

# El instante en que un sentimiento penetra el cuerpo es político

Maria José SÁNCHEZ LEYVA\*

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 30 de junio de 2007

Aceptado: 6 de agosto de 2007

A Olvido García Valdés

*Esta caricia es política*, continua el poema de Adrienne Rich del que he tomado el título para estas páginas, que tratarán de caricias mientras proponen una reivindicación de la emoción como impulso fundamental del acto ético en las representaciones e imágenes que nos damos en tanto que colectivo en la cultura de masas. La pasión como disposición ética es una potente imagen para la ética postmoderna que redescubre al otro; como metáfora del amor y modo de enfrentar esa *otra ética del otro*. La caricia estremecedora de ciertas representaciones artísticas que le prestan materialidad a la lucidez y convocan una mirada trascendente que se esfuerza exigente en buscarle cuerpo a lo que está por decir. Ética, política, estética, ambiciones sobre las que propongo un pensar conjunto porque más allá del ejercicio epistémico o teórico lo que apasionadamente suscitan son unas preocupaciones en las que me veo absolutamente comprometida.

Cuestiones que serán meramente evocadas pero que deseo, sin embargo, convocar a modo de geografía con una excusa: la exposición que tuvo lugar en Madrid en febrero de 2004 de vídeos e instalaciones de Bill Viola, significativamente titulada *Las pasiones* y en la que el autor aborda la cuestión de la representación de las emociones. Al margen de los juicios artísticos que pueden hacerse y más allá de la contingencia de la muestra, esta exposición evoca con violencia problemas teóricos y políticos contemporáneos sobre la emoción como disposición ética. Más allá —o del lado— del acierto artístico en la representación, la muestra induce a pensar en la importancia política de hablar de otros espacios sociales, formas de vida y alternativas silenciadas. Sin misticismo positivista —no se trata de ver la representación

---

\* Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

como marco de lo real— ni redencionista —tampoco como espacio de justificaciones morales— puede afirmarse la creación como lugar de resistencia y la imaginación como responsabilidad ineludible de aquellos que nos elaboran las imágenes con las que compartimos el mundo en la cultura de masas. En suma, con Bauman (2004: 42), se trata de reflexionar la responsabilidad como base del consenso que expresa una negociación ética y no a la inversa, como punto de partida y no punto de llegada del proceso ético.

Este planteamiento no se inscribe en absoluto en el actual *viraje ético* de lo estético y lo político porque el discurso ético contemporáneo no es más que el sitio de honor que se le da hoy a las formas de dominación. Como sostiene Rancière (2005:27), el aspecto esencial de este proceso no consiste en la reivindicación de las normas de la moral sino precisamente en todo lo contrario, “en la supresión de la división entre la ley y el hecho y esto tiene un nombre: se llama consenso”. Esta confusión entre el hecho y derecho tiene, como hemos podido comprobar, consecuencias atroces para la humanidad, entre ellas, la que aquí se trata: aquella que conceptualiza lo irrepresentable como categoría central de este viraje ético en lo estético y político. Fundamentalmente porque en la idea de lo irrepresentable, como bien dice Rancière (2005:39) hay dos nociones confundidas: una imposibilidad y una prohibición (vinculadas a la traducción). Y el problema no es saber si se puede o se debe o no representar sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin.

La ruptura con la representación masiva *consensuada* no tiene por qué ser el advenimiento de un arte de lo irrepresentable, por el contrario, puede significar una multiplicación de los medios de representación. Ello supone alojar lo prohibido en lo imposible para que toda representación masiva constituya un intento de evocar lo *irrepresentable*. Se necesita entonces otro concepto de *escritura* —como lo denominaría Derrida— que entienda los relatos masivos como el lugar donde se dirimen estas cuestiones, lugar de estabilizaciones de representaciones pero en continuo proceso de transformación. Relatos que se esfuercen por referir y dar vida semiótica a lo otro sacrificado en el afán consensualista que supone la cristalización del mundo mediante las representaciones. Una escritura tal, pensamos con Barthes, puede ser punto de encuentro del hombre con la historia y el mundo, una relación entre creación y sociedad. Como ética de la forma por la que singularizamos el mundo e invitamos a vivirlo como acontecimiento.

