

La vida social de los monstruos.

Resumen: Este artículo explora la noción de “monstruosidad” como concepto relacional desde el que se figuran no sólo los dispositivos de cancelación de nuestra agencialidad, sino también los lineamientos, la escala y la profundidad de la constitución misma de esta agencialidad. Se avanza así a través de las categorías de “monstruos aristocráticos, de masas y endógenos” hacia una categoría de *monstruosidad experiencial* que enraíza en la tradición barroca que ha ido desde Calderón o Kafka a los teóricos del “capitalismo experiencial”.

Abstract: This article deals with the idea of “monstruosity” as a relational concept upon which we are likely to explore not just the devices enabled to cancel our actantiality, but also the basic lines, scale and depth of the very constitution of such actantiality. We can then proceed through the categories of “aristocratical, mass and endogenous” monsters, towards the central notion of “experiential monstruosity” which dates back from Calderon and Kafka until “experiential capitalism” scholars.

Palabras clave: Estética modal, Monstruos, Experiencia, Agencialidad.

Keywords: Modal Aesthetics, Monsters, Experience, Actantiality.

¿Qué es un monstruo?

Un monstruo es una figuración de relaciones susceptibles de comprometer de un modo característico nuestra cohesión interna.

Nuestra cohesión interna, es decir, el equilibrio entre conatus, ingenio, acciones y pasiones que nos define. Perder esa cohesión, venderla por un plato de lentejas o un monovolumen con aire acondicionado, es lo más parecido a morir. La mayoría de los monstruos parecen querernos matar, pero esa no es más que una de las variantes de esa pérdida o disgregación de nuestra cohesión interna, hay muchas muertes posibles, tantas como formas de dilapidar la inteligencia y perder la dignidad. Cualquiera que conspire para ello es, en virtud de nuestra definición y de sus propios méritos, un monstruo.

Pero todo monstruo que se precie atenta contra nuestra cohesión de un modo relativamente característico, es decir, no se mete con nosotros *de cualquier manera*: tiene su estilo propio. El estilo es el monstruo, si por estilo entendemos una específica modulación empeñada en disminuir nuestra potencia de obrar y comprender.

Y para acabar de dar cuenta de nuestra primera definición, un monstruo nunca es un personaje, consiste siempre en un conjunto de relaciones puesto que el asustador no es nadie sin aquellos susceptibles de ser asustados ni sin el concurso de aquellos escenarios donde su producción meticulosa puede darse enteramente.

En función de este carácter relacional, de esta coimplicación entre asustadores, asustados y escenarios haríamos bien en hablar de *monstruosidades* antes que de monstruos.

Pero iremos llegando a esta noción de *monstruosidad* en pequeños pasos. De momento nos ceñiremos a los monstruos que todos conocemos.

Alcances de la Teratología

Indudablemente toda teratología¹, más allá de su valor descriptivo constituye por sí misma una sociología y una estética. Si cada monstruo –tal y como hemos dicho- compromete de un modo específico nuestra cohesión interna, no puede hacerlo si no es expresando toda una trama de relaciones que conforman una contextura, una socialidad.

Esto nos llevará más lejos de lo que un primer acercamiento nos hubiera permitido. Efectivamente en un primer análisis, sería muy posible que diéramos en pensar que los monstruos son subversivos al poner en jaque *las reglas* de la naturaleza o la sociedad, apostando quizá demasiado alegremente a que la producción de monstruos explicita lo que en cada contextura se postula como excluido. Pensar en los monstruos exclusivamente como reversos de las normalidades instituidas, como formas enrevesadas de aludir a las personas normales, tendría su razón y su gracia... pero no acabaría de dar cuenta de todo lo que supone la monstruosidad. En ese sentido si bien es obvio que todas las sociedades proyectan los monstruos como su propio reverso, por esa misma razón acaban por conformar los monstruos también su más secreta identidad. Esto es así en la medida en que asustadores y asustados forman parte de un mismo juego, siendo ambos vocablos de un mismo “modo de relación”. Por supuesto unos y otros tienen cierta autonomía para configurar miedos propios y ajenos, pero dicha autonomía relativa no cancela en absoluto esa coincidencia de juego en el que se hallan ambas partes.

Este carácter sistémico, intramodal, de los monstruos, o las monstruosidades más bien, nos invita a estudiarlos más como normalidades que como excepciones. Los ordenes concretos de destrucción que traman cada uno de los monstruos revelan otros tantos ordenes de construcción, con sus escalas y sus procedimientos de carácter netamente político al cabo.

¹ A primera vista parecería que hablar de “monstruos” en un sentido que los haga socialmente relevantes nos retrotrae a fases de civilización y pensamiento que gustamos de pensar superadas, fases caracterizadas por el predominio del pensamiento teológico y con una fuerte influencia de las mitologías. Quizás, efectivamente, las teratologías de la Antigüedad y el Medioevo se estructuraron en el mismo nivel de discurso en que se producía la teología, al menos en sus versiones más exotéricas. A lo mejor no es mal momento para preguntarse, así como al paso, qué ha sido de las grandes ciencias medievales y si es cierto que se han perdido sin dejar rastro las otrora poderosas teología y retórica. Quizá simplemente han cambiado de nombre.

Pero vamos a dejar en paz a los entrañables monstruos medievales para echarle una ojeada a los monstruos recientes y por supuesto a los contemporáneos. Monstruos que abundan en el cine, la literatura, los noticieros y los discursos de los políticos.

Aristocráticos

Si es plausible pensar que diferentes monstruosidades revelan y constituyen diferentes miedos, diferentes ordenes de socialidad y acción colectiva, bien estará que empecemos por hacer algunas distinciones básicas que nos sirvan para un primer asalto a la producción cinematográfica de monstruosidades.

En primer lugar y al hilo tanto de los primeros desarrollos del cine sonoro como de los movimientos en contra del colonialismo, no sería nada complicado identificar una categoría de filmes centrados en los que podríamos denominar “Monstruos aristocráticos”. Se trata de personajes extremadamente notables, procedentes de estratos sociales o biológicos altamente diferenciados, príncipes destronados, condes malditos y toda suerte de jerifaltes y sumos sacerdotes caídos en la desgracia de la historia. Por lo general estos monstruos vienen de fuera, de otro tiempo, de otra sociedad quizá ahora dominada o exterminada por la sociedad misma a la que el monstruo aristocrático va a interpelar.

Pensemos aquí, para empezar, en la Momia –clásico monstruo salido de las catacumbas mentales del colonialismo y el eurocentrismo, que antes de tener que enfrentarse a los movimientos por la descolonización tiene ya que ajustar cuentas con los espectros que su dominación ha producido. La Momia es una criatura que regresa de entre los restos de una cultura extinguida y dominada, de una cultura sin derechos ni legítimas pretensiones, pero que, contra todo pronóstico, sale de su tumba e intenta birlarle la chica al galán occidental, canónico y soso como él solo.

Pese a su completa carencia de legitimidad histórica o política –a los ojos de los asustados, claro está- un buen monstruo aristocrático suele lograr suscitar lealtad ciega entre grupos de seguidores, mediante los que refuerza su ataque al protagonista-galán de turno.

Pero si hay algo característico del monstruo aristocrático es que tanto su ataque como el protocolo de su eliminación será algo sumamente individualizado. Por lo demás, su muerte demostrará su carácter de monstruo, disolviéndose en polvo y polillas, siendo tragado por el sumidero de la historia sin dejar huellas... demostrando que aquello no era humano y que habíamos hecho muy bien negándole cualquier tipo de derecho jurídico.

