Less Than Nothing*» [reseña de: LN], *Journal for Cultural and Religious Theory*, XIII, 2 (2014), pp. 96-101.

- KOTSKO, Adam, *Creepiness*, Alresford, Zero Books, 2015.
- KREČIĆ, Jela, Slavoj ŽIŽEK, «Ugly, Creepy, Disgusting, and Other Modes of Abjection», *Critical Inquiry*, XLIII (2016), pp. 60-83.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques, «Fonction et champ de la parole et du langage», en *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 237-322.
- LACAN, Jacques, «L'Étourdit», *Scilicet*, IV (1973), pp. 5-52.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques, rueda de prensa en el Centre Culturel Français en Roma, 29 de octubre de 1974, *Lettres de l'École Freudienne*, XVI (1975), pp. 6-26.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre X: L'angoisse*, Paris, Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre I: Les écrits techniques de Freud*, Paris, Points, 1998.
- LACAN, Jacques, «Joyce le symptôme», en *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 565-570.
- LACAN, Jacques, «Petit discours à l'ORTF», en *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 221-226.
- LACAN, Jacques, «Radiophonie», en *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 403-447.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII: Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre VI: Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de la Martinière (col. Le Champ Freudien), 2013.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX: Encore*, Paris, Points, 2016.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XXII: RSI*, Paris, École Lacanienne de Psychanalyse, s.a.; disponible online: http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1974_1978.pdf (últ. acc. 10/5/2018).

- LACAPRA, Dominick, «Trauma, Absence, Loss», *Critical Inquiry*, XXV, 4 (1999), pp. 696-729.
- LAGAAY, Alice, «Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis», *e-pisteme*, I, 1 (2008), pp. 53-62.
- MCGOWAN, Todd, «Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes», *Cinema Journal*, XLII, 3 (2003), pp. 27-47.
- MANGOLD, Alex, Broderick CHOW (eds.), *Žižek and Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.
- MANNONI, Octave, «Je sais bien, mais quand même...», en *Clefs pour l'imaginaire, ou L'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, pp. 9-33.
- MANNONI, Octave, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», en *Clefs pour l'imaginaire, ou L'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, pp. 161-183.
- MARX, Karl, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Stuttgart, J.H.W. Dietz, 1914 [1852].
- MARX, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, en Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Gesamtausgabe (MEGA)*, vol. X, Berlin, Dietz, 1991.
- MARX, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, trad. Vicente Romano García, vol. I, 1, Madrid, Akal, 2000.
- MEDAK-SEGUÍN, Bécquer, «Short-Circuiting Urban and Rural Spanish Society: A Parallax View of *Volver*», *International Journal of Žižek Studies*, V, 1 (2011), pp. 1-15; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/474/481> (últ. acc. 20/01/2017).
- MENNINGHAUS, Winfried, *Disgust, The Theory and History of a Strong Sensation*, Albany, NY, State University of New York Press, 2003 [1999].
- MENNINGHAUS, Winfried, «On the 'Vital Significance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'», en Andrew BENJAMIN, Charles RICE (eds.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, re.press, 2009, pp. 39-57.
- MILBANK, John, «Materialism and Transcendence», en Creston DAVIS, John MILBANK, Slavoj ŽIŽEK (eds.), *Theology and the Political: the New Debate*, Durham, N.C., Duke University Press, 2005, pp. 393-426.

- MILLER, Jacques-Alain, «Les prisons de la jouissance», *La cause freudienne*, LXIX (2008), pp. 113-123.
- MILLER, Jacques-Alain, «Ordinary Psychosis Revisited», *Psychoanalytical Notebooks*, XIX (2008), pp. 139-167.
- MISEK, Richard, «A Parallax View of Psycho», *International Journal of Žižek Studies* II, 1 (2008), pp. 1-17; disponible online: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/77774> (últ. acc. 20/01/2017).
- MURPHY, Sara, «The Gaze», en Huguetta GLOWINSKI, Zita MARKS, Sara MURPHY (eds.), *A Compendium of Lacanian Terms*, Londres, Free Association Books, 2001, pp. 79-82.
- MYERS, Tony, *Slavoj Žižek*, Londres, Routledge, 2003.
- NGAI, Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007.
- NGAI, Sianne, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2012.
- NICHOLSON, Graeme, «The Ontological Difference», *American Philosophical Quarterly*, XXXIII, 4 (1996), pp. 357-374.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999 [1878].
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, trad. Pablo Noguera, Madrid, Mestas Ediciones, 2016.
- O'HAGAN, Sean, «Slavoj Žižek: Interview», *The Observer* del 27 de junio de 2010, s.p.; disponible online: <https://www.theguardian.com/culture/2010/jun/27/slavoj-zizek-living-end-times> (últ. acc. 23/5/2018).
- ORTEGA Y GASSET, José, «Meditación sobre el marco», en *Obras completas*, vol. II («El Espectador»), Madrid, Revista de Occidente, 1963 [1946], pp. 307-313.
- PARKER, Ian, *Slavoj Žižek. A Critical Introduction*, Londres, Pluto Press, 2004.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, París, P. Lethielleux, 1896 [1670].

- PARRET, Herman, «The Ugly as the Beyond of Sublime», página web del autor, 2009, pp. 1-14; disponible online: http://hermanparret.be/media/articles-in-print/21_The-Ugly-as-the-Beyond.pdf (últ. acc. 1/12/2017).
- PFALLER, Robert, «Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit. Elemente einer Ästhetik der Interpassivität», en Robert PFALLER (ed.), *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Viena–Nueva York, N.Y., Springer, 2000, pp. 49-84.
- PFALLER, Robert, *Die Illusionen der Anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2002.
- PFALLER, «Little Gestures of Disappearance. Interpassivity and the Theory of Ritual», *European Journal of Psychoanalysis*, XVI (2003), s.p.; disponible online: <http://www.psychomedia.it/jep/number16/pfaller.htm> (últ. acc. 15/01/2017).
- PFALLER, Robert, *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburgo, Philo Fine Arts, 2008.
- PIZARNIK, Alejandra, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2016.
- PORGE, Erik, «Les voix, la voix», *Essaim*, XXVI, 1 (2011), pp. 7-28.
- POUND, Marcus, *Žižek, a (Very) Critical Introduction*, Grand Rapids, Mich., Eerdmans Publishing, 2008.
- PRINCE, Stephen, «Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator», en David BORDWELL, Noël CARROLL (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1996, pp. 71-83.
- PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes (À la recherche du temps perdu III)*, París, Gallimard (col. Folio classique), 1988.
- RILKE, Rainer Maria, *Gesammelte Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1930.
- RODRÍGUEZ, Silvia A., «Subject», en Huguette GLOWINSKI, Zita MARKS, Sarah MURPHY (eds.), *A Compendium of Lacanian Terms*, Londres, Free Association Books, 2001, pp. 192-197.
- ROSENKRANZ, Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg, Gebr. Bornträger, 1853.
- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, trad. Miguel Salmerón, Madrid, Juan Ollero Editor, 1992.