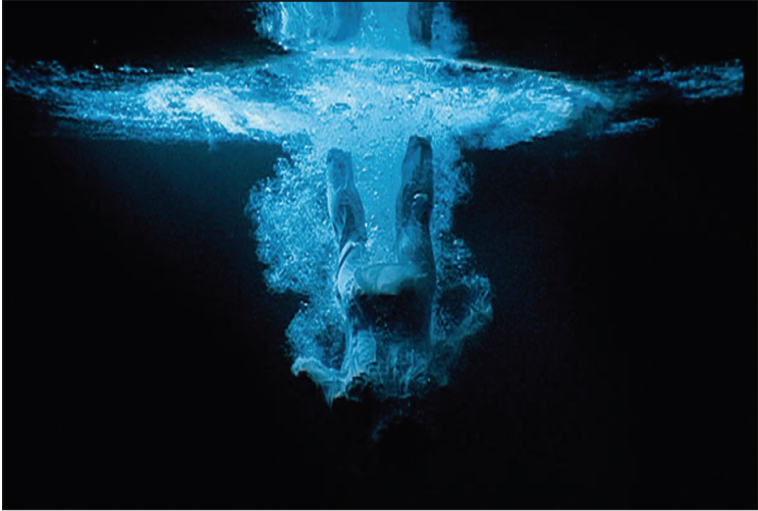
Es cierto que nuestros lenguajes nos instalan en la paradoja ya que ellos mismos constituyen un marco constreñidor y vigilante, suponen el límite del decir porque estamos obligados a pensarlos desde dentro. Pero esta conciencia invita a pensar bajo el deseo del *afuera* imposible y el arte, la creación y aún la búsqueda cotidiana y banal de nuestra propia forma de vida, consisten en eso. Desde este punto de vista, las representaciones son como el gran verso para Bachelard (2000:19) que “despierta imágenes borradas y al mismo tiempo sanciona lo imprevisible de la palabra (...) hacer imprevisible la palabra es un aprendizaje de libertad”. Ese ejercicio puede ser cumplido en lo masivo. En nuestra cultura de la información asimilación, unificación e identificación son las constantes cotidianas a las que nos enfrentamos pero pensamos con Blanchot (2007:62) “que hay afortunadamente todavía puntos de

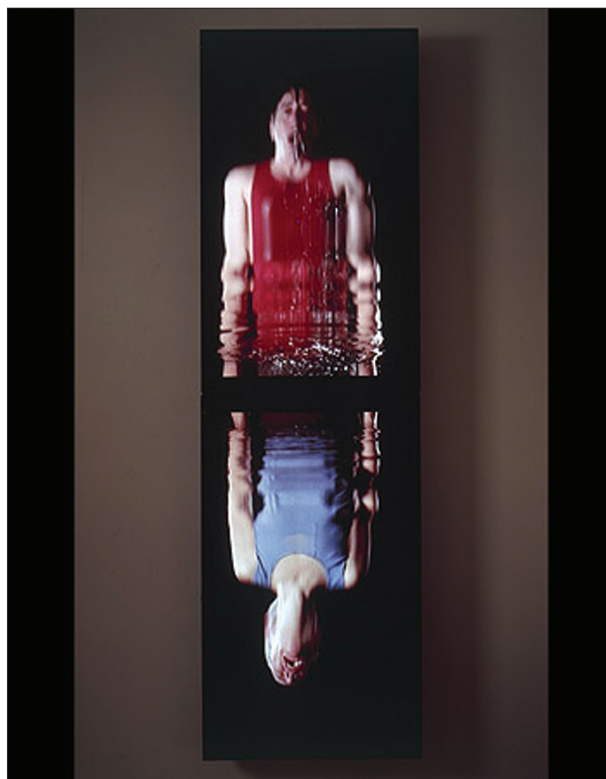
resistencia: la política, el juego del deseo, la poesía, el pensamiento. Esos puntos han flaqueado pero no han cedido”. Las representaciones masivas no son exclusivamente productos y mercancías sino opciones, valores, formas. Son (2007:65) “el oscuro poder de dar o negar sentido, la palabra venidera”.

El interés de *Las Pasiones* de Viola consiste en que no sugiere la identificación sino que promueve una visión comprometida con el sufrimiento sin que se proponga que esto deba hacerse bajo la mirada de un ideal normativo que podamos llamar *moral* a la usanza moderna. Reivindica la mirada interrogante, la del desconcierto y aún así profundamente comprometida con las emociones de los otros representados. Propone con ello un lugar para reflexionar y pensar cuáles deberían ser entonces los ideales normativos que nos permitan desentrañar, no ya la contemplación para la exégesis, sino también para la acción. Sugiere de un modo casi bajtiniano que nuestra reacción ante la experiencia de ver a alguien sentir no debe ser un grito de dolor, compasión o comprensión, sino una reconsideración de nuestra posición frente a aquello que es evocado, la emoción.

