

Estética, cine y tragedia*

BERTA M. PÉREZ

Resumen: Este trabajo propone caracterizar como «estética contramoderna» una línea de pensamiento que, desde el último Kant hasta Heidegger, se enfrenta al dominio de la teoría y reivindica la vinculación del ámbito estético a una verdad radicalmente trágica. Presenta después el fenómeno cinematográfico como un medio que la estética moderna interpreta según su propia concepción del arte para integrarlo en el orden y la ideología del capitalismo avanzado. Y, por último, argumenta que la visión alternativa del cine que Slavoj Žižek defiende enlaza, en virtud del carácter trágico de la metafísica que le subyace, con lo que se ha presentado como estética contramoderna.

Palabras clave: Ficción, verdad, Modernidad, Psicoanálisis, Kant, S. Žižek.

Abstract: This paper proposes to call «counter-modern aesthetics» a philosophical line that, reaching from the last Kant to Heidegger, would oppose to the modern dominance of theory while acknowledging the inner connection of the aesthetic to truth, to the tragic truth. It presents then cinema as a mass medium that modern aesthetics interprets according to its own conception of art in order to fit it into the advanced capitalist system and its ideology. And, finally, it argues that S. Žižek's alternative understanding of cinema, because of the tragic condition of its very underlying metaphysics, continues the tradition that has been presented as «counter-modern aesthetics».

Key words: Fiction, Truth, Modernity, Psychoanalysis, Kant, S. Žižek.

I. Dos estéticas

El dominio de la teoría o la ciencia sobre lo estético rige en general como uno de los rasgos determinantes de la Modernidad. No se tratará aquí pues de fundamentarlo. No obstante, cabe recordar que el nacimiento de la teoría estética como disciplina, su reconocimiento como un saber legítimo en el XVIII, supuso todo un forcejeo con la articulación del saber filosófico sentada por Wolff y que las huellas de este origen han quedado presentes para siempre en su constitución. Dada la comprensión moderna, cartesiana, del saber como ciencia y dada la asociación biunívoca entre saber y facultad representativa establecida por Wolff, la reivindicación de un lugar para el pensamiento estético o bien tuvo que pagar el precio de convertir lo estético en ciencia (recuérdese a Gottsched) o bien el de vincularlo a un modo de representación inferior al de la teoría (piénsese en Baumgarten), esto es, o bien el de perder su especificidad o bien el de asumir su falta de dignidad.

Resumiendo se podría decir que la primera Modernidad, entusiasmada con su proyecto científico, con la conquista del mundo según su propio método, según las leyes (lógicas) de

* Universitat de València. Correo electrónico: berta.perez@uv.es. Dirección postal: Dpto. de Filosofía. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación (Universitat de València). Avda. Blasco Ibáñez, 30. 46010 Valencia.

su razón, convencida de la posibilidad de que su capacidad representativa se hiciera con el todo de lo real, no podía entender lo estético más que como una distracción respecto a la tarea del saber (un espacio, en el mejor de los casos, donde reponer fuerzas para continuar la empresa del conocimiento) o como un saber inferior al científico, una representación desprovista de la objetividad y la universalidad de la teoría (un saber que, en el mejor de los casos, podría contribuir a hacer hombres mejores desde un punto de vista moral).

Sólo Kant, rozando ya el XIX, reconoció una facultad independiente para lo estético, la facultad del placer-displacer, y lo vinculó a una dimensión de la razón –en el sentido más amplio del término– autónoma respecto tanto a la teórica como a la práctica: el Juicio (*Urteilkraft*). Ciertamente, incluso en este caso, la lucha del pensar estético por ser reconocido pagó un precio: también Kant tuvo que afirmar, como contrapartida del establecimiento de la autonomía de lo estético, su falta de valor cognitivo. Efectivamente, de acuerdo con la *Crítica de la razón pura*, sólo el saber constituido por los juicios determinantes de la ciencia (juicios en los que la regla del concepto ordena la multiplicidad sensible) podía constituir auténtico conocimiento, de modo que el juicio reflexionante del pensar estético (juicio en el que la particularidad sensible busca por sí misma la universalidad) no pudo, so pena de contradicción, llamarse, dentro del sistema kantiano, propiamente conocimiento ni aspirar a la verdad.