Algo peor que la Momia, sucede con King Kong –rey también de su propio reino perdido, una naturaleza tan extinguida y dominada como el antiguo Egipto- pero que sale de su reclusión histórico-ontológica y se dedica –cómo no- a intentar quedarse con la mujer blanca y rubia, tan negro y peludo como es él. Pese a su magnetismo y sus indudables dotes de seducción el

gorilón parece por completo ajeno a las normas básicas de la galantería que su rival occidental, aunque algo rudo también, sí es capaz de comprender.

La cosa, como es sabido, acabará fatal en las tres versiones de la película, puesto que el monstruo aristocrático, el macho alfa de la cultura dominada, no aceptará su condición de atracción de feria e insistirá con el temita de la chica y los matrimonios interculturales.

Tampoco a King Kong se le dan garantías procesales de ningún tipo, aunque eso sí se le concederá una muerte privilegiada, una especie de ejecución pública con todos los honores que sólo a los líderes de las revoluciones derrocadas se le podría conceder.

Pero por supuesto que si hay un monstruo aristocrático, sin salir de esta misma época de los monstruos, ese es el Conde Drácula encarnado por Bela Lugosi— procedentes ambos de la remota y semisalvaje Transilvania, una zona de Europa anclada en el pasado y llena además de influencias orientales, eslavas y sabedios de cuantas barbaridades más. Drácula demuestra su carácter aristocrático con ese menosprecio tan chic con el que chupa la sangre cuando sus víctimas son pueblo llano y entablando relaciones altamente individualizadas con sus víctimas, cuando se trata de señoritas de buena familia, que por supuesto tendrán que hacerle desistir de sus trasnochadas pretensiones de ascenso y aceptación social, partiéndole el corazón con una estaca de madera o lo que tengan más a mano.

Pero para no perdernos, lo que nos interesa destacar pues en este primer nivel de la taxonomía es el carácter individualizado de la relación monstruosa, tanto del miedo que el monstruo aristocrático produce, como finalmente del modo de ponerle fin. Veámoslo.

En este primer escalón de monstruosidad, no sólo el nivel de producción de miedo es individual, sino que también lo es su escala de destrucción: todos estos monstruos suelen destruir a sus víctimas una a una, en un privilegio individuador que también se aplica al mismo monstruo que ha de ser destruido individualmente, con un método específico y delicado. La era dorada de los monstruos aristocráticos debió ser, sin duda, la era previa a la Primera Guerra Mundial y quizás la década siguiente a la misma. Es la era de Fantomas y FuManchú², de los ladrones de guante blanco y la era, por supuesto, en la que el terrorismo anarquista fue capaz de producir ataques tan altamente individualizados como los del Drácula o la Momia contra reyes, zares y ministros.

² FuManchú podría ser un monstruo de transición, puesto que aunque es un obvio aristócrata, cuenta con una hueste de criaturas que le obedecen ciegamente formando una marabunta monstruosa que ya nos da claros indicios de una estructura teratológica claramente diferenciada.

Pero esta época en que los poderosos y los insurgentes se trataban de tú a tú estaba llamada a extinguirse para dar pie a un segundo momento en la producción de monstruosidades.

La monstruosa rebelión de las masas.

Si hubiera un segundo nivel, determinado tanto por la escala de producción de miedo como por la escala de destrucción, este sería el de los “monstruos de masas”. Son los monstruos sin atributos, los monstruos de la era del fordismo. Son los zombies, tan torpes de uno en uno pero tan terribles cuando comparecen en compacta masa, los marcianos de todo tipo, los comunistas, las langostas o las hormiguillas carnívoras. Para un estudio modal se hace obvio que su principal característica estructural es pues su actuación en tanto horda, en tanto masa. Estos segundos monstruos no son tan terribles como individuos diferenciados sino en cuanto se juntan y actúan con la fuerza que les da el aspecto de horda, de “marabunta”. Diríase que esa capacidad de formar y asimilar masa es, precisamente, lo que produce horror. En el caso de los zombies, como en el de los ultracuerpos o los comunistas, lo terrible es precisamente la perspectiva de ser asimilado, incluso devorado, por la masa, que de una forma u otra te acaba por transformar en uno de los suyos: hay siempre un momento terrible en los relatos de este orden de monstruos cuando un personaje que hemos visto vivir normalmente, a menudo un amigo o un cuñado del protagonista, reaparece ya asimilado por el monstruo masivo...

Con ello se ve con mayor claridad el segundo vector estructural de clasificación, a saber el de los efectos que producen los monstruos: los de la era aristocrática son netamente destructores de la individualidad perseguida, mientras que los de la era fordista empiezan a introducir el miedo por transformación-asimilación-deglución. Si los monstruos de la era aristocrática amenazan a los individuos, los monstruos fordistas amenazan en realidad a *la estructura misma de la socialidad*. Los monstruos de masas asustan desde un nivel diferente –el que les proporciona su cualidad de masa- y lo hacen a una escala diferente –la de transformar por completo la socialidad posible: King Kong quería casarse con la chica y tener una familia decente. Los zombies o los comunistas no. Y cuidado que esto es importante: no se trata de que estos monstruos de masas destruyan “la civilización” con sus normas de socialidad y relación – ya llegarán los monstruos que hagan “eso”- simplemente la transforman más allá de lo que podemos soportar en función precisamente de su carácter masificado e indiferenciado,

casi animal... Eso es lo terrible de los “ultracuerpos”, acaso unos de los monstruos de masas más acabados, que siempre insisten en que aquello con que amenazan, no te va a doler, sólo te va a dejar sin sentimientos

Con todo y mientras occidente se aterraba con estas figuraciones, el mismo capitalismo fordista había ya transformado la sociedad y ya los zombies no parecían tan raros ni daban tanto miedo.

En la medida pues en que el capitalismo fordista va imponiendo sus parámetros se va haciendo preciso pensar un nivel mayor aún de destrucción y amenaza. Con él habrá que llegar a un tercer tipo de monstruosidad.

Hay un amigo en ti³.

- *¿Creéis que podéis disparar a todo lo que no os gusta? ¿Y qué pasaría si lo que no os gusta, viniera de dentro de vosotros mismos? ¿cómo le dispararíais?*
(The Stuff, Larry Cohen, 1985)

El tercer momento es el de los “Monstruos que vienen de dentro”: monstruos surgen desde dentro mismo del cuerpo social o físico al que atacan y que muy a menudo mueren matando como los yihadistas y el cáncer. Se trata de monstruos que ponen de relieve la inanidad de los sistemas inmunitarios como hicieron los ataques del 11S y como hace el SIDA. Los nuevos monstruos son como Alien: monstruos intratables e informes que cualquiera puede albergar insospechadamente, que pueden estar en cualquier parte y parecer personas normales y que son terribles precisamente por la letal combinación de su absoluta discreción e indiferenciación y su escala de producción de horror que es ya de alcance mundial –como el horror del eje del mal, de los coreanos del norte o los iraníes- es una escala susceptible de destruir el mundo entero y a sí mismos al mismo tiempo.

Hay en estos monstruos una implosión, no de otra manera puede entenderse el hecho de que el monstruo esté ya dentro –como los paquistaníes con ciudadanía británica- y que además su escala de destrucción vaya más allá que la individual o la societaria de los anteriores

³ Delicioso título que debo a la fértil inventiva de mi compañera Nadia McGowan cuyas investigaciones sobre monstruos no puedo sino recomendar encarecidamente.

monstruos. Estos monstruos han sido contruidos para amenazar a la civilización misma y parecen dispuestos no ya a dominar el mundo –como los entrañables villanos aristocráticos- sino a destruirlo sin más, incluso si ellos mismos perecen en ese proceso.