Esta solicitud ética de encuentro precisa que las representaciones faciliten el lugar para la relación e implica la ética como un modo de relacionarse con los valores que el otro reconoce y no con un código normativo de valores ineludibles, pensados de una vez para siempre y anónimos. Este diálogo del encuentro se me antoja silencioso, “como el silencio que cae al final /de una noche que dos personas/ han pasado hablando hasta el alba” por tomar prestada de nuevo la certera imagen de Rich. Las representaciones a través de las que nos dotamos de una memoria, que expresan el vínculo social y que nos construyen en tanto colectivo, deben partir de un esfuerzo ético para la imaginación dado que lo que nos vincula no está dicho de forma definitiva.

La creatividad no puede, entonces, ser cómplice del neoliberalismo y su imperio: otras expresividades son necesarias porque es posible sortear el lenguaje del poder y no prestarle instrumentos que le permitan desplegar mejor la opresión. No se ignora aquí la voraz capacidad de absorberlo todo de nuestra cultura de masas pero sólo me detengo en este texto en la disposición ética como fuerza de búsqueda. Junto a la consideración de la imaginación como práctica social otro proceso es paralelo y necesario: el conocimiento de las manidas formulas dominantes. No pueden ignorarse los lugares y las *figuras* de donde emanan las justificaciones de nuestro mundo que lo argumentan atrocemente. La extrema experiencia de Víctor Klemperer es ejemplarizante: este filólogo alemán en plena barbarie nazi reflexionó sobre el lenguaje totalitario en un diario que escribió clandestinamente pues como judío estuvo sometido al horror del que le salvó estar casado con un adjetivo, con una mujer *aria*. Klemperer recopiló información de lo que sería su ensayo sobre la *Lengua del Tercer Reich* desde 1933, momento en que reparó en cómo la “lengua culta se había convertido en portadora de sustancias tóxicas. Las palabras actuaban como dosis ínfimas de arsénico: uno las traga sin darse cuenta, parecen no surtir efecto alguno y, al cabo de un tiempo se produce el efecto tóxico” (2004:31). En un relato estremecedor cuenta cómo muy al principio no quería saber nada del Tercer Reich, “harto del lenguaje de los escaparates, de los uniformes pardos, de las banderas, de los brazos estirados, de los bigotitos recortados” sumergido en el trabajo





no veía necesidad de prestarle atención a las representaciones nazis. Sin embargo, pronto, como en el poema de Brecht, tuvo que prestarles atención. Su interés entonces se centró en el lenguaje de la época “observaba cada vez con mayor precisión cómo charlaban los trabajadores en la fábrica y cómo hablaban las bestias de la Gestapo y cómo nos expresábamos en nuestro jardín zoológico lleno de jaulas de judíos. No se notaban grandes diferencias, de hecho, no había ninguna” (2004:25). Todos, víctimas y verdugos, estaban indudablemente guiados por los mismos modelos y representaciones y por ello se jugó la vida para escribir sobre palabras.

Emocionante y radical experiencia que muestra hasta qué punto no podemos emplear los mismos lenguajes ni recrearnos con las mismas representaciones que aquellos que nos configuran un mundo de dominios y exclusiones. Tras el 11S, que motivó alguna de las piezas más conmovedoras de la muestra de Viola, el mundo parece haberse doblegado a un pretendido lenguaje común que con un único enemigo caricaturizado debe permanecer unido en torno a ciertos acuerdos y principios innegociables. Nada más absurdo ni más estremecedor. Este clima moral ha socavado no sólo el recuerdo de los derechos sociales sino también los civiles: secuestros ilegales en Guantánamo, asesinatos deliberados de periodistas en guerra, ajusticiamientos en el transporte público londinense por ser de otro color que los *demócratas*, objeciones de los jueces a las leyes votadas en parlamentos, toques de queda en calles de Madrid por el bien de los *ciudadanos de bien...* este es el lenguaje *común* que no podemos enfrentar sin gravedad y sin mirar esperanzados hacia aquellos lugares sociales de los que emana la imaginación social emergente.

