

**EL GIRO ÉTICO DE LA ESTÉTICA
Y DE LA POLÍTICA**

Para comprender lo que implica el giro ético que afecta hoy a la estética y la política hay que precisar el sentido de la palabra. La ética es, en efecto, una palabra de moda. Pero se toma a menudo por una simple traducción más eufónica de la vieja moral. Se quiere ver la ética como una instancia general de normatividad que permite juzgar la validez de las prácticas y discursos a la obra en las esferas particulares de juicio y acción. Entendido de este modo, el giro ético significaría que la política o el arte están cada vez más sometidos al juicio moral que decide sobre la validez de sus principios y las consecuencias de sus prácticas. Algunos se regocijan ruidosamente de este retorno a los valores éticos.

Yo no creo que haya lugar para tanto regocijo. Pues no creo que sea esto lo que pasa actualmente. El reino de la ética no es el del juicio moral formulado sobre las operaciones del arte o las acciones de la política. A la inversa, significa la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también de lo que constituía el corazón mismo de la vieja moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber-ser. La ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación de todas las formas de discurso y de práctica bajo el mismo punto de vista indistin-

to. Antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa, en efecto, dos cosas: el *ethos* es la morada y es la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esa morada. La ética es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción. Y el giro ético contemporáneo es la conjunción singular de dos fenómenos. Por un lado, la instancia de juicio que aprecia y elige se encuentra rebajada ante la potencia de la ley que se impone. Por el otro, la radicalidad de esta ley que no permite elección se reduce a la simple fuerza de un estado de cosas. La indistinción creciente del hecho y la ley da entonces lugar a una dramaturgia inédita del mal, de la justicia y la reparación infinitas.

Dos películas recientes, consagradas a los avatares de la justicia en una comunidad local, pueden ayudarnos a comprender esta paradoja: la primera es *Dogville* de Lars von Trier (2002). La película nos cuenta la historia de Grace, la extranjera que para hacerse aceptar por los habitantes de la pequeña ciudad se pone a su servicio a costa de ser primero explotada y después perseguida cuando trata de escaparse. Esta historia transpone la fábula brechtiana de santa Juana de los Mataderos, que quería hacer reinar la moral cristiana en la jungla capitalista. Pero la transposición ilustra bien la distancia entre dos edades. La fábula brechtiana se situaba en efecto en un universo en el que todas las nociones se dividían en dos. La moral cristiana se revelaba ineficaz para luchar contra la violencia del orden económico. Debía transformarse en una moral militante que tomaba como criterio las necesidades de la lucha contra la opresión. El derecho de los oprimidos se oponía así al derecho cómplice de la opresión que defendían los policías revientahuelgas. La oposición de dos violencias era también, por tanto, la de dos morales y dos derechos.

Esta división de la violencia, de la moral y el derecho tiene un nombre. Se llama política. La política no es, como se dice a menudo, lo opuesto a la moral. Es su división. *Santa Juana de los Mataderos* era una fábula de la política que mostraba la imposibilidad de mediación entre esos dos derechos y esas dos violencias. Sin embargo, el mal que encuentra Grace en *Dogville* no remite a ninguna otra causa más que a sí mismo. Grace ya no es el alma bella mistificada por la ignorancia de las causas del mal. Es simplemente la extranjera, la excluida que quie-

re hacerse admitir en la comunidad y que ésta esclaviza antes de expulsar. Su desilusión y su pasión ya no manifiestan ningún sistema de dominación por comprender y por destruir. Dependen de un mal que es causa y efecto de su propia reproducción. Por ello, la única reparación que conviene es la limpieza radical ejercida en la comunidad por un Señor y Padre que no es otro que el rey de los Truhanes. «Sólo la violencia ayuda allí donde la violencia reina»: tal era la lección brechtiana. Sólo el mal repara el mal, tal es la fórmula transformada, propia de los tiempos consensuales y humanitarios. Traduzcamos esto en el léxico de George W. Bush: sólo la justicia infinita es apropiada en la lucha contra el eje del mal.

El término de justicia infinita hizo rechinar algunos dientes, y se juzgó preferible retirarlo rápidamente de la circulación. Se dijo que estaba mal elegido. Pero quizá lo estaba demasiado bien. Sin duda, por la misma razón que la moral de *Dogville* supuso un escándalo. El jurado del festival de Cannes reprochó a la película su falta de humanismo. Esta falta de humanismo reside, sin duda, en la idea de una justicia hecha a la injusticia. Una ficción humanista, en este sentido, debe ser una ficción que suprima esa justicia suprimiendo la oposición misma de lo justo y lo injusto. Es precisamente lo que propone otra película, *Mystic River*, de Clint Eastwood (2002). En esta película, el crimen de Jimmy, que ejecuta sumariamente a su antiguo compañero Dave, a quien cree culpable del asesinato de su hija, queda impune. Queda el secreto guardado en común por el culpable y su compadre, el policía Sean. La culpabilidad conjunta de Jimmy y Sean excede lo que un tribunal puede juzgar. Fueron ellos quienes, siendo niños, arrastraron al pequeño Dave a sus arriesgados juegos en la calle. Por ellos, Dave fue abordado por falsos policías que lo secuestraron y violaron. En razón de este trauma, Dave se ha convertido en un adulto con problemas, cuyos comportamientos aberrantes lo designaron como culpable ideal del asesinato de la joven.