- DE SADE, D.A.F., *La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur*, vol. VIII, Holanda, s.e., 1797 [facsimil digital].
- SAER, Juan José, *Nadie nada nunca*, Barcelona, Rayo Verde, 2014 [1980].
- SAMUELS, Robert, *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. Automodernity from Žižek to Laclau*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, París, Gallimard, 1938.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, París, Gallimard, 1943.
- SBRIGLIA, Russell (ed.), *Everything You Always Wanted to Know about Literature but Were Afraid to Ask Žižek*, Durham, N.C., Duke University Press, 2016.
- SCHJELDAHL, Peter, «The Prophet. Malevich's Revolution», *The New Yorker* del 2 de junio de 2003, s.p.; disponible online: <http://www.newyorker.com/magazine/2003/06/02/the-prophet-2> (últ. acc. 1/6/2017).
- SHELLING, F.W.J., *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Stuttgart, Reclam, 1964.
- SHELLING, F.W.J., *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SHARPE, Matthew, «Slavoj Žižek», en Jon SIMONS (ed.), *From Agamben to Žižek: Contemporary Critical Theorists*, Edimburgo, University of Edinburgh Press, 2010, pp. 243-258.
- SHARPE, Matthew, Geoff BOUCHER, *Žižek and Politics. A Critical Introduction*, Edimburgo, University of Edinburgh Press, 2010.
- SHEEHAN, Sean, *Žižek. A Guide for the Perplexed*, Londres, Continuum, 2012.
- SIMMONS, Laurence, «Hitchcock», en Rex BUTLER (ed.), *The Žižek Dictionary*, Durham, N.C., Acumen, 2014, pp. 123-127.
- SLOTERDIJK, Peter, *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2009.

- SLOTTERDIJK, Peter, *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*, trad. Pedro Madrigal, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- SONTAG, Susan, «Notes on Camp», en *Against Interpretation and other Essays*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, pp. 275-292.
- TAYLOR, Astra, *Žižek!*, película documental, Nueva York, N.Y., Zeitgeist Films, 2005.
- WAJCMAN, Gérard, *Les animaux nos traitent mal*, París, Gallimard–Musée de la Chasse et de la Nature, 2008.
- WEISMAN, Alan, *The World Without Us*, Londres, Virgin Books, 2008.
- WILLIAMS, Raymond, *Writing in Society*, Londres, Verso, 1983.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Bemerkungen*, Fráncfort, Suhrkamp, 1981.
- WOLF, Werner, «Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media», en Werner WOLF, Walter BERNHART (eds.), *Framing Borders in Literature and other Media*, Ámsterdam–Nueva York, N.Y., Rodopi, 2006, pp. 1-40.
- WOOD, Kelsey, *Žižek: A Reader's Guide*, Malden, Mass., Wiley-Blackwell, 2012.
- ŽIŽEK, Slavoj, «The Limits of the Semiotic Approach to Psychoanalysis», en Richard FELDSTEIN, Henry SUSSMAN (eds.), *Psychoanalysis and...*, Londres, Routledge, 1990, pp. 89-110.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Liebe dein Symptom wie dich selbst*, Berlín, Merve, 1991.
- ŽIŽEK, Slavoj, «Introduction: Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation», en Slavoj ŽIŽEK (ed.), *Everything You Always Wanted to Know about Hitchcock (But Were Afraid to Ask Lacan)*, Londres, Verso, 1992, pp. 1-12.
- ŽIŽEK, Slavoj, «The Lamella of David Lynch», en Richard FELDSTEIN, Bruce FINK, Maire JAANUS (eds.), *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychonanalysis*, Albany, N.Y., State University of New York Press, 1995, pp. 205-220.
- ŽIŽEK, Slavoj, «'I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master», en Renata SALECL, Slavoj ŽIŽEK (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects (SIC 1)*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 90-126.

- ŽIŽEK, Slavoj, «Le sujet interpassif», en VV.AA., *Traverses*, París, Centre Georges Pompidou, 1998, s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizek-pompidou2.htm> (últ. acc. 18/01/2017).
- ŽIŽEK, Slavoj, «The Interpassive Subject», en VV.AA., *Traverses*, París, Centre Georges Pompidou, 1998, s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizek-pompidou.htm> (últ. acc. 18/01/2017).
- ŽIŽEK, Slavoj, «Enjoy!», *Die Zeit*, 34/1999, s.p.; disponible online: https://www.zeit.de/1999/34/Enjoy_/komplettansicht (últ. acc. 24/5/2018).
- ŽIŽEK, Slavoj, «The Matrix, or, The Two Sides of Perversion», contribución para el congreso «Inside the Matrix: International Symposium at the Center for Art and Media, Karlsruhe», octubre de 1999, s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizek-matrix.htm> (últ. acc. 1/6/2017).
- ŽIŽEK, Slavoj, «The one measure of true love is: you can insult the other», entrevista con Sabine Reul y Thomas Deichmann, *Spiked*, 2001, s.p.; disponible online: <http://www.spiked-online.com/newsite/article/10816> (últ. acc. 2/4/2018).
- ŽIŽEK, Slavoj, «Are we in a war? Do we have an enemy?», *London Review of Books*, XXIV, 10 (2002), pp. 3-6.
- ŽIŽEK, Slavoj, «Will you laugh for me, please?», *In These Times* del 18 de julio de 2003, s.p.; disponible online: http://inthesetimes.com/article/88/will_you_laugh_for_me_please (últ. acc. 18/01/2017).
- ŽIŽEK, Slavoj, «The Parallax View», *New Left Review*, XXV (2004), pp. 121-134.
- ŽIŽEK, Slavoj, «Burned by the Thing», *European Journal of Psychoanalysis*, XVIII (2004), s.p.; disponible online: <http://www.psychomedia.it/jep/number18/zizek.htm/> (últ. acc. 20/01/2017).
- ŽIŽEK, Slavoj, *La subjectivité à venir*, París, Flammarion, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj, «Afterword: With defenders like these, who needs attackers?», en Paul BOWMAN, Richard STAMP (eds.), *The Truth of Žižek*, Londres, Continuum, 2007, pp. 197-255.
- ŽIŽEK, Slavoj, «Deibt bleutsch!», *Die Zeit*, 11/2008, s.p.; disponible online: https://www.zeit.de/2008/11/Deibt_bleutsch (últ. acc. 10/5/2018).