Reivindicaba ya en 1975 Agustina Bessa-Luís *gravedad* para el pensamiento (2004:141), preocupada porque veía que “dispuestos a luchar contra lo que nos parece inaceptable, no somos capaces ya de asomarnos a lo que nos desagrada y aprender, así, algo nuevo de esa posible ratificación que podríamos hallar en el punto de vista rehusado”. Comparto absolutamente la advertencia de Agustina sobre la necesidad de aprender del pensamiento rehusado. Otra actitud, lo estamos comprobado estos últimos años, nos deja desarmados. Klemperer lo experimentó brutalmente poniendo de manifiesto que como “la justicia depende de la explicación dada a lo que se acepta y a lo que se rechaza” (2004:132) no basta con apelar a un fundamento ético, es necesario argumentarlo y representarlo para poder compartirlo.

Desarmados frente al dogmatismo atravesamos difíciles momentos en los que parece que no tenemos nada que oponerle al *único* pensamiento porque nos dejamos arrebatar nuestros argumentos impunemente: en nombre de la libertad de la paz, la democracia y la justicia se comenten hoy las mayores atrocidades. Elaborar otro discurso ético y político para descentrar el mundo de la realidad incontrovertible en la que se ha enclaustrado requiere de la producción de emociones que asuman un valor ético en relación a nuestro tiempo. El esfuerzo estético que requiere tal compromiso no tiene nada de reivindicación excéntrica o elitista, sino absolutamente política.

En esta labor es preciso elaborar nuevas-otras maneras de expresarnos mediante representaciones que indaguen, como sostiene Abril, en lo político como proyecto y no como límite. La cultura de masas no tiene porqué ser una amenaza (ya que en tanto dispositivo de legitimación de lo decible, pensable e inteligible es fundamento del orden social) en este sentido, también puede pensarse espacio de insur-

gencia, como lo advierten, de un modo sugerente aunque quizá demasiado optimista, ciertos trabajos recientes sobre cultura visual (2005). Partir de la certeza de que tras las soluciones apacibles, los consensos, los lugares donde todo es coherente y ordenado, habitan conflictos a veces indecibles porque se inhabilitan las maneras del decir, conduce a proponer el *esfuerzo por decir* como una responsabilidad y horizonte estético. Las representaciones, entonces, suponen modos de indicación e invención de lugares sociales y políticos, lugar del nosotros, espacio social ellas mismas en los que poder pensar y efectuar el encuentro con el otro. Precisan por ello rigor, exactitud; sinceridad y honestidad como esfuerzo que tiene que ver con el compromiso y el esfuerzo por contar esos lugares otros de donde emane la justicia.

Viola de nuevo me permite encarnar esta exigencia. Su conmovedora obra *Rendición* es, en este sentido, un verdadero hallazgo: una imagen condensa la representación de esta emoción, de inteligibilidad de una exactitud abrumadora. En la representación un hombre y una mujer aparecen sobre el agua como reflejos mutuo, se postran y emergen del agua en una intensidad tal que ambos se difuminan y desaparecen tras las ondas que genera su movimiento, acaban distorsionados en una violenta duración, la rendición ha acabado con ellos hasta convertirlos en puro movimiento de emoción. *Reducirse a una línea abstracta, a un trazo* es la exigencia estética de Deleuze y Guattari (2000:28) para la representación: eliminar todo lo que excede el momento pero poner todo lo que incluye —*momento* que es también ético ya que no es lo instantáneo sino la haecceidad—. Exigencia que encontramos también en Paul Valéry cuando define la poesía como una *tensión hacia la exactitud*. Cumplida, mientras la reivindica, por Eloísa Otero (1995:51) en un poema en el que nos interpela con un deseo “quiero que aprendas del duro ejercicio del habla, del rigor que exige la puesta en escena de los sentimientos más audaces”.

Esta exactitud supone el lenguaje preciso como expresión de los matices del pensamiento y la imaginación el rigor, el esfuerzo por expresar con la mayor precisión posible el aspecto *sensible* de las cosas. Por eso el rigor no lo es de la palabra justa sino de la palabra que nos hable. Es así como entiendo la sinceridad que precisa la representación del sentimiento en este esfuerzo ético de creatividad. Para no ser vana ni banal, la representación de la emoción necesita de esta sinceridad que es *fielidad* con el sentimiento. Exactitud no adecuación. Nada de sentimiento puro sucediendo en imagen, nada de cámaras obscenas delante del sufriente, nada de representaciones de informativo que no lo son del sentimiento sino de su causa o, peor aún, la argumentan. Nada de saturación por sobre representación.