Dogville transponía una fábula teatral y política. *Mystic River* transforma una fábula cinematográfica y moral: el guión del falso culpable ilustrado notablemente por Hitchcock o Lang. En este guión, la verdad se enfrentaba a la justicia falible de los tribunales y la opinión pública, y terminaba siempre por prevalecer, a costa de enfrentarse a veces con

otra forma de la fatalidad¹. Pero actualmente, el mal, con sus inocentes y sus culpables, ha pasado a ser el trauma que no conoce ni inocentes ni culpables. Es un estado de indistinción entre la culpabilidad y la inocencia, entre la enfermedad del espíritu y el problema social. En el seno de esta violencia traumática, Jimmy mata a Dave, víctima él mismo de un trauma consecutivo a esa violación cuyos autores eran sin duda víctimas ellos mismos de otro trauma. Pero no es sólo un argumento de enfermedad lo que ha remplazado al argumento de justicia. La enfermedad misma ha cambiado de sentido. La ficción psicoanalítica nueva se opone estrictamente a las que Lang o Hitchcock firmaban hace cincuenta años, en las que el violento o el enfermo eran salvados por la reactivación del secreto enterrado de la infancia². El traumatismo de infancia ha pasado a ser el traumatismo del nacimiento, la simple desgracia propia a todo ser humano de ser un animal nacido demasiado pronto. Esa desgracia de la que nadie escapa revoca la idea de una justicia hecha a la injusticia. No suprime el castigo. Pero suprime su justicia. La reduce a los imperativos de la protección del cuerpo social, que comporta siempre, como sabemos, algunos patinazos. La justicia infinita toma entonces la figura «humanista» de la violencia necesaria para mantener el orden de la comunidad exorcizando el trauma.

Se denuncia complacientemente el simplismo de las intrigas psicoanalíticas fabricadas en Hollywood. Sin embargo, su estructura y tonalidad concuerda bastante fielmente con las lecciones del psicoanálisis científico. De las curas con éxito de Lang o de Hitchcock al secreto enterrado y al trauma irreconciliable que nos presenta Clint Eastwood, reconocemos fácilmente el movimiento que va de la intriga de saber edípica a la irreductible división del saber y la ley que simboliza la otra gran heroína trágica, Antígona. Bajo el signo de Edipo, el trauma era el acontecimiento olvidado cuya reactivación podía curar la herida. Cuando Antígona, en la teorización lacaniana, remplaza a Edipo, se instaura una nueva forma de secreto, irreductible a todo conocimiento salvador. El trauma que resume la tragedia de *Antígona* no tiene comienzo ni fin.

¹ Cf. Alfred Hitchcock, *Falso culpable* (1957); Fritz Lang, *Furia* (1936) y *¡Quiero vivir!* (1937).

² Cf. A. Hitchcock, *Recuerda* (1945), y F. Lang, *Secreto tras la puerta* (1948).

Es el malestar de una civilización en la que las leyes del orden social están minadas por lo mismo que las mantiene: las potencias de la filiación, de la tierra y la noche.

Antígona, decía Lacan, no es la heroína de los derechos humanos que la piedad democrática moderna ha fabricado. Es más bien la terrorista, testigo del terror secreto en el fundamento mismo del orden social. En materia política, el trauma toma, de hecho, el nombre de terror. Terror es una de las palabras clave de nuestro tiempo. Seguramente designa una realidad de crimen y de horror que nadie puede ignorar. Pero también es un término de indistinción. Terror designa los atentados del 11 de septiembre de 2001 en New York o del 11 de marzo de 2004 en Madrid, y la estrategia en la que se inscriben estos atentados. Pero, cada vez más, esta palabra designa también el choque producido por el acontecimiento en los espíritus, el temor a que tales acontecimientos se reproduzcan, que se produzcan violencias todavía impensables, la situación marcada por estas aprehensiones, la gestión de esta situación por los aparatos del Estado, etc. Hablar de guerra contra el terror es establecer una única y misma cadena desde la forma de estos atentados hasta la angustia íntima que puede habitar en cada uno de nosotros. Guerra contra el terror y justicia infinita caen entonces en la indistinción de una justicia preventiva que la emprende contra todo aquello que suscite o pueda suscitar terror, contra todo aquello que amenace el lazo social que mantiene unida a una comunidad. Es una justicia cuya lógica es no detenerse hasta que cese un terror que, por definición, no se detiene jamás en los seres sometidos al traumatismo del nacimiento. Al mismo tiempo, es una justicia a la que ninguna otra justicia puede servir de norma, una justicia que se sitúa por encima de toda regla del derecho.