ŽIŽEK, Slavoj, «Kitsch als Ereignis», *Die Zeit*, 14/2008, s.p.; disponible online: https://www.zeit.de/2008/14/Kitsch_als_Ereignis (últ. acc. 22/10/2017).

ŽIŽEK, Slavoj, «Foreword: The Camera's Posthuman Eye», en Henry BOND, *Lacan at the Scene*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2009, pp. xi-xv.

ŽIŽEK, Slavoj, «Lecture: Living in the End Times According to Slavoj Žižek», vídeo del programa *Vpro Backlight*, 2010; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=Gw8LPn4irao> (últ. acc. 18/01/2017).

ŽIŽEK, Slavoj, *Les plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, París, PUF, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj, «Ontological Incompleteness in Film», videoconferencia para la *European Graduate School*, 2012; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=T1qaonrXZg0> (últ. acc. 28/3/2018).

ŽIŽEK, Slavoj, «Ontological Incompleteness in Painting, Literature and Quantum Physics», videoconferencia para la *European Graduate School*, 2012; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA> (últ. acc. 29/3/2018).

ŽIŽEK, Slavoj, «Abjection, Disavowal and the Masquerade of Power», *Journal of the Centre for Freudian Analysis and Research*, XXVI (2015), pp. 33-44.

ŽIŽEK, Slavoj, «Slavoj Zizek on Jacques-Alain Miller», vídeo publicado por *Lacanian Ink*, 2015, disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=9eMbN7pqNMA> (últ. acc. 23/5/2018).

ŽIŽEK, Slavoj, «The Left's Fidelity to Castro-ation», *In These Times* del 29 de noviembre de 2016, s.p.; disponible online: <http://inthesetimes.com/article/19677/the-left-fidelity-castration-slavoj-zizek-fidel-castro-cuba-che-communism> (últ. acc. 6/5/2017).

ŽIŽEK, Slavoj, «Ontological Incompleteness in Hegel», videoentrevista para *Ashley Story*, 2017; disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=5fDRu4W3kYY> (últ. acc. 24/3/2018).

ŽIŽEK, Slavoj, «Ideology III: To Read Too Many Books Is Harmful», *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizchemicalbeats> (últ. acc. 15/5/2017).

ŽIŽEK, Slavoj, «Lacan: at What Point is He Hegelian», *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizlacan1.htm> (últ. acc. 6 de marzo de 2017).

ŽIŽEK, Slavoj, «Religion between Knowledge and *Jouissance*», *Lacan.com*, s.a., s.p.; disponible online: <http://www.lacan.com/zizsmokeonthewater.html> (últ. acc. 5/6/2017).

ŽIŽEK, Slavoj, «Spinoza, Kant, Hegel ... and Badiou! / Section 3: Badiou!», *Lacan.com*, s.a., s.p., disponible online: <http://www.lacan.com/zizphilosophy3.htm> (últ. acc. 3/6/2017).

ZUPANČIČ, Alenka, *What Is Sex?*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2017.

ANEXOS

Resumen en castellano.

A lo largo de las últimas dos décadas, el filósofo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek (Liubliana, 1949) se ha ido convirtiendo en una de las figuras más notorias, reconocidas y potentes en el horizonte de la filosofía continental del presente. Sus intereses teóricos abarcan un amplísimo conjunto de materias, desde asuntos políticos —muy frecuentemente incardinados en la tradición marxista de la Economía— y cuestiones de ‘pensamiento puro’ hasta los pormenores del psicoanálisis lacaniano, la ecología y la crítica cultural en todas sus vertientes. En virtud de esa profusión temática y de la elevada plasticidad que ostenta su obra, las referencias a la misma abundan en muchas de las disciplinas humanísticas y sociales, si bien el nivel de comprensión en profundidad que demuestran sus exégetas suele variar considerablemente. En particular resulta llamativa sobre la recepción de Žižek la asimetría detectable entre la acrecentada presencia de sus ideas en numerosos ámbitos académicos por un lado, y la relativa escasez de acercamientos exegético-críticos comprometidos con la elaboración de una revisión crítica de sus posturas específicas con respecto a diferentes temáticas por el otro.

La presente tesis doctoral toma esta última constatación como punto de partida, al afrontar el pensamiento de Žižek bajo la óptica de la Teoría literaria y artística, con el propósito de identificar, examinar y ponderar los contenidos doctrinales más significativos en ese campo. Como acabamos de señalar, el análisis y la crítica cultural constituyen una parte no desdeñable de la filosofía de Žižek; sus razonamientos al respecto y las distintas vías de acceso empleadas

por él para aproximarse a artefactos y manifestaciones culturales, sin embargo, se caracterizan ante todo por una pronunciada heterogeneidad. En razón de ese carácter heterogéneo, el pensamiento de Žižek sobre lo literario y artístico —en el que se ve reflejado, por lo demás, su *modus operandi* global igualmente asociativo y poco consistente— se beneficia sustancialmente (o hasta precisa) de una sistematización crítica como la que proyectamos nosotros, reuniendo y evaluando de forma conjunta sus aportaciones más relevantes.

La sección preliminar sirve como introducción general, al tiempo que se incide en ella sobre el estado global de la cuestión, pasando revista a un conjunto de trabajos críticos anteriores que comparten con el nuestro su orientación temática y su afán sistematizador. El núcleo de esta sección preliminar lo constituye, no obstante, la formulación de la hipótesis general y de los objetivos parciales, donde se condensan en breves apuntes los presupuestos fundamentales de nuestra investigación; aparte de lo cual, se desglosa la pauta metodológica empleada en las partes principales, así como las particularidades bibliográficas del trabajo.