Pero, en todo caso, querría aquí destacar que la emancipación del ámbito estético pasa en Kant por su asociación a una dimensión de la razón o de la subjetividad moderna que no sólo no es inferior a las demás, sino que es positivamente previa a ellas. La *Urteilkraft*, que juzga con gusto, aun cuando no alcance la objetividad tiene un estatuto no sólo trascendental, sino, además, absolutamente originario: es el suelo sobre el que descansa el juzgar determinante y es por ello el único puente posible entre la esfera teórica y la práctica, entre los otros dos usos o dimensiones de la razón.

Si además se atiende a la naturaleza de esta «última verdad» de la razón kantiana, a la estructura del Juicio que juzga sin echar mano de ningún concepto determinado, se descubre un esquema –el «libre juego» de las facultades– que poco tiene que ver con la legalidad correspondiente al juzgar determinante que domina lo plural y externo desde la ley conceptual: la última verdad de la razón kantiana –si se prefiere, del ser kantiano– aparece como una relación de opuestos que no descansa en nada sustancial que supere la oposición, como una relación abierta que sin negar ni silenciar su auténtico ser dividido, su oposición o fisura constitutiva, simplemente busca una unidad que no puede aspirar a más forma que la de una concordancia, una armonía no fijada¹.

Es decir, si se repara en el modo concreto en que Kant gana la autonomía para lo estético se puede concluir, aun cuando con ello se trascienda la letra propiamente kantiana, que la firmeza y el dominio modernos del saber científico empiezan a cuestionarse ya en la tercera

1 Para el lugar y el papel de la *Urteilkraft* en relación a los usos teórico y práctico de la razón cf. I. Kant: *Crítica del Juicio* (1790), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, «Introducción» (esp. pp. 125-128); y para la determinación del tipo de relación de los opuestos en el juzgar estético cf. *Ibid.*, § 9. Martínez Marzoa destaca el carácter originario del juicio reflexionante (respecto al determinante) y el modo en que esto desvela la «verdad» de la razón kantiana (claramente distinta de la del absoluto del Idealismo postkantiano) como un abismo (cf. F. Martínez Marzoa: *Desconocida raíz común*, Barcelona, Visor, 1987, y *De Kant a Hölderlin*, Barcelona, Visor, 1992).

Crítica de Kant: la teoría descansa en algún sentido sobre el juzgar reflexionante, que juzga estéticamente (y teleológicamente) y que, además, no está dotado en sí mismo de ninguna unidad objetiva².

Es esta lectura de la estética kantiana la que ahora me permite poner a Kant en relación con toda una corriente del pensamiento estético que ya desde la primera mitad del XIX se opone decididamente a la concepción estética presentada más arriba como la propiamente moderna. Me refiero al pensamiento que desde Hölderlin hasta Adorno, pasando por Nietzsche y Heidegger, y a pesar de sus respectivas idiosincrasias, reivindica la autonomía y la dignidad de lo estético y con este fin se rebela, de un modo u otro, contra la dominación de la teoría sobre lo estético, contra la tiranía de la razón moderna. Para lo que sigue bien podremos, pues, referirnos a esta línea filosófica como a una estética contramoderna.

2. Cine y estética

Es bien sabido que el cine es un arte que no cuenta más que con un siglo de vida, que es, en este sentido, moderno por excelencia, esto es, que no puede ser pensado al margen de las condiciones del mundo occidental, cristiano y moderno, al margen, pues, también de la concepción moderna de lo estético. Desde sus orígenes el cine se ha contemplado, efectivamente, desde el marco de la estética propiamente moderna, de aquella que ve en lo artístico o bien una distracción o bien un medio meramente edificante.

Ahora bien, es innegable que al menos la primera historia del cine, la primera mitad de su existencia, justifica en buena medida tal consideración. Ha nacido indudablemente como entretenimiento popular, como un medio al servicio de la distracción de las masas, y en pocas décadas fue prácticamente conquistado por el lenguaje cinematográfico de la industria de Hollywood, es decir, sancionado como un medio de evasión muy adecuado a los intereses del capitalismo ya maduro³. El cine, innegablemente, ha tenido su florecimiento en Hollywood y lo ha tenido, sin duda, en virtud de su poder alienante.