Los sufrimientos de Grace y la ejecución de Dave ilustran bastante bien esta transformación de los esquemas interpretativos de nuestra experiencia que llamo giro ético. El aspecto esencial de este proceso, no es, seguramente, el retorno virtuoso de las normas de la moral. Al contrario, es la supresión de la división que el término mismo de moral implicaba. La moral implicaba la separación de la ley y del hecho. Implicaba, al mismo tiempo, la división de las morales y los derechos, la división de las maneras de oponer el derecho al hecho. La supresión

de esta división tiene un nombre privilegiado: se llama consenso. Consenso es una de las palabras clave de nuestro tiempo. Pero se tiende a minimizar su sentido. Algunos la reducen al acuerdo global de los partidos del gobierno y la oposición sobre los grandes intereses nacionales. Otros ven en ella, más ampliamente, un estilo de nuevo gobierno, que da preferencia a la discusión y la negociación para resolver el conflicto. Ahora bien, el consenso quiere decir mucho más: significa propiamente un modo de estructuración simbólica de la comunidad que evacua lo que constituye el corazón de la política, es decir, el disenso. Una comunidad *política* es, en efecto, una comunidad estructuralmente dividida, no solamente dividida en grupos de intereses u opiniones divergentes, sino dividida en relación consigo misma. Un pueblo político no es nunca lo mismo que la suma de una población. Es siempre una forma de simbolización suplementaria en relación a toda cuenta de la población y sus partes. Y esta forma de simbolización siempre es una forma litigiosa. La forma clásica del conflicto político opone varios pueblos en un solo: el pueblo que está inscrito en las formas existentes del derecho y la constitución, el encarnado por el Estado, el que es ignorado por ese derecho o al que el Estado no reconoce el derecho, el que reivindica en nombre de otro derecho todavía por inscribir en los hechos. El consenso es la reducción de estos pueblos a uno solo, idéntico a la cuenta de la población y sus partes, de los intereses de la comunidad global y los intereses de las partes.

Como el consenso trata de reducir el pueblo a la población, trata también de reducir el derecho al hecho. La comunidad política es así tendencialmente transformada en comunidad *ética*, en comunidad de un solo pueblo en el que supuestamente todo el mundo cuenta. Esta cuenta tropieza solamente con un resto problemático que llama «el excluido». Pero hay que ver que este término mismo no es unívoco. El excluido puede significar dos cosas bien diferentes. En la comunidad política, el excluido es un actor conflictual que se hace incluir como sujeto político suplementario, portador de un derecho no reconocido o testigo de la injusticia del derecho existente. En la comunidad ética este suplemento supuestamente ya no tiene lugar pues todo el mundo está incluido. El excluido, por tanto, no tiene un estatuto en la estructuración de la comunidad. Por un lado es simplemente aquél que ha caído por acci-

dente fuera de la gran igualdad de todos con todos: el enfermo, el retrasado o el abandonado al que la comunidad tiene que tender una mano caritativa para reestablecer el «lazo social». Por el otro, pasa a ser el otro radical, aquél al que nada separa de la comunidad si no es el simple hecho de serle extranjero, que no comparte la identidad que vincula a cada uno con todos, y, al mismo tiempo, que amenaza esta identidad en cada uno. La comunidad nacional despolitizada se constituye entonces como la pequeña sociedad de Dogville, en la duplicidad del servicio social de proximidad y del rechazo absoluto al otro.

A esta nueva figura de la comunidad nacional corresponde un nuevo paisaje internacional. La ética ha instaurado en él su reino en la forma de lo humanitario, y a continuación en la de la justicia infinita ejercida contra el eje del mal. Lo ha hecho a través de un mismo proceso de indistinción creciente del hecho y el derecho. En las escenas nacionales, este proceso significa el desvanecimiento de los intervalos entre el derecho y el hecho por los que se constituían disensos y sujetos políticos. En la escena internacional, se traduce en el desvanecimiento tendencial del derecho mismo, donde el derecho de injerencia y el asesinato selectivo son las formas más visibles. Pero este desvanecimiento se ha operado mediante un desvío. Ha pasado por la constitución de un derecho más allá de todo derecho, el derecho absoluto de la víctima. Esta constitución implica a su vez una inversión significativa de lo que, de alguna manera, es el derecho del derecho, su fundamento metajurídico, los derechos humanos. Éstos han sufrido, en veinte años, una transformación singular. Durante mucho tiempo víctimas de la sospecha marxista en lo concerniente a los derechos «formales», fueron rejuvenecidos en los años 80 por los movimientos disidentes en Europa del Este. El hundimiento del sistema soviético parecía, en el paso a la década de los 90, abrir la vía a un mundo en el que los consensos nacionales se prolongarían en el ámbito de un orden internacional fundado sobre estos derechos. Sabemos que esta visión optimista ha sido muy pronto desmentida por la explosión de nuevos conflictos étnicos o de nuevas guerras de religión. Los derechos humanos habían sido el arma de disidentes, oponiendo otro pueblo al que su Estado pretendía encarnar. Pasaban a ser los derechos de poblaciones víctimas de nuevas guerras étnicas, los derechos de individuos expulsados de sus casas destruidas, de mujeres

violadas o de hombres masacrados. Se convertían en los derechos específicos de aquéllos sin posibilidad de ejercer derechos. La alternativa entonces se presentaba en la forma: o bien esos derechos humanos ya no eran nada, o bien se convertían en los derechos absolutos del sin-derecho, derechos que exigen una respuesta a su vez absoluta, más allá de toda norma jurídica formal.

Pero, por supuesto, este derecho absoluto del sin-derecho no podía ser ejercido sino por otro. Esta transferencia se llamó en primer lugar derecho de injerencia y guerra humanitaria. En un segundo momento, la guerra humanitaria contra el opresor de los derechos humanos ha pasado a ser la justicia infinita ejercida frente a ese enemigo invisible y omnipresente que llega a amenazar al defensor del derecho absoluto de las víctimas en su propio territorio. El derecho absoluto llega entonces a identificarse con la simple exigencia de seguridad de una comunidad de hecho. La guerra humanitaria se convierte en la guerra sin fin contra el terror: una guerra que no lo es, sino que es un dispositivo de protección infinita, una manera de gestionar un trauma elevado al rango de fenómeno de civilización.