Las reflexiones sobre la alienación sensorial y perceptual contemporáneas convocan repetidamente a Benjamin cuya *experiencia del shock* acabo de evocar al decir lo anterior. Preocupado por las consecuencias políticas del problema de las condiciones de la experiencia en la sociedad moderna, Benjamin se enfrenta a la cultura de masas oponiendo *narración* a *información*. Como vehículo de la memoria por su carácter acumulativo, la narración actualiza la experiencia que estuvo en su origen, como encuentro feliz con el otro y con uno mismo. La información, sin embargo, nos enfrenta a la inmediatez de la vivencia que pese a su repetición y serialización, no deja huellas. Aurora Fernández Polanco (2000:43) describe el resultado de nuestro mundo saturado de imágenes como de *anestesia por sinestesia*.



La repetición masiva y su inmediatez no permiten distanciarse del acontecimiento con lo que no dejan resquicio a la experiencia. La saturación entumece porque impide la memoria, que es vínculo y expresa la relación con los demás.

Por eso nada tampoco de *sinceridad* ni mimesis como excusas argumentales frecuentemente vergonzantes, de una pretenciosidad impúdica y amoral: no puede jugarse a recrear el dolor del otro. Cuando ciertas representaciones se entrometen en lo que *los demás sienten* para re-crear, hacer como si, hacer como él/ ella, suponen la representación de otra cosa que no de la pasión. Esa fidelidad con el sentimiento es entonces búsqueda, la honestidad de una disposición que necesita incorporar de algún modo las opciones éticas del prójimo/ *espectador*. Si es preciso entonces indagar en ese espacio de emoción tan difícilmente localizable, expresable, materializable, tan difícil de pensar y conceptualizar, tan difícil de expresar y de representar es porque debe proporcionar el marco para el encuentro. El esfuerzo por contar eso que se siente incommensurable pero que profundamente acaece hace de la representación el espacio donde otros vengán a encontrarse, también ellos mismos. Inventar modos de estar juntos. No se trata de encontrar lo que nos une porque lo que debe unirnos es el deseo de encontrarnos, no tenerle miedo al compromiso.

Viola en este esfuerzo eligió a actores para sus videos, actores que representan aunque no en un intento de *dramatizar*, este aspecto conecta su propuesta con otras



como la de Artaud. Su teatro de la crueldad es una exigencia de exactitud ética y estética tan fuerte como la de Valéry, tan semejante y tan distinta al esfuerzo ético de Viola que la muestra lo evoca de algún modo. En Artaud no hay celebraciones, instalado en la búsqueda, relata el dolor que le provoca su pasión por pensar, desolación y frustración infinitas y absolutamente carnales. Puesto que el arte es a la vez acción y pasión, nadie puede salir incólume con lo que rechaza la idea de la obra de arte como objeto. Susan Sontag (1976: 32-35) tematiza el valor de la violencia emotiva en el arte como uno de los caballos de batalla de la sensibilidad moderna y subraya que cuando Baudelaire colocó *la experiencia del shock* en el centro de sus poemas no lo hizo para instruir pero Artaud sí. “Al oponerse a la separación entre arte y vida se opone a todas las formas teatrales que implican una diferencia entre realidad y representación, no es que niegue la existencia de esta diferencia, simplemente constata que tal diferencia puede ser superada si el espectáculo es lo suficientemente —es decir, excesivamente— violento”. La crueldad tiene pues una finalidad moral y cognoscitiva.