Si los monstruos aristocráticos destruían al individuo y los de masas la socialidad, los que vienen de dentro han globalizado aún más su destructividad y van a por el mundo tal cual.

.....

Dos. Agentes Sociales

Esta pequeña investigación modal se sitúa en el campo disciplinar de la estética, no pretendemos hacer sociología ni buena ni mala, sino analizar y deconstruir –como siempre hacemos en estética- los procedimientos formales mediante los cuales se hace una construcción a la vez poética y social de los gustos y los disgustos, de los placeres y los miedos activos en cada época⁴.

Diríase que a partir de la observación de los monstruos como productos de la cultura popular se puede colegir una suerte de teodicea, una explicación caricaturizada y socialmente desarticulada del “mal”, de los agentes sociales antagónicos, tal y como son temidos y dimensionados a través de los diferentes contextos políticos.

Los monstruos –salvando lo que puedan tener de libre creación- no pueden sino ser figuraciones más o menos caricaturescas de los miedos socialmente efectivos en cada época y como tales caricaturas deben ser considerados. Podemos proponernos cambiar la perspectiva para fijarnos ahora menos en los procedimientos formales que definen y clasifican a los monstruos y más en la medida en que dichos procedimientos formales, en tanto determinación de niveles de agencialidad del miedo y de escalas de destrucción, informan sobre determinados agentes sociales de oposición.

Hemos visto en primer lugar monstruos aristocráticos que operaban individualmente y que destruían de uno en uno. Diríase que los monstruos aristocráticos son parte de una cultura política en la que aún se concibe la posibilidad de liberación a través de magnicidios.

⁴ En función de ese fin es por el que proponemos taxonomías que no pretenden ser rígidas ni determinantes en sentido alguno. Así, por ejemplo los monstruos aristocráticos si bien pueden ser puestos en relación con una época que es obviamente su mejor edad –antes de la Segunda Guerra Mundial- vuelven a aparecer en la forma de villanos particulares que se producen con fluidez: así los tardíos Milosevic o Bin Laden que reunen, hasta un grado sorprendente, buena parte de las características de monstruos tan aristocráticos como Dracula y Fumanchú respectivamente.

Parecería que lo que la fábula de los monstruos aristocráticos prefiguraba era la posibilidad real del asesinato político individualizado, como individualizado era el monstruo de la era aristocrática: el anarquista italiano Sante Caserio asesinaría al presidente francés Sadi Carnot en junio de 1894. En agosto de 1897 Michele Angiolillo asesinaría al presidente español Antonio Canovas del Castillo. Luigi Lucheni haría lo propio con la emperatriz Elizabeth de Austria en septiembre de 1898. Y Gaetano Brecci despacharía en junio del 1900 a Humberto I, rey de Italia. Todos estos monstruos matarán y morirán -tras procesos seguidos con expectación- de modo altamente individualizado. Toda una época llamada a extinguirse.

Es obvio que ninguno de estos anarquistas ni ninguno de los políticos asesinados –a buen seguro- tenía gran cosa que ver con el Conde Drácula, pero sí es cierto que todos ellos comparten un nivel de ejercicio y una escala de acción. En Nosferatu es la protagonista femenina la que se sacrifica al vampiro para salvar a su ciudad aquejada de peste desde su llegada. En la era aristocrática de los monstruos el mal depende de la presencia del monstruo y sólo con su aniquilación como individuo es concebible que el mal desaparezca...

En contraste, si pensamos en los monstruos de la era fordista –seguramente muy importantes hasta los años 60 del siglo XX- nos encontramos con interesantes revelaciones sobre una cultura política que ya sabe que no basta con destruir al líder, que lo que hay que destruir es precisamente la trama toda de socialidad, sean los restos de la cultura rural –que John Berger ha descrito con tanta oportunidad- o los de la cultura obrera –que quizá en Inglaterra, Alemania o el norte de Italia llegó a tener visos de sobrepasar a la cultura burguesa y convertirse en hegemónica. Los monstruos masivos prefiguran la posibilidad real de destrucción de formas de socialidad definidas como hostiles o extrañas. Así el FLN en Argelia orientará su actividad a eliminar las masas de peones de la colonización, como a su vez lo harán las OAS o el ejército francés empeñado en aterrorizar a la masa de la población. No es difícil encontrar muchos más ejemplos de estos monstruos masivos, de Sendero Luminoso a los militares chilenos y argentinos, que han asumido el credo de la era fordista de los monstruos y que por ello vinculan el mal a determinadas formas de socialidad, de masa enemiga aniquilable como tal masa...

Retomando el concepto kantiano del “mal radical”, Hannah Arendt pensó las etapas del proceso que el totalitarismo ensayó en sus genocidios y por el cual se trataba de hacer que los seres humanos devinieran irrelevantes como tales. El mal radical para Arendt se cumple en

tres pasos por los cuales se despoja a los seres humanos de sus derechos jurídicos primero, se les anula como personas morales después para acabar despojándoles por fin de lo que propiamente les constituye como humanos, a saber la capacidad de tomar iniciativas, la espontaneidad y la autonomía, la potencia instituyente.

Es evidente que los tres diferentes modos de relación de la monstruosidad que aquí hemos reseñado, reproducen de alguna manera este esquema. Es claro que los monstruos aristocráticos carecen de derechos jurídicos: nadie otorga garantías jurídicas ni procesales a Frankenstein, King Kong o Bin Laden, aunque dichos monstruos sí son capaces de iniciativa e incluso de un cierto sentido moral, así King Kong o la Momia. Con todo este “sentido moral” característico de la segunda fase del mal radical desaparecerá a su vez con los monstruos de masas.

Efectivamente no sólo no ha lugar a que un tribunal defienda a los zombies ni a los comunistas, sino que a estos monstruos se les niega claramente el discernimiento moral aún patente en los monstruos de primera generación.

Finalmente y con los monstruos de tercera generación como Alien lo que se cancela evidentemente es ya el último vestigio de humanidad. No queda nada que quepa calificar de autonomía y espontaneidad, ni hay nada de instituyente en una acción que de modo directo conduce a la autoextinción.

Pero no olvidemos que todas estas criaturas son ficciones. Lo que tienen de real es precisamente lo que pueden estar proyectando como programa de aniquilación de derechos o más allá de proyecciones y esto es más terrible pueden estar simplemente recogiendo lo que ya es una situación de hecho. No deja de ser inquietante encontrarse con una reconstrucción tan clara del proceso de construcción y explicación del “mal radical”, ni deja de ser inquietante pensar la medida en que se legitiman con ello los procesos sociales y militares reales que se desatan en torno a la producción simbólica de monstruos: Bush ha hablado sobre el mal como entidad en más de 319 discursos desde que asumió el cargo hasta junio del 2003. Luego viene Afganistán, Irak y Guantánamo –todos los Guantánamos-.

De esta forma vamos viendo que la teoría de monstruos, además de proporcionarnos amena información sobre algunos entes de ficción nos la proporciona y muy interesante sobre aquellos agentes hegemónicos y muy reales cuyas acciones de destrucción real parecen calcarse en sus niveles de operatividad y sus escalas de aniquilación sobre los modelos ficticios proporcionados por cada modelo de monstruosidad.

Quizás entonces es ahora momento de darle la vuelta al análisis y ponerlo, como gustaban de hacer nuestros clásicos, sobre sus pies. Hemos visto sin demasiado sobresalto los

procedimientos formales utilizados para ir dando figura a diversos niveles y escalas de la producción de miedo, pero ahora es el momento de introducir un principio que podríamos denominar de “inversión proporcional”, un principio por el cual aquello que se postulaba de los monstruos de ficción – niveles de operatividad y escalas de destrucción- pueda ahora ser postulado bajo la forma de medidas políticas y jurídicas reales.