El mundo occidental de la primera mitad del siglo XX continúa el proyecto de la razón moderna de hacerse con la realidad una vez ya desenmascarado en su naturaleza «interesada», una vez ya «realizado» como proyecto técnico. No ha de extrañar, pues, que el arte aquí nacido, nacido de la propia técnica y la propia industria, se conforme como un espacio netamente aislado del trabajo de la razón que ha de servir, efectivamente, o bien al descanso necesario en la lucha con lo real, o bien a la «mejora moral» que el capitalismo necesita también fomentar en su mano de obra, a la educación en los valores burgueses, cómplices del sistema económico.

2 Desarrollo esta tesis en: B. M. Pérez: «La verdad está en juego. Kant, Adorno y la estética», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 26, 2009, pp. 237-272.

3 La ya clásica introducción al arte cinematográfico de Bordwell y Thompson, especialmente al tratar el lenguaje del «cine de estudio», deja ver el carácter claramente empresarial e industrial que el cine adquiere en Hollywood: cf. D. Bordwell y K. Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1995. Noël Burch permite retrotraer ese lenguaje, el «MRI» (Modo de Representación Institucional), a los orígenes populares del cine, sin dejar de hacerse cargo de la complejidad de ese nacimiento, esto es, también de la presencia de elementos claramente antiburgueses en el surgimiento del cine: cf. N. Burch: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

En todo caso la industria del cine trae a la luz con claridad meridiana el carácter *extremadamente ficticio* del cine. Si ella se ha hecho cargo de él hasta convertirlo en lo que aún sigue siendo, en un medio de masas sumamente poderoso, es, en efecto, por la fuerza que posee para sustituir la realidad por otra cosa, para hacer olvidar lo real, para trascenderlo y ocultarlo. Su cercanía al sueño, a ese espacio que cancela absolutamente la realidad, que permite olvidar incluso su ausencia, es la clave de su poder alienante. Como señala R. Stam, si hay alguna metáfora que ha acompañado al cine desde sus orígenes es la de la caverna platónica: en la sala oscura de la proyección una luz que se nos escapa esencialmente nos coloca en un mundo de sombras que tomamos por lo real. El cine nos secuestra de la realidad para instalarnos definitivamente en la ficción.

Es esta condición esencial del cine, más allá de que haya sido explotada y expresada por Hollywood, la que explica también las críticas que ha recibido de buena parte del pensamiento crítico de la Modernidad. Especialmente el pensamiento marxista más ortodoxo, comprometido con lo real, con la exigencia de transformar la realidad, se ha vuelto en numerosas ocasiones contra el cine como contra una forma máximamente explícita de opio para el pueblo. Es decir, ha acatado esta concepción del cine que no hace sino confirmar la visión moderna, propia de la estética moderna, del arte como un espacio secundario y ajeno respecto a la realidad del trabajo racional⁴.

Ciertamente la propia historia del cine sufrió una inflexión radical desde mediados del siglo pasado gracias a los lenguajes alternativos que pusieron en práctica las vanguardias del momento. Y, ciertamente, el interés intelectual e incluso filosófico por el cine se generalizó desde entonces de un modo en principio inimaginable. Tal interés no parece de entrada compatible con el menosprecio, arriba comentado, por parte del pensamiento serio –de la ciencia, pero también de la filosofía– del cine en tanto que ámbito «meramente estético», es decir, en tanto que irracional, o incluso en tanto que simple entretenimiento popular considerable únicamente por su relación con el agrado. El cine ha ganado una dignidad para el pensamiento en la segunda mitad del xx que era insospechada. Y sin embargo, no es en absoluto evidente que ni la concepción básica de lo que el cine es –la ficción, llevada al extremo, que oculta y edulcora lo real– ni la comprensión de su relación con la realidad –una relación de nítida diferenciación que hace posible que se determine como medio de evasión– se hayan alterado sustancialmente. Es decir, cabe sospechar que el gusto, también el de las elites intelectuales, por el cine provenga más de la renuncia a la transformación de la realidad, de la «cómoda» aceptación de la finitud de nuestra voluntad y nuestras existencias, y de la «interesada» apreciación de la ligereza de lo «no-racional», que de una auténtica subversión de las premisas de la estética moderna⁵. Incluso la decisión de disfrutar de los

4 Es bien sabido que incluso la obra de Adorno está atravesada por múltiples expresiones de sus reservas hacia el cine en tanto que arte de masas (cf. por ejemplo: Th. Adorno, «La industria cultural», en: Th. Adorno y M. Horkheimer: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994).