Ya no nos encontramos, por tanto, en el marco clásico de la discusión sobre los fines y los medios. Éstos caen en la misma indistinción que el hecho y el derecho o la causa y el efecto. Lo que se opone entonces al mal del terror es o un mal menor, la simple conservación de lo que es, o la espera de una salvación que vendrá de la misma radicalización de la catástrofe.

Esta inversión del pensamiento político se ha instalado en el corazón del pensamiento filosófico bajo dos grandes formas: ya sea la afirmación de un derecho del Otro que viene a fundar filosóficamente el de los ejércitos de intervención; o la de un estado de excepción que hace de la política y el derecho algo inoperante para no dejar más que la esperanza de una salvación mesiánica surgida del fondo de la desesperación. La primera posición está bien resumida por Jean-François Lyotard en un texto que se titula precisamente «*The Other's Rights*»¹. Este texto res-

¹ J.-F. Lyotard, «*The Other's Rights*», en Stephen Shute y Susan Hurley (ed.), *On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures*, New York, Basic Books, 1993, p. 136-147.

pondía, en 1993, a una pregunta formulada por Amnistía Internacional: ¿cómo se transforman los derechos humanos en el contexto de la intervención humanitaria? En su respuesta, Lyotard, otorgaba a los «derechos del otro» una significación que esclarece bien lo que la ética y el giro ético quieren decir. Los derechos humanos, explicaba, no pueden ser los derechos del hombre en tanto que hombre, los derechos del hombre desnudo. El argumento, en su fondo, no es nuevo. Ya había alimentado sucesivamente las críticas de Burke, de Marx y de Hannah Arendt. El hombre desnudo, el hombre apolítico, mostraron, no tiene derechos. Tiene que ser otra cosa para tener derechos. Ese otro del hombre se ha llamado históricamente «ciudadano». La dualidad del hombre y el ciudadano ha alimentado históricamente dos cosas: la crítica de la duplicidad de estos derechos, nunca en su lugar sino en otra parte, pero también la acción política que ha instalado el disenso en el espacio mismo entre el hombre y el ciudadano.

Pero en los tiempos del consenso y la acción humanitaria este otro del hombre sufre una mutación radical. Ya no es el ciudadano que se añade al hombre. Es lo inhumano que lo separa de sí mismo. En esas violaciones de los derechos humanos que se tacha de inhumanas, Lyotard ve la consecuencia del desconocimiento de otro «inhumano», un inhumano positivo, podría decirse. Este «inhumano» es la parte de nosotros que no controlamos, la parte que toma diversas figuras y diversos nombres: dependencia del niño, ley del inconsciente, relación de obediencia hacia otro absoluto. Lo «inhumano» es la radical dependencia de lo humano con respecto a un absolutamente otro que no puede dominar. El «derecho del otro» es entonces el derecho de dar testimonio de la sumisión a la ley del otro. Su violación, según Lyotard, comienza con la voluntad de dominar lo indomable. Esta voluntad habría sido el sueño de las Luces y la Revolución, y el genocidio nazi la habría cumplido exterminando al pueblo cuya vocación es dar testimonio de la dependencia necesaria respecto de la ley del Otro. Pero continuaría todavía hoy en las formas suaves de la sociedad de la comunicación y la transparencia generalizadas.

Dos rasgos caracterizan así el giro ético. En primer lugar, es una reversión del curso del tiempo: el tiempo dirigido hacia el fin a realizar —progreso, emancipación u otro— es remplazado por el tiempo dirigi-

do hacia la catástrofe situada tras nosotros. Pero es también una nivelación de las formas mismas de la catástrofe. El exterminio de los judíos de Europa aparece entonces como la forma manifiesta de una situación global que caracteriza, del mismo modo, lo ordinario de nuestra existencia democrática y liberal. Esto es lo que resume la fórmula de Giorgio Agamben: el campo de concentración es el *nomos* de la modernidad, es decir, su lugar y su regla, regla idéntica a la excepción radical. Sin duda, la perspectiva de Agamben es diferente de la de Lyotard. No funda ningún derecho del Otro. Al contrario, denuncia la generalización del estado de excepción y llama a la espera mesiánica de una salvación venida del fondo de la catástrofe. Su análisis, sin embargo, resume bien lo que llamo «giro ético». El estado de excepción es un estado que indiferencia verdugos y víctimas como indiferencia el extremo del crimen del Estado nazi y lo ordinario de la vida de nuestras democracias. El verdadero horror de los campos de concentración, dice Agamben, más aún que las cámaras de gas, es el partido de fútbol que oponía, en las horas muertas, a la SS y a los judíos de los *Sonderkommandos*¹. Ahora bien, este partido se juega de nuevo cada vez que ponemos la televisión para ver uno. Todas las diferencias se suprimen así en la ley de una situación global. Ésta aparece entonces como la realización de un destino ontológico que no deja lugar al disenso político y espera la salvación de una improbable revolución ontológica.

La desaparición tendencial de las diferencias de la política y el derecho en la indistinción ética define también cierto presente del arte y la reflexión estética. Al igual que la política desaparece en la pareja del consenso y la justicia infinita, arte y reflexión estética tienden a redistribuirse entre una visión del arte que lo consagra al servicio del lazo social, y otra que lo destina al testimonio interminable de la catástrofe.

