

# La violencia de la fantasía

\* Slavoj Žižek

**S**e atribuye a Gilbert Keith Chesterton el crédito de haber descrito, hace un siglo, la naturaleza propiamente *perversa* del cristianismo en su relación con el paganismo; Chesterton desvirtúa una (mala) percepción común: la actitud pagana es aquella que afirma el sentido alegre de la vida, mientras el cristianismo impone un sombrío orden de culpa y renunciación. Por el contrario, la postura pagana es profundamente melancólica: incluso si predica una vida placentera, es en el modo de “disfrútalo mientras dure porque, al final, siempre habrá muerte y decadencia.” Contrariamente, el mensaje del cristianismo es el goce infinito bajo la superficie de la culpa y la renuncia:

La parte exterior del cristianismo está recubierta de abnegaciones éticas y párrocos profesionales; sin embargo, bajo esa capa inhumana se encontrará a la vida danzando como un niño y bebiendo vino como un hombre; puesto que el cristianismo es el único sostén de la libertad pagana.<sup>1</sup>

¿Acaso *El señor de los anillos* de Tolkien no es la prueba última de esta paradoja? Sólo un cristiano devoto pudo haber imaginado un universo pagano tan magnífico, confirmando así que *el paganismo es el sueño cristiano más acabado*. Los críticos cristianos conservadores,

que recientemente expresaron su preocupación por los libros y películas como *El señor de los anillos* o las series de Harry Potter acusándolos de minar el cristianismo a través de sus mensajes de magia pagana, equivocan el punto, la conclusión es perversa e inevitable: ¿si quieres disfrutar el sueño pagano de una vida placentera sin pagar el precio de una tristeza melancólica? ¡Elige el cristianismo! Se pueden rastrear las huellas de esta paradoja en la conocida figura católica de los padres de la iglesia (o monjas) como los mejores portadores de la sabiduría sexual. Recuérdese la escena que podría considerarse la más poderosa de la película *Sonrisas y lágrimas* (Wise, Estados Unidos, 1965): después de que María escapa de la familia von

<sup>1</sup> Chesterton, *Ortodoxia*. San Francisco: Ignatius Press, p. 164.

Trapp y regresa al monasterio, incapaz de controlar la atracción que siente por el barón von Trapp, tampoco encuentra allí la paz, el deseo por el Barón sigue vivo. En una escena memorable, la madre superiora la manda llamar y le aconseja regresar con los von Trapp, que trate de ordenar su relación con el Barón. Se lo aconseja con una extraña canción: “¡Climb every mountain!”, con el sorprendente estribillo: “¡Hazlo, toma el riesgo, intenta todo lo que tu corazón desee. No permitas que consideraciones menores se interpongan en tu camino!” El extraño poder de esta escena reside en el despliegue inesperado del espectáculo del deseo, lo cual vuelve la escena literalmente *embarazosa*: justo la persona que debería predicar la abstinencia y la renuncia se transfigura de agente de la fidelidad a la encarnación del propio deseo.<sup>2</sup> Es significativo que cuando *Sonrisas y lágrimas* se proyectó en Yugoslavia (todavía socialista) a finales de los años sesenta, esta escena —los tres minutos de esta canción— fue la única parte censurada (cortada). El anónimo censor socialista mostró así su profundo sentido del verdadero peligro de la ideología católica: lejos de ser una religión del sacrificio, de la renuncia a los placeres mundanos (en contraste con la afirmación pagana de la vida de las pasiones), el cristianismo ofrece un taimado estratagema a fin de satisfacer nuestros deseos *sin tener que pagar el precio por ellos*, de disfrutar la vida sin el miedo a decaer, debilitando la pena que nos espera al final del día. Si se va hasta las últimas consecuencias, sería posible sostener que en ello reside la función suprema del sacrificio de Jesucristo: *¡puedes satisfacer tus deseos y disfrutarlos, asumo en mí el precio!* Hay por tanto un elemento de verdad en la broma: ¿cuál es la oración ideal de una muchacha cristiana a la Virgen María?: “¡Tú que

concebiste sin tener que pecar, permíteme pecar sin tener que concebir!” —función perversa del cristianismo que evoca la religión como un refugio efectivo que permite disfrutar la vida con impunidad—.

La referencia a Hollywood de ninguna manera es accidental: *Sonrisas y lágrimas* encapsula la falsa liberación proporcionada por el escapismo de Hollywood. En este artículo, intento elaborar cómo esta falsa liberación trabaja a propósito de tres temas: la lección

ideológica de las caricaturas; la manera en que la censura prevalece incluso en nuestra “permissiva” era; las ambigüedades de la violencia en Hollywood.