5 Posiblemente quepa leer la obra de Cavell, o cuando menos parte de ella, a esta luz. Su adhesión al pensamiento de Wittgenstein –conjugado con el de Emerson y Thoreau– prueba que su interés por el cine se vincula al reconocimiento del «lenguaje ordinario», de que nuestra experiencia y nuestro ser no son más que los tejidos en la cotidianidad de ese lenguaje, que la realidad humana descansa, pues, sobre un fondo opaco, no racional, que determina nuestros límites y nos devuelve una imagen de nosotros mismos como radicalmente finitos (Cf. S. Cavell: *El cine ¿puede hacernos mejores?*, Buenos Aires, Katz, 2008). Esta conciencia, como saber de la imposibilidad de realizar el ideal cartesiano de la transparencia, es sin duda prueba de la actualidad o «postmo-

excipientes, de optar dignamente por la evasión y la frivolidad, podría estar muy bien en la base última de cierta reivindicación posmoderna del cine y podría entonces servir en verdad a la misma concepción moderna de lo estético y del cine que aquí se ha presentado como cómplice de la tiranía que la ciencia, la técnica, y el capitalismo, ejercen sobre la experiencia propiamente estética.

Recapitulando: la razón moderna se ha aliado tradicionalmente con una concepción de lo estético que hace radicar su valor en su capacidad para evitarnos los conflictos de la realidad, para evadirnos de la dura realidad, de modo que su dignidad ha resultado en general humillada. Y esta concepción parece haberse extendido con suma facilidad al caso del cine a lo largo el siglo pasado, parece haber encontrado incluso en él una forma artística que lleva al extremo ese rasgo, considerado esencial, de lo estético: el cine –dada su extremada capacidad para alejarnos de la conflictividad real– se habría probado como una de las formas artísticas más «puras».

3. La tragedia del cine

En lo que sigue me propondré rebatir esta tesis y la concepción a ella asociada. Más concretamente, trataré de defender la postura de Žižek por cuanto lleva a cabo, a mi parecer, esta refutación, y, de paso, mostrar el modo en que su pensamiento enlaza con lo que he presentado en el primer punto como «estética contramoderna».

Partiré en primer lugar de confirmar que es innegable que el cine detenta el carácter ficticio en un grado extremo: no «ficcional» ninguna parcela determinada de la existencia o de la realidad, sino el todo de ambas en conjunto.

En efecto, no hará falta negar en ningún sentido que el cine es pura ficción para desmontar la comprensión «moderna» del mismo que acaba por degradarlo a narcótico o a mero entretenimiento. Pero sí hará falta desvelar el compromiso básico que subyace a esta concepción: una premisa de alcance metafísico cuya crítica resulta necesaria. Me refiero a la nítida y radical oposición que la Modernidad y su estética establecen entre ficción y realidad. Dado que lo estético se caracteriza por ser ficción queda automáticamente aislado de lo real y desprovisto del poder (de transformación) sobre lo real⁶. Su potencial, como ya se dijo, se cifra precisamente en facilitar el retiro de la realidad y de su problemática.