A continuación, la primera de las partes principales se concibe como una introducción más específica desplegada en torno a la figura y el pensamiento de Žižek, para situarlos en un marco más amplio dentro del horizonte de la teoría actual, ilustrar su trayectoria vital y su producción textual, así como las fuentes y enfoques temáticos de la misma, y, por último, considerar los pormenores de su empleo de ejemplos culturales. En consecuencia, la primera parte se compone de los siguientes elementos:

- Un comentario introductorio sobre el ascenso de la notoriedad intelectual de Žižek a partir del año 2000, relacionando y contrastando su postura teórica con la de las nuevas corrientes llamadas ‘post-teóricas’ que han cobrado vigor en años recientes.
- Un acotado perfil biobibliográfico del filósofo, que pasa revista a sus etapas vitales más señaladas, al tiempo que ofrece un comentario razonado de su obra escrita.
- Una glosa del impacto que tienen sobre el pensamiento de Žižek sus tres fuentes doctrinales principales —Lacan, Hegel y Marx—, junto a una visión sinóptica de otros *clusters* de interés.
- Por último, una meditación sobre el uso de muestras y ejemplos culturales, decisivos para gran parte del esfuerzo crítico de Žižek, que distingue entre un uso ‘idealista’ y otro

‘materialista’, para postular después el proceso personal del esloveno como tercera vía fusionada.

La segunda parte —el cuerpo principal de esta tesis— examina en profundidad diez aspectos teóricos extraídos del pensamiento de Žižek por su relevancia y aplicabilidad en el estudio literario y artístico, configurándose así una suerte de inventario general. Como es lógico, los aspectos discutidos no sólo se distinguen con respecto a sus contenidos particulares, sino también en cuanto a su posición al interior del sistema žižekiano; una diferenciación que se ve reflejada en la disposición de los mismos a lo largo de esa parte. Los aspectos analizados son los siguientes:

- El diseño ontológico propuesto por Žižek bajo el término de *incompletitud ontológica*, que concibe la realidad y el entorno matérico como caracterizados por una indeterminación elemental, aspectos de la cual se articulan en obras de arte y las relaciones entre las mismas. Según Žižek la producción artística se torna recrudientemente consciente de esa condición inconsistente e inacabada de los fundamentos de nuestra realidad con el advenimiento de la Modernidad, plasmándose ese contenido tanto en obras pictóricas como en el ámbito literario. Amén de ello, Žižek moviliza su ontología asimismo para formular y justificar su crítica a las corrientes teóricas de orientación historicista.
- El dispositivo epistemológico del *paralaje* que ha servido durante un tiempo (de 2004 a 2010, aproximadamente) como uno de los máximos principios gobernadores del sistema de Žižek, con una influencia que, a día de hoy, sigue siendo notable. La visión paraláctica, el particular ‘modo de ver’ que engendra el paralaje, se aplica tanto a temáticas de alcance general como a coyunturas de análisis más concretas, notablemente en el examen de obras literarias (y, en menor grado, pictóricas), donde tiende a articularse en su condición de diferencia mínima.
- El papel del registro lacaniano de *lo Real* para la creación artística. Una parte sustancial de la filosofía de Žižek se concibe como exploración de ese registro, central en la última etapa de Lacan, y de las interdependencias que establece con el Orden Simbólico. Así, artefactos y manifestaciones artísticas son concebidas como estructuras

predominantemente simbólicas que intentan aproximarse a y ‘retratar’ su núcleo de lo Real subyacente, sin que lleguen a representarlo fiel y exhaustivamente. Lo Real actúa simultáneamente como motor que impulsa la creación y como turbio abismo que amenaza con engullir toda significación. Žižek lo muestra así mediante un nutrido número de ejemplos al respecto, provenientes tanto del ámbito literario como de las artes plásticas.

- El conjunto de diferentes *modalidades del desagrado* que asumen una posición destacada en el pensamiento estético de Žižek, empezando con la categoría tradicional de lo feo, explorada en yuxtaposición a otras contiguas, cuales lo bello, lo cómico o lo monstruoso. Más contemporáneo se presenta aquí el diálogo que Žižek entabla con el dominio de lo abyecto según Kristeva, donde se descubren una serie de convergencias y paralelismos con lo Real. El examen de las categorías de *kitsch* y *creepiness*, por último —ambas igualmente expresiones de reacciones afectivas y juicios estéticos negativos— redondea esta sección sobre la negatividad estética.
- La fórmula personal de Žižek sobre una de las materias estéticas de más larga tradición, la noción de *lo Sublime*, donde enriquece su ‘clásica’ base kantiana con planteamientos de Hegel y la aproxima después al proceso de la sublimación según Freud y Lacan. De esta forma se descubren unos puntos de unión inopinados entre la categoría estético-filosófica y el mecanismo psíquico, a través de los cuales Žižek expone su visión idiosincrásica del sustrato último compartido por las tres propuestas.
- El mecanismo psíquico de la *interpasividad*, un concepto que Žižek ha desarrollado en proximidad (aunque no en colaboración abierta) con el filósofo austriaco Robert Pfaller, cuya formulación también se trae a colación en el capítulo correspondiente. El centro de ambas propuestas se constituye en la observación de que una serie de ‘contenidos psíquicos’ íntimos de un sujeto, por lo común considerados inajenables —emociones, creencias y hasta placer—, pueden ser de hecho delegados a otro agente, el cual ni siquiera ha de ser necesariamente humano. Tal descubrimiento posibilita el análisis de un conjunto de prácticas culturales contemporáneas desde un ángulo novedoso, afrontando tanto las manifestaciones más palmarias (como el *Dienstleistungskunst*, el ‘arte

de servicio’), como casos más opacos (colecciones museísticas; bibliomanía) de interpasividad.