### “La verdad tiene la estructura de la ficción”

Ningún lugar sería el más apropiado para Lacan que el de las caricaturas de hoy día: plasman directamente las coordenadas ideológicas de nuestra sociedad mucho mejor que las películas con actores “reales.” La conocida y altamente exitosa serie animada, *La Tierra antes del tiempo* producida por Steven Spielberg, muestra lo que podría decirse la más clara articulación de la ideología

hegemónica del multiculturalismo liberal. El mensaje se repite una y otra vez: todos somos diferentes —algunos son grandes, otros bajos; algunos saben pelear, otros volar—, pero debemos aprender a vivir con estas diferencias, percibir las como algo que enriquece nuestras vidas. (El eco de esta actitud recuerda los reportajes de cómo los prisioneros de al-Qaeda fueron tratados en Guantánamo: se les dio la alimentación apropiada a sus necesidades culturales y religiosas, se les permitió orar.) En nuestro aspecto exterior parecemos diferentes, pero en lo interior, somos lo mismo —individuos temerosos perdidos en el mundo, necesitando la ayuda de los otros—. En una de las canciones de la serie, el dinosaurio grande y malo canta cómo los grandes pueden romper las reglas, comportarse mal, aplastar a los pequeños indefensos:



De la película *Sonrisas y lágrimas*

<sup>2</sup> Hace algunos años, una revista irónicamente y con razón, calificó a *Sonrisas y lágrimas* como una película acerca de una monja estúpida que hubiese llevado una vida monástica feliz de no ser porque la madre superiora le gritara histéricamente la necesidad de escalar toda montaña.

Cuando eres grande/ puedes empujarlo todo/ a los pequeños que te rodean/ que te ven hacia arriba/ mientras los ves hacia abajo/ [...] Las cosas son mejor cuando eres grande/ [...] Las reglas que hacen los adultos/ no aplican para ti.

La respuesta de los pequeños oprimidos, en la siguiente canción, no es pelear contra los grandes, sino entender que, más allá de su aspecto intimidatorio, no son diferentes a nosotros, secretamente temen y también tienen su respectiva cuota de problemas:

Tienen sentimientos, así como nosotros/ también tienen problemas/ pensamos que no los tienen/ por el hecho de ser grandes, pero sí. Son más fuertes y pesados/ y hacen mayor escándalo/ aunque muy en el fondo/ pienso que son chicos como nosotros.

La conclusión de la melodía es obvia, un elogio a la diferencia:

Hacer un mundo/ requiere todo tipo de especies/ pequeñas y grandes/ largas y cortas./ Para llenar este lindo planeta/ de amor y alegría/ para hacerlo grandioso y vivir aquí/ mañana y después de mañana/ se necesita de todas las clases/ sin duda/ sabios y tontos/ toda clase de tallas/ a fin de cumplir todas las cosas/ que necesitan hacerse/ para que estemos contentos.

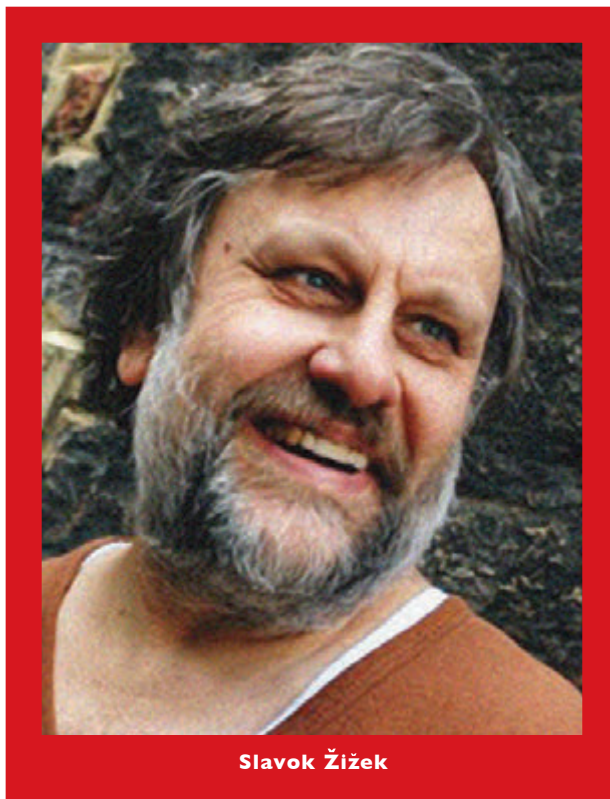
No es de extrañar que el mensaje final de la serie sea, otra vez, el de la sabiduría pagana: la vida es un eterno ciclo en el cual las viejas generaciones son remplazadas por las nuevas, donde todo lo que aparece tendrá que desaparecer tarde o temprano. El problema es, por supuesto, ¿hasta dónde llegamos siguiendo esta idea? Hacer un mundo implica tener de todas las clases —agradables y brutos, pobres y ricos, víctimas y torturadores—. La referencia al mundo de los dinosaurios es especialmente ambigua, en particular el hábito brutal de estos animales que se devoran unos

a otros —¿es ésta una de las cosas que “necesitan hacerse para que estemos más contentos”?—. La inconsistencia interna de esta visión prelapsaria, *La Tierra antes del tiempo*, muestra que el mensaje de la colaboración-en-la diferencia es ideología pura. ¿Por qué? Precisamente porque cualquier noción de antagonismo “vertical” que atravesase el cuerpo social es censurada estrictamente, sustituida —o traducida— por una noción totalmente inversa: diferencias “horizontales” con las cuales tenemos

que aprender a vivir porque se complementan unas a otras. La visión ontológica que subyace aquí es la de una pluralidad irreductible de constelaciones particulares, cada una de éstas múltiple y auto-desplazable, las cuales no pueden incluirse por ningún motivo en un universo neutro. A estas alturas, Hollywood agrupa la crítica postcolonial más radical de la universalidad ideológica, el problema central se refiere a la imposible universalidad. Lo que debiera hacerse en vez de imponernos una noción de universalidad (derechos humanos universales, etc.), como actualmente sucede, la universalidad —el espacio compartido en que se

entienden diferentes culturas— debería ser concebida como una tarea inacabable de traducción, de constante reelaboración desde la posición particular de cada quien. No sé si sea necesario aclarar que esta última noción de universalidad —como una tarea inacabable de traducción—, no tiene en absoluto nada que ver con aquellos momentos mágicos en que la universalidad hace su aparición violenta en un acto étnico-político devastador. La universalidad actual, tal como la vivimos, no es en nada el espacio neutro de traducción de una cultura a otra, sino más bien, la experiencia violenta en que, a través de la división cultural, compartimos el mismo antagonismo.

En este punto surge por supuesto un reproche obvio: ¿esta tolerancia de Hollywood no es sino la caricatura de los verdaderos estudios postcoloniales? A esto, uno debería responder: ¿realmente lo es? Si algo



Slavok Žižek

se puede responder al respecto es que hay mucho más verdad en esta plana caricatura simplificada que en la más elaborada teoría postcolonial. Hollywood al menos destila ese mensaje de la jerga pseudo-sofisticada.

La actitud hegemónica de hoy es la “resistencia” —todas la poéticas de los marginados sexualmente, étnicamente, multitudes (*gays*, enfermos mentales, prisioneros) “resistiendo” al misterioso Poder central—. Todos “resisten”, desde los *gays* y las lesbianas a los Derechistas supervivientes —por qué no llegar a la conclusión de que el discurso de la “resistencia” es la norma de hoy y como tal, el principal obstáculo para la emergencia de un discurso que efectivamente cuestione las relaciones dominantes. Lo primero que se debe hacer es atacar el corazón mismo de esta actitud hegemónica, la noción de que “el respeto a la Otredad” es el axioma ético elemental:

Particularmente debo insistir en que la fórmula “respeto por el Otro” no tiene nada que ver con cualquier definición seria de lo Bueno y lo Malvado. ¿Qué sentido cobra “respetar al otro” cuando se está en guerra contra un enemigo, cuando a uno lo abandona brutalmente una mujer por otro, cuando se tiene que juzgar el trabajo de un artista “mediocre”, cuando la ciencia se enfrenta a sectas obscurantistas, etc.? Frecuentemente, el “respeto por los Otros” es lo que ofende, lo que es Malvado. Especialmente cuando resistir contra los otros, o incluso odiar a los otros, es una acción subjetivamente justa.<sup>3</sup>

La pregunta aquí salta a la vista: ¿los ejemplos de Badiou no rebasan los límites de su propia lógica —el odio al enemigo, la intolerancia frente a la falsa sabiduría y el gusto—? ¿No es una enseñanza del siglo pasado el hecho de que uno debería respetar ciertos límites, el límite, precisamente, de la Otredad radical del Otro? Se supone que no deberíamos reducir al Otro en nuestro enemigo, en el portador del falso conocimiento: siempre hay en él o en ella el impenetrable y Absoluto abismo del otro. Los totalitarismos del siglo veinte, con sus millones de víctimas, muestran el último resultado de lo que significa seguir hasta las últimas consecuencias lo que parece ser “subjetivamente una acción justa”, no cabe duda que Badiou terminaría por apoyar el terror comunista. *Esta* es, precisamente, la línea de razonamiento que uno debería rechazar. Permítanos pensar en un caso extremo: la muerte y la violencia contra un enemigo Fascista. ¿Debería

uno mostrar respeto al abismo que hay en la Otredad radical frente a las acciones de Hitler? Aquí hay que aplicar las conocidas palabras de Jesucristo acerca de cómo usar la espada y dividir, y no traer la paz y la unidad: *Aparte del gran amor por la humanidad* (incluyendo lo que haya de humanidad en los nazis), uno debe pelear implacablemente y sin respeto alguno. Hay un refrán judío citado frecuentemente a propósito del holocausto: “cuando uno salva de la muerte a un solo hombre, salva a la humanidad entera”, éste debía ser sustituido por: “cuando uno asesina a un verdadero enemigo de la humanidad, uno (no mata, pero) *salva* a la humanidad entera.” El verdadero examen ético no es sólo estar listo para salvar víctimas, sino también —y quizás más— la disposición inexorable de aniquilar a quienes los hicieron víctimas.

*El protegido* (Shyamalan, Estados Unidos, 2000) es una película paradigmática en la constelación ideológica de hoy, esto por su contraste entre contenido y forma. En cuanto su contenido, no puede sino parecernos infantilmente ridícula: el héroe (Bruce Willis) descubre que en la vida real es un héroe de cómic y por tanto no puede ser herido, es invencible. En cuanto a su forma, es más bien un drama psicológico refinado, filmado con una lentitud melancólica: se muestran las contrariedades de un héroe que considera traumático aceptar lo que efectivamente es, su interpelación, su mandato simbólico.<sup>4</sup> Es ejemplar la escena cuando el hijo quiere dispararle con un arma para probar así que efectivamente es invencible. Cuando el padre se resiste al hecho, el hijo comienza a gritar que su padre no es capaz de aceptar la verdad acerca de sí mismo. ¿Por qué Bruce Willis se resiste a ser baleado, simplemente tiene miedo de morir, o mejor, *acaso teme tener una prueba contundente de que es invencible?* ¿No es éste el mismo dilema de Kierkegaard en “La enfermedad mortal”? No tememos descubrir que somos mortales, sino más bien, que somos *inmortales*. Aquí habría que relacionar a Kierkegaard con Badiou: es difícil, propiamente dicho, traumático, para un animal humano aceptar que su vida no es sólo un proceso estúpido de reproducción y de búsqueda de placeres, sino que todo está al servicio de una Verdad. Así es como la ideología trabaja hoy día: llevamos a cabo nuestros mandatos simbólicos sin asumirlos y sin “tomarlos seriamente.” Mientras tanto un padre funciona como

<sup>3</sup> *Sobre el mal*: entrevista con Alain Badiou, en revista *Cabinet*, invierno, 2001.

<sup>4</sup> La dificultad de asumir la interpelación es un gran tema en el Hollywood post-tradicional, el cual se expresa en dos filmes de Martín Scorsese: *La última tentación de Jesucristo* (Estados Unidos, 1989) y *Kundun* (Estados Unidos, 1997). En ambos casos, la encarnación humana de la figura divina (Cristo y Dalai Lama) se desarrolla en el difícil proceso de asumir su mandato.

padre y acompaña su tarea con comentarios irónico-reflexivos acerca de la estupidez de ser padre.

La película exitosa de dibujos animados de Dreamworks, *Shrek* (Adamson y Jenson, Estados Unidos, 2001), muestra perfectamente este predominante funcionamiento de la ideología. La línea narrativa del cuento de hadas (el héroe y su entrañable y confundido compañero derrotan al dragón y salvan a la princesa de sus garras) se funda en “extraneaciones” humorísticas Brechtianas (como cuando una multitud observa la boda en una iglesia y se le da instrucciones sobre cómo debe reaccionar, a la manera de la espontaneidad falsa de los programas de televisión: “risas”, “guardar silencio”), con algunos giros políticamente correctos (después que los dos amantes se han dado un beso, no es el ogro quien se convierte en príncipe, es la hermosa princesa quien se vuelve en una muchacha regordeta), arremetida irónica contra la vanidad femenina (mientras la bella durmiente espera el beso de su salvador, arregla rápidamente su cabello para verse bella), cambios inesperados de personajes malvados a buenos (el malvado dragón se convierte en una mujer providente que más tarde ayuda a los héroes), referencias anacrónicas y modernas así como de la cultura popular. En vez de ponderar de inmediato todos estos giros y reinscripciones como potencialmente “subversivos” y elevar a *Shrek* al “sitio de la resistencia”, uno debería enfocarse en un hecho obvio: a pesar de todos estos desplazamientos, se está contando la misma vieja narrativa. En breve: la verdadera función de estos deslizamientos y subversiones es precisamente volver palpable la narrativa tradicional en nuestro tiempo “posmoderno” —y así, prevenirnos de reemplazarla por una nueva narrativa—. No es casual que el final de la película consiste en la irónica versión de la canción “I am a Believer”, el viejo éxito del grupo The Monkees. Así es cómo ahora somos creyentes —nos reímos de nuestra creencia, mientras seguimos ejerciéndola, es decir, confiamos en ella como la estructura subyacente de nuestras prácticas diarias—. En la vieja y buena República Democrática Alemana, era imposible para una misma persona combinar tres rasgos: convicción (creer en la ideología oficial), inteligencia y honestidad. Si tenías convicciones e inteligencia, no eras honesto; si eras inteligente y honesto, no tenías convicciones; si tenías convicciones y eras honesto, no eras inteligente. ¿Lo propio podría decirse de la ideología de la democracia liberal? Si se pretende tomar en serio la ideología de la hegemonía liberal, no se puede ser al mismo tiempo inteligente y honesto: o eres un estúpido o un cínico corrupto. Por tanto, si se pudiera cambiar la expresión de Agamben *homo sacer*, por



Shrek

una alusión más bien sin gusto, se arriesgaría al reclamo de que la subjetividad liberal predominante de hoy es *homo sucker* [*homo lambiscón*]: mientras se trata de manipular y explotar a los otros, se termina siendo el lamedor por excelencia. Cuando creemos que estamos burlándonos de la ideología dominante, lo único que hacemos es reforzar su carga en nosotros.

### La oficina Hays en el 2000

En nuestra supuesta sociedad “permissiva”, la censura ideológica sigue con vida y en buena forma, aunque de manera distinta. En los viejos tiempos de la oficina de censura Hays, el típico procedimiento de Hollywood consistía en cambiar los finales tristes, provenientes de las fuentes dramáticas o literarias, por finales optimistas y felices. Con *Hannibal*, de Ridley

Scott (Inglaterra/Estados Unidos, 2001), el círculo de algún modo se cerró: en el final de la novela de Thomas Harris, Hannibal Lecter y la agente del FBI, Clarice Sterling, viven juntos en Buenos Aires; mientras que la película desaprobó este final, optando por uno más aceptable. Este extraño revés del procedimiento estándar, requiere un análisis más cercano.<sup>5</sup> Cuando Ridley Scott aceptó dirigir *Hannibal*, se dirigió inmediatamente a Harris: “El final era un asunto muy delicado, así que lo primero que hice fue llamar a Tom Harris, le dije que no podía creerlo, que había de pronto un salto cuántico en el carácter de ella, a quien pensábamos incorruptible e impasible. No podría ser. Esas cualidades eran las que la hacían una persona fascinante para Hannibal. Si ella le hubiera dicho que sí, él la hubiera matado (*The passions of Julianne Moore*, 2001, p. 127).” ¿Qué es lo inadmisibles, entonces, en el “final más raro en la historia de la ficción popular”? ¿Es un asunto meramente psicológico, el solo hecho de que esta propuesta “está completamente fuera del temperamento del personaje, Clarice”?

La respuesta correcta es más bien lo opuesto: en *Hannibal* somos invitados a lo que Freud llamó “fantasía fundamental”: el deseo más profundo del sujeto que no puede ser admitido directamente. Por supuesto Hannibal es un objeto de un intenso contenido libidinal, de una atracción verdaderamente pasional —desde *El silencio de los inocentes*, nosotros lo amamos (y en particular la relación Hannibal y Clarice, Clarice representa este “nosotros”, el espectador común, ella es el punto de identificación)—, es un absoluto encanto. En el final de la novela, *Hannibal* falla porque justamente realiza la fantasía que debía permanecer implícita —el resultado es “psicológicamente no convincente”, no porque sea falso, sino porque se acerca demasiado a nuestra más profunda fantasía. ¿Que una chica sea devorada por una malvada y encantadora figura paterna no es el padre de todos los finales felices, tal como lo hubiesen puesto en Irak? La causa por la que especialmente *Hannibal* fallaba es que violaba una prohibición: la fantasía fundamental que vuelve el universo cinematográfico psicológicamente “palpable.” En esto reside la verdad de *Aperçu*, de Adorno: “Quizás una película que obedezca estrictamente el código de la oficina Hays podría tener éxito como un gran trabajo de arte, pero no en un mundo donde existe la oficina Hays.” La fanta-



sía fundamental no es la última verdad escondida, es la última mentira que se encuentra. Por ello, el hecho de mantener la distancia con la fantasía, de negarse a mostrarla directamente, no sólo muestra que nos reprimimos, también nos permite descubrir la manipulación de la fantasía y por lo tanto, su falsedad.

*La pianista*, de Michael Haneke (Francia/Austria, 2001), ofrece una orientación precisa en este intríngulis. La película se basa en una novela corta de Elfriede Jelinek, es la historia de un amor apasionado y pervertido entre un joven pianista y su profesora (en una excelente actuación de Isabelle Huppert); hace alusión a un viejo cliché del fin de siglo de Viena: una joven muchacha de clase acomodada, sexualmente reprimida, que se enamora apasionadamente de su profesor de piano. Sin embargo, hoy, cien años más tarde, la historia ha cambiado mucho más: no sólo en la inversión de los géneros, en nuestra época permisiva el amorío tenía que contener un giro pervertido. Las cosas se tornan hacia un final inexorable (el suicidio de la profesora) en

<sup>5</sup> El único caso similar es *Un ángel enamorado* (Brad Silberling, Estados Unidos, 1998), un refrito de Hollywood de *Las alas del deseo* de Wim Wenders (Alemania, 1987): en la versión original, el ángel se convirtió en un ser humano, viviendo felizmente con su enamorada; mientras en la versión de Hollywood, la mujer es arrollada por una camioneta.



el momento preciso: cuando, en respuesta a los avances sexuales del muchacho, la profesora “reprimida” se abre violentamente hacia él y le escribe una carta detallando una lista de demandas sexuales (básicamente pide un escenario masoquista, incluyendo cómo debería de atarla y forzarla a lamer su ano, abofetearla e incluso golpearla, etc.). Es crucial que estas demandas sean escritas: lo que se dice sobre papel es tan traumático que no puede ser pronunciado en el habla directa, su más íntima fantasía. Cuando se confrontan —él con su pasión desbordada en afecto y ella con su fría distancia—, el escenario no debía confundirnos: es ella quien efectivamente se abre, mostrándole su fantasía, mientras él sólo lleva un juego de seducción más superficial. Sin más, él estalla en pánico: la explicación directa de la fantasía cambia radicalmente ante sus ojos, transformando el fascinante objeto de su amor en una entidad repulsiva que es incapaz de soportar. Sin embargo, inmediatamente después, él se siente perversamente atraído por este escenario fantástico, atra-

pado en el goce excesivo, intenta regresarle su propio mensaje representando elementos de las fantasías (la abofetea hasta que comienza a sangrar, la pateo violentamente); cuando ella sucumbe, absteniéndose de seguir realizando su fantasía, él pasa al acto de hacerle el amor a fin de sellar su victoria sobre ella. El acto sexual consumado es, en su casi insoportable dolor, la mejor ejemplificación de la expresión de Lacan: “si no hay relación sexual...” Aunque el acto se consumó en realidad, éste —al menos para ella— carece de su base *fantasmática* y por ello se convierte en una experiencia desagradable que lleva a la frialdad absoluta, empujándola al suicidio. Se mal interpretaría su fantasía si se considera una defensa contra el acto sexual propio, como una expresión de su incapacidad para dejarse llevar y disfrutar el acto. Por el contrario, el despliegue de la fantasía forma la raíz de su ser, es “más que ella misma”, y el acto sexual es efectivamente una defensa contra la amenaza que encarna la fantasía.

En su seminario sobre la ansiedad (inédito, 1962-63), Lacan sostiene que la verdadera meta del masoquista no es generar goce en el Otro, sino provocar su ansiedad. Es decir: aunque el masoquista se somete a sí mismo a la tortura del Otro, aunque desea servirle al Otro, él mismo define las reglas de su servidumbre, consecuentemente, mientras parece que se ofrece como el instrumento de goce del otro, lo que hace es revelar su propio deseo al Otro y producirle ansiedad —para Lacan, el verdadero objeto de ansiedad es precisamente la (sobre) proximidad con el deseo del Otro— En esta economía se funda *La pianista*: cuando la heroína le presenta a su seductor un detallado escenario masoquista y cómo debía maltratarla, él siente repulsión debido a la revelación total de su deseo. (¿Esto no está perfectamente ejemplificado en la escena de *El club de la pelea*, en que Edward Norton se golpea a sí mismo frente a su jefe? En vez de que su jefe lo disfrute, el espectáculo le produce ansiedad.)

Regresando a *Hannibal*, la lección fundamental se refiere a la extraña proximidad que existe entre el trauma y la fantasía —los dos no están simplemente oponiéndose (la fantasía sirve como un escudo protector que evita la crudeza Real del trauma)—. Siempre hay algo absolutamente traumático cuando se confronta directamente la fantasía fundamental de uno —esta confrontación, si no es manejada apropiadamente por un analista, puede derivar fácilmente en la completa desintegración subjetiva—. Siempre hay, inversamente, algo de *fantasmático* en un trauma: incluso en el peor trauma de una violación colectiva, o el sufrimiento y las humillaciones en un campo de concentración, puede

contener extrañas resonancias en nuestras fantasías más repudiadas; quizá por ello, después de ser forzados a sufrir tan horrible suplicio, por regla general el sujeto se siente “irracionalmente” culpable o al menos sucio —prueba de un goce insoportable—. Así que mientras el Lacan estructuralista “clásico” me solicita cumplir el reto de la verdad y asumir subjetivamente la verdad de mi deseo inscrita en el gran Otro; el último Lacan se encuentra mucho más cerca de algo como verdad o reto. La verdad (simbólica) es para aquellos que no se atreven —¿a hacer qué?— a confrontar la raíz *fantasmática* (lo Real de) de su goce. En un nivel de goce, la verdad es simplemente inoperante, algo que finalmente no importa.

Esto no implica en ningún modo que *Hannibal* no respete otros aspectos de la censura ideológica de Hollywood. La película se desarrolla en los ambientes de postal prototípicos, ya sea el centro de Florencia o los ricos suburbios de Washington D. C.; así que, a pesar de todo el horror físico y el disgusto, la dimensión decadente, el peso de la realidad que se “huele”, están totalmente ausentes —Hannibal podía estar comiendo un cerebro, pero éste realmente *no huele*—. Censurar lo que parezca demasiado real también permite justificar (al menos en parte) el impacto de los *Westerns* de Sergio Leone. Clint Eastwood, quien actuó en tres de sus películas, sugirió que Leone innovó en el género del *Western* simplemente porque desconocía las prohibiciones de Hays: “Por ejemplo, la oficina Hays estipuló desde siempre que un personaje herido por una bala no podía estar en el mismo cuadro que el arma de fuego: el efecto era muy violento. ‘Tenías que filmar por separado, y después mostrar a la persona cayendo. [...] Sergio nunca supo esto, y así presentó toda la escena junta... Se ve la bala salir, el arma detonando, el chico caer y nunca antes se había hecho de este modo (Frayling, 2000, p. 143).’” Esta violación a las reglas abrió un espacio para el “regreso de los reprimidos” del *Western* americano —sin decir que la visión mítica del *Western* hecha por el italiano Leone (¡ni siquiera hablaba inglés!), fue más tarde reapropiada por Hollywood, por ejemplo: la extraña *Rápida y mortal*, con Sharon Stone (Moore, Estados Unidos, 1995)—.

## **De la violencia opresiva a la violencia redentora**

La situación se complica aún más en el caso de la violencia corporal. *El fugitivo*, de Andrew Davis (Estados Unidos, 1993), nos da una versión clara de un violento *passage à l'acte*, lo que significa que la violencia corporal

funciona como un instrumento para llevar a cabo un desplazamiento ideológico: el inocente doctor (Harrison Ford) confronta en una larga convención a su colega (Jerome Kraabe), acusándolo de falsificar información médica a favor de una compañía farmacéutica. En este preciso punto, cuando uno espera que el foco de atención cambie hacia la compañía —el capital corporativo— como el verdadero culpable, Kraabe interrumpe su discurso e invita a Ford a salir; afuera del salón de convenciones se traban en una pelea apasionada y violenta, golpeándose hasta que sus rostros se han cubierto de sangre. Esta escena es reveladora: a fin de escapar del enredo ideológico que sería seguir la línea narrativa anticapitalista, se desvía la atención, lo cual vuelve palpable el rompimiento narrativo. Otro aspecto es la transformación del malo (Kraabe) en un personaje patológicamente vicioso, como si la perversión psicológica (que acompaña al espectáculo deslumbrante de la pelea) debiera remplazar el anónimo no-psicológico del capital: el gesto más apropiado hubiese sido presentar al colega corrupto como un hombre psicológicamente sincero y honesto que debido a las dificultades financieras en el hospital donde trabaja, fue atraído a morder el anzuelo de la compañía farmacéutica.

En un grado de violencia más elaborado, se encuentra *Taxi driver*, de Martin Scorsese (Estados Unidos, 1976), en el último arrebato de Travis (Robert de Niro) contra los chulos que controlan a la chica que está empeñado en salvar (Jodie Foster). Es crucial el suicidio implícito en este *passage à l'acte*: cuando Travis se prepara para el ataque, practica frente al espejo la manera de manipular el arma; en la mejor conocida escena de la película, se dirige a su propia imagen en el espejo y con la típica condescendencia agresiva se dice: “¿Me estás hablando a mí? [*Are you talking to me?*]” En una ilustración de un libro de texto de Lacan sobre la noción de “la escena del espejo”, la agresividad se dirige claramente hacia uno mismo, a la imagen de uno en el espejo. Esta escena suicida resurge al final, después de la masacre, cuando Travis fuertemente herido, simula una pistola con el índice de su mano sangrante, se apunta en la sien y simula jalar el gatillo en varias ocasiones, como diciendo: “el verdadero enemigo de mis arrebatos era yo mismo.” La paradoja de Travis es que se percibe como parte de la basura degenerada que quiere erradicar de la ciudad; así que, tal como Brecht describe la violencia revolucionaria en su obra *La toma de medidas*, quiere ser la última mancha de inmundicia que, de ser removida, dejaría el espacio limpio.



Una línea delgada, pero no menos crucial, separa *Taxi Driver* de *El club de la pelea* (Estados Unidos/Alemania, 1999), un extraordinario logro de Hollywood. El insomne héroe de la película (con la perfecta actuación de Edward Norton) sigue el consejo de su doctor y, a fin de descubrir cuál es la verdad de su sufrimiento, comienza a reunirse con un grupo de apoyo de víctimas de cáncer testicular. Sin embargo, pronto descubre cómo tal práctica de amor al prójimo depende de una falsa posición subjetiva (de compasión voyerista), y rápidamente se involucra en un ejercicio mucho más radical. En un vuelo conoce a Tyler (Brad Pitt), un joven carismático que le explica acerca de su frustrada vida llena de fracasos, en una cultura de consumo vacía, ofreciéndole una solución: ¿Por qué no pelean, golpeándose hasta reventar? Gradualmente, un gran movimiento se desarrolla en torno a esta idea, torneos de box secretos se llevan a cabo en altas horas en los sótanos de los bares a lo ancho de todo el país. Muy pronto el movimiento se politiza, organizando ataques terroristas contra grandes corporaciones. A la mitad de la película, hay una escena dolorosa difícilmente soportable, digna de las más extrañas escenas de David Lynch, la cual es clave para el sorprendente giro del final: chantajea a su jefe a fin de que le pague por no trabajar, el narrador se golpea contra el piso de la oficina, se apalea a sí mismo hasta sangrar antes de que lleguen los guardias de seguridad del edificio; frente a su jefe, el narrador presenta la agresión como si su jefe la hubiese ejercido contra él.<sup>6</sup>

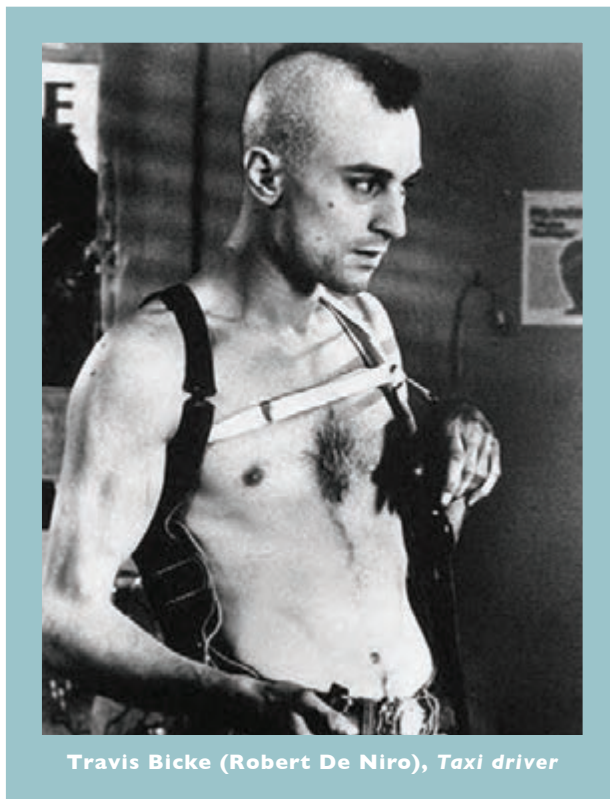
¿Por qué se propinó esta golpiza? En un primer acercamiento, es claro que está en juego alcanzar y

<sup>6</sup> Es claro que casi todas las reacciones críticas al *Club de la pelea*, debido a las constricciones impuestas por una perspectiva políticamente correcta, no notaron este potencial emancipatorio de violencia: Vieron en la película la reafirmación de la violencia masculina como una reacción paranoica contra la tendencia a minar la masculinidad tradicional; en consecuencia, la condenaron por ser proto-fascista o bien por ser una crítica de esta misma actitud.

restablecer una conexión con el Otro real, esto es: suprimir la abstracción fundamental y fría de la subjetividad capitalista —mejor ejemplificada en la figura de este individuo monádico que frente a la pantalla de una PC se comunica con el mundo entero—. Contrariamente a la compasión humanitaria que nos permite conservar nuestra distancia con el otro, la misma violencia de la pelea señala la abolición de esta distancia. Aunque la estrategia es arriesgada y ambigua

(puede fácilmente remitirnos a la imagen de la lógica proto-machista: la violencia masculina como una manera de mostrar un vínculo afectivo), el riesgo tiene que ser asumido —no hay otro modo más directo para clausurar la subjetividad del capitalismo—. La primera lección de *El club de la pelea* es que no se puede pasar directamente de la subjetividad capitalista a la revolucionaria. La abstracción, la ejecución de los otros, la ceguera al sufrimiento y dolor de los otros, tiene primero que romperse tomando el riesgo de alcanzar el sufrimiento del otro —un gesto que, si bien hace añicos la médula de nuestra identidad, no puede aparecer sino es extremadamente

violento—. Hay otra dimensión en juego en esta auto-flagelación: la identificación escatológica (excremental), la cual adopta una posición proletaria en la que no se tiene nada que perder. El sujeto puro emerge a través de esta experiencia de auto-degradación radical, permitiendo/provocando que el otro golpee la basura que hay en mí, vaciándome de todo contenido substancial, de toda referencia simbólica que pudiera conferirme un mínimo de dignidad. Consecuentemente, cuando Norton se vapulea a sí mismo frente a su jefe, el mensaje es: “sé que quieres golpearme, pero, como ves, tu deseo de golpearme también es mío; si fueras a golpearme, serías el sirviente de mi perverso deseo masoquista. Pero eres demasiado cobarde para realizar tu deseo, así que lo haré por ti —aquí tienes lo que realmente querías, por qué estás tan apenado—.” El tránsito entre la fantasía y la realidad es crucial. El



Travis Bicke (Robert De Niro), *Taxi driver*



Brad Pitt y Edward Norton, *El club de la pelea*

jefe, por supuesto, nunca le hubiera dado una paliza, sólo fantaseaba con hacerlo, y el doloroso efecto de la auto-golpiza estriba en que escenifica el contenido de la fantasía secreta que su jefe nunca estaría dispuesto a realizar.

Paradójicamente, tal escenificación es el primer acto de liberación: el vínculo libidinal masoquista del sirviente hacia su amo es puesto a la luz del día, así el sirviente adquiere una *distancia* mínima. A un nivel puramente formal, el hecho de golpearse a sí mismo vuelve entendible que el amo sea superfluo: “¿quién te necesita para aterrarme? ¡Puedo hacerlo por mí mismo!”; se vuelve libre por el hecho de golpearse (odiarse): la verdadera finalidad de dañarse es echar fuera aquello que hay en mí y que me liga al amo.

Cerca del final, cuando Norton se dispara (sobreviviendo al disparo, matando solamente a “Tyler dentro de sí mismo”, su doble), se libera también de golpearse, de esa relación de espejo. Es el final de la auto-agresión, su lógica se cancela a sí misma, Norton no tendrá que golpearse más —ahora será capaz de golpear al verdadero enemigo (el sistema)—. Por

demás, esta estrategia se usa de manera ocasional en las protestas políticas. Cuando la policía, dispuesta a usar la violencia, detiene a una multitud, ésta comienza a golpearse a sí misma, provocando un escandaloso revés. Lejos de satisfacer a los testigos sádicos, la auto-tortura masoquista frustra a los sadistas, privándolos de su poder sobre los masoquistas. El sadismo implica una relación de dominio, mientras el masoquismo es el primer paso hacia la liberación.<sup>7</sup> Cuando estamos sujetos a un mecanismo de poder, éste por definición siempre está sostenido de algún tipo de inversión libidinal: la sujeción por sí misma genera un excedente de goce. Toda sujeción se personifica en prácticas corporales y, por esta razón, no podemos disolverla a través de la mera reflexión intelectual —nuestra liberación debe ser *escenificada* de modo corporal y aún más, de naturaleza aparentemente “masoquista”, debe representar el proceso doloroso de volver los golpes a uno mismo.

[Traducción del inglés: Miguel Maldonado]

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Masoquismo*. Nueva York: Zone Books, 1989.