derinidad» de su trabajo, revela una actitud crítica respecto a la tradición moderna, pero su valoración de ciertas obras cinematográficas y algunas de sus interpretaciones (cf. S. Cavell: *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1999) parecen delatar en todo caso un compromiso básico con ciertas premisas incuestionablemente modernas: en concreto, con la unidad y la verdad del sujeto que, ciertamente, dado el carácter ya sólo empírico, individual y finito de éste último, se transfiguran en un fin o una especie de idea regulativa, pero que en todo caso permiten mantener la distinción entre una «buena» o «auténtica» experiencia y una mala o inauténtica, y así entre lo que es un buen compañero (el que «educa» hacia la propia verdad) y lo que es un mal marido. En definitiva, diríase que su interpretación de algunos filmes sirve a una teoría que sigue siendo en última instancia de factura moderna, y su propia «vuelta» al cine parece, consecuentemente, consistir más en una «utilización» del mismo (con fines edificantes y, así, según el modo en que tradicionalmente la razón moderna trata al arte) que en un auténtico reconocimiento de su verdad específica, específicamente estética.

6 Es bien sabido que ya en el *Discurso del método* de Descartes, en la obra en la que se fragua el modelo moderno del saber legítimo, de aquel que representa o dice la verdad de la realidad, se establece tajantemente su heterogeneidad respecto al «conocimiento» que pudieran procurar las fábulas y, en general, todo discurso asentado en la imaginación, en aquella facultad que se relaciona con lo posible antes que con lo presente (Cf. R. Descartes:

Como medio de evasión o alienación el cine es valorado y fomentado no únicamente por sus efectos terapéuticos sobre la fuerza de trabajo, no únicamente como terapia ofrecida a la mano de obra en orden a garantizar los niveles de productividad, sino también porque la dulzura de su ficción, el mundo reconciliado al que supuestamente –de acuerdo con su concepto– nos transporta orienta en el buen sentido nuestra vuelta a lo real. Es decir, el cine «interesa» porque no es un mero somnífero, sino también un excelente medio ideológico, o, dicho en términos más acordes con el lenguaje burgués, porque es, en general, educador. El mundo finalmente liberado de todo conflicto que ofrece el «cine clásico» como sustituto de la «dura realidad», es también para la concepción moderna un anticipo de la realidad que su razón, la razón moderna del hombre cristiano, la razón ilustrada y humanista, habrá de acabar por procurarnos. Es decir, el compromiso de la estética moderna con la tajante diferenciación entre realidad y ficción se conjuga con la premisa metafísica más básica del pensar moderno: la realidad es, en su esencia, racional y, en consecuencia, buena y armónica; el duro conflicto que marca la dura realidad del presente es, por esencia, accidental y reducible.

Así que por una parte el cine, en virtud de su carácter ficticio, queda excluido del ámbito de la realidad, del conjunto de medios (reales) que pueden bregar con los conflictos reales, que pueden actuar y modificar el mundo. Pero, por otra parte, por su carácter consolador, es bendecido al adelantar la realidad por la que se afana la misma razón que lo rebaja a entretenimiento, es apreciado por recordarle su promesa.

Dicho de otro modo, la metafísica moderna es una metafísica antitrágica: su punto de partida fundamental radica en que la irracionalidad, el conflicto, son reducibles. Sólo desde aquí resulta inteligible el optimismo de su proyecto y la fuerza de su empresa científica. Y, de acuerdo con ello, su concepción estética y su comprensión del cine es también antitrágica: la ficción no puede tener otro sentido que el de atenuar el peso del mal o el conflicto que, circunstancialmente, todavía no ha sido cancelado, no puede tener otra meta que la de aliviarnos el dolor que la breve historia de la razón aún no ha podido erradicar. Sólo es pensable al servicio de la lucha de la razón contra lo irracional: suministrándole nuevas fuerzas, procurándole nuevas ilusiones que restauren el optimismo, y recordándole su ilusión, su utopía, fundacional, es decir, trabajando él también por la erradicación de lo trágico, de aquel conflicto que, por definición, no es resoluble. A una metafísica antitrágica corresponde, pues, una concepción estética antitrágica, una concepción que sólo comprende el arte en tanto que arte hedonista.

La concepción alternativa, la que presentaré como la propia de Slavoj Žižek –especialmente en relación al cine–, pero que es retrotraible en realidad al siglo XIX y que ha sido expresada desde entonces en distintos momentos que agujerean la unidad de la tradición moderna, es la que anuncié ya en el primer punto como «estética contramoderna».