Por una parte, los dispositivos por los que el arte hace algunas décadas entendía dar testimonio de la contradicción de un mundo marcado por la opresión tienden hoy a dar testimonio de una común pertenencia ética. Comparemos, por ejemplo, dos obras que explotan con

¹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Rivages, 1999, p. 30. Tr. Cast.: *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, 2006.

treinta años de distancia la misma idea. En tiempos de la guerra de Vietnam, Chris Burden creaba su *Otro memorial*, dedicado a los muertos del otro lado, a los miles de víctimas vietnamitas sin nombre y sin monumento. En las placas de bronce de su monumento había dado un nombre a esos anónimos: los nombres en vietnamita de otros anónimos que había copiado de las guías de teléfono. Treinta años más tarde, Christian Boltanski presentaba la instalación que evoqué antes, titulada *Los Abonados de teléfono*: un dispositivo constituido por dos grandes estantes que contenían dos guías del mundo entero y dos largas mesas en las que los visitantes podían sentarse a consultar a su gusto tal o cual de esas guías. La instalación de hoy reposa, por tanto, en la misma idea formal que el contra-monumento de ayer. Continúa siendo un asunto de anonimato. Pero el modo de realización material y la significación política son completamente diferentes. Ya no es un monumento contra otro. Es un espacio que vale como *mimesis* del espacio común. Y mientras que ayer se trataba de dar un nombre a aquéllos que la fuerza de un Estado había privado, al mismo tiempo, de su nombre y su vida, los anónimos de hoy son simplemente, como dice el artista, «especímenes de humanidad» con los que nos encontramos sumidos en una gran comunidad. La instalación, por tanto, resumía bien el espíritu de una exposición que quería ser la enciclopedia de un siglo de historia común: un paisaje de la memoria que une en oposición a los dispositivos de ayer que querían dividir. Como muchas instalaciones contemporáneas, todavía jugaba con el procedimiento que había sido, treinta años antes, el resorte de un arte crítico: la introducción sistemática de objetos e imágenes del mundo profano en el templo del arte. Pero el sentido de la mezcla ha cambiado radicalmente. Hasta hace nada, el encuentro de elementos heterogéneos quería subrayar las contradicciones de un mundo marcado por la explotación y cuestionar el lugar del arte y sus instituciones en ese mundo conflictivo. Hoy, la misma agrupación se afirma como la operación positiva de un arte encargado de las funciones de archivado y testimonio de un mundo común. Esta agrupación se inscribe entonces en la perspectiva de un arte marcado por las categorías del consenso: dar de nuevo el sentido perdido de un mundo común o reparar las fisuras del lazo social.

Esta intención puede expresarse directamente, por ejemplo, en el programa de un arte relacional que quiere ante todo crear situaciones de proximidad, propicias para la elaboración de nuevas formas de lazos sociales. Pero se hace sentir mucho más extensamente en el cambio de sentido que afecta a los mismos procedimientos artísticos puestos en obra por los mismos artistas: como el procedimiento del *collage* en un mismo cineasta. Así, a lo largo de su carrera, Jean-Luc Godard no ha dejado de recurrir al *collage* de elementos heterogéneos. Pero, en los años 60, lo hacía en la forma del choque de contrarios. Se trataba sobre todo del choque entre el mundo de la «gran cultura» y el mundo de la mercancía: *La Odisea* filmada por Fritz Lang y el cinismo brutal del productor en *El Desprecio*; la *Historia del arte* de Élie Faure y la publicidad de las fajas *Escándalo* en *Pierrot le Fou*; los pequeños cálculos de la prostituta Nana y las lágrimas de la *Juana de Arco* de Dreyer en *Vivir su vida*. Su cine de los años 80 es aparentemente fiel al principio del *collage* de elementos heterogéneos. Pero la forma del *collage* ha cambiado: el choque de imágenes ha pasado a ser su fusión. Y esta fusión prueba a la vez la realidad de un mundo autónomo de imágenes y su potencia de comunidad. De *Pasión* a *Elogio del amor* o de *Alemania año 90* *Nueve Cero* a las *Historias del cine*, el encuentro imprevisible de los planos de cine con las pinturas del Museo imaginario, las imágenes de los campos de la muerte y los textos literarios en contrapunto, constituye un solo y mismo reino de imágenes dedicado a una única tarea, la de encontrar un «lugar en el mundo» al hombre.

Por un lado, por tanto, los dispositivos artísticos polémicos tienden a desplazarse hacia una función de mediación social. Se convierten en los testimonios o símbolos de una participación en una comunidad indistinta, presentados en la perspectiva de una restauración del lazo social o del mundo común. Pero, por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a tomar una nueva figura. Se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y de la catástrofe o el mal infinitos.