- Los conceptos de mirada (*Gaze*) y marco (*Frame*) que abordan el campo del análisis visual. Respecto al concepto de la mirada, Žižek sigue la amplia pauta marcada por Lacan para ilustrar las diferentes modalidades de la misma con relieve en la experiencia artística y cultural. En el medio cinematográfico tiende a plasmarse de un modo especialmente directo, dadas las posibilidades de la cámara para crear una imagen-mirada de-subjetivada, mientras que en la pintura y la literatura surge bajo formas más oblicuas y mediadas. El concepto del marco, por el contrario, constituye una invención genuinamente žižekiana que cuenta con un origen curioso, al haberse ideado en el primer momento como una especie de burla o guasa, para después integrarse, no obstante, en el inventario conceptual ‘serio’ de Žižek.
- El concepto estructuralmente próximo al de la mirada, la voz (*Voice*) en sentido psicoanalítico/lacanianos que forma el *pendant* del capítulo anterior para el campo auditivo. De nuevo, Žižek afronta las distintas manifestaciones de la misma en varios tipos y géneros de artefactos culturales, comenzando por las diferentes posibilidades de su empleo en el medio cinematográfico. En la literatura, en cambio, la voz y sus efectos han de transmitirse de manera indirecta, sin que ello conlleve una mengua de su impacto ‘encantador’, como Žižek ilustra en sus análisis de Kafka y Proust.
- La *Segunda muerte*, otra categoría de marcada inspiración lacanianos, por vía de la cual Žižek se aproxima a la diferencia entre la muerte como suceso en lo Real y el registro simbólico de ese suceso. Esta formulación específica puede ser empleada con interesantes resultados en el análisis literario, según lo evidencia Žižek mediante los ejemplos de *Antígona* y *Hamlet*, aunque también permite su extrapolación hacia contextos más generales. Para ello se desliga de la acepción acotada de la muerte como desistimiento de las funciones vitales y la entiende en lugar de eso como término o cesura. En esa modalidad ampliada es utilizada por Žižek por ejemplo en su extenso comentario monográfico sobre el ‘estado de salud’ de la ópera o para dilucidar las relaciones que percibe entre los sucesos del 11-S y la crisis financiera a partir de 2008.

- Por último, el esquema de *periodización histórico-artística* propuesto por Žižek, con el que abandona el ámbito del análisis literario-artístico, centrado en las correspondencias entre contenidos doctrinales y ejemplos específicos, para orientarse hacia un asunto de carácter intra/metateórico. A grandes rasgos, el sistema que propone divide el total de la historia de la creación artística en tres amplios periodos: arte ‘premoderno’, arte moderno y arte postmoderno. Estos, a su vez, se caracterizan no tanto por rasgos individuales y discretos, sino, antes bien, por las relaciones entre ellos, por las rupturas de transición entre un periodo y el siguiente. Con ello se configura una propuesta dinámica y poliédrica, aunque no sin sus defectos, que se sitúa en muchos aspectos en oposición a otras organizaciones historiográficas más convencionales.

Tras ese conjunto de análisis individuales, la sección conclusiva evalúa los resultados de manera conjuntiva y sintetizadora, recogidos en la misma en forma de breves *statements* o tesis finales, cada una de las cuales se desarrolla brevemente en un apartado propio.

Palabras clave:

Slavoj Žižek, teoría literaria, teoría artística, filosofía contemporánea, filosofía continental, psicoanálisis lacaniano, postmodernidad.

Summary & Conclusions in English.

Summary

In recent years, the philosopher and psychoanalyst Slavoj Žižek (Ljubljana, 1949) has become one of the most well-known, renowned and potent figures on the horizon of contemporary continental philosophy. His interests comprise a wide range of subject matters, from political topics—often intertwined, in Marxist tradition, with the sphere of economics—and questions of ‘pure thought’ to the inner workings of Lacanian psychoanalysis, ecological issues or cultural criticism in its many facets. By virtue of this abundance of themes and its high level of plasticity, Žižek’s thought has become somewhat of an obligatory reference for many scholars pertaining to an ever-growing number of academic fields, with the level of interaction with his doctrines ranging from nonchalant allusions to more in-depth and weighty examinations of his thought. What results particularly striking about the general reception of Žižek’s work, however, is an asymmetry that can be observed between the outstanding presence of his ideas in numerous academic fields on the one hand, and the relatively scarce number of interpretative approaches that strive to elaborate critical synopses of Žižek’s views and positions on specific themes or subjects on the other.

The present dissertation takes this observation as its point of departure, as it approaches Žižek’s philosophy through the lens of literary and artistic theory, striving to identify and examine its most significant contributions in this field. Cultural analysis and criticism make up a considerable portion of Žižek’s thought; his musings on these matters and the different

means of access he employs, however, are of a pronouncedly heterogeneous nature. As a consequence of this heterogeneity, Žižek's considerations on literary and artistic matters may benefit substantially from a critical systematization that unites and jointly evaluates his most relevant contributions to the field.

The preliminary section serves as a general introduction, while at the same time offering a review of a number of previous publications that share with this one its thematic orientation or its aspiration to systematize Žižek's ideas. The central portion of this first section, however, comprises the general hypothesis as well as the partial objectives for this investigation, which condense its main premises into a string of short statements. Apart from the above, the preliminary section also includes a comment on the methodology employed in the central analyses, as well as a number of notes on the bibliographical particularities of this investigation.

Thereafter, the first of its main parts deploys a more specific introduction to Žižek and his thought, providing an assessment of his position within the horizon of today's theory, as well as an overview of the principal stages of his career, a synopsis of his writings, and a reflection on the use of examples from the cultural sphere in his doctrines. Thus, this first section comprises the following elements:

- An introductory comment on Žižek's ascent from the year 2000 onward that relates and contrast his theoretical stance with that of the so-called post-theoretical tendencies that have been establishing themselves in recent years.
- A short biobibliographical profile that takes into account the more salient stages of Žižek's career while offering a critical overview of his writings.
- An examination of the impact that its three primary sources of influence—Lacan, Hegel, Marx—have on Žižek's thought, in juxtaposition with a review of other clusters of interest in his philosophy.
- A meditation on his use of examples from the cultural sphere—decisive for a considerable portion of Žižek's critical effort—, which first distinguishes between an 'idealist' and a 'materialist' mode of employment, in order to then posit his personal approach as a combined 'third way.'