No es éste el camino de Viola, que en su representación rehuye esta carnalidad que sin genialidad desemboca en demagogia. Huye igualmente en su exigencia estética de la *evidencia*. Como Benjamin, como Barthes (2004: 115) para quien la verdadera violencia es la de *lo que se da por sentado*: lo que es evidente es violento “aun si esta evidencia está representada suavemente, liberalmente, democráticamente”, como en los discursos informativos. Los actores de Viola exponen que la representación debe decir de sí misma que lo es, que es una elaboración creada para conmover, no la *cosa* misma, no la emoción misma —nunca puede serlo como la *publicidad de la solidaridad* pretende hacernos creer con desfachatez—. Pretender esconder el hecho de que la emoción es representada es, además de pretencioso, burda manipulación. Imponer la transparencia a lo que no lo es, como dijeran Adorno y Horkheimer, es un mecanismo totalitario porque la naturalización esconde y ampara una ideología. *El orden totalitario ahorra a sus pueblos los sentimientos morales*: todo es como aparece porque “así son las cosas así se las hemos contado”. Por eso la representación debe decir de sí misma que lo es, que es un esfuerzo por contar, por decir eso que aún no es todavía y que cuesta expresar por su trascendencia, porque nunca es dado de una vez para siempre. La imagen debe proponerse como lugar del encuentro, nunca sustituirlo, dictar normatividades o confirmarlas, sino ser, en el decir de Blanchot, *palabra en que el origen se hace comienzo*, desencadenante del compromiso.

Valeria Graciano (2005:182) indica que el arte contemporáneo desarrolla estrategias diversas “como el uso de objetos e imágenes encontrados, la incorporación e textos y sonidos, el uso del cuerpo del artista y su performance como obra de arte, el acento sobre la contingencia espacial y temporal introducida por las instalaciones, el traslado del arte fuera de los lugares diseñados para acogerlo”. Estos recursos revelan un ansia por parte de los artistas de encontrar una manera eficaz de reinsertar el arte en la realidad. Estos intentos, del que la muestra de Viola es una expresión, suponen una reivindicación de los potenciales éticos del arte frente a la saturación, el puro genio o la exhibición intelectual. Intentos que expresan la conciencia de que si mediante las representaciones nos dotamos de una memoria colectiva, se hace irrenunciable la figurativización del vínculo social frente a posturas que reivindican la

irepresentabilidad, los *traumas* y demás desalientos (a veces por puro snobismo conservador). El *trauma* dice Patricia Violi desde una hermosa experiencia feminista es *ruptura del tejido de contención*, es decir, ruptura de las normas de convivencia, cuya recuperación atraviesa la intersubjetividad pues son las relaciones las únicas que pueden re-com-poner el tejido dañado: reconstruir las relaciones es inventarlas. El esfuerzo por representar el *trauma* (como Viola propone en su famosísimo *Cumplimiento*) es ya esfuerzo por recomponer lo que él destroza o paraliza. Este esfuerzo debe ser tal que la representación no elimine el problema, no venga a sustituirlo en una traducción traidora que cosifique.

La importancia de la figurativización del vínculo social necesita entonces de imágenes donde ser, donde estar siendo. En el que ser felices. El rigor que exigen los sentimientos más audaces es la gravedad de la responsabilidad ética ya que ese esfuerzo de ver cómo y desde dónde habla la representación es un esfuerzo ético por comprender y lo que emana es vínculo. La energía que impele este deseo de encontrarse, es la pasión y el encuentro con *eso por llegar* es amoroso. El sentimiento entonces no debe paralizar en el conmovir sino mover a la acción, energía que nos haga comunidad en el hacer o en el deseo de hacer. Energía, en suma, que mueve al deseo, por eso la emoción ética suele ser representada y pensada como la pasión amorosa. La revulsión emotiva de la pasión se convierte así en lecho de emergencia para la ética no a modo de aprovechamiento ni para su contención como la estética hegeliana.

*Amor en el que siendo dos somos tres*, ecuación mediante la que se expresa el anhelo del tercero: la necesidad de salirse de uno mismo y encontrarse con el otro en un lugar tercero. No *ponerse en el lugar del otro* como dice nuestra tradición en su publicidad, pues eso le fagocita y anula, ese ejercicio de compasión le desposee de su lugar y de sí. En la voracidad amorosa de la fusión uno se anula y anula al otro sin más posibilidad que la del agotamiento y la saturación en fuerza centrípeta hasta la extenuación, la nada. Espacio infértil, arrasado en nombre del amor que debe, sin embargo, ser motor estéticamente productivo. Salir a buscarnos ambos a un lugar tercero exige la pérdida —abandono de la *mismidad* ensimismada— para encontrarse y encontrar al otro reencontrado en un lugar por hacer, que va haciéndose, fraguándose. Así, como diría Blanchot (2001:82-83) “de ese modo tenemos el mundo más grande posible, de ese modo, en cada uno de nosotros, todos se reflejan a través de un espejo infinito que nos proyecta en una intimidad radiante desde donde cada uno regresa a sí mismo, iluminado por ser sólo el reflejo de todos. Y el pensamiento de que no somos, cada uno, sino el reflejo del universal reflejo, nos vuelve cada vez más ligeros”.