El monstruo no existe pero en cualquier caso se organiza su exterminio. Las torpes hordas de zombies son combatidas con hordas de descerebrados armados de fusiles que disparan a todo lo que se mueve –y que de hecho en la versión clásica de la noche de los muertos vivientes logran matar al protagonista que había conseguido sobrevivir al ataque de los zombies-. Primero se construye una imagen-ficción del terrorista dispuesto a todo, equipado de armas de destrucción masiva, y luego se actúa en consecuencia...

....

Tres: Acción Estatal

Podemos entonces introducir ahora el tercer término de este juego que acaba por involucrar en un mismo baile a Monstruos, Agentes Sociales y Políticas estatales. Si es obvio que la fabricación de monstruos caricaturiza socialmente el nivel y la escala de operatividad de los agentes sociales antagónicos, esboza los modos de la destructividad...podemos ahora establecer la medida en que esa misma fabricación de monstruos describe de un modo mucho más veraz los niveles y escalas en que se dimensionan las políticas estatales. Esto es así en función de la que podríamos denominar propiedad “especular” de los monstruos: el nivel de operatividad de los monstruos y su escala de destrucción reflejan con cierta lealtad tanto el nivel como la escala de la violencia socialmente legitimada.

Así los monstruos aristocráticos parecen estar relacionados con la cultura política en el seno de la cual se percibe como obvia la posibilidad de dominar a un pueblo mediante la destrucción o cooptación de sus líderes, así sean fumanchus, draculas o momias: la rebelión en el Rif acaba con la captura de Abd El Krim, como acaba en Egipto con la muerte de El Mahdi. La obsesión por la decapitación es muestra de una cultura política más bien simple que sólo es capaz de concebir organizaciones extremadamente sencillas y por completo dependientes de sus líderes.

Igualmente es obvio que hay un nivel de productividad política en que el monstruo fordista se encarna en la sociedad norteamericana del macarthismo y el KKK, sus barrios suburbanos y sus centros comerciales que, desde entonces por cierto, se han impuesto al mundo entero. Ellos son la contraparte real de amenaza social que podemos obtener de los cuentos de miedo de la época de los monstruos de masas. Algo cabía aprender de esos cuentos de miedo, de sus niveles de producción de miedo y de las escalas de su aplicación. ¿A nadie le ha llamado la atención el hecho de que los policías se disfrazen de terroristas en sus operaciones?

¿Quién será pues el verdadero monstruo de la era del terrorismo? ¿Qué podemos aprender de los cuentos de miedo sobre Bin Laden y las armas de destrucción masiva? ¿cómo puede ser que en países donde los hábitos alimenticios, los automóviles, la precariedad laboral o la violencia de género provocan tantos muertos nos preocupen tanto los terroristas suicidas – esos monstruos de tercera generación-?

¿qué nivel de gestión podemos tener sobre lo que deberían ser nuestros propios miedos?

Y sobre todo, ¿no debería preocuparnos la escala de destrucción que se preconiza de los monstruos ficticios cuando sabemos –históricamente- que esas mismas escalas de destrucción han sido implementadas sin pestañear por los políticos y los agentes hegemónicos hasta la fecha? ¿Es exagerado pensar que en función de nuestros miedos a el tercer tipo de monstruos se haya podido desatar un ataque a gran escala contra países pertenecientes al “eje del mal”?

Diríase urgente plantear una economía política de los monstruos, una fría determinación de los límites que debemos imponer a la capacidad literaria de nuestros políticos, sobre todo, porque los más terribles cuentos de miedo acaban sucediendo como al dictado...

.....

Cuatro: Modos de relación

Todo monstruo es un ensayo específico de absolutización del mal, pero como estamos viendo, y no puede ser de otra manera, tal ensayo nos cuenta más cosas sobre la propia sociedad política que lo emite, los niveles y escalas de la violencia que concibe y legitima, que sobre el “monstruo” mismo –criatura de ficción al cabo- . Lo que cada discurso sobre los monstruos nos cuenta es una serie de cosas muy interesantes sobre los modos en que estamos dispuestos a estilizar a nuestros “enemigos” y al mismo tiempo darnos la proporción de los recursos

necesarios para combatirlos. En un primer análisis podríamos decir que lo que nos revela es la existencia de determinado “modo de relación” o gramática cultural, en la que nos situamos a la hora de concebir y experimentar la otredad que representa el monstruo, sea un alien o un terrorista... pero ahora sabemos que el monstruo no es lo otro, sino que es nosotros mismos. La mayor ficción en lo que a monstruos refiere es la de pensar que ellos son otra cosa, que no son nosotros mismos, el nivel y la escala en que nuestra propia agencialidad se construye y es susceptible de destruirse, de perder la cohesión interna...

El “modo de relación” es un concepto que utilizamos en estética para aludir al clima emocional, a la unidad situacional, en la que toda obra de arte nos sumerge, Lukàcs hablaba de cierta “unidad tonal emocional” para aludir a aquello genuinamente distintivo de una experiencia estética, en el cine por ejemplo... De esta forma, cuando aceptamos el juego que nos plantea cualquier experiencia estética no podemos sino aceptar una ontología y una pragmática, un vocabulario y una gramática. Por supuesto que desde Bertolt Brecht sabemos que no es de recibo una experiencia estética que no sepa que lo es, que no sea capaz en su momento de explicitar el extrañamiento que supone y hacernos recuperar una distancia crítica que nos haga seguir el juego sin creérnoslo a pies juntillas.

Cuando vemos la irresistible ascensión de Arturo Ui o cuando asistimos a una proyección de Dogville se nos hace evidente que estamos ante una representación y sólo ante una representación. Ahora bien, hay dudas razonables de que G. W. Bush fuera consciente del carácter de representación del Eje del Mal, cuando recurría a semejante figura para analizar un conflicto político con décadas, como poco, de historia.

No tendremos aquí espacio para ver en detalle como los modos de relación propios de los monstruos aristocráticos o de masas introdujeron de matute determinados principios modales que quedaron sin cuestionar durante décadas, pero quizá sí podamos ver con cierto detenimiento algunas características modales de los monstruos de tercera generación.

No negociamos

Nos hallamos ante una generación de monstruos implosivos y suicidas como el cáncer, monstruos que proliferan como una sociedad dentro de la sociedad, como ETA, el IRA o los “delta force”; ante monstruos, sobre todo, que representamos como encarnaciones del mal radical que veíamos anunciar a Arendt. Nuestros monstruos no sólo han renegado de su condición jurídica y moral sino incluso de su humanidad.

Por eso, como saben Putin y Bush, no se negocia con un terrorista.

De otra forma sería inexplicable que el recurso a determinadas tácticas, abominables sin duda como el asesinato de población civil o la reclusión extrajudicial, contaminara irremisiblemente al terrorista y sólo a él, convirtiéndole enapestado. Sobre todo porque no parece que ese sea el caso cuando quien asesina civiles o detiene sin garantías es un estado. Por supuesto si así fuera la mayoría de los estados respetables podrían ser tratados como auténticos monstruos y expulsados por ello de los más pulcros organismos internacionales... Parecería entonces más bien que con un terrorista no se negocia por definición: precisamente porque se trata de un monstruo, una lacra o una hidra, y no un actor político más, con métodos de tan dudosa efectividad y nula moralidad como la mayoría de los estados... Dicho "principio" está contenido en las bases mismas de lo que podríamos denominar el "modo de relación" de los monstruos de la era Alien. Un mismo "modo de relación" por otra parte que engendra a Al Qaeda y Blackwaters.