The second part—the primary body of this dissertation—proceeds to examine in detail ten theoretical aspects that have been extracted from the totality of Žižek’s thought for their relevance and applicability in the field of literature and art, in a process that amounts to the confection of a sort of general inventory. The aspects discussed not only differ in regard to their specific content but also concerning their respective position within Žižek’s system; a circumstance that is reflected in the order of analysis, as it attempts to reproduce, at least to a certain degree, said differentiation. The aspects discussed are the following:

- Žižek’s ontological design, commonly designated as *ontological incompleteness*, that promotes the view that our reality and the material environment as such are constituted in a fundamentally and constitutively open, indeterminate and ‘fuzzy’ way. Reflections of this general condition emerge not only in a series of works of arts but also in the relations between these works, particularly from the advent of Modernity onward, as the artistic production, in Žižek’s view, becomes particularly aware of the open and inconsistent nature of the foundations of reality. Moreover, Žižek also mobilizes his ontological considerations for his criticism of certain theoretical schools of a historicist orientation.
- The (primarily) epistemological device of *parallax*, which in the period from approximately 2004 to 2010 has served as one of the prime governing principles of Žižek’s system of thought, where its influence is still palpable today. The parallax view, the specific ‘way of seeing’ parallax instigates, can be applied to general subject matters and to more concrete analytical scenarios, such as the interpretation of literary (and, to a lesser degree, pictorial) works of art, where parallax tends to appear in its avatar of minimal difference.
- The role of the Lacanian register of *the Real* in artistic creation. A sizeable portion of Žižek’s philosophy can be understood as an exploration of this register, crucial for the late Lacan, and the interdependencies it establishes with the Symbolic Order. Thus, artistic artifacts and manifestations can be conceived as primarily symbolic structures set out to approach and ‘portray’ its subjacent Real core, even though they necessarily fail to capture and represent it in its (un-symbolizable) entirety. The Real acts

simultaneously as a motor that drives artistic creation and as a murky abyss that threatens to engulf all signification, as Žižek shows with the aid of a large number of literary and artistic examples.

- A number of different *modalities of displeasure* that hold a significant position in Žižek's aesthetic thought, beginning with the traditional category of the ugly, explored in juxtaposition with other contiguous ones, such as the beautiful, the comic or the monstrous. Thereafter, the ensuing examination of the dialog Žižek establishes with the domain of the abject as proposed by Kristeva appears in a more contemporary light, as a series of parallels and convergences with the Real can be discovered. This chapter closes with a discussion of the categories of *kitsch* and *creepiness*, both of which are expressions of negative affective reactions and aesthetic judgments.
- Žižek's personal take on an aesthetic matter with a long and rich scholarly tradition, the notion of *the Sublime*, where he enriches the classical Kantian basis with elements of Hegel's thought and then proceeds to establish proximity with the process of sublimation according to Freud and Lacan. Thus, a string of junctures between the aesthetico-philosophical category and the psychic mechanism emerge, by means of which Žižek illustrates his idiosyncratic vision of the ultimate substrate shared by the three approaches to the Sublime.
- The psychic mechanism of *interpassivity*, a concept Žižek has developed in proximity to (although not in direct collaboration with) the Austrian philosopher Robert Pfaller, whose own formula is also discussed in the corresponding chapter. At the heart of both conceptions lies the observation that a series of intimate 'psychic contents'—such as emotions, beliefs and even pleasure—generally considered to be inalienable can, in fact, be delegated to another agent, who does not even have to be human. This discovery makes possible the analysis of a set of cultural practices from a innovative point of view, not only in regard to more patent manifestations (like *Dienstleistungskunst*, 'service art') but also to the opaque cases (museum collections; bibliomania) of interpassivity.

- The concepts of *Gaze* and *Frame* that serve as tools in the field of visual analysis. Regarding the concept of the gaze, Žižek follows Lacan's 'blueprints' to illustrate its different modalities applicable in cultural analysis. Within the cinematographic sphere, and as a consequence of the camera's possibilities to create a desubjectivized image-gaze, it may emerge in a fairly direct manner, whereas in painting and literature its appearances take on more oblique and mediated forms. The concept of the frame, on the other hand, constitutes a genuinely Žižekian invention with a somewhat odd origin: conceived at first as a sort of joke or prank, it nevertheless found its way into Žižek's 'serious' conceptual inventory later on.
- The concept of the *Voice* in the psychoanalytic sense, which, structurally similar to the gaze, serves as a *pendant* to the previous chapter, as it focuses on the auditive dimension instead of the visual. Again, Žižek scrutinizes its different manifestations in various types of cultural artifacts, starting with a review of some of the possibilities of its employment in the cinematographic medium. In literature, on the other hand, the voice and its effects have to be conveyed in an indirect manner, although this does not lead to an attenuation of its 'enchanted' impact, as Žižek points out in his analyses of Kafka and Proust.
- The *Second Death*, another concept of notable Lacanian inspiration, by means of which Žižek approaches the difference between death as an occurrence in the Real and the symbolic registration of this occurrence. This specific formulation may already be employed in literary analysis, as Žižek evinces through his examples of *Antigone* and *Hamlet*, although it can also be extrapolated to fit broader contexts. For these, the concept of Second Death abandons the constrained acceptance of death as the discontinuation of vital functions, understanding it instead as a cessation or terminus in general terms. Žižek employs this 'augmented' modality of the concept for instance in his extensive monographic commentary on the 'state of health' of opera or to explain the relations he perceives between 9/11 and the global financial crisis from 2008 onward.

- The schema of *historico-artistic periodization* Žižek proposes, abandoning the terrain of literary and artistic analysis centered on the correspondences between theoretical contents and specific examples in order to direct his attention towards intra-/metatheoretical matters. Broadly speaking, the system he develops divides the sum total of the history of artistic creation into three broad periods—‘premodern’ art, modern art and postmodern art—which in turn are not primarily characterized by sets of individual and discrete features, but rather by the breaks and transitions from one period to the next. The result is a dynamic and multifaceted proposal, which, although not without its flaws, challenges more conventional approaches of historiographical organization in a number of respects.

After the individual analyses, the conclusive section of this dissertation evaluates the obtained insights in a conjunctive fashion, condensing them into a string of theses or closing statements, each of which is elaborated on briefly in a corresponding paragraph.