Discurso del método, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, esp. Parte I). Pero también se ha de conceder que ya cierta reflexión prekantiana sobre lo estético reparó en la capacidad del arte para evocar lo posible como en un auténtico poder, esto es, que reconoció en la exploración de otros mundos (posibles) una fuente de enriquecimiento (piénsese en el temprano camino que va de Bodmer y Breitinger a Mendelssohn). Sobra decir que la introducción de lo virtual en lo real que Leibniz, a través del concepto de mónada, llevó a cabo se puede considerar la condición de posibilidad esencial de tales forcejeos con el «modelo representativo» que corresponde propiamente a la (primera) Modernidad.

Cabe caracterizarla en primer lugar por su rechazo de la nítida oposición entre realidad y ficción. La reivindicación del cine que Žižek lleva a cabo se apoya efectivamente en su carácter ficticio o ficcional: éste es también para él su rasgo más esencial, y aquél del que emerge su valor. Pero, a diferencia de la concepción tradicional, este valor consiste para él en su capacidad para ponernos en contacto con el núcleo más verdadero de lo real, en constituir un acceso excelente a la realidad⁷. Precisamente por ser ficción en grado extremo puede el cine desvelar, desocultar, la verdad de la realidad que ella misma se afana por ocultar. Su poder no sólo no es el del «encantador de serpientes» sino que es, más bien, el del «iluminado» que subvirtiéndola realidad la desenmascara. El cine no nos aleja de la realidad sino que nos entrega su secreto mejor guardado. Semejante medio no podrá, pues, seguir pensándose como un cómplice de las «fuerzas conservadoras» sino más bien como una potentísima, temible, arma subversiva.

Semejante tesis no pierde su apariencia de paradoja hasta que se saca a la luz el carácter profundamente contramoderno del compromiso metafísico que subyace al posicionamiento de Žižek. Su premisa fundamental afirma, sintetizando, que a la realidad le es inherente el conflicto, que el mal o la irracionalidad son en este sentido irreductibles, esenciales. Apropiándose la ontología lacaniana (y schellingiana) parte de la convicción de que la verdad (de lo real) es algo absolutamente intolerable, un crimen y una herida que vuelven definitivamente imposible una verdad que tenga el aspecto de un estado reconciliado, sereno, ajeno al conflicto⁸. Es esta fisura esencial, la verdad última de la subjetividad (tan originaria como la escindida «raíz común» de la tercera *Crítica* kantiana⁹), la que determina toda realidad, la realidad toda, como una construcción que vuelve el conflicto soportable, no más. Si la verdad de lo real no tiene otro origen más que esa herida, si no nace de ningún otro lugar ni tiene ninguna otra función más que «simbolizarla» y así volverla vivible, no cabe entenderla más que como una ficción en sí misma. Tomando los términos de Lacan, Žižek asegura que el plano «simbólico», aquél que encarna el tejido compartido intersubjetivamente, la realidad que corresponde al lenguaje, el único mundo al que concedemos realidad objetiva, sólo tiene sus firmes pilares en potentísimas ficciones, en última instancia en la ficción del «Gran Otro», del garante del sentido –adopte uno u otro nombre– de nuestro lenguaje y nuestra realidad¹⁰. Es decir, la realidad no sólo no se opone tajantemente a la ficción sino que descansa esencialmente en ella.

7 Para su crítica a la oposición de realidad y ficción cf. S. Žižek: *Looking Awry*, Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 17 s.; y para la crítica del dualismo, asociado a dicha oposición, orden-caos cf. *Ibid.*, pp. 38 s. De su convicción de que la capacidad crítica del cine es excepcional da fe el volumen de su trabajo en este ámbito, pero además su «película» *The pervert's guide to cinema* (2006) exhorta explícitamente al consumo del cine en este sentido: él constituye la vía de conocimiento y reflexión más adecuada a nuestro presente.

8 Para su lectura de Lacan cf. además de la ya citada *Looking Awry*, S. Žižek: *How to Read Lacan*, London, Granta, 2006.

9 Las elaboraciones más extensas del Idealismo por parte de Žižek se encuentran en S. Žižek: *The Ticklish Subject*, London-New York, Verso, 1999, y en S. Žižek: *The Indivisible Remainder*, London-New York, Verso, 1996.