Una de las funciones de la estética modal, del pensamiento estético que trabaja con "modos de relación" radica precisamente en ser capaz de señalar con lucidez los elementos básicos y las reglas de cada modo, de cada poética, aunque se trate como es aquí el caso de "poéticas del miedo y la agresión". De otra forma, y eso es intolerable en nuestra disciplina, confundiríamos fatalmente las justificaciones internas de cada poética con la teoría estética tal cual y eso limitaría gravemente nuestra capacidad de análisis y nuestra apertura frente a las propuestas de las nuevas poéticas. Por supuesto que a cada poética hay que otorgarle crédito para que pueda poner en juego sus elementos y dar de sí cuanto pueda, pero no podemos confundir ninguna poética determinada, por muy pretenciosamente que ésta se presente, con la teoría del arte tal cual.

Otro tanto sucede en el terreno de la política y los monstruos. Parece claro que la producción de monstruos durante la modernidad ha registrado varios efectos.

En un primer nivel ha supuesto un cierto reconocimiento de elementos y niveles de articulación diferentes de determinadas conflictividades sociales. Así lo hemos visto desde los monstruos coloniales previos a las guerras mundiales hasta los monstruos de masas de la era del fascismo y el fordismo o los monstruos implosivos del último cuarto del siglo XX.

En un segundo nivel ese reconocimiento ha ido vinculado a la estilización y caricaturización de lo que en verdad había de antagonismo en determinados agentes sociales

En un tercer nivel y en base a esa caricaturización misma, la teoría de los monstruos ha producido una legitimación de determinadas reacciones por parte de los poderes establecidos que debían responder a la amenaza de los monstruos.

Esta es la dialéctica que queríamos mostrar a través de la revisión de los monstruos del siglo

XX. Por una parte los monstruos se basan en miedos socialmente relevantes, miedos que son caricaturizados y absolutizados para, en base a dicha caricaturización y absolutización, proceder a la legitimación de la respuesta.

De este modo la respuesta no se produce directamente para hacer frente a los miedos socialmente relevantes, sino para enfrentarse con los simulacros en los que éstos se han convertido. Ni que decir tiene que esa dialéctica no tiene visos de garantizar ni lucidez, ni proporcionalidad, ni adecuación en las respuestas que se generan a los problemas bien reales que siguen subsistiendo, pese a los cuentos de miedo.

...

La monstruosidad experiencial

An experience must be as finely crafted and precision engineered as any other product.

Joseph Pine

Desde mediados de los 90's ha cobrado protagonismo un tipo de monstruosidad que ya ni siquiera busca sustanciarse en ningún tipo de personaje externo que objetive nuestros miedos. Se trata ahora de un miedo que no puede afectarnos más que impregnando no sólo el centro más vivo de nuestra agencialidad sino aquello mismo que la produce y la sustenta: nuestra experiencia misma.

Hablaremos entonces de *monstruosidad experiencial*, cuando la destrucción de nuestra cohesión interna nos aceche, no ya desde cualquier criatura más o menos bizarra sino desde nuestra experiencia misma, que debería ser –a todo esto- la base misma de la organización de esa cohesión interna que nos caracteriza y nos constituye como potencias de obrar y comprender, como seres vivos.

Así sucede en *The game* (1997) en que un millonario algo insensible –que combinación tan extraña- recibe como regalo de aniversario una “verdadera experiencia vital”, tramada por una empresa, especializada en estas cosas, que consigue convertir su vida en una verdadera

pesadilla durante unos días, con todo tipo de persecuciones, tiroteos y carreras de coches, claro, hasta que el millonario que no ha pillado la broma mata de un tiro a su propio hermano y acto seguido se suicida lanzándose desde un rascacielos... para ir a caer sobre una inmensa colchoneta hinchable (con una gran X pintada) en torno a la cual le están esperando camareros y ATS, para recogerle, sacudirle el traje y desearle feliz cumpleaños, junto con su hermano muerto de mentirijillas, claro está.

Es difícil saber cual era la intención de los guionistas de la película, o si dicha intención es relevante de algún modo. Lo que se deja ver con toda claridad es un aparato de administración de la sensibilidad, de organización de las decisiones más íntimas que ha alcanzado un grado tal de desarrollo que logra despojar a éstas de toda relevancia. Tú te suicidas, nosotros te recogemos y te damos palmadas en la espalda.

El tema es antiguo, por supuesto. Nuestro Segismundo, en *La vida es sueño*, ya fue víctima de un tipo de broma parecida, en que el estatuto mismo de su experiencia, la posibilidad de organizar su inteligencia y sensibilidad a partir de la experiencia quedaba radicalmente trastocada. Si hablamos de Calderón y de los inicios del estado absolutista barroco, podemos colegir que esta monstruosidad experiencial ha venido dándose con cierta continuidad y es por tanto compañera de viaje del estado moderno y de las primeras acumulaciones de capital, que son las únicas capaces de movilizar tantos recursos: escenarios y extras que crean replicas del mundo y sus agentes a una escala que logra generar un ámbito experiencial tal que induce a creer, tanto a Segismundo como a Michael Douglas, que el mundo es así.

El proceso de Kafka, *El hombre sin atributos* de Musil o las memorias de los combatientes de sendas Guerras Mundiales serían otras tantas instancias bien evidentes de monstruosidad experiencial... En todas ellas se confirma esa sospecha de que nuestra agencialidad no puede sino estar basándose en *algo que sin ser verdad ha conseguido hacerse efectivo*, en una experiencia retorcida pero acuciante que no podemos dar por buena pero que es la única que tenemos.

En las dos guerras mundiales, lo terrible, lo monstruoso no es ya el enemigo, el cuerpo del enemigo atacándonos, sino las condiciones todas que constituyen la experiencia del combatiente: la falta sistemática de sueño, el agotamiento constante, la inmundicia, la incertidumbre ante la muerte que acecha desde cualquier lugar tan lejano y burocráticamente administrado como un disparo de artillería pesada o un bombardeo estratégico.

Esto que tanto en Kafka como en las memorias de las tropas de primera línea no constituye

sino una monstruosa y relativamente breve excepción ha cambiado su estatuto recientemente. Hay una serie de desarrollos del capitalismo y las ideas sobre la producción y gestión de las plusvalías que, a mediados de los años 90, convierten este orden de monstruosidad en una cuestión especialmente relevante. Veámoslo.

De cómo la experiencia ha pasado de ser un medio homogéneo e internamente solidario a convertirse en un pobre agregado de fragmentos vendido al por mayor.

Pero acumular vivencias es la señal prematura y pretenciosa del hombre adocenado
Robert Musil. *El hombre sin atributos*, Tomo II, pág. 96

Algunos de los gurús económicos de los 90,s –como Joseph Pine- tuvieron buen cuidado en asegurarse su lugar al abrasador sol de las modas gerenciales, proclamando que del mismo modo que a la economía agraria y pastoril basada en las cosas, le había sucedido, con el primer capitalismo, una *economía de los productos* y que a ésta le había sucedido, ya en un capitalismo más desarrollado, una *economía de los servicios*... se estaría dando ahora una transición hacia una *economía de la experiencia*. Según Pine, los consumidores ya no nos conformamos con tener acceso a productos o a servicios; lo que queremos –como locos- son experiencias. Y sólo las empresas que nos las proporcionen “meticulosamente ingenierizadas hasta en su último detalle” podrán sobrevivir... y hacer caja del modo más jugoso. Por eso dice Pine, un puñado de granos de café en tanto cosa material que ha cultivado un campesino no cuesta más que unos 3 o 4 céntimos de dólar. Cuando lo tostamos y lo envasamos, cuando lo convertimos en producto ya cuesta sus buenos 50 céntimos. Cuando lo convertimos en servicio, al tomarlo en una cafetería cualquiera, cuesta un dólar y cuando lo convertimos, por

fin, en experiencia y lo tomamos en un Starbucks pagamos muy a gusto 4 o 5 dólares por él. Ese incremento de precios expresa objetivamente (risas) la evolución del capitalismo y ese diferencial da una idea de cual puede ser el precio de la experiencia.