Keywords:

Slavoj Žižek, literary theory, artistic theory, contemporary philosophy, continental philosophy, Lacanian psychoanalysis, postmodernity.

Conclusions

As the readers of this dissertation will have verified for themselves, the investigation has yielded the following conclusions:

I. In Žižek's philosophy of the literary and artistic, the domain of art is conceived as fundamentally open and 'fuzzy,' lacking well-defined boundaries and constituted around the ontological base of an unstable center.

Apropos the ontological organization of artistic and literary spaces and means, Žižek projects a system that operates on the basis of a constitutively indeterminate foundation; a design he develops under the general label of *ontological incompleteness*. This particular design, in clear opposition to other approaches that consider artistic spaces and artworks as closed units, gains exceptional momentum from the advent of Modernity onward, when its particular manifestations begin to surge in works of arts, while at the same time also materializing, in a more global manner, in the increasingly permeable relations between these works. The ontological openness Žižek proposes encounters its psychoanalytic *pendant* in the complex interweaving between the Symbolic Order and the register of the Real: in principle, the former is constituted as a closed signifying system, and it is only through the intervention of the Real—*qua* the un-symbolizable hard kernel located in its center—that a fissure or gap is introduced into the Symbolic Order, rendering it *non-all*, inconsistent and open.

II. The peculiar perspective, the ‘distorted gaze,’ is of cardinal epistemological and critical importance.

Žižek’s hallmark method of approaching cultural artifacts and manifestations is that of ‘looking awry,’ of contemplating them from an unusual and ex-centric (in the purest sense of the word) point of view. The fundamental epistemological coordinates of his thought circle around ideas of perspective, distortion, and anamorphosis, all of which come together in an exemplary manner in his *parallax view*, the tense competition between two irreconcilable perspectives, two observations of the same object that assume antinomic positions towards one another.

This signature approach to a variety of phenomena from a peculiar, unconventional position is also reflected by his use of *Gaze* and *Voice*, as both of them are, in their psychoanalytic definition, concepts to be understood in a counter-intuitive fashion, as embodiments of the elusive and slippery entity par excellence, the *objet a*, which can only be detected if looked at askew, in a decentered way. Yet another change of perspective can be detected in how Žižek approaches amply studied matters that, in principle, display a number of agreed-upon features and characteristics—particularly his *treatment of the Sublime* and his proposal of *historiographical periodization*. Here, Žižek’s divergent, oblique, ‘slanted’ ways of looking and thinking also produce a series of unusual postures that run contrary to more conventional views.

III. Negativity, in its various avatars, not only drives artistic creation but also directs and forms aesthetic categories.

The notion of *negativity*, crucial for a sizeable part of German idealist philosophy, is incorporated into Žižek’s artistic and literary thought in a number of different modalities. To begin with, it manifests itself in a more ‘classical’ acceptance in his approach to the Sublime, especially in the passage he outlines from Kant to Hegel. As one follows the immanent logic of his thought, negativity also reveals itself as one of the principal modalities of the Real, that of the Void and pure negativity, which in the system of *coincidentia oppositorum* he devises stands in opposition to the Real *qua* solid, inert plenitude. In this capacity, the Real acts as an

unfathomable abyss that threatens to engulf the stable pacifying network established by the Symbolic Order while at same serving as the motor and inspiration for a considerable number of both modern and postmodern works of art.

In a broader and more quotidian sense—albeit not entirely separated from the first acceptance—aspects of negativity also influence Žižek’s treatment of the *modalities of displeasure* and its corresponding affective reactions, within a field that comprises a wide range of instantiations of the negative, from ugliness as *Das Negativschöne* in proximity to Rosenkranz to the modern and postmodern categories that convey negative aesthetic judgments: *kitsch* and *creepiness*.

IV. Difference and contrast act as governing principles of Žižek’s aesthetico-artistic thought.

Difference reveals itself as the paramount governing principle that underpins a series of general propositions and analytic devices in Žižek’s thought. On a fundamental level, the tense differential relationship between the Symbolic Order and the Real is responsible for the configuration of reality itself, with its accidents and contingencies. Similarly, antinomic positions and *minimal differences* are constitutive for the parallax and the particular epistemological mode of seeing it entails as well. The characterization of the different historico-artistic periods Žižek suggests, finally, also draws on differential oppositions as its main descriptive technique, instead of merely relying on a list of discrete features for each of them. In an analogous manner, *contrast*, especially the one between his own standpoints and those of others—as we have seen for example in his approach to *interpassivity* or his treatment of *abjection*—can also be confirmed as one of the main aspects of Žižek’s *modus operandi*.

V. Cultural criticism also implies *Ideologiekritik*.

Although this dissertation has not explicitly addressed political matters, a pulse of ideologico-political interest and concern can be detected in some of the examined aspects. As pointed out in the introductory chapters, at the heart of Žižek’s critical endeavors lies a critique (and a denouncement) of ideological constellations set out to establish patterns of hegemonic domination over our contemporary societies. Glances and reflections of this ambition to

uncover and criticize ideological formations can be discovered in several of the features discussed in the partial analyses, most notably vis-à-vis the *interpassive mechanism* and the concept of the *second death*. In more general terms, understanding reality as symbolically constructed around a center/nucleus of the Real highlights the fundamentally fluctuating condition—prone to ideological manipulations—of our everyday perception.

The idea of cultural analysis being constitutively linked to ideological critique is also evinced, at least to a certain extent, in Žižek's epistemological considerations, addressed in the second of these final statements. Inspired by Lacan's fascination for elusive objects, contorted gazes and anamorphoses—and with parallax as its primary tool—, Žižek's vision reminds us that we should not let ourselves be fooled by appearances, that we should not take things for their blatant, superficial content—their face value—but instead slow down for a moment and contemplate them from a different angle, by way of a lateral gaze it actively encourages.

VI. Although Žižek's thought teems with references, Lacan's teachings assume a predominant role vis-à-vis the literary and artistic.

As has been displayed in the different parts of this investigation, Lacan's teachings are the source of inspiration that most visibly has left its mark on Žižek's literary and artistic thought. Virtually all of the aspects examined in this dissertation to a greater or lesser extent draw on insights from Lacanian psychoanalysis, ranging from moments of broad convergence and syncretism—particularly in regard to the conceptual pair of Gaze and Voice—to complex elaborations that follow Lacan's 'blueprints' (the Real and its vicissitudes) or more occasional references, for example regarding the development of his hallmark incomplete ontological design or his take on the mechanism of *interpassivity*.

