

Poder y control en las políticas de la sensación

Benjamín Valdivia
Universidad de Guanajuato
Guanajuato, México
benjamin@valdivia.mx

Abstract— Those exerting power look for control of sensation of communities they dominate in order to force individuals to remain in the realm of the allowed. Fear is a main conductor for establishing control. Social products directed to perception reflect, in their contents and processes, features that deliver fear among people. Art, as a privileged vehicle in producing perception oriented objects, is based on expression. The State, instead, is based on meaning (once expression has been manifested by artists). Art, in all its history, has contributed to cause fear in the crowd, but with different effects when comparing antiquity and present days. In this connection, power values as a thing of importance the use of art for control purposes.

Keyword— *Power, control, politics, sensation, art.*

Resumen— Quienes ejercen el poder se apoyan en el control de las sensaciones dentro de las comunidades a las que dominan, para que los individuos permanezcan en el ámbito de lo permitido. El principal vehículo para establecer el control es el miedo. Los productos sociales orientados a la percepción reflejan, en sus contenidos y procesos, rasgos que distribuyen el temor entre la gente. El arte, como vehículo privilegiado en la producción de objetos de la percepción, se basa en la expresión. El Estado, en cambio, se basa en la significación (una vez que la expresión ha sido manifestada por el artista). El arte, en toda su historia, ha contribuido a provocar temor en el público, pero con efectos diversos entre la antigüedad y la actualidad. De allí la importancia que tiene el arte para el poder en sus propósitos de control.

Palabras claves— *Poder, control, políticas, sensación, arte.*

I. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia humana, uno de los aspectos más importantes para el poder es el control de las sensaciones. Ya en los milenarios textos védicos encontramos instrucciones específicas para contener el sentir. Y en los textos de las grandes religiones también se pugna para que el creyente limite el ejercicio de sus sentidos. Para el Estado moderno, que se asume como liberal y democrático —y permisivo—, se trata de que el individuo no restrinja su sensación, sino que la mantenga dentro de lo permitido bajo el control del Estado. En la sociedad actual, de tendencia más materialista, es relevante que los sujetos conserven la acción de su sensibilidad, pero que lo hagan dentro del ámbito que se les estructura desde el poder.

El principal vehículo para establecer el control es el miedo: se fabrican productos de percepción que sean recibidos por las mayorías, produciendo a la vez el temor implícito en sus contenidos y el temor de quedar fuera de esa tendencia mayoritaria. La moda es un ejemplo típico. Un ejemplo más profundo es el de los consumos de imágenes en medios digitales y televisivos. Uno de los puntos más estratégicos del control es que el espectador se sienta temeroso a partir de los contenidos de las pantallas, induciéndolo a no convivir fuera de ese espacio, o no, al menos, fuera de una situación controlada. La producción de miedo pretende aislar a los individuos, que se resguardan porque sienten que su vida está en peligro en cualquier relación fuera del mundo controlado; es decir, fuera del mundo donde el poder es el que controla la significación.

El temor como sensación de sí mismo se encuentra fortalecido por la experiencia de la existencia real de la inseguridad en el entorno social. El Estado no ha sido capaz de garantizar la supervivencia de sus ciudadanos, pero a través de los siglos estos han encontrado fórmulas de protección que son visibles a

poco que andemos la ciudad: bardas altas, rejas, candados, cerrojos, alarmas, perros entrenados, cajas fuertes, entre otros artilugios para aislar espacios. Y, en esos espacios, aislar a las personas: la cárcel, el trabajo, el templo. Los espacios sociales delimitados deben incluir la casa, en la que los ciudadanos pretenden encontrar salvedad y protección. De la misma forma, la casa se vuelve una isla, cuya seguridad consiste, precisamente, en quedarse allí, en habitar su limitación.

Si bien el ámbito doméstico se convierte en un espacio social delimitado por la necesidad de seguridad, su verdadera frontera es el miedo: la sensación del peligro posible, incluso dentro de la casa, si hemos de creer a los noticieros y otros productores de imágenes circulantes en las pantallas. Sin embargo, el Estado permisivo va más allá: controlar el espacio no es suficiente, pues debe controlar también a cada individuo. El medio más adecuado han sido los estupefacientes. Y dentro de ellos, las drogas tienen sitio preponderante. Aquilino Duque las sitúa dentro de una triada: drogas, electricidad y consumo [1]. El objetivo es el mismo: paliar la sensación que la persona tiene de su propia interioridad: que no me sienta completo con ser yo mismo.