Para estudiar en qué puede consistir esto de la experiencia, el ejemplo que Joseph Pine, Tim Brown y otros entusiastas del capitalismo experiencial ponen una y otra vez es nada menos que Disneylandia: bien es cierto –dicen- que la comida es intragable, las colas larguísimas y el alojamiento un horror... pero con todo les parece indiscutible que visitar Disneylandia es una de las experiencias fundamentales de toda vida familiar. A todo esto, es bien posible que aquí ya no estemos hablando del mismo orden de experiencia que la que el pensamiento estético vanguardista ha estado pugnando por establecer. A no ser que los dadaístas, los fluxus y los situacionistas fueran agentes encubiertos del mismísimo Walt Disney, habrá que pensar cuales son las características de esos diferentes ordenes de experiencia y qué las distingue. O mejor, habrá que indagar qué le puede haber pasado a la noción de experiencia para poder ser utilizada sin rubor para aludir a lo que le pasa a una familia de clase media cuando visita Disneylandia... para ello podemos empezar revisando los escritos de uno de los ensayistas que ya en los años 30 señalaron ciertos síntomas de crisis que hacían que la experiencia ya no fuera lo que había venido siendo.

Así Walter Benjamín que en 1933, en su texto *Pobreza y experiencia*, cuenta cómo los hombres han vuelto de los campos de batalla de la 1ª Guerra Mundial no enriquecidos con la “experiencia” sino mudos e incapaces de contar nada. No era extraño, dice Benjamín: una generación que había ido al colegio en un tranvía tirado por caballos se encontró de repente con su quebradizo cuerpo en medio de un campo de explosiones y corrientes destructivas.

Lejos, muy lejos, quedaba aquel tiempo en que uno se iba de viaje, Goethe a Italia por ejemplo, y volvía cargado no sólo de souvenirs y anécdotas, sino también y fundamentalmente de experiencias, que lo eran –y ahí te quiero ver- en tanto que se engarzaban y completaban una gramática cultural compacta y coherente, un repertorio de posibilidades que se postulaban constitutivas de lo que suponía ser humano. En tiempos de Goethe hablábamos de algo vivido como “experiencia” en la medida en que contribuía definitivamente a configurar una instancia concreta de lo que se supone puede llegar a ser un humano.

¿Qué diferencia hay pues entre el viaje a Italia de Goethe y el de un turista del siglo XXI?
¿qué diferencia entre la experiencia de la guerra que tiene Tolstoi y la que tuvieron los mudos combatientes de la 1ª o la 2ª GM?

La experiencia en Goethe tiene como uno de sus rasgos más sobresalientes el constituirse como un continuo, un conjunto coherente e internamente solidario, una colección de elementos cercana a lo orgánico, que se acopla y continua – así sea de modo crítico- con una tradición, una cultura clásica que le da base y perspectiva. Por eso, dice Goethe “todo lo que el hombre se dispone a hacer, ya sea fruto de la acción o la palabra, tiene que nacer de la totalidad de sus fuerzas unificadas; todo lo aislado –sostiene el poeta- es recusable” . Para la noción clásica de experiencia lo fragmentario será índice de lo condenable.

Pero esta *era de la unidad*, este tiempo de las totalidades orgánicas estaba llamado a extinguirse –si es que alguna vez existió fuera de las olímpicas mentes de Goethe y Winckelmann.

El capitalismo se había ido encargando, tal y como mostró Marx al hablar de los cercamientos, de organizar la nueva sociedad a partir del expolio y fragmentación de las comunidades agrarias, cuyos pedazos se liquidarían o se volverían a animar a conveniencia del nuevo sistema de relaciones productivas y casi siempre de modo desgajado y despojado de potencia instituyente. Otro tanto hará el capitalismo con los cuerpos tanto de sus trabajadores como de sus soldados. Tanto la producción como la destrucción, las fábricas y los ejércitos, se organizarán industrialmente al modo fordista o taylorista, desde la fragmentación y la recomposición parcial y selectiva de esos fragmentos de las comunidades y los cuerpos. En términos clásicos ya no habrá ni sociedad, ni cuerpo productivo, ni cuerpo combatiente, sólo fragmentos, añicos de aquello que alguna vez acaso fue.

De hecho el mayor de los miedos que tenían los combatientes no era el miedo a la muerte o las heridas, al fin y al cabo parte de su cotidianeidad, sino el miedo a ser literalmente triturados, despedazados por los proyectiles o las explosiones, a ser fragmentados más allá del nivel en que es concebible cualquier posibilidad de reorganización de la experiencia y el cuerpo. No era vano ese miedo, puesto que el 80% de las bajas en ambas guerras mundiales (las guerras por excelencia de constitución del capitalismo) fueron –efectivamente- los muertos y heridos “por fragmentación”, deshechos por artillería de largo alcance, morteros o granadas.

El final de la posibilidad misma de la experiencia sucede entonces del mismo modo que el de los cuerpos: por fragmentación, por la descomposición de las unidades de sentido mínimas de las que nos habíamos dotado.

También el fin de los ejércitos mismos se pensará ya no tanto a través de su aniquilación total como de su fragmentación. La teoría operacional soviética –acaso el pensamiento militar más desarrollado y lúcido del siglo XX- se centrará en pensar las batallas de profundidad

necesarias para penetrar tras las líneas de defensa, aprovisionamiento y comunicación, para así provocar un shock operacional y hacer inviable que esa masas de hombres y recursos funcione como un ejército, como un cuerpo... lo que la teoría operacional soviética exige de sus estrategias es que organicen la descomposición del ejército enemigo, de modo que deje de serlo y se convierta en un informe mosaico, en un vidrio roto cuyos fragmentos ya no pueden volver a recomponerse. Algo parecido, por cierto, a lo que han hecho los israelíes en Cisjordania.

¿Cómo hacer para asumir esa condición fragmentaria y construir desde ahí algo cercano a una vida digna e inteligente?

Traicionemos, traicionemos al pensamiento traidor.

Samuel Beckett, Molloy

¿Qué es lo que hace un ejército cuando ha sido consistente y sistemáticamente penetrado, socavado y fragmentado? Si intenta volver a reagruparse y lo hace a través de las vías de comunicación y de las jerarquías que tenía establecidas seguramente caerá en una trampa de la que no podrá salir. Precisamente esas vías y esas jerarquías son las que el enemigo habrá tenido mayor cuidado de minar e inutilizar...

La única opción, seguramente, que le queda es la de asumir parcialmente su condición fragmentaria, redefinirse en una nueva escala y reacoplarse con el paisaje adecuado a esa escala: convertirse en partisanos, en guerrilla. De ese modo su acción se centrará en identificar y atacar las líneas de aprovisionamiento y comunicación del ejército enemigo, de aquel que lo ha fragmentado. Diríase que lo que hace una guerrilla –y no puede hacer otra

cosa- es *fragmentar al fragmentador*.