Lo irrepresentable es la categoría central del giro ético en la reflexión estética, como el terror lo es en el plano político, porque también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable, en efecto, se confunden dos nociones: una imposibilidad y una prohibición. Declarar que un sujeto es irrepresentable por los

medios del arte es, de hecho, decir varias cosas en una. Esto puede querer decir que los medios específicos del arte o de tal arte particular no son apropiados a su singularidad. De este modo, Burke declaró irrepresentable en pintura la descripción de Lucifer hecha por Milton en *El Paraíso perdido*. Su sublimidad residía en efecto en el doble juego de palabras que no nos hacen ver verdaderamente lo que fingen mostrarnos. Pero cuando el equivalente pictórico de las palabras se exponía a la vista, como en las *Tentaciones de san Antonio* de los pintores, pasaba a ser una figura pintoresca o grotesca. También era el argumento del *Laocoonte* de Lessing: el sufrimiento del Laocoonte de Virgilio era irrepresentable en escultura porque el realismo visual de la escultura, sustrayendo su dignidad al personaje, sustraía al arte su idealidad. El extremo sufrimiento pertenecía a una realidad que estaba por principio excluida del arte de lo visible.

Manifiestamente, no es esto lo que se quiere decir cuando se ataca, en nombre de lo irrepresentable, la serie televisada americana *Holocaust*, que saltó a los titulares hace veinte años, presentando el genocidio a través de la historia de dos familias. No se dice que la visión de la «sala de duchas» provoca risas. Pero se dice que no se puede hacer una película sobre el exterminio de los judíos presentando cuerpos ficcionales que imiten a los verdugos y a las víctimas de los campos de concentración. Esta imposibilidad declarada cubre de hecho una prohibición. Pero la prohibición mezcla ella misma dos cosas: una proscripción relativa al acontecimiento y una proscripción relativa al arte. Por un lado, se dice que lo que se ha practicado y sufrido en los campos de exterminio prohíbe proponer una imitación que conllevaría un goce estético. Por otro lado, se dice que el acontecimiento inaudito del exterminio apela a un arte nuevo, un arte de lo irrepresentable. Se asocia entonces la labor de ese arte con la idea de una exigencia anti-representativa que normativice el arte moderno como tal¹. Así se establece una línea recta desde el *Cuadrado negro* de Malevitch (1915), que firma la

¹ Cf. Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Verdier, 1998. Tr. Cast.: *El objeto del siglo*, Amorrotu, 2001.

muerte de la figuración pictórica, hasta la película *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), que trata de lo irrepresentable del exterminio.

Sin embargo, hay que preguntarse en qué sentido esta película pertenece a un arte de lo irrepresentable. En efecto, nos presenta, como todas las demás, personajes y situaciones. Como muchas otras, nos instala de entrada en el decorado de un paisaje poético, un río serpenteando los prados en este caso, sobre el que se desliza una barca al ritmo de una canción nostálgica. Y el realizador mismo introduce este episodio pastoril con una frase provocadora que afirma el carácter ficcional de la película: «Esta historia comienza en nuestros días en la ribera del río Negro en Polonia.» Lo irrepresentable alegado no puede, por tanto, significar la imposibilidad de utilizar la ficción para dar cuenta de esta realidad atroz. Nada que ver con el argumento del *Laocoonte* que reposaba sobre la distancia entre presentación real y representación artística. Al contrario, porque todo es representable y nada separa la representación ficcional de la presentación de lo real, la representación del genocidio plantea un problema. El problema no es saber si se puede o debe o no representar, sino saber lo que se quiere representar y qué modo de representación hay que elegir para ese fin. Ahora bien, para Lanzmann, el rasgo esencial del genocidio es la distancia entre la perfecta racionalidad de su organización y la inadecuación de toda razón explicativa de esta programación. El genocidio es perfectamente racional en su ejecución. Previó hasta la desaparición de sus huellas. Pero esta racionalidad no depende de ningún encadenamiento racional suficiente de causas y efectos. Es la desviación entre dos racionalidades lo que hace inadecuada la ficción del tipo *Holocaust*. Ésta nos muestra la transformación de personas ordinarias en monstruos y de ciudadanos respetables en desechos humanos. Obedece así a la lógica representativa clásica en la que los personajes entran en conflicto a partir de sus caracteres y los fines que persiguen y se transforman en función de las situaciones. Ahora bien, tal lógica está destinada a faltar a la vez a la singularidad de esta racionalidad, y a la singularidad de su ausencia de razón. A la inversa, otro tipo de ficción se muestra perfectamente apropiada para la «historia» que Lanzmann quiere contar: la ficción-búsqueda de la que *Ciudadano Kane* es el prototipo — la forma de narración que gira entorno a un

acontecimiento o a un personaje inaprensible y que se esfuerza en captar su secreto a riesgo de no encontrar sino la nada de la causa o la ausencia de sentido del secreto. En el caso Kane, la nieve de una bola de cristal y un nombre en un trineo de niño. En el caso de la Shoah, un acontecimiento más allá de toda causa racionalizable.

Shoah, por tanto, no se opone a *Holocaust* como un arte de lo irrepresentable a un arte de la representación. La ruptura con el orden clásico de la representación no supone el advenimiento de un arte de lo irrepresentable. Al contrario, supone la liberación respecto de las normas que prohibían representar el sufrimiento de Laocoonte o la sublimidad de Lucifer. Estas normas de la representación eran las que definían lo irrepresentable. Prohibían representar ciertos espectáculos, ordenaban elegir tal forma para tal tema, obligaban a deducir las acciones de los caracteres de los personajes y de las circunstancias de la situación, según una lógica verosímil de las motivaciones psicológicas y los encadenamientos de causas y efectos. Ninguna de estas prescripciones se aplica al arte al que pertenece *Shoah*. Lo que se opone a la antigua lógica de la representación no es lo irrepresentable. Es, a la inversa, la supresión de toda frontera que limite los temas representables y los medios de representarlos. Un arte anti-representativo no es un arte que ya no representa. Es un arte que ya no está limitado ni en la elección de los representables ni en la de los medios de representación. Por ello es posible representar el exterminio de los judíos sin deducirlo de ninguna motivación atribuible a personajes, ni de ninguna lógica de las situaciones, sin mostrar ni cámaras de gas, ni escenas de exterminio, ni verdugos ni víctimas. Por esto mismo, un arte que representa lo excepcional del genocidio sin escenas de exterminio es contemporáneo tanto de una pintura hecha únicamente de líneas o cuadrados de color, como de un arte de instalaciones que simplemente reexponen objetos o imágenes que trae del mundo de la mercancía y de la vida ordinaria.

Para alegar en favor de un arte de lo irrepresentable, hay, por tanto, que hacer venir ese irrepresentable de otro lugar que no sea el arte mismo. Hay que hacer coincidir la prohibición y lo imposible, lo que supone un doble golpe por la fuerza. Hay que introducir en el arte la prohibición religiosa, transformando la prohibición de representar al dios de los judíos en imposibilidad de representar el exterminio del pue-

blo judío. Y hay que transformar el plus de representación inherente a la ruina del orden representativo en su contrario: un defecto o una imposibilidad de la representación. Esto supone una construcción del concepto de modernidad artística, que aloja la prohibición en lo imposible haciendo del arte moderno por entero un arte constitutivamente destinado al testimonio de lo impresentable.

Un concepto ha servido masivamente a esta operación: lo «sublime». Hemos visto cómo lo ha reelaborado Lyotard a ese fin. También hemos visto las condiciones de su reelaboración. Lyotard ha tenido que invertir no solamente el sentido de la ruptura anti-representativa, sino también el sentido mismo de lo sublime kantiano. Situar el arte moderno bajo el concepto de lo sublime es transformar la ilimitación de lo representable y de los medios de la representación en su contrario: la experiencia de un desacuerdo fundamental entre la materialidad sensible y el pensamiento. Es identificar de entrada el juego de operaciones del arte en una dramaturgia de la exigencia imposible. Pero el sentido de la dramaturgia se invierte igualmente. En Kant, la facultad sensible de la imaginación experimentaba los límites de su concordancia con el pensamiento. Su desfallecimiento marcaba su propio límite y abría a la ilimitación de la razón. A la vez, marcaba el paso de la esfera estética a la esfera moral. Lyotard hacía de este paso fuera del ámbito del arte la ley misma del arte. Pero lo hace a costa de invertir sus roles. Ya no es la facultad sensible la que fracasa al obedecer las exigencias de la razón. A la inversa, es el espíritu el que comete una falta, conminado a obedecer a la tarea imposible de alcanzar la materia, de aprehender la singularidad sensible. Pero la misma singularidad sensible es de hecho reducida a la experiencia indefinidamente reiterada de una sola y misma deuda. La tarea de las vanguardias artísticas consiste así en repetir el gesto que inscribe el choque de una alteridad que parece ser, en principio, la de la cualidad sensible, pero termina por identificarse a la potencia intratable de la «Cosa» freudiana o de la ley de Moisés. Precisamente esto es lo que significa la transformación «ética» de lo sublime: la transformación conjunta de la autonomía estética y la autonomía moral kantianas en una sola y misma ley de heteronomía, una sola y misma ley en la que el mandato imperioso es idéntica a la factualidad radical. El gesto del arte consiste así en dar testimonio indefinidamente

de la deuda infinita del espíritu respecto de una ley que es tanto la orden del Dios de Moisés como la ley factual del inconsciente. El hecho de la resistencia de la materia pasa a ser la sumisión a la ley del Otro. Pero esta ley del Otro no es, como contrapartida, sino la sumisión a la condición del ser nacido demasiado pronto.

Esta oscilación de la estética hacia la ética no es decididamente inteligible en los términos de un devenir postmoderno del arte. La oposición simplista de lo moderno y lo postmoderno impide comprender las transformaciones del presente y sus implicaciones. En efecto, se olvida que el modernismo mismo no ha sido sino una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo núcleo común que vincula la autonomía del arte con la anticipación de una comunidad por venir, vinculando por tanto esta autonomía con la promesa de su propia supresión. El término mismo de vanguardia designó las dos formas opuestas del mismo anudamiento entre la autonomía del arte y la promesa de emancipación que incluía. Significó dos cosas opuestas, a veces más o menos confundidas, a veces claramente antagónicas. Por un lado, la vanguardia ha sido el movimiento dirigido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de la construcción de un mundo nuevo en el que el arte ya no existe como realidad separada. Por el otro, ha sido el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de toda forma de compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista. Por un lado, el sueño futurista o constructivista de una autosupresión del arte en la formación de un mundo sensible nuevo; por el otro, la lucha por preservar la autonomía del arte de todas las formas de estetización de la mercancía o del poder; en absoluto para preservarla como puro goce del arte por el arte sino, al contrario, como inscripción de la contradicción no resuelta entre la promesa estética y la realidad de un mundo de opresión.