II. DE LA ANAGNÓRISIS AL TERROR PROGRAMADO

El arte, en tanto procedimiento privilegiado para la sensación, es utilizado en las pantallas del miedo: fotografías, videos, declaraciones emocionales, efectos sonoros, etc. La sociedad —y eso no es algo sólo de este siglo— busca encontrarse con la sensación del miedo, utilizando los recursos a su alcance, tanto en acción como en imaginación. Los componentes en acción serían aquellos que ponen en riesgo a los participantes: en primer lugar, la guerra, pero también otros de orden casi deportivo como navegar los rápidos, lanzarse en paracaídas, escalamiento vertical y cosas semejantes. Destaca, por su inminencia, activar un arma en el juego de la ruleta rusa; y, en fin, todo lo que implica atentar contra la propia vida [2].

Los componentes en imaginación no se basan en el riesgo físico, aunque pueden conllevarlo en cierta medida. Son aquellos elementos percibidos por los sentidos, que nos alertan acerca de una posibilidad de riesgo. Respecto del temor, que induce el control, la imaginación funciona a modo de ejemplo. La formación de la imagen del peligro posible, contiene el paso hacia la acción. El ciudadano atemorizado sucumbe ante la inacción. Pensemos en la correlación entre la difusión de las consecuencias del SIDA, la contención social de la sexualidad abierta y el comercio de preservativos y medicamentos especializados. La misma correlación entre imagen, contención y consumo se encuentra entre los usuarios de las leyes, las religiones, los partidos políticos y otras fórmulas sociales de advertencia, ideología y moral.

El arte, decíamos, es un vehículo privilegiado de la sensación. Y por tanto, del control. Hay, sin embargo, una paradoja: el arte procura conducirnos hacia sensaciones distintas de las normalizadas, pero una vez aceptado en la sociedad, ese tipo nuevo de sensaciones se incorpora a un acervo manipulable y reiterativo. La asimilación de sus revoluciones convierte a lo artístico en un baluarte de la tradición. O peor: del tradicionalismo. Además, esa trayectoria histórica del arte opera en contra de la invención misma de nuestro tiempo.

Por otra parte, las obras artísticas pueden funcionar para la provocación del miedo, con el consecuente efecto de asociar su sensorialidad con la contención y el consumo. Pensemos en los misterios antiguos en Grecia: la población se reúne, se embriaga, y percibe la pieza dramática que ejemplifica el terror. El propósito, como bien lo confirma Aristóteles [3], es producir terror en la población. En nuestro tiempo, las películas de terror son tan apreciadas por su impacto sensible que constituyen un sólido sector de la cultura popular. Se trata no sólo de padecer el terror, sino de pagar por él. Por eso, cuando Aristóteles analiza la tragedia, encuentra que el precio de la tragedia es sentir el terror: la gente está espantada de que Edipo haya matado a su padre y se haya casado con su madre. El

terror estético es un profundo temer a la circunstancia posible que se plantea en el arte. Estamos ante uno de los asuntos estéticos centrales. Conforme al análisis del filósofo, el resultado es la *catarsis*, esa purificación del ánimo para no cometer los crímenes que nos han aterrado en el drama percibido. Esa purificación, desde luego, implica el temor, la contención y el consumo. Al menos el consumo estético; y en el contexto de los misterios, ciertamente también el consumo de sustancias para alterar la percepción.

El terror imbuido mediante el drama en la sociedad antigua se potencia de modo individual en la modernidad. Un ejemplo adecuado sería el representado en el libro de Miguel de Unamuno, de 1927, *¿Cómo se hace una novela?* El protagonista, Jugo de la Raza, en los estanquillos a orillas del Sena, encuentra un libro que dice: “Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo”. El protagonista huye hacia su casa y allí piensa: “No, no tocaré más a ese libro, no leeré en él, no lo compraré para terminarlo. Sería mi muerte.” Pero no resiste. Lo compra y lee su propia vida. Cuando era inminente la muerte del personaje del libro que leía, el protagonista “Levantóse, prendió fuego en la chimenea y quemó el libro”.

Ese miedo brotado de la imaginación del peligro posible es una condición que desde los antiguos griegos —y antes de ellos— hace que el arte sea un vehículo para difundir el pánico [4] como emoción profunda y visceral para la supervivencia.