Por eso Benjamín en su pequeño ensayo sobre la pobreza y la experiencia concluye –y en eso sigue, como en tantas otras cosas, al Lukács de los años 20- que el fragmentado, el mutilado – y todos lo somos bajo el capitalismo- no puede ya seguir funcionando como si fuera el mismísimo Goethe camino de Nápoles, sino saberse y redefinirse como pobre, como bárbaro dice Benjamin y proceder –en palabras ahora de Lukács- *conscientemente por el camino del desgarramiento y la fragmentación*. La totalidad –ya lo sabía Hegel- no será posible más que por restauración a partir de la separación suma, pero se tratará ahora de otro tipo de totalidad, de una totalidad un tanto frankensteiniana que ya no dará por sentado ningún tipo de orden inmutable, una totalidad que sabrá de su provisionalidad y sobre todo de su carácter y potencia instituyente, susceptible por tanto de instaurar las costumbres y de cambiarlas, de rehacer los sistemas de relaciones de las que somos tanto productores como productos. Ese constructivismo radical compuesto a partir de la recuperación de nuestra materialidad relacional y de nuestra potencia instituyente, serán la base de toda estética futura. A no ser que queramos quedarnos a vivir en Disneylandia...

...

¿Cómo buscarle pelea a Mickey Mouse, más acá de lo ontológico, es decir, sabiendo que en realidad es un tipo mal pagado y disfrazado con un cabezón de cartón y un traje de peluche?

Según Joseph Pine, cuando cuenta en Europa sus propuestas para una economía de la experiencia y pone como ejemplo Disneylandia, se le recrimina que los americanos parecen especialmente proclives a dar por buenos simulacros como ese, que no son “experiencias reales”. Pine los desmiente con el gran argumento de que las experiencias al cabo son *subjetivas*, eso dice. Puesto que no en vano suceden desde cada cuerpo y ese carácter situado es lo que las define. Por lo demás no hay tal cosa como una naturaleza primigenia –dice Pine- que experimentar, por lo que es fútil rechazar Disneylandia por un supuesto carácter artificial que comparte con grandes jardines como Versalles, ciudades como Venecia o países enteros como Holanda.

Ahora bien en el juego del maniqueo tonto que despliega Pine no se da cuenta de otra línea de

argumentación que a nosotros nos resulta mucho más inquietante. Se trata de la ingenierización de la experiencia que tanto Pine como Brown reclaman, es decir su resolución en una serie de acoplamientos tan previstos y cuidadosamente acotados como los que suceden en las playas cercadas de los resorts vacacionales. Es obvio que la experiencia de la que habla Pine ha sido fragmentada y vuelta a armar teniendo buen cuidado en que no quede ningún cabo suelto, ninguna disposición incómoda a la búsqueda de acoplamientos imprevistos, ningún área ciega donde puedan suceder encuentros extraños. Se trata de una experiencia a la que se le han amputado las posibilidades de lo instituyente y que por eso mismo no merece ya el nombre de experiencia.

La experiencia –vamos a atrevernos a definirla nosotros ahora- es la vida instituyente.

Todo lo demás es Disneylandia.

...

¿Cómo construir a base de los fragmentos que somos y los que encontramos un conjunto de modos de relación plural, abierto y sin embargo dotado de potencia crítica?

Toda gramática cultural se construye mediante un conjunto relativamente estable y coherente de objetos de conocimiento, de formas básicas de la sensibilidad o el deseo... cuando todos estos elementos funcionan de modo solidario y tienden a dar cuenta de lo que supone ser humano en unas circunstancias determinadas, decimos que constituyen “repertorialidad”.

Todo elemento repertorial existe sólo a través de su acoplamiento con las disposiciones concretas, situadas, que cada cuerpo a cada momento es capaz de desplegar.

Un sistema social, así sea un sistema de producción poética, un ejército o un individuo, está vivo cuando es capaz de ejecutar de modo generativo (no mecánico ni preestablecido) sucesivos acoplamientos entre sus disposiciones y los elementos repertoriales con los que le es dado contar. El gradiente de vida de ese sistema crece cuando quiera que el sistema en cuestión muestra la capacidad no sólo de ejecutar acoplamientos discretos de carácter generativo, sino también de producir modificaciones sobre los repertorios dados,

redefiniéndolos en tensión con sus propias disposiciones -acaso infrautilizadas en las combinaciones repertoriales instituidas- y con el paisaje donde se encuentran y en el que ocasionalmente se enfrentan diferentes ordenes de acoplamiento.

Lo que este juego de conceptos define es una policontextualidad, y no un completo relativismo. Esto es importante.

La policontextualidad asume que inevitablemente -y más nos vale que así sea- va a haber una multiplicidad de lógicas de sentido, de razones operativas en un mismo paisaje. Asume que esas lógicas van a organizarse según diferentes repertorialidades, que ofrecerán diferentes grados de acoplamiento a diferentes sujetos disposicionales... Mediante esos diferentes acoplamientos modales obtendremos, por tanto, diferentes extensiones e intensiones del mundo, del que daremos cuenta en sentidos y direcciones diferentes...

Ahora bien, esto no supone admitir que “todo vale” o que todo vale lo mismo. Para empezar, la noción de repertorialidad introduce un insoslayable matiz sobre el nivel de exhaustividad con el que una gramática cultural determinada (un sistema poético, un arte marcial, una constitución política) da cuenta de las posibilidades de ser humano en un momento dado de nuestra historia: una poética como la del rasa hindú con sus ocho emociones básicas seguramente ofrezca una repertorialidad más completa que la poética del gangsta rap, por ejemplo. Seguramente y mediante su lento despliegue el gangsta vaya generando matices repertoriales que ofrezcan acoplamiento a disposiciones diferentes de las que ahora encuentran acomodo, o bien puede suceder que el gangsta como poética se integre en un sistema modal más amplio, el del hip hop en su conjunto por ejemplo, que sí ofrezca esta repertorialidad más amplia.

En cualquier caso, lo que nos parece relevante es que mediante la noción de repertorialidad tenemos una herramienta abierta de comparación y discusión -en los términos antropológicos que Marx sugiriera en su Sexta Tesis sobre Feuerbach- de diferentes gramáticas culturales.

Otro elemento de indudable calado crítico es el que nos aporta la noción de “desacoplamiento relativo” o su inversa de “hiperacoplamiento”. Veámoslas.

Dada una repertorialidad cualquiera, un sistema objetual o un léxico cualquiera, es inevitable que se generen acoplamientos con los diferentes agentes que entren en relación con el mismo. No olvidemos que esos agentes no pueden ni siquiera concebirse fuera del acoplamiento con una o más repertorialidades y que las repertorialidades necesitan a su vez de agentes disposicionales que se acoplen con ellas para existir. Pues bien, en cualquiera de estos acoplamientos lo más normal es que haya disposiciones del agente que queden desocupadas,

funciones posibles que no hayan sido saturadas. Igualmente es muy posible que haya elementos, objetos de esa repertorialidad para los que no encontremos acoplamiento, que acaso no sepamos descodificar y que por tanto queden como en la reserva.

Ese relativo desacoplamiento, ese encuentro no saturado de sujetos y objetos, por el cual quedan tanto disposiciones como elementos repertoriales “suelos”, no actualizados o definidos genera un relativo malestar en la cultura modal en que habitamos, una inquietud, una necesidad de mover esas disposiciones ociosas y de encontrar un acoplamiento acaso imprevisto o desviado para esos elementos repertoriales que habían quedado en reserva. Es muy posible que de esos relativos desacoplamientos y de las redefiniciones modales que producen surjan nuevas composiciones repertoriales, nuevos modos de relación o bien que se actualicen y afinen los ya existentes.