Esta es la *ética postmoderna de la caricia*, imagen amorosa que nos permite representarnos el operativo ético del encuentro con el otro, mediante una hermosa imagen poética de Gamoneda (2000:62): “yo no entro en ti para que tú te pierdas/ bajo la fuerza de mi amor;/yo no entro en ti para perderme/ en tu existencia ni en la mía;/yo te amo y actúo en tu corazón/ para vivir con tu naturaleza, /para que tú te extiendas en mi vida”.

La ética postmoderna supone la re-incorporación del otro de carne y hueso, *rostro*, después de que (Bauman, 2004:96-99) la modernidad despojara al hombre de

todos sus atavíos particulares para reducirlo a la supuesta esencia humana. Convertido en un ser moral independiente y autónomo, la *esencia del hombre* le instaló en una soledad en la que el *otro* permanecía en el exterior de un yo profundamente masculino y blindado de razón. El otro —y las teorías de nuestras democracias aún lo padecen como un lastre— es reducido a presencia misteriosa y amenazante, obstáculo para la plenitud.

Lévinas, inventor del otro radicalmente ético, partirá de esta constatación (2000: 89), para proponer su *ética del rostro* como alternativa a la moral de la tolerancia sin excesos característica de nuestro tiempo, “hay que revelar una *consagración* al otro en sus profundidades, hasta el punto de anular el egoísmo en su modalidad de mutua complacencia en las gracias de la sociedad cortés de Occidente (...) pues la abnegación no es sino una desviación del individualismo europeo (...) es en términos de *conciencia de sí* como, a fin de cuentas, se dice y se engloba la relación con otro en nuestra filosofía”.

Esta conciencia de sí impone la cortesía como apatía que (Horkheimer y Adorno, 2001:146) expresa el repliegue de la espontaneidad de los individuos a la esfera privada y facilita a *los privilegiados, ante el sufrimiento de los otros, poder mirar de frente a la amenaza que pesa sobre ellos*.

La ética postmoderna es la conciencia de otro, readmite al otro como vecino en lo más profundo del yo moral. En este sentido, como dice Bauman, el surgimiento de la intersubjetividad es lo que constituye al sujeto y no a la inversa: el otro será el árbitro de la vida moral y no la medida del yo moderno. Lévinas habla de la responsabilidad para el otro que llega antes de que el otro haya tenido tiempo de exigir nada; una responsabilidad ilimitada, previa a cualquier compromiso.

*Vivir para frente al vivir con*, amor frente a cordialidad, irreductible espacio de comunión que, sin embargo, *no neutraliza la alteridad, la conserva*. En el amor como en la caricia hay ambivalencia que exige ser pensada con el otro en los encuentros particulares. Este es uno de los motivos por el que las representaciones artísticas pueden ayudar en el esfuerzo de hacernos accesible, facilitarnos el lugar para ese encuentro. Esta demanda encarna la primacía de la ética frente a la moral, aspiración que en Ricoeur (1990:6) es definida mediante tres términos: estima, reciprocidad y justicia.

“La experiencia histórica demuestra que no hay regla inmutable para clasificar, en un orden universalmente convincente, reivindicaciones tan estimables como las de seguridad, la libertad, la legalidad, la solidaridad... Sólo el debate público puede alumbrar un cierto orden de prioridades que no valdrán más que para un pueblo durante cierto periodo de su historia, sin comportar jamás una convicción irrefutable, válida para todos los hombres y todos los tiempos”. Este debate en el mundo contemporáneo tiene lugar mediante las imágenes con que nos comunicamos. El problema en nuestra cultura masiva no consiste en denunciar la información oficial, el papel de los medios sino en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros *datos* sino que, como de nuevo afirma Rancière (2006: 77) “cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento porque importa el descubrimiento de dispositivos que prescindan de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros *hacen ver*”.

Este artículo sólo ha pretendido expresar la urgencia de que estas representaciones sean *graves* y busquen la precisión de Viola en *El cruce*, capaz de expresar pura trascendencia... para disponer de instrumentos con los que poder decirle a los otros como Gamoneda

mi manera de amarte es sencilla:  
te aprieto a mí  
como si hubiera un poco de justicia en mi corazón  
y yo te la pudiera dar con el cuerpo.