10 Sería interesante medir en este punto la distancia que separa y une a Freud de Lacan y Žižek. Por una parte Freud mostró crudísimamente en *Tótem y tabú* cómo la unidad de la sociedad, su cohesión, descansa en un crimen silenciado y enmascarado: la intolerable aversión hacia el «padre», el parricidio colectivo, es lo que en última instancia nos une y nos obliga a construir (¿ficcional?) un régimen de tabúes, i.e., un orden social (cf. S. Freud: *Obras completas*, vol. XIII: *Tótem y tabú y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000, esp. 129-162).

Constatamos así que la metafísica que subyace al pensamiento de Žižek es trágica en el sentido de que, justo al contrario que la moderna, afirma lo irracional, el conflicto o el mal, en el corazón de la realidad, lo asume como absolutamente inerradicable. Y es este punto de partida el que explica su reconocimiento de la ficción como lo más verdadero o como la esencia (encubierta) de lo real. Desarticulada así la oposición entre ficción y realidad, la ficción parece además ganar sobre la realidad en cuanto a sinceridad y, por ende, a verdad: la realidad es ficción enmascarada, la ficción es ficción reconocida, y el cine –ficción por excelencia– ficción que se reconoce como tal sin dejar de exponer también la propia «inclinación» a ocultar su condición. Es decir, el cine constituye la ficción dotada del poder necesario para desvelar el secreto de la realidad, para explicar y subvertir su carácter ideológico exponiéndola como ficción encubierta.

Dada la ontología trágica en la que descansa su pensamiento se comprende, pues, el carácter entonces también trágico de su pensamiento estético y de su reflexión sobre el cine: la ficción, y en especial la cinematográfica, guardando tal cercanía con nuestra verdad, con la herida que constituye nuestro origen, no sólo no puede en realidad cancelar el conflicto, evadirnos de él, sino que, en verdad, no hace más que reproducirlo y exponerlo una y otra vez. Aún en las obras más dominadas por la ideología burguesa el conflicto resuena en el cine, se cuele –como en el mundo burgués, mejor que en el mundo burgués– por todas las rendijas del lenguaje. El crimen de lo real se repite infinitamente en las imágenes, en el imaginario, que sólo a duras penas se deja «simbolizar», domar, por el lenguaje de la objetividad.

Sólo queda, pues, apuntar que esta concepción trágica y contramoderna de la realidad es la que se anuncia en la *Crítica del Juicio*, la que se afirma en el absoluto hendido de Hölderlin, en el Uno primigenio del *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, en el *Abgrund* –en el fundamento devenido abismo– de Heidegger y en el «absoluto en negro» de Adorno. Es este consenso metafísico en el carácter irreductible, absolutamente real, del conflicto, el que explica que para todos ellos el arte –también entendido como ficción– sea un lugar para la verdad y, a la vez, que la verdad que, según ellos, expone no pueda ser sino paradójica, antitética, ambigua: trágica, en definitiva.

No es casual, así, que todos ellos se hayan vuelto a lo estético (entendido como trágico) para hacer pie en su revuelta contra el pretendido monopolio de la verdad por parte de la ciencia o la teoría de la razón moderna. Y así planteadas las cosas no es extraño tampoco que no podamos evitar leer a Žižek como el heredero de una tradición estética que se remonta al último Kant y que ha sabido trasladar la reivindicación contramoderna del potencial crítico del arte, de su poder sobre lo real y de su relevancia para el pensar (crítico), al cine¹¹.

Pero, por otra parte, de acuerdo con su adhesión al ideal moderno de la ciencia, al menos en su primera época, el reconocimiento de una realidad exterior objetiva le lleva no sólo a distinguir nítidamente el ámbito de las ficciones y del juego propio del arte del de la realidad que conoce la ciencia, sino también a conceder una mayor «madurez» y así una clara prioridad a éste último (cf. por ejemplo *Ibid.*, pp. 93 s.).

11 Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Filosofía del Lenguaje, de la Lógica y de la Cognición» que financia el Ministerio de Educación y Ciencia (Consolider-C HUM2006-08236).