Por el contrario, cuando lo que se produce es un acoplamiento tan perfecto que no queda clavija alguna suelta, entonces parece que el sistema modal en cuestión se acerca a la extinción o mejor dicho a la más completa y aburrida esterilidad. Se hace difícil evitar pensar en Suiza, las sociedades escandinavas o en Disneylandia –ya que estamos- al hablar de estos hiperacoplamientos donde *todo sucede para que nada suceda*. De aquí la mala fama, en general, de la felicidad, de cierta felicidad un tanto ñoña que se obtiene a base de cegar las grietas, los desacoplamientos que –en última instancia- nos permiten ser instituyentes.

De eso se trata precisamente. Tampoco se trata de convertirnos todos en existencialistas o cowboys desacoplados galopando solitarios por el desierto. La medida en que cualquier desacoplamiento resulta fértil es la medida en que nos permite desplegar nuestras potencias instituyentes, nuestra capacidad para organizar nuestro entorno y nuestras vidas con la máxima autonomía. Y ahí te quiero ver.

...

Pascal vs. Spiderman

El término del bien es un mal y el término del mal es un bien

(La Rochefoucauld, a.k.a. Doctor Oktopus)

Si un monstruo es una figuración de determinado conjunto de relaciones susceptible de descomponer nuestra potencia, es evidente que todos los monstruos son otras tantas expresiones de lo que en otro tiempo hubiéramos llamado el mal.

El campo de las teodiceas, es decir, de las teorías sobre el origen del mal, no es que sea uno de los sectores que más inversiones recibe. Y ya es extraño porque descubrir el origen del mal sería todo un puntazo y nos quitaría unos cuantos quebraderos de cabeza. Con todo y pese a la falta de apoyo institucional, las teodiceas no han dejado de comparecer camufladas en libros de filosofía y películas de superhéroes.

Desde el primero de los frentes, Pascal dejó dicho, como es notorio, que el hombre no era ni un ángel ni un demonio, pero que se podía transformar en un demonio precisamente cuando pretendía comportarse como un ángel.

Si bien esta recurrida afirmación de Pascal se suele usar para denostar los regímenes políticos basados en elevados ideales y concepciones igualitarias, en el fondo lo que sostiene el filósofo es que el resultado de llevar a sus extremos cualquier sistema moral, el resultado de la tolerancia cero en cualquier discurso moral –no otra cosa sería un ángel- nos convierte en auténticos demonios. Obviamente en semejante afirmación se contiene toda una teoría del mal: el mal pascaliano surge de una concepción en exceso rígida, rigorista, del bien, *de cualquier bien*. Cuando se sostiene una concepción semejante, cuando se es fundamentalista, da uno en ser *bueno de una forma mala*, como solía decir Musil, al ser manifiestamente incapaz de hacer generativo el discurso moral, de adaptarlo a las circunstancias cambiantes y de no fijar sus conclusiones con total independencia de las situaciones reales y sus

complejidades, del análisis concreto de la realidad concreta.

Según Pascal, por tanto en nombre de la Democracia y la Libertad se puede invadir un país, y como si de una tropa de angeles exterminadores se tratara se puede ocupar militarmente ese país. Cuando sus gentes no se someten y se procede a la detención y tortura de millares de personas, quizá el angel se convierta en demonio. Seguramente esto sea así, si atendemos a Pascal, porque el angel iba un poco sobrado respecto a su angelical condición y porque al cabo, la concepción de un Bien y un Mal netamente diferenciados quizá no sea tan sencilla.

La tercera entrega de la saga cinematográfica de Spiderman, realizada en la peor época de la invasión de Irak, justo cuando acaban de salir a la luz las escabrosas imágenes de Abu Grahib, se ha construido, precisamente, en torno a la reflexión sobre esa imposibilidad de localizar el Bien y el Mal de forma clara. Los delincuentes en la peli de Spiderman son tipos con mala suerte, y Spiderman mismo –con lo buena gente que es- puede llegar a convertirse en un macarra francamente enojoso. ¿Cómo puede ser eso?.

Pues resulta que un buen día, sale Spiderman en su moto a dar una vuelta con su novia por el campo, cuando de repente cae una especie de meteorito procedente del espacio exterior, de ese meteorito emerge una especie de chapapote animado que se pega primero en la motocicleta del heroe y luego se le pega al cuerpo formándole un nuevo traje –negro- de superheroe.

Entonces Spiderman empieza a hacer cosas extrañas: su agresividad se desata, se vuelve colérico y vengativo. Hasta su sexualidad –sumamente pacata hasta entonces- empieza a desbordarse. En fin, Spiderman deja de ser el buen chico, vecino de escalera, que todos conocemos y se convierte en carcelero de Abu Grahib, con aficiones fotográficas.

Insistimos: ¿cómo ha sido posible semejante transformación? ¿De donde viene ahora el mal? ¿de una comprensión rigorista de los valores acaso? ¿de una incapacidad para sostener una ética generativa? No, el mal procede de un meteorito llegado de los confines del espacio, nada menos.

La tesis sorprende no tanto por contraste con la trayectoria filosófica de Spiderman, cuanto porque, salvo el anecdótico hilo de la relación con su novia-aspirante-a-celebridad, toda la película se plantea abiertamente como una reflexión sobre el origen del mal. El supuesto asesino del tío de Peter Parker –un actor con aspecto de veterano del Viet-Nam- confiesa apenado: *No soy mala persona, sólo tengo mala suerte*. Vaya por dios. Cuando el mismo Spiderman se comporta groseramente con su casero, este dice juiciosamente: *“Él es un buen*

chico, tiene que tener algún problema". Ambos son ángeles que se han levantado con el día malo, sin contar lo del meteorito, que también es mala pata. En cualquier caso Spiderman podría muy bien sostener que un hombre no es ni un ángel ni un demonio, pero que se convierte en un demonio cuando tiene el día tonto.

Spiderman perdona al asesino de su tío que se va volando convertido en hombre de arena y, digo yo, nosotros tendremos que perdonar a los torturadores de Abu Grahib que se estarán dedicando ahora al cultivo de pepinos deshidratados y que, al fin y al cabo, tampoco es que sean malas personas. No creo que ese sea el problema, o sí. Lo que sí que es un indudable problema es la regresión, en elegancia al menos, desde un sistema de razonamiento moral como el de Pascal, que postula factores internos, como la rigidez de un sistema, puede explicar sus fallas, al de Spiderman que tiene la desfachatez de postular un cometa procedente del espacio exterior.

Por supuesto la cultura popular ha tenido la lucidez de no abandonar nunca del todo los ensayos de teodicea. Entre el 1932 y el 1941, justo marcando los puntos álgidos del fascismo en Europa, se rodaron dos versiones del Dr. Jekyll y Mr Hyde. En esta historia tenemos al menos un elemento de hybris clásica y el mal acaece cuando el hombre va más allá de determinados límites que ningún caballero británico, ni ningún psicoanalista argentino, debería sobrepasar. Esta especie de teodicea epistemológica puede apestar, pero tiene su cosa. Ahora bien lo de Spiderman con el meteorito no tiene nombre.

Algo se ha perdido por el camino y algo se ha ganado puesto que finalmente prevalece el sano optimismo de la voluntad: *"Sea cual sea la adversidad que se nos presente, la batalla que ruja en nuestro interior, siempre tenemos elección. Son las decisiones las que nos hacen ser lo que somos y siempre podemos optar por lo correcto"*. Chúpate esa Pascal.

Apenas unos años más tarde y aún enfangados hasta las orejas en Irak, se estrena Megamind, aquí el bueno deja su papel para dedicarse a tocar la guitarra y el que hacía de malo tendrá que hacer ahora las dos cosas a la vez y además entretener a la chica...