En un profundo compromiso ético que haga arribar la justicia. Se trata esencialmente de una moral de la invención —como hacía Brecht— de insertar una pregunta dentro de una evidencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A., *Carta a la vidente*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, FCE, 2000.
- BAJTIN, M., *Hacia una filosofía del acto ético*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- , *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- BARTHES, R., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BAUMAN, Z., *Ética postmoderna*, Buenos Aires, S. XXI, 2004.
- BLANCHOT, M., *El último hombre*, Arena libros, Madrid, 2001.
- , *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Madrid, Tecnos, 2001.
- , *La amistad*, Madrid, Trotta, 2007.
- BESSA-LUIS, A., *Contemplación cariñosa de la angustia*, Valladolid, Cuatro, 2004.
- DELEUZE, G., *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, Valencia., Pre-textos, 2000.
- DERRIDA, J., *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida*, Madrid, Trotta, 1998.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A., “La comunidad y la memoria: una lectura de Boltanski” en *La balsa de la Medusa*, n.º 53-54, 2000, pp. 41-62.
- GAMONEDA, A., *Sólo luz*, Junta de Castilla y León, 2000.
- GRACIANO, V., “Intersecciones del arte, la cultura y el poder” en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 2001.
- HORKHEIMER, M. Y ADORNO, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001.
- KLEMPERER, V., *La lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Minúscula, 2004.
- LEVINAS, E., *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta, 2000.
- , *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- OTERO, E., *Cartas Celtas*, Instituto leonés de cultura, 1995.
- RANCIÈRE, J., *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.
- , *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile, LOM, 2006.
- RICH, A., *Poemas*, Renacimiento, Sevilla, 2002.

RICOEUR, P., “Éthique et morale”, Braga, *Revista Portuguesa de Filosofia* XLVI, 1990, páginas. 5-17.

SONTAG, S., *Aproximación*, Barcelona, Lumen, 1976.

VALÉRY, P., *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.

## RESUMEN

El arte contemporáneo desarrolla estrategias diversas que revelan un deseo de encontrar una manera eficaz de reinsertar el arte en la realidad. Estos intentos expresan la conciencia de que si mediante las representaciones nos dotamos de una memoria y nos construimos en tanto colectivo, se hace irrenunciable la figurativización del vínculo social. La cultura de masas no tiene porqué ser una amenaza en este sentido, también puede pensarse espacio de insurgencia. Se propone en este trabajo una reivindicación del esfuerzo por decir. Las representaciones, también las masivas, suponen modos de indicación e invención de lugares sociales y políticos, precisan por ello rigor, exactitud, sinceridad y honestidad. Apuesta que tiene que ver con la imaginación pero también con el compromiso y el esfuerzo por contar esos lugares otros de donde emane la justicia.

**Palabras clave:** Representación, ética, semiótica, vínculo social, invención, cultura de masas

## ABSTRACT

Contemporary art develops diverse strategies, which reveal a desire to find an effective mode to reinsert art in reality. Those trials express the conscience of the fact that if through representations we can have a memory and we can construct ourselves as a collective, it will be inevitable the figurativisation of the social link. Mass culture must not be a menace in this sense, because it could be thought as an insurgency space. In this work it is proposed a vindication of the effort of saying. Representations, even the massive ones, suppose modes of indicating and inventing of social and political sites, and need consequently rigour, accuracy, sincerity and honesty. This bid has to do with imagination but also with compromise and the effort of telling about the “other” sites where justice could emerge.

**Key words:** Representation, Ethics, social link, invention, mass culture.

## RÉSUMÉE

L’art contemporain développe des stratégies diverses que révèlent le désir de trouver un mode effectif de se réinsérer dans la réalité. Ces tentatives expriment la conscience du fait que ‘à travers les représentations on peut avoir une mémoire et construire nous mêmes en tant que collectif, et il sera inévitable la figurativisation du lien social. La culture de masse ne doit être une menace dans ce sens, parce qu’elle peut être pensée comme un lieu de l’insurgence. Dans ce travail se propose une revendication de l’effort de dire. Les représentations, même les massives, supposent des modes d’indiquer et d’inventer des lieux politiques et sociaux, et ont besoin ainsi de rigueur, de l’exactitude, de la sincérité et de honnêteté. Ce pari a à voir avec l’imagination mais aussi avec l’engagement et l’effort de dire sur ces “autres” lieux où peut surgir la justice.