Una de estas políticas se extravió en el sueño soviético, aceptando sobrevivirse luego en las utopías contemporáneas más modestas de los arquitectos de nuevas ciudades, de los diseñadores que reinventan una comunidad a partir de un nuevo mobiliario urbano, o de los artistas relacionales que introducen una imagen, una inscripción o un objeto insólito.

tos en el paisaje de las periferias en dificultades. Esto es lo que podríamos llamar la versión *soft* del giro ético de la estética. La segunda no ha sido abolida por no se sabe qué revolución postmoderna. El carnaval postmoderno apenas si ha sido la cortina de humo que oculta la transformación del segundo modernismo en una «ética» que ya no es una versión suavizada y socializada de la promesa estética de emancipación, sino su pura y simple reversión, vinculando lo propio del arte no ya a una emancipación por venir, sino a una catástrofe inmemorial e interminable.

De esto precisamente da testimonio el discurso ambiente que consagra el arte a lo irrepresentable y al testimonio sobre el genocidio de ayer, la catástrofe interminable del presente o el trauma inmemorial de la civilización. La estética de lo sublime de Lyotard resume mejor que ninguna otra esta inversión. En la tradición de Adorno, llama a la vanguardia a retrazar indefinidamente la separación entre las obras propias del arte y las mezclas impuras de la cultura y la comunicación. Pero ya no es para preservar la promesa de emancipación. Al contrario, es para probar indefinidamente la alienación inmemorial que hace de toda promesa de emancipación una mentira realizable solamente bajo la forma del crimen infinito, al que el arte responde por una «resistencia» que no es sino el trabajo infinito del duelo.

La tensión histórica de las dos figuras de la vanguardia tiende así a desvanecerse en la pareja ética de un arte de proximidad consagrado a la restauración del lazo social y de un arte que da testimonio de la catástrofe irremediable que está en el origen mismo de ese lazo. Esta transformación reproduce exactamente aquélla que asiste al desvanecimiento de la tensión política del derecho y el hecho en la pareja del consenso y la justicia infinita hecha al mal infinito. Estaríamos tentados a decir que el discurso ético contemporáneo no es sino el punto de honor dado a las formas nuevas de la dominación. Pero así faltaríamos a un punto esencial: si la ética *soft* del consenso y el arte de proximidad es el acomodo de la radicalidad estética y política de ayer a las condiciones actuales, la ética *hard* del mal infinito y de un arte consagrado al duelo interminable de la catástrofe irremediable aparece, a su vez, como la estricta inversión de esa radicalidad. Lo que permite esta inversión es la concepción del tiempo que la radicalidad ética ha heredado de la radi-

calidad modernista, la idea de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento decisivo. El acontecimiento decisivo fue durante mucho tiempo la revolución por venir. En el giro ético esta orientación se invierte estrictamente: la historia se ordena ahora según un acontecimiento radical que ya no la corta hacia delante sino hacia detrás de nosotros. Si el genocidio nazi se ha instalado en el centro del pensamiento filosófico, estético y político, cuarenta o cincuenta años después del descubrimiento de los campos de concentración, no es solamente en razón del silencio de la primera generación de supervivientes. Ha tomado este lugar, alrededor de 1989, en el momento del hundimiento de los últimos vestigios de la revolución que había vinculado hasta entonces la radicalidad política y estética con un corte del tiempo histórico. Ha tomado el lugar del corte de tiempo necesario para esa radicalidad, dispuesto a invertir el sentido, a transformarlo en catástrofe ya acontecida y de la que sólo un dios podría salvarnos.

No quiero decir que la política y el arte estarían hoy enteramente sometidos a esta visión. Se me opondría fácilmente formas de acción política y de intervención artística hostiles o independientes con respecto a la corriente dominante. Así es como lo entiendo: el giro ético no es una necesidad histórica. Por la simple razón de que no hay necesidad histórica en absoluto. Pero este movimiento extrae su fuerza de su capacidad de recodificar e invertir las formas de pensamiento y las actitudes que aspiraban ayer a un cambio político o artístico radical. El giro ético no supone simplemente el apaciguamiento de los disensos de la política y el arte en el orden consensual. Aparece más bien como la forma última tomada por la voluntad de absolutizar el disenso. El rigor modernista adorniano que quería purificar el potencial emancipador del arte de todo compromiso con el comercio cultural y la vida estetizada se transforma en la reducción del arte al testimonio ético sobre la catástrofe irrepresentable. El purismo político arendtiano que pretendía separar la libertad política de la necesidad social pasa a ser la legitimación de las necesidades del orden consensual. La autonomía kantiana de la ley moral se transforma en la sumisión ética a la ley del Otro. Los derechos humanos se convierten en el privilegio del vengador. La epopeya de un mundo cortado en dos pasa a ser la guerra contra el terror. Pero el elemento central de la inversión es, sin duda, una cierta teología del tiem-

po, es la idea de la modernidad como tiempo destinado a la realización de una necesidad interna, ayer gloriosa y hoy desastrosa. Es la concepción de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento fundador o un acontecimiento por venir. Salir hoy de la configuración ética, restituir a su diferencia las invenciones de la política y del arte, quiere también decir recusar el fantasma de su pureza, restituir a esas invenciones su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Esto supone indisolublemente sustraerlas a toda teología del tiempo, a todo pensamiento del trauma original o de la salvación por venir¹.

¹ Este texto fue presentado en marzo de 2004 en Barcelona, en el marco del Forum de la Caixa consagrado a las «Geografías del pensamiento contemporáneo».