However, even while being one of the most renowned current propagators of Lacanian psychoanalysis, Žižek also displays ample knowledge of many other fields of modern thought, as we have seen in the plethora of dialogs, references, and allusions that is so characteristic of his musings. Other than the two primary sources of inspiration mentioned in the introductory part of this thesis—Hegel and Marx—, Žižek's reflections interact effortlessly with classical thinkers (Kant, Rosenkranz, etc.), prominent minds of the modern era (Heidegger, Adorno,

etc.) and more contemporary formulations (such as Kristeva's or Pfaller's) alike. All of these interrelations indeed evidence the high plasticity of his thought, able to connect with a wide range of diverse doctrinal contents.

VII. Žižek's aesthetico-artistic interest focuses on modern and postmodern art.

His ontological design and his meditations on the role of the Real in art, as well as the various analytical applications of the parallax perspective, underscore Žižek's heightened interest in a variety of means of artistic expression from the advent of Modernity onwards. The system of periodization he offers makes this preference even more explicit, since it operates with the commonly accepted terms of 'modern' and 'postmodern' art, in opposition to the notably less frequent—and rather simplifying—category of 'pre-modern' art. Apart from this clear delimitation of his artistic preferences, we have seen on various occasions throughout the partial analyses how the beginning of Modernity in Žižek's view amounts to a genuine shift of paradigm regarding the respective objects of science and the arts. While science increasingly turns toward the domain of pure appearances, those spheres of the phenomenal deprived of any kind of material support, the arts abandon their playful moves gyrating around 'beautiful appearances', and instead begin to deal with the murky depths that underlie our immediate reality, be it in the guise of an investigation into the chasms of the Real or be it through artistically expressing aspects of a fundamentally undetermined and fuzzy ontology.

VIII. Postmodernity is an indisputable fact, but Žižek thoroughly rejects postmodern thought.

At no point of his work does Žižek object to conceiving and characterizing our current era as postmodern nor does he develop any alternative conception in the style of a 'late/prolonged Modernity' or similar proposals. In fact, part of his own procedure can readily be considered postmodern, such as his tendency of remixing postures and observations, his frequent self-citations (or even his 'self-plagiarism') or the (often ironic) reappropriation of his own concepts; a feature that reveals itself most clearly in the present context with regard to the concept of the frame. A rather sizeable portion of the cultural and artistic examples he employs—and not only those that have been examined in the course of this investigation, but

many others as well—can also be identified, more or less disputably, as postmodern: from David Lynch's cinematographic work to Juan José Saer's novel examined in the chapter on parallax.

Apropos 'typically' postmodern thought, however, one detects a distinct double rejection in Žižek's teachings: first, the sources of inspiration for his philosophy are clearly inscribed in a classical—or, as it were, 'pre-postmodern'—tradition. Even Lacan, who occupies the most debatable position between the modern and the postmodern period surely inserts himself more easily into a structuralist context than a post-structuralist one (or, better still, situates himself outside these rigid schemes). Counting on these references as his foundation, Žižek has denounced on multiple occasions some of the most prominent postmodern 'figures of thought'; a critique we have seen deployed within the framework of this investigation particularly in the first chapter, where he censures historicist tendencies in contemporary literary scholarship. Apart from these unfavorable judgments of a more 'technical' nature, we have also seen, even if somewhat more collaterally, how Žižek opposes the current post-theoretical trends that have increasingly gathered attention in a number of disciplines in the Humanities, while at the same time dismissing the perception that today's 'state of affairs' may be conceived as 'post-ideological', denouncing such considerations precisely as an ideological fallacy. In what refers to matters of 'pure philosophy,' lastly, it has also been pointed out that Žižek, for instance by means of his ontological design, takes a leading role among today's tendencies that strive to overcome the postmodern paradigm in a definitive and durable manner.

IX. The examined aspects share certain features and form clusters, but they do not align in perfect consistency.

In the introduction of this dissertation, we stated as one of its aims the idea of unifying Žižek's literary and artistic thought under a single overarching paradigm, or, in Lacanian terms, to discover its signifiant maître, its point de capiton. After contemplating the distinct results of the analyses of the ten aspects in their totality, however, the mosaic of Žižek's musings reveals itself as what it ultimately is: rather a conformation of various multicolored tiles than a complete and neatly defined image. However, admitting to the heterogeneous

character of Žižek's thought on literary and artistic matters does not imply abandoning any attempt of organization; on the contrary, as we have seen throughout the second part, a number of alignments and agglomerations of interest can readily be discerned.

Along these lines, one may project continuities (as well as ruptures) with regard to traditions of thought—one concrete example being the Kant-Hegel-Lacan chain in Žižek's treatment of the Sublime—but groupings and divisions that take into consideration the specific scopes and contents of each of the elements examined may also be formulated. One attempt of a global schematic formalization may thus be that of a tripartite division that distinguishes between general and foundational aspects (for instance his ontological design or his reflections on the elemental role of the Real), more narrowly defined tools and devices for cultural analysis (such as Gaze and Voice, the second death, etc.) and notes on intra-theoretical matters (the system of historico-artistic periodization Žižek proposes, his criticism of historicist tendencies).

X. Žižek's thought establishes itself largely outside the academic mainstream.

Whereas the wide recognition and dissemination of his teachings in an ever-growing number of different academic disciplines is an indisputable fact, a considerable part of Žižek's postures and ideas establish themselves somewhat removed from—and challenging to integrate into—the prevalent academic discourse. His continued fidelity to Lacanian psychoanalysis, to begin with, seems anachronistic to many of his detractors—remember the ideologico-theoretical gap between Žižek and the followers of post-theory—, while his emphatic rejection of many a figure of postmodern thought (as seen in the previous thesis) also contributes to his situation at a certain distance from the academic mainstream. In a more specific context, his take on the notion of the Sublime and especially his proposal for the historiographical periodization of artistic epochs also differ significantly from more conventional, established positions. With regard to his efforts of overcoming postmodern thought, however, Žižek indeed has become one of the most important and renowned voices of the current moment.