Distinto de otros miedos, el temor inducido por el arte surge de la actualización consciente de aquello que era posible pero indeseable. En la tragedia de Edipo todo sucede conforme a lo normal en la guerra de las islas griegas: el combatiente ha matado al rey y se casará con la reina para convertirse en el nuevo rey del país. La excepción sucede cuando se da cuenta de que ha matado a su padre y se ha casado con su madre. La situación terrorífica es precisamente ésa, el darse cuenta de que ha transgredido el orden establecido. Edipo va más allá de lo que la mera sensación presenta, pues le añade el reconocimiento de su circunstancia, denominado por Aristóteles como *anagnórisis*.

El terror artístico no está en el acontecimiento sino en la significación. Es la conciencia del significado posible de lo percibido. Lo crucial es la certeza sensible, más que el suceso material: la composición es objetivamente neutra, digámosle así, mientras que la certeza sensible es la productora del efecto. En el modelo clásico, el artista pretende provocar ese extremo de la sensibilidad por medio de la *anagnórisis*. En el mundo contemporáneo estamos ante una inmediatez del terror, un miedo programado. El público de la tragedia clásica, como queda dicho, va mediante el temor hacia la purificación; el público del cine de terror en la actual cultura de masas va hacia el miedo como pasatiempo, porque no hay un reconocimiento de una condición humana en crisis, sino sólo el acontecimiento sensorial del susto. Un miedo análogo sucede ante las noticias y otros productos de los medios.

En una galería de arte se efectuó un acontecimiento que consistía en mantener atado a un perro y dejarlo morir de hambre. Al igual que en muchos otros casos —incluido Shakespeare— se trata de la exhibición de la muerte. La diferencia está en que la muerte de este perro no es representada sino sucedida real y objetivamente. Ver morir al animal tiene un efecto diverso de contemplar la mera representación. El recurso del poder para crear el temor estriba en equiparar la representación con el suceso. De allí la transmisión en vivo de la guerra y de la violencia, así como su reiteración durante horas en sucesivos noticieros. Ante la muerte del perro en la galería, el público pidió la cabeza del artista. Ese mismo público indignado salió después a comer gozosamente los productos de los mataderos de animales permitidos: vacas, cerdos, etc. El terror de la exhibición de la muerte resulta inconmensurable ante el aprovechamiento de la muerte real, permitida y avalada por las instituciones. El enlace es claro: en una sociedad que mata en forma oficial, ya sea para comer, para castigar o para otros propósitos, es de esperar que el artista mate simbólicamente para exhibir. Se permite matar al atún, pero no al delfín. Y así sucesivamente.

En el terror programado, la sociedad se exhibe a sí misma. Ya se trate de medios de información o de espacios artísticos, sucede una especie de reflejo sensible de los límites: una necesidad de sentirse al borde de la extinción, sin anagnórisis ni catarsis. Es decir, no reconocemos que allí se represente lo humano. El caso extremo es, precisamente, el de los cadáveres humanos tratados con resinas para su exhibición artística: no aduce el reconocimiento y la purificación. Esos cuerpos humanos brillantes, sin piel, son la adaptación industrial del cadáver: se convierten en un cadáver artificial. En contraparte, los noticieros y otros medios buscan mostrar el cadáver natural, recién asesinado o, todavía mejor, mientras está siendo asesinado. Aunque también esa presentación es artificial por el encuadre de la cámara y el propósito de control, su idea es hacerlo pasar como un cuerpo natural, mientras que el artista hace pasar su cadáver resinado como lo que debe de ser: un artificio.

No vamos a discutir aquí el estatus artístico del cadáver. En cambio, señalaremos que el miedo dentro del arte tiene una función terapéutica, como se ha señalado desde Aristóteles hasta Freud; pero fuera del arte mantiene una función de control. En el sentido histórico del producto artístico, el temor es una situación central en la expresión, el artista quiere mostrar en profundidad el peligro de dejar de ser humano. El miedo que se impone por los medios masivos de información no está el orden de la expresión sino el de la significación: se trata de dar a entender, no sólo de producir la sensación. La imposición de la imagen en los medios busca específicamente cancelar las propiedades de la comprensión y dejar sólo la atención del miedo como necesidad de no desaparecer. Por ejemplo, la gente que lee la novela *Crimen y castigo*, sabe que va a haber un crimen y un castigo; pero cuando ve en los medios el crimen el espectador no es orientado hacia la percepción del castigo. La violencia, la muerte y otros elementos que infunden temor se manipulan como hechos autónomos respecto de la catarsis: dejan latente el miedo como foco central de la percepción, sin ofrecer la anagnórisis —el arrepentimiento del transgresor— ni la consecuente estabilización del ánimo, como lo haría el arte clásico.

En su carácter autónomo, el miedo es el énfasis final de ese proceso de la percepción. De ahí la importancia que tiene para el poder el control sobre este proceso. En esa dirección, vemos que los medios producen la inquietud o el miedo sin impedir el control del Estado sobre la significación. El artista lo intenta desde la expresión, con su poder individual de impactar y convencer por vías de la certeza artística sensible. Así, el artista puede producir un efecto de profundidad. El Estado no puede lograr una profundidad semejante a la del artista, a pesar de todos sus medios, su fuerza y su tecnología. Esto sucede porque lo propio del Estado no es la expresión. El Estado, desde luego, busca controlar quien sí tiene el poder de la expresión. En esta pugna por la sensibilidad, el artista y el Estado son enemigos: el artista desea expresar lo que el Estado no alcanza a controlar; y el Estado intenta controlar —subjética o físicamente— lo que el otro es capaz de expresar. La ventaja, claro está, la lleva el Estado, que moldea al artista en cuanto persona. Sin embargo, en tanto es artista, siempre va a estar al inicio del proceso, es decir en el momento de la expresión. Y el percibir siempre estará al final del proceso, o sea en el momento de la significación.

Acercas de las relaciones entre el artista y el Estado, Platón tenía un argumento [5]. En principio, el Estado debe expulsar a los artistas imitativos, porque hacen lo contrario a lo que el Estado espera de ellos. Pero, al crear, según Platón, los artistas no lo hacen por sí mismos sino por intervención de las musas, que lo exaltan y lo sacan de sí mismo. Al ser vehículo de la expresión trascendental, los artistas deben ser protegidos por el Estado como parte de la religión; pero los procedimientos miméticos del artista, engañan a la gente y la retiran de la contemplación de la verdad del ser. Bajo el argumento platónico, el artista se opone al Estado sólo en el momento en que está creando su obra, pues al concluir ese estado creativo vuelve a ser un ciudadano más. Y su oposición no es permanente sino sólo cuando expresa un contenido estético

Entonces, resulta divergente la relación en la que el Estado busca mantener el control de la significación de lo ya existente, mientras el artista pretende romper ese control por medio de la expresión de lo nuevo, o que aspira a lo nuevo, en la medida en que su intención no sea repetir lo que ya se hacía en el pasado, sino darle realidad a lo propio suyo, a su determinada cantidad de sensación.

Es en ese sentido de tangencialidad frente a las formas aceptadas que el Estado encuentra en los artistas a verdaderos demonios, a los cuales hay que combatir para establecer —conforme a sus parámetros conservadores— el reino del bien en la tierra. El Estado, en afán de sobrevivir, define a su conveniencia el bien y el mal. Una vez establecida políticamente esa moral, se finca la estrategia de acabar con el mal. Y uno de los males, para el Estado, según argumenta Platón, es lo que representan los artistas, pues son originales, efectúan procesos para la expresión, y en ese sentido se permiten lo que no se permite la sociedad en su conjunto. Por lo tanto, hay que expulsarlos, porque la sociedad necesita confirmar su ser, cuya garantía es el Estado. En ese argumento hay una especie de estructura ontológica contraria entre el Estado y el artista.

Ahora bien, como al Estado le interesa el control de la sensibilidad, acude a su poder para cooptar al artista y comprometerlo a que exprese aquello que pueda incorporarse al poder del Estado. Otra fórmula en el control de la sensación es la sustitución del arte por la experiencia: el arte representa y la realidad presenta. Al verter el arte hacia la presentificación, se le priva de su sentido representacional. Y junto con ello, de la anagnórisis y su efecto catártico [6]. Quitar al quehacer artístico su sustrato diferenciado e igualarlo con la vida aumenta el control del poder. Es decir, es acontecimiento deja de ser la novela de Sade para volverse una vivencia sádica: deja de haber representación novelada y se hace presente el acto que la sustituye y entra ya en el campo de lo jurídico, lo sometido a las leyes del Estado.

III. EL ESTADO Y EL ARTISTA ANTE EL PODER Y LA SENSACIÓN

El artista realiza su expresión para distinguirse de todo lo creado, o al menos de lo ya dado en su comunidad; y el Estado —por medio de sus aparatos e instituciones— orienta la significación, buscando fortalecer el sentimiento de pertenecer a una comunidad. Ambos comparten una frontera, que los separa y los une a la vez. En los puntos de contacto, ambos coinciden en disponer de condicionantes para la percepción social; y en los puntos más distantes, el arte es extremadamente anti-poder y el poder es extremadamente antiartístico. En esas orillas suceden enfrentamientos [7]. En toda la gama, el Estado quiere controlar al arte debido a la capacidad de impactar la sensación de la sociedad, lo cual conduce a relaciones contradictorias de acercamiento y rechazo.

Octavio Paz ha analizado esto en *El ogro filantrópico*, obra que desde el título muestra la ferocidad y generosidad con la que el Estado se relaciona con los artistas según las diversas ocasiones. Eso implica que quienes una vez fueran opositores del Estado se conviertan luego en sus administradores o aliados. El poeta mexicano Efraín Huerta atina bien en uno de sus “poemínimos” [8], que dice:

A mis
Viejos
Maestros
De marxismo
No los puedo
Entender:
Unos están
En la cárcel
Otros están
En el poder

19 de febrero de 1970

En este sentido, suceden ambas cosas: unos artistas, que están más próximos a sus fronteras colindantes, le sirven al poder y se sirven del poder; los otros, retirados de los puntos de contacto, se oponen al poder y el poder se opone a ellos. Hay que enfatizar que nos referimos al poder ejercido dentro del Estado, pues con un punto de vista más amplio, notamos que es la oposición de dos tipos de poder distintos: el de la expresión, que es más propio del artista, y el de la significación, que es más propio del Estado. En cierto momento pueden coincidir, por circunstancias que habría que analizar en otra oportunidad.

El arte y el poder mantienen una relación difícil porque se orientan al mismo elemento social, que es la sensación. El poder busca tener el control mediante políticas de la sensación que convengan a la persona —o le impongan— áreas permitidas y áreas prohibidas entre todas las posibilidades del sentir. Sin embargo, los artistas, al expresarse en obras, también pretenden convencer o imponer en el gusto del público ciertas áreas de la sensación planteadas por sus productos, frente a otras que no lo son. El artista, a su modo, también se inserta en el ámbito de las políticas de la sensación, pues representa una postura específica para que el público perciba una cosa en vez de otra.

Si bien se mueven en áreas comunes, el poder y el arte divergen en sus tendencias muchas veces. Para mantener el orden establecido, el Estado puede engañar, coartar y encarcelar. El artista, al atender a la creación de lo nuevo, podría hacer lo contrario y liberar, abrir posibilidades, perseguir la verdad. Son poderes opuestos, pero también ejercicios del poder opuestos. No afirmamos que el Estado sea nocivo, pues es claro que hay zonas donde se enfoca en el beneficio social, el auxilio de la comunidad, etc. De igual forma, el artista puede ejercer la mentira y entrar en un ciclo de comercialización que lo sitúa en una zona gris. En los extremos del arte y el poder se puede ver con claridad; pero esta zona gris se vuelve el punto más problemático en la relación.

Entonces, con cierta resistencia de los artistas nuevos, el poder ejerce un dominio político de la sensación. Y asimila las propuestas de nuevas percepciones que hacen los artistas, formando así una tradición venerada cuyo respeto garantiza que la población en general percibirá aquello que cuenta con la garantía del pasado y, con eso, la garantía del control de las sensaciones de la ciudadanía, cuyas limitaciones son luego orientadas al sometimiento y el convencionalismo.

REFERENCIAS

- [1] Aquilino Duque, *El suicidio de la modernidad*. Madrid: Bruguera, 1984.
- [2] Véase mi libro *Filosofía del suicida y otros ensayos sobre sensación y libertad*. Berlín: EAE, 2011.
- [3] En su *Arte poética* (1449b) dice: “moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación”.
- [4] En su sentido etimológico, el pánico es temor de que el dios Pan —salvaje, poderoso y embriagado— se aparezca ante la persona.
- [5] En su diálogo “Ion o de la poesía”, y también en “La república”.
- [6] El carácter “performático” de gran parte del arte actual mantiene estrechos lazos con ese estado de presente que desplaza a la representación.
- [7] Es proverbial el caso de artistas asesinados o torturados por el poder; de igual forma lo es la intervención del arte en circunstancias de los estados derrumbados. Dirigentes de fases del Estado como los poetas Nazim Hikmet o Václav Havel serían ejemplares.
- [8] Se trata del titulado “Desconcierto”, en la p. 337 de su *Poesía completa*. México: FCE, 1988.