

Zona de riesgo. La narración-luciérnaga

Ana Pol Colmenares
Universidad de Salamanca

Recibido: 15-07-2015
Aceptado: 6-10-2015

Resumen

El artículo tiende un hilo entre la experiencia del shock en la modernidad descrita por Benjamin, y la actual situación de sobreestimulación que colapsa nuestro sistema perceptivo, incluyendo los últimos análisis de Crary sobre una sociedad cuyo objetivo es permanecer veinticuatro horas activa: consumiendo-produciendo. Para enfocar estas problemáticas incidimos en la necesidad de incorporar un enfoque afectivo y revisamos brevemente las nociones de vulnerabilidad y riesgo. Abordaremos, también, la desaparición de la narración, la transformación de los contenidos de la experiencia en otros modelos basados en la información. Finalmente tratamos brevemente un episodio de la serie Black Mirror que redunda sobre las relaciones entre las nuevas tecnologías, los afectos y los actos de creación/resistencia en nuestra sociedad.

Palabras clave: trauma, afectos, narración, visión, arte, vulnerabilidad.

A comienzos de los años sesenta, a causa de la polución atmosférica y, sobre todo, en el campo, a causa de la polución del agua (ríos azules y canales lípidos) las luciérnagas comenzaron a desaparecer. Ha sido un fenómeno fulminante y fulgurante. Pasados algunos años, no había ya luciérnagas. Hoy es un recuerdo bastante desgarrador del pasado [...]

Pier Paolo Pasolini (Didi-Huberman 2012, p. 20)

A finales de los años noventa, un consorcio espacial rusoeuropeo anunció sus planes de construir y poner en órbita satélites que reflejarían la luz solar en la Tierra. El plan consistía en una cadena de muchos satélites en órbita sincronizados con el sol, a una altitud de 1700 kilómetros, cada uno de ellos equipado con reflectores parabólicos despegables y hechos de un material fino como el papel. Una vez extendido completamente con sus 200 metros de diámetro, cada satélite espejado tendría la capacidad para iluminar un área de cerca de veinte kilómetros cuadrados sobre la Tierra, con un brillo casi cien veces mayor que el de la luz de la Luna

Jonathan Crary (2015, p. 16)

Lentes-especulares para la hiperestimulación

Jonathan Crary en un recientemente publicado ensayo, *24/7*, apunta a la última frontera que le resta al actual sistema económico por colonizar en nuestras presentes sociedades: el sueño, las horas de descanso. La comida y la sexualidad, el nacimiento, el parto y la muerte ya llevan tiempo domesticados, quedaba no obstante esta última barrera. En su lúcido ensayo, Crary repasa los experimentos y los cambios a los que

estamos asistiendo para alterar los ritmos de sueño. El alcance que tiene crear una sociedad veinticuatro horas despierta, veinticuatro horas productora/consumidora supone radicalizar el colapso de aquel sujeto sobre el que volvía Benjamin en su análisis, “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939)¹, de aquellas multitudes en shock, sobreestimuladas ante la alteración perceptiva que conllevaban las transformaciones en las formas de vida de las ciudades. Crary hace un preciso recorrido por las consecuencias que tendría ahora una luz y un estado de alerta, imposible de aplacar, sobre los sueños y las percepciones. Al hilo de su lectura podemos repensar también aquella metáfora que nos brindaba Pasolini a través de las luciérnagas, esos animalitos fulgentes desaparecidos por la contaminación lumínica, la polución y la sobrecarga energética de las urbes, los que empleaban sus parpadeos nocturnos para encontrarse en la noche. Las luciérnagas dan vida así a la metáfora eco-social, eco-afectiva, pasoliniana que recupera Didi-Huberman (2012) para abordar un concepto de pueblo que se escinde a causa de la irrupción de los modelos burgueses-capitalistas,² que incrementan su potencia invasiva tras las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX. El epistemicidio³ neoliberal llevaba ya siglos gestándose, la aniquilación de otras formas de saber que no fueran las del sujeto blanco, europeo, masculino, colonizador, había ido mermando cuerpos, voces y memorias, truncando otros modos de percepción para reenfocar nuestras miradas hacia un saber homogeneizado, que abandona, por tanto, su condición misma de saber y que, en la misma medida, imposibilita el encuentro.

El concepto de shock⁴ rescatado de los análisis freudianos⁵ colaboró, a comienzos del siglo XX, en una descripción más precisa de la experiencia sensorial provocada por los nuevos contextos urbanos y fabriles. Las nuevas zonas de producción conformadas al calor del proceso de industrialización, sometían a los sujetos a continuados estado de estrés, de alerta, entre ruidos estrepitosos y espacios hacinados; reduciendo sus cuerpos a tareas fundamentadas en la repetición, a procesos mecánicos que impelían al adiestramiento: a realizar una y otra vez los mismos gestos, las mismas acciones. Y fruto de ello, o en paralelo a ello, los niveles de percepción se saturaban, se producía un bloqueo sensorial. De manera que las alteraciones perceptivas, inherentes a la estancia continuada en una zona de riesgo, ya no competen sólo al campo de batalla, sino que se han extendido convirtiéndose en norma de la vida moderna y la respuesta a ellas acontecerá sin pensar, como premisa necesaria para la supervivencia de los individuos (Buck-Morss 2005, p. 188). Se produce así, una crisis en la percepción que daña los sentidos y bloquea la imaginación. Donde, como relee Buck-Morss en Benjamin, el trabajo “se hace impermeable a la experiencia”, la memoria se ve alterada por las respuestas condicionadas, el aprendizaje deviene “adiestramiento”, la habilidad repetición (2005, p. 189) y en consecuencia “el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido en un sistema anestésico” (2005, p. 190).

Benjamin vislumbra también, en ese cambio de siglo (*Libro de los Pasajes*) un aspecto decisivo que se relaciona sensorialmente con todo el auge de las “tecnologías de la ilusión”. Artefactos como los panoramas, dioramas, cosmoramas, las *fantasmagorías*, como él las nombró, a diferencia de las drogas de consumo individual, generaban ambientes totales; con lo que esa ciudad, poblada de fantasmagorías queda reducida al estado anímico del espectador (2005, p. 198).

La importancia que concede Benjamin al movimiento, a los movimientos de las multitudes que contagiadas de la creciente estimulación visual, se golpean en su avanzar, encuentra su correlato

en nuestra sociedad en la que las multitudes permanecemos extenuadas por la luz, agitadas por un movimiento ya plenamente ocular, es decir, restringido a lo visual. De tal manera, nos golpeamos ahora contra las informaciones que concurren en nuestras pantallas, golpeándonos contra las palabras e imágenes arrojadas instantáneamente, desposeídas de su potencial evocación, de toda su capacidad de convocar la memoria involuntaria, convertidas en “disparos” de datos que solo anhelan presentarse como veraces.

Al hilo de ello, su insistencia en los cambios provocados por un trabajo impermeable a la experiencia conecta, a su vez, con otra transformación: la que ocurre en las formas de narración (*El narrador*, 1936), que para Benjamin (2010) alcanzaría su clímax al regreso de los soldados de la primera gran guerra cuando estos se revelan incapaces de transmitir sus experiencias. Los relatos pasan entonces a articularse como una yuxtaposición de datos, de informaciones, donde los contenidos experienciales se disuelven, disociándose también los procesos de memoria colectiva e individual. Aunque él no habla aquí específicamente de trauma y su análisis se circunscribe a las formas narrativas, esta observación mantiene bastantes analogías con la sintomatología a él asociada. Judith Herman cita fundamentalmente tres síntomas: estrés, intrusión y constricción. Para ella, tanto la sintomatología de la intrusión, que implica la repetición del acontecimiento traumático, como la de la constricción, ligada a un sistema de autodefensa bloqueado donde la persona está como paralizada —embotada—, mantienen una estrecha relación con la percepción de una temporalidad diferente que se combina a su vez con “una sensación de indiferencia, de extrañamiento emocional” (Herman 2004, p. 77-78).

Últimamente son ya muchas las voces (Serge Tisseron, Abraham y Torok, Marianne Hirsch, Clara Valverde Gefaell...) que inciden en el hecho de que se produce una transmisión transgeneracional del trauma. El peso de sufrimientos no dichos o no detectados en anteriores generaciones se iría transmitiendo así de forma soterrada. Para seguir soterrando esos fantasmas (los secretos no dichos), la cripta, como la denominan Abraham y Torok (2005), es preciso realizar un permanente trabajo psíquico de encriptación que exige una energía extra del sujeto que le desvitaliza, le agota, y le conduce, por tanto, a un embotamiento perceptivo.

Con lo que, ese colapso ante la imposibilidad de dar voz a las experiencias, se ha instalado en las formas de narrar y, podríamos decir que, paradójicamente, encuentra su representación en nuestra actual sociedad a través de una aparente inversión saturada: la que ilustra una sociedad inmersa en la imposibilidad de callar sus “informaciones”. De ahí que, aquella zona de anestesia perceptiva derivada del colapso provocado por la amenaza de un peligro ininterrumpido, parece ahora trasladada al espacio de la comunicación. Aquí la angustia es diferente: nace de una permanente necesidad de estar visibles y conectados, recibiendo información, unidos por un *ethos* cimentado precisamente sobre la desconexión sensorial -basado en lo anestésico o en un continuado proceso de encriptación; y aquí la narración, como las luciérnagas pasolinianas, desaparece. Esta vez ante los focos, ante los que sólo pervive la ilusión del encuentro que, como señala Crary, bien predijo Guy Debord:

Vale la pena recordar los párrafos finales del libro de Debord, en los que el problema de la comunicación se pone en

primer plano. No es el único en subrayar el vínculo entre los términos “comunidad” y “comunicación”, donde “comunicación” no es la transmisión de un mensaje sino alguna forma del ethos de lo compartido. El espectáculo, dice, es la expropiación de esa posibilidad, es la producción de una comunicación unidireccional, que él caracteriza como un “autismo generalizado”. Debord advirtió en los años sesenta, que el capitalismo debía de ser pensado como “una organización sistemática de ‘la pérdida de la facultad de encuentro’ y como reemplazo por un hecho social alucinatorio: la falsa conciencia del encuentro, la “ilusión del encuentro” (Crary 2015, p. 125).

Por su parte, desde la teoría del arte las alusiones a la sintomatología del trauma y también del “autismo” aparecen en algunas de las aproximaciones teóricas que vuelven su mirada sobre las praxis de comienzos de siglo. Así, Rosalind Krauss en sus análisis de la producción duchampiana tiende un hilo entre ambas y nos habla de “trauma en la significación” (1996), entendiendo su lenguaje en contigüidad con ciertos rasgos propios de él, del autista. Para Krauss, esta proximidad surge de una interpretación desde ciertas manifestaciones de su sintomatología ligadas a las sensaciones de sentirse máquina o de renuncia al lenguaje. No obstante, tal y como ella lo argumentaba, este trauma en la significación que afecta a los lenguajes artísticos, planteaba una crisis cuya topología parecía restringirse a una mera cuestión de lenguaje en lo artístico, donde la emergencia de la abstracción pictórica y la aparición de la fotografía se presentaban como dos problemáticas precisamente localizadas en esa arena de lo artístico, que por sí solas bastarían para explicar la puesta en cuestión de los lenguajes que se abren en ese momento. Apuntes como los de Amelia Jones (2004), que examina la producción de los artistas europeos exiliados en Nueva York en conexión con ciertas patologías neuroasténicas, revelan, sin embargo, este “trauma” como algo inseparablemente unido a toda una problemática que afectaba a lo corporal y claramente a lo sensorial. Jones incluye así, aspectos vinculados a una dimensión discursiva más amplia, que se extienden a las circunstancias político-sociales que afectan al convulso comienzo de siglo XX. Y trata, de este modo, el tema de la producción del dadá neoyorquino desde un enfoque más cercano a los aspectos afectivos. Una inclusión que, en su mayoría, ha sido obviada desde los análisis teóricos, para entender lo afectivo como una extensión de lo expresivo o como un acercamiento al sujeto artístico en términos excesivamente subjetivos o/y autobiográficos. De la misma manera, el trauma se han venido contemplando desde perspectivas, en su mayoría, excesivamente psicologizadas, que hundían sus raíces en lo patológico, estrechamente ligado a mitologías del sujeto creador entendidas desde el paradigma de la creatividad como locura o la genialidad como locura, o ligadas a algún tipo de trastorno. Y en una línea similar, las categorías de asubjetivo e inafectivo se nos presentaban como un binomio indismontable, cuyos lazos se trenzaban en demasía desde la formulación misma de la obra y en su recepción. La huida hacia lo inafectivo como lugar en el que el sujeto elaboraba su praxis acarreaba toda una serie de cuestiones que se iniciaban con las enunciadas por Duchamp, donde el artista ya no estaba o no tenía por qué ser el productor, el hacedor de la obra, de tal manera que las relaciones entre sujeto y obra se rompían, eliminando, de este modo, la idea de la huella, de la impronta del artista sobre su «creación» y que a partir de ahí iban complejizándose. A estas relaciones establecidas con lo producido sobrevolaba esa sombra de una sintomatología muy en consonancia con la que acompaña al trauma, como decía, y me atengo aquí a la experiencia de producción; surgidas de una separación, o de una “ilusión de contacto”, muy similar a la que apuntaba Benjamin con respecto a la impronta del narrador⁶, por lo que lidiamos de nuevo con la ilusión del encuentro, del toque.

Es por ello que conviene entender el trauma desde un contexto más amplio que el patológico, siguien-

do lo reconceptualizado por Cvetkovich (2008), para la que circunscribirlo a una dimensión excesivamente psicologizada restringe su capacidad operativa de explorar las tensiones entre el sujeto y el mundo, lo íntimo y lo político. De manera que, desde la inclusión, sostenida también por Cvetkovich, del trauma como parte del lenguaje afectivo que describe la vida bajo el capitalismo (2008, p. 19) se puede trazar ese recorrido que arrancaríamos de la crisis, la señalada por Benjamin, en los modos de relación y socialización construidos en torno al relato, al narrador y que se pueden hacer extensivos a los lenguajes adoptados en las praxis artísticas. Esta es la problemática que azota a una sociedad que progresivamente va metamorfoseando los procesos de transmisión fundamentados en la experiencia en contenidos informativos.

Lentes-afectivas para la vulnerabilidad

Si pensamos incluyendo la perspectiva afectiva, si recordamos a aquel pulidor de lentes holandés, el método geométrico establecido por Spinoza ha de entenderse, precisamente, como una rectificación de la mirada. Como sabemos para él la ética (Spinoza 2011) se articula mediante la genealogía de las pasiones, en función de aquellas que aumentan y de aquellas que disminuyen nuestra potencia de acción, consistiendo en aprovechar las que desde el aumento de la potencialidad nos llevan a ser activos. No hay ética sin fragilidad, sin verse expuestos a los afectos y a sus tensiones. Este ser frágil o estar expuesto a la vulnerabilidad dependerá de activar una “capacidad específica de lo sensible”. Suely Rolnik llamará a la capacidad que “nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas y que se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones” cuerpo vibrátil (2006, s/p). Según Rolnik, la neurociencia habla últimamente de que cada uno de nuestros órganos de sentidos posee una capacidad cortical y una subcortical. La primera es la que nos resulta más familiar, corresponde a la percepción, «nos permite aprehender el mundo en sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, y así atribuirles un sentido». Ésta facilita mantener la separación sujeto-objeto en una relación de exterioridad. La subcortical es la que se corresponde con el cuerpo vibrátil que aprehende el mundo en su campo de fuerzas que nos afectan. Aquí las figuras de sujeto y objeto se disuelven, disolviéndose, del mismo modo, lo que separa el cuerpo del mundo. En la paradoja que se genera entre la capacidad de percepción (cortical) y la vibratibilidad del cuerpo (subcortical), en su tensión, es donde para Rolnik puede darse el acto de creación. En el ejercicio de esa doble capacidad sensible según la cual «lo otro» existe y la existencia de uno mismo es modelada a partir de lo que implica la existencia del otro, es donde se abre para ella la posibilidad de una *intimidad intensiva*. Se abre en un cuerpo que se mantiene vulnerable al otro, que dejaría así de ser un objeto de proyección de imágenes preestablecidas para convertirse en presencia viva⁷.

La búsqueda de la vulnerabilidad para acceder a otras subjetividades nos impulsa a volver sobre el trauma a repensarlo como lugar donde la paradoja, la que se despliega en ese espacio heterotópico, en la tensión entre sujeto y mundo, y, del mismo modo, entre íntimo-político⁸, mantiene la herida abierta, mantiene esas tensiones que hasta aquí permitían los actos de creación/resistencia.

La, ahora, sociedad del riesgo controlado vive atenazada por el espíritu de la positividad y su efecto: el aumento de rendimiento. El arte y el amor se corresponden -por su condición de exposición a la

vulnerabilidad- con *otras* zonas de riesgo, las no controladas, con la posibilidad de *mostrar la herida*, parafraseando a Beuys⁹. Esta apertura sigue basada en la tradicional idea del sufrimiento como constitutivo y como formativo del carácter del sujeto. Pero en una sociedad impelida a la maximización del beneficio, a la optimización de los recursos y del tiempo y a una permanente necesidad de mejoría (refrendada por la positividad), el sufrimiento tiene poca cabida, como bien nos apunta Eva Illouz (2014). La zona de riesgo es sólo útil como metáfora económica para los emprendedores. Tenemos poco tiempo, por lo que debemos emplearlo, gestionarlo, invertirlo, de la manera más productiva a nivel material, pero, también, emocional, y los afectos pasan por ello a ser uno de los objetivos claves a tener bajo control. Así, por ejemplo, como nos advierte Zizek la cuestión consiste aquí en cómo estar enamorado sin *caer enamorado*¹⁰. El permanente estado de bloqueo, donde lo subcortical es ya apenas posible nos convierte a los sujetos en aventureros del riesgo controlado, protegidos de la caída. La reciente película sueca *Force Majeure* (2014), nos lo recuerda cuando, en la escena sobre la que se construye la trama de la película: la familia, burguesa, feliz, segura, asiste mientras come a lo que debería de ser una avalancha de nieve controlada. El dominio de la naturaleza incontrolable es sólo privilegio de una clase, necesitada de reconectar artificialmente –defendida- con el peligro. Estas nuevas formas de gestión del miedo y los afectos epitomizan en el film la imposibilidad de la comunidad, incluso de la micro comunidad familiar, puesto que en ella ya sólo tiene cabida un compromiso que es de orden puramente singular. “¿Y cuál es la tragedia” y habla de nuevo Pasolini: “la tragedia es que no existen ya seres humanos; no se ven más que artefactos singulares que se lanzan unos contra otros”, no es en la noche que han desaparecido las luciérnagas, es en la luz de los “feroces reflectores” (Didi-Huberman 2012, p. 22).

Lentes especulares negras (*black mirror*)

En 2011, Charlie Brooker echa mano de la distopía para retratar, para “encuadrar”, las relaciones entre afectos y tecnologías en nuestra actual sociedad. “The National Anthem” es el primer capítulo que se emitió de la popular Serie *Black Mirror*. Curiosamente, los *black mirror* o *claude glass* fueron en su origen una herramienta habitual en los bolsillos de los paisajistas ingleses (su uso comienza en el XVII), utilizada para encuadrar los paisajes; así, los espejos negros, antes de ser la metáfora de las pantallas apagadas, fueron empleados para resaltar y reducir con ello los colores y tonalidades de la imagen. Una simplificación parecida es la que lleva a cabo el artista-secuestrador protagonista de esta ficción, el Premio Turner: Carlton Bloom, cuando se plantea realizar la obra de arte más vista (de manera simultánea) en la historia y nos enfrenta a la posibilidad de ese paisaje de millones de personas pegadas a la pantalla para ver un acontecimiento que irrumpe ya pautado. El evento se construye bajo el formato de amenaza “terrorista”, es decir, mediante la distorsión del término que alude aquí a aquello que aterroriza, o que espanta, que diría Quignard (2006) cuando habla del sexo y que, en este caso, es muy pertinente aunque sea desde la obviedad. En esta fábula televisiva, Bloom secuestra a una muy famosa y muy querida princesa perteneciente a la Casa Real Británica: Princess Susannah. A cambio, es decir, para su liberación pide algo insólito: que el primer ministro Michael Callow mantenga relaciones sexuales con una cerda y esta escena sea retransmitida en directo en la televisión británica. Para que no haya lugar al trampantojo detalla con precisión la manera en la que será rodado. Si no se cumple con la petición la princesa Susannah será ejecutada. La bizarra propuesta pone sobre la mesa muchas de las complejidades que envuelven las actuales relaciones entre imágenes, afectos e información. La reacción

inmediata del primer ministro es negarse, pero su partido le obligará a ceder, espoleado por la presión social, por los “espectadores”. Como resultado el país entero se pegará a la pantalla, para ver el acto vejatorio hacia el representante visible del poder estatal en su escena más simplificada. La imagen se aplana así entre lo obsceno y el “chiste” fácil -y por Freud sabemos (2012) como el chiste se genera en los desplazamientos entre significantes y significados. Finalmente el artista se suicidará, la princesa será liberada y el primer ministro, convertido en una suerte de Buster Keaton¹¹ de la pornografía, aumentará en los índices de popularidad, crecerá en “me gusta”, eso sí, en la intimidad de su hogar su mujer nunca más volverá a tocarle.

El episodio, por cuanto también tiene de obvio, nos enfrenta a muchos de nuestros pequeños eventos diarios telecomunicados. Nada muy nuevo parece mostrarnos esta pequeña fábula mediática: el paso del estatus de ciudadano al de espectador ya nos había sido anunciado; el paso a una sociedad donde las relaciones son mediadas por las imágenes ya es un lugar común. Toca, sin embargo, seguir replanteándonos, pese a que todo está ya augurado, qué pasa con esta sociedad adicta a opinar y privada de la elaboración de la experiencia, evadida de una contemplación y una escucha que han perdido su parpadeo, el imprescindible para que pueda darse cualquier forma de pensamiento o creación.

La “obra” de Bloom mostrada al ciudadano-espectador sólo puede ser información, la zona de riesgo (de vulnerabilidad) en la que se libran arte y afectos ha mutado para ser puro foco. El encuadre, el alejamiento necesario para contemplar y elaborar la experiencia parece que precisaría rescatar aquel viejo utensilio de los paisajistas, el *black mirror*, la pantalla sin luz, apagada.

Y es que el espacio saturado de estímulos se ha transformado y la dependencia a él aumenta en la medida también en la que la percepción subcortical disminuye hasta prácticamente anularse. El nexo de unión ha dejado atrás la experiencia para focalizarse plenamente en la información, y ésta la única huella que logra imprimir es una ilusión de contacto forjada en la simultaneidad del encuentro con los datos y con lo que sucede a tiempo real o resulta de actualidad. En el episodio el artista se mutila el dedo, y con él borra también su huella dactilar. El dedo, que envía como falsa prueba de que ha cortado el de la princesa, aparece como un detalle más dentro de la extravagante conducta del secuestrador. Sin embargo, tanto este acto como su suicidio son quizás los aspectos más enigmático del episodio. El duelo que mantiene la mayor parte de la producción artística del XX por la desaparición de la huella del sujeto creador sobre lo producido, análoga a la falta de huella del narrador sobre el relato, parece seguir, de algún modo latente. Se suman ahora a esta distancia que, en una parte, generaron los nuevos aparatos de visión –fotográficos y cinematográficos- las problemáticas asociadas a una temporalidad y una difusión diferente¹².

En este sentido las relaciones temporales han mutado y la sumisión que se genera a esta conexión a tiempo real nos conduce a una situación de *double bind*: expectante al tiempo que paralizada.

Este estado continuado de contacto con el presente impide cualquier elaboración de la memoria, que deviene así una operación insostenible. Como constata Crary:

la aceleración de la producción de las novedades es una desactivación de la memoria colectiva. Eso significa que la evaporación del conocimiento histórico ya no tiene que ser implementada de arriba abajo. Las condiciones del acceso a la comunicación e información a nivel cotidiano aseguran el borrado automático del pasado como parte de la construcción espectral del presente (Crary 2015, p. 55).

Y esta fractura o erosión de la memoria imposibilita no sólo la actividad de recordar, sino que eminentemente ligada a ella, también la de imaginar.

Este es, en definitiva, el trabajo psíquico de encriptación del que hablabamos anteriormente, el que conlleva el trauma, y que demanda del sujeto una energía extra que le agota. Así, cansados, embotados en una conexión 24/7, pululamos entre Informaciones, Historias y Saberes que se van poco a poco unificando, atrofiándose en su búsqueda de un lenguaje aplanado por su literalidad, por la falta de resonancia, de vibratibilidad; perdiendo de esta forma la intermitencia de una luz imprevisible, falible, inestable, vulnerable...que permite escuchar, soñar, imaginar en la noche y que permite, sobre todo, encontrarse.

Notas

- 1 Benjamin, Walter (1993) "Sobre algunos temas en Baudelaire", en: Aguirre, Jesús (ed.), Benjamin, Walter. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II, Madrid: Taurus. También en la versión electrónica: www.philosophia.cl. (Escuela de Filosofía Universidad ARCIS) en <http://www.rae.com.pt/wb3.pdf>.
- 2 "En 1974 Pasolini desarrollará ampliamente su tema del 'genocidio cultural'. El verdadero fascismo, dice es el que la emprende con los valores, con las almas, con los lenguajes, con los gestos, con los cuerpos del pueblo. Es el que 'conduce, sin verdugos ni ejecuciones de masas, a la supresión de amplias porciones de la sociedad misma' y es por eso que hay que llamar genocidio a esta asimilación [total] al modo y a la cualidad de vida de la burguesía..." (Didi-Huberman 2012, p. 21)
- 3 Para el concepto de epistemicidio véanse los análisis de Boaventura de Sousa Santos y Ramón Gosfroguel desde el pensamiento decolonial.
- 4 Los diferentes matices en las acepciones de shock y trauma es un tema muy extenso. Muy resumidamente exponer que dentro del campo de la teoría del arte y en sus acercamiento a los enfoques psicoanalíticos, se tiende a usar el shock para referirse a las experiencias y a los modos de percepción industrial-capitalista, mientras que el trauma abarcaría la dimensión del imaginario-fantasia propio de un sujeto en una siguiente fase capitalista (véase teóricos como Foster o Seltzer). Aquí usaré el término trauma para recoger ambas problemáticas. El trauma lo entenderé en un sentido también más amplio, siguiendo el enfoque de teóricas como Ann Cvetkovich.
- 5 Las reconsideraciones del shock en Benjamin surgen de su lectura de Freud, véase Sobre algunos temas en Baudelaire. No obstante, como decía, los matices de la terminología van cambiando dentro incluso de la obra de cada uno de ellos. Aquí me atengo, entonces, al trauma como un lugar que puede ser operativo para explorar las tensiones producidas entre sujeto y mundo, íntimo-político desde una perspectiva que incluya ciertas problemáticas que afectan a lo perceptivo y a lo afectivo. Brevemente se expondrán también los planteamientos de otras teóricas, como Rolnik o Herman tratando de abrir un enfoque que al menos logre reflejar la magnitud y el alcance de la problemática.
- 6 "Y se puede ir más lejos y preguntar si la relación que tiene el narrador con su material, la vida humana, no es acaso una relación artesanal. Si acaso su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de las experiencias —ajenas y propias— de forma sólida, útil y única. Se trata de una elaboración de la cual quizá da noción ante todo el proverbio, si se lo concibe como [el] ideograma de una narración. Podría decirse que los proverbios son ruinas que se erigen en el lugar de antiguas historias, y en las cuales, como la hiedra en el muro, una moraleja trepa alrededor de un gesto" (Benjamin 2010, p. 95).

- 7 “La vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad” (Rolnik 2006, s/p).
- 8 El trauma, se produce, ya de por sí, en un terreno liminal y heterotópico; en el sentido de que en él confluyen espacios aparentemente separados, de ahí también que el trauma desafíe las posiciones solidificadas propias del régimen binario.
- 9 Zeige deine Wunde (Muestra tu herida), Joseph Beuys 1976.
- 10 El comentario lo realiza Zizek en el Seminario La Commune de Alain Badiou (L'immanence des vérites: les deux finitudes, la scission subjective et le bonheur). En el diálogo que mantienen ambos filósofos Zizek vuelve sobre esta idea, planteada por Badiou en su Elogio del amor (2012). Atendiendo al matiz que aporta la expresión tanto en francés como en inglés fall in love, tombe amoureux, ésta nos remite literalmente a un estado de caída. Esta caída entendida como una crisis en el sujeto, entre otras muchas cosas por el cuestionamiento de los límites al que le arrastra, es lo que ambos filósofos plantean que se trata de evitar actualmente, ya que –de forma muy simplificada- la “caída” conllevaría una análoga bajada de rendimiento en la productividad del sujeto. La conversación puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=WQ-JtoOczZ8>.
- 11 El actor Buster Keaton es también conocido como cara de piedra (cara palo), en alusión a su rostro impávido, que era una de las claves de su comicidad. La referencia a él está relacionada con la recomendación de no revelar emocionalidad alguna, que le ofrece la asesora al primer ministro, justo antes de entrar a la habitación con la cerda. Por otro lado, el seudónimo de Buster se relaciona también con la caída (buster es en una de sus acepciones coloquiales caída) tan característica en sus gags.
- 12 Y ante ello a nuestra memoria involuntaria puede acudir aquella imagen que rescataba Benjamin (1993) de un Baudelaire agolpado frente a las multitudes, en la que “el artista antes de sucumbir grita de espanto” y prosigue: “tal duelo es el proceso mismo de la creación. Por lo tanto Baudelaire ha colocado la experiencia del shock en el centro de su tarea artística”. (versión electrónica <http://www.rae.com.pt/wb3.pdf>, p.9)

Referencias

- Abraham & Torok (1994). *La corteza y el núcleo* Buenos Aires: Amorrortu 2005.
- Badiou, Alain (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (2010). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (1993) “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en: Aguirre, Jesús (ed.), *Benjamin, Walter. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus
- Brooker, Charlie (2011) “The National Anthem” (*Black Mirror*) [película]
- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Caruth, Cathy (1966). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 92.
- Crary, Jonathan (2015). *24/7*. Barcelona: Ariel.
- Cvetkovich, Ann (2008). *An Archive of Feelings*. Durham: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles (2001). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Freud, Sigmund (2012). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.

Grosfoguel, Ramón (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. Bogotá: Revista Tábula Rasa n° 19 julio-diciembre: 31-58. Recurso disponible en: <http://www.revistatabularasa.org/numero-19/02grosfoguel.pdf> . Consultado 08/03/2015.

Herman, Judith (2004). *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia*. Madrid: Espasa.

Hirsch, Marianne (2002). Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission. En Miller, Nancy K. y Tougaw, Jason (Eds.). *Extremities: Trauma, Testimony, Community*. Urbana: Illinois University Press, 71-91. Recurso disponible en: <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/markedmemory.pdf> Consultado el 30/10/2013.

Illouz, Eva (2014). *El futuro del alma. La creación de estándares emocionales*. Madrid: Katz

Jones, Amelia (2004). *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Östlund, Ruben (2014) *Force Majeure (Turist)* [Película]

Quignard, Pascal (2006). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.

Rolnik, Suely (2006). Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio). *Ramona*, 67: 8-20. Recurso disponible en: <http://www.ramona.org.ar/files/r67.pdf>. Consultado el 30/10/2013.

Spinoza, Baruch (2011). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.

Tisseron, Serge. Las imágenes psíquicas entre las generaciones, en *El psiquismo ante la prueba de las generaciones. Clínica del fantasma*. Dunod, París. 1995. Amorrortu editores. 1997.

Valverde Gefaell, Clara (2014). *Desenterrar las palabras: transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Barcelona:

Zizek, Slavoj (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.