



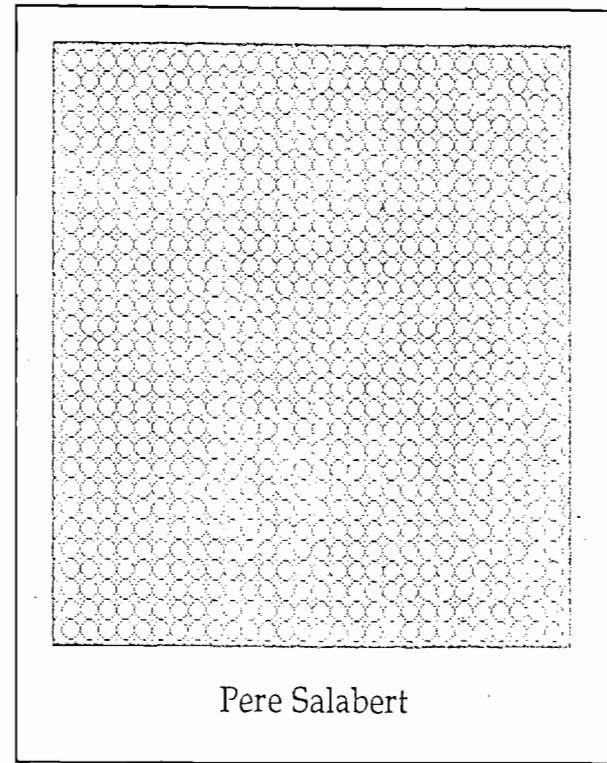
A: Semiótica general
B: Medios audiovisuales
C: Feminismo
D: Literatura
E: Filosofía
F: Teatro
G: Artes plásticas
H: Música
I: Sociosemiótica.

Colección co-publicada
por
Fundación Instituto Shakespeare/
Instituto de Cine y RTV, Valencia
Department of Spanish and Portu-
guese, University of Minnesota

Documentos de trabajo

Serie E

Estética del Todo o Teoría de lo "light"



Pere Salabert

Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo
Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV
Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota

Vol. 14

Agosto, 1989

Documentos de trabajo/Working Papers
Documenti di lavoro/Documents de travail

© Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988

Publicado por

Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV

Alvaro de Bazán 16, 46010 Valencia, España.

en colaboración con el

Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota

Folwell 34, 9 Pleasant St. SE. Minneapolis, MN 55455, USA.

Colección dirigida por

Jenaro Talens

(Universitat de València)

University of Minnesota)

Santos Zunzunegui

(Universidad del País Vasco)

Comité editorial

Omar Calabrese

(Università di Bologna)

Juan-Miguel Compañy

(Universidad de Valencia)

Wlad Godzich

(Université de Montréal)

Jorge Lozano

(Universidad Complutense, Madrid)

Pino Paioni

(Università di Urbino)

Diseño y composición: Sergio Talens

Impreso en Artes Gráficas Soler S. A.

La Olivereta 28, 46018 Valencia, España

Depósito Legal: V. 2.156-1989

ESTÉTICA DEL TODO O TEORÍA DE LO "LIGHT"

Ser ignorante en las cosas más mezquinas y cotidianas es lo que hace de la tierra, para tanta gente, un "campo de perdición"... Los sacerdotes, los profesores y la sublime ambición de los idealistas de todo tipo... ya inducen al niño a creer que se trata de otra cosa: de la salvación del alma, del servicio al Estado, del progreso de la ciencia... como medio para servir a toda la humanidad, mientras que las necesidades del individuo, sus necesidades grandes y pequeñas, durante las veinticuatro horas del día, vienen a ser despreciables o indiferentes.

Nietzsche, "Humano, demasiado humano"

El cuerpo es la tarjeta de visita de la persona.

T.V.E.

Situación, citación

Tentacular, atractivo, brillante, se yergue hoy el cadáver de la plástica. El arte ha muerto, la pintura también. Esa es una verdad general, incluso un lugar común. Lo que tal vez no resulte tan común es considerar que la diversidad de tendencias que agrupamos bajo una denominación prefijada por el "post" o el "trans" no tienen la culpa de esta muerte. Prefijos que quieren hacer significar a los viejos vocablos —la modernidad, la vanguardia, etc.— la más actual actitud de un "pasar" continuo como transversalidad, o la de un haber pasado del todo situándose en un más allá, las tendencias más recientes han venido a levantar un acta hilarante y espectacular, *vistosa*, de aquél tránsito de las artes. Y así se erigen en el doble, *como revitalizador*, de un cadáver. ¿Qué hay en lo "post" o "trans", sin embargo, que pueda hacer con el difunto esa especie de suplantación *zombie* de sí mismo? ¿Es tal vez la particular manera que lo actual adopta para levantar el acta formal de esa muerte? ¿Es la acción certificadora lo que genera una imagen suntuosa del fallecido?, ¿imagen en la que el cuerpo toma fuerza y "resucita" para comenzar aparentemente de nuevo, rodeado de nuevas pompas?

El arte ha sido, casi siempre, *situacional*. A grandes rasgos podemos decir que las formas de creación, caracterizadas por adherirse a una situación

2 Pere Salabert

cultural determinada con la que mantienen una relación de intercambio y de impulso mutuos, ratificaban el entorno por reflexión de conformidad o bien lo transformaban por discordancia. Por el pacto y la adhesión o por el rechazo, los productos culturales *implicaban* su momento. Los signos de nuestro tiempo, en cambio, aún siendo situacionales —¿cómo iban a dejar de serlo?—, se han ido convirtiendo, cada vez más, en *citacionales*. Como forma de recuperación y de transformación, el arte está hecho ahora de un cúmulo de citas en *collage*. Muy lejos de reflejar la naturaleza o las figuras reales del mundo en su función primordial, el arte se ha convertido ya en un espejo del propio arte.

Sabemos, efectivamente, que un cuadro, antes de ser cuadro de paisaje, es el cuadro de un cuadro de paisaje... La cuestión estriba ahora en que este destino inflexible, metadiscursivo, de las artes y de la cultura en general es asumido plenamente. Pintura, escultura, arquitectura, teatro, literatura, etc., se complacen al mostrarse en su condición de juego alterno entre simular lo que ya no son (originales) y el disimulo de lo que esperan realmente llegar a ser (originales también). Así es como la labor metalingüística de la experimentación o del análisis, incluso la del plagio, se transforma en un ritual litúrgico por el remedo. He aquí el destino de la copia o de la duplicación de las cosas, finalidad del mundo en este *bis* impuesto por las figuras culturales: hacer que lo real se enfrente consigo mismo a través del *otro* fugaz de su reflejo multiplicado al infinito. La metadiscursividad, pues, no es ya tanto una finalidad o un destino cuanto la intención generadora de las formas, el significado *previo* de los lenguajes, a la espera de que se cumpla.

Juego de la ambigüedad como *ser* de la cultura. ¿Cuestión de origen, *genos*, en esta oscilación entre el disimulo y la simulación? Es posible. Si lo postmoderno "ignora" la tradición (en el sentido de superarla) es porque *toda* la tradición se encuentra en la Postmodernidad desmigajada. Es la tradición objeto de "reciclaje", mediante la imaginación libre y *creadora*... del *bricolage*. El arte renovador de las vanguardias se quiso siempre a sí mismo como rompimiento. Es algo que había que romper. Lo postmoderno, sin embargo, se lo encuentra todo hecho trizas. Hendida la pantalla donde la historia se proyecta en el presente, la tradición se ofrece como una superficie de grietas a la vista del futuro.

Citacional antes que situacional, lo postmoderno es un movimiento de recuperación y *recollage* que no se atiene —ley del optimismo y la autoconfianza— a esquemas previos o a esquemas de montaje. Así es como la re-

creación por citas fragmentarias y descontextualizadas, texto de pedazos en desorden, superficie de remiendos, pasa por ser (y *es*) efectiva creación.

Obedecer... riendo

La estética, viejo proceder para cuestionarse aquello de lo que nunca ha de obtener respuesta, se amplía en vez de desaparecer, se extiende y abarca los campos más variados de la actuación humana (¿pero no es esta infiltración, este colarse por todos los intersticios, un modo de disiparse y desaparecer?). Tanto la experiencia teórica como la experiencia moral-práctica no necesitan ya de la vieja *Urteilkraft* kantiana, al encontrarse asumido todo por una ley que no es obligatoriamente moral (*la moralidad es ahora la profilaxis: consiste en preservar la función estética de los cuerpos para el entorno, que es el "diseño" de lo social...*), tampoco actualiza ningún tipo de Razón: simplemente *produce* al reproducir, citar o remedar: *poiéticamente*.. Belleza de la contemplación (lo teórico), pintoresquismo de la acción práctica regida por la moda (la experiencia moral), sublimidad nada terrible del entorno: *Estética del Todo*.

Es en la diversificación de las tendencias, pues, en la multiplicidad de las vías tecnológicas abriéndose a un mundo insólito para la percepción, también en el eclecticismo de la creatividad, donde se puede ir siguiendo hoy la verdad de aquel "¿NO ESTÁIS UN POCO CANSADOS DE PARECEROS A VOSOTROS MISMOS LAS VEINTICUATRO HORAS DEL DÍA? No podeis quedar atrapados dentro de un estilo, porque dejará de serlo para convertirse en la expresión cansina de vuestra falta de imaginación...". Así, en el "Extra moda" de la revista *Dunia* (1986), aparece expresado, y de manera rotunda, el ideario "estético" de nuestro tiempo.

¿Que era cosa de estilo?, ¿que era preciso encontrar uno (o "fabricárselo", más creíblemente) para imponerse a los otros con la fuerza de la propia personalidad permanente y *dura*? Seguro que sí. Porque el estilo había sido, verdaderamente, la huella imborrable de uno mismo: era el instrumento de la "gente que deja huella".

Pero he aquí que en uno de sus cuadros recientes la pintora Barbara Kruger escribe: "*If it moves, fuck it*". Sin un signo de admiración, frase no interactiva, pura advertencia en frío: *Si se mueve, te lo follas*. ¿Pero, qué? ¿Es al mundo al que habrá que tirarse por su movimiento? ¿O es que se refiere a la

cualidad indeleble de ser manifiesto, y sobre todo estable, por la vía de una imagen *desorientadora*? El movimiento podría venir a significar, aquí, el deseo de alcanzar un estilo representativo y unívoco, sin ambigüedades. En cualquier caso, eso es ahora ya, y al mismo tiempo no es, así. A la presencia "dura" o a la imagen grávida (*heavy*), que se impone con agresividad, opongámosle cada vez más la re-presencia blanda y suave (*soft*), la delicadeza gatuna y la insinuación de un estilo *light*.

Claro, cansado de ser el mismo las veinticuatro horas del día, no puedo quedarme atrapado en *un* estilo. Quedarse atrapado en un sólo estilo equivale a la imagen platónica del alma prisionera del cuerpo. Como la ostra en su concha, dice Platón. Y a Henry Miller que le corresponde dramatizar la metáfora clásica: "Este cuerpo, que se a convertido en un sarcófago con asas de piedra... el durmiente se alza de él, para circunnavegar el mundo. El durmiente intenta en vano encontrar una forma y figura que se ajuste a su esencia etérea. Como un sastre celestial, se prueba un cuerpo tras otro, pero ninguno le sienta bien. Por último se ve obligado a regresar a su propio cuerpo, a adoptar un molde de plomo, a volverse un prisionero de la carne..." (*Sexus*, c. 1). Aunque, ¿quién es hoy prisionero de la carne? El cuerpo es ahora el tobogán por donde se desliza suavemente el alma; es, incluso mejor, la rampa de lanzamiento que catapulta hacia el paraíso de la "estetización" por la bella imagen. Y entonces, este concepto imposible de desanudar hasta ahora por la estética, concepto siempre escurridizo: el estilo, ¿no se reduciría quizás a un problema *vestimentario*? Siendo el cuerpo lo único *que hay* del alma, ¿no se resume todo en una inteligencia que reinvente cada vez una ley combinatoria para los adminículos de vestir, para los "complementos", en definitiva: algo que quitar y que poner?... ¿Que el estilo es la expresión de un *alma* en los objetos o en las acciones (*stylos*, estilete, objeto punzante derrideano que deja huella allí por donde pasa)? Tal vez. De todos modos, lo único que el alma admite que se diga de sí misma se reduce siempre a un "eso es lo que hay", acompañado de un gesto señalando... el traje como disfraz. Estilizarme —o estilizar algo con mi huella, rastro del estilete o del punzón— no consiste ya en "marcar" lo exterior con una *razón* profunda y eficaz, manifiesto de un Yo que así se expone. Consiste más bien en simular ese Yo con la atracción —formada con la sugerencia, con la insinuación— de una huella cambiante, ambigua: doble superficial de un contenido hecho de nada.

Simplísimo producto que cambio por poco dinero (mi cuerpo, en tanto "tarjeta de presentación" permite el cambio tipográfico, incluso se presta a la sustitución), ¿qué es "mi" estilo?: una imagen fabricada en continua mutación. Transformación, mudanza, tránsito o simple vagabundeo que se instala como eje de la actualidad en todas las esferas. Hallado el estilo —que es la verdadera expresión de uno mismo que así se vuelve *alguien* (aunque la "verdad" de la expresión, o de cualquier otra cosa, se identifica con la conveniencia, metamórfica por definición)—; hallado el estilo, digo, es preciso buscar otro, nuevo recubrimiento como simulacro, nueva expresión en el *diferir* continuo de la imagen en relación a sí misma. Ser uno fiel consigo mismo pasará pues, inevitablemente, por la continuada infidelidad que hay que practicar con el parecer. Sólo que reducido todo yo a este parecer de estilo, ¿qué queda ya de mí, *detrás mío*? Si mi cuerpo como tarjeta es lo que me ha de "presentar", la única salida posible consistirá en asumir yo mismo la representación... de la tarjeta, más creíble que yo.

Puede que no sea auténticamente alguien sino a cambio de no ser —y muy radicalmente— nadie.

Transformación, mudanza, cambio, desplazamiento o tránsito. Y repetición. Vagabundeo, en suma. Y en medio de este trajín (trajín de nada: movimiento ilusorio, puesto que al moverse ese nadie que soy yo, nadie que se está moviendo *en realidad*...), "if it [really] moves, fuck it". Eso es: tiratelo si el movimiento tiene alguna efectividad *real*: la cultura como rito en el que la automatización del gesto y de las formas ha acabado por desplazar y sustituir la razón de cualquier acción. Instalado el ritual en el lugar de la razón, desde allí mima su hacer y nos ofrece su producto sublimado como real. Cualquier razón posible, así ritualizada por los medios del mimetismo y la duplicación artificiosa, se transforma en espectáculo; el acontecimiento (el suceso único, irreplicable en los mitos) se convierte en ceremonia. Pero es que el eclecticismo, la repetición formal, no obedecen tanto a un deseo de perpetuar el recuerdo como la necesidad de *olvidar*. En la revolución, la memoria de lo abolido perdura y se mantiene; en la continuidad no sólo las formas se transforman imperceptiblemente (el recuerdo prostituye siempre su objeto), sino que también pierden el motivo o la razón de su existencia. En el tránsito, viene a decir M. Perniola (*Transiti*, Bologna, 1985), no se da nunca la reaparición de lo igual: en el paso de lo mismo a lo mismo aparece siempre la diferencia, la anomalía de lo que no es igual. Podríamos decir incluso, por nuestra parte, que lo único que realmente aparece en la re-

petición es la *diferencia*. Ahora bien, que el placer se encuentra tanto en la repetición como en el cambio, y que ambos procesos remiten a la naturaleza por igual, como ya veía Aristóteles (*Retórica*, 1371a), se entiende aquí porque la repetición supone el cambio (la diferencia), y a la inversa.

He aquí, pues, mi Yo —mi “estilo”—, fundamentado en una bella retórica: el *oximoron*. Mi “anomalía” —es decir, mi diferencia o singularidad— no vendrá de la quietud ni vendrá del cambio. Surgirá, magnificente y siempre fresca, de una *crisis como institución* —o de una institución crítica.

La originalidad del arte o de las formas culturales en general no se encuentra en el rompimiento, no es en el cambio donde logra establecerse, sino en una obediencia reticente y más bien burlona. Porque lo que acaba siempre por producir lo contrario de aquello que se perseguía es la estricta continuidad, es la actitud de extrema fidelidad a la fuente, cualquier manera de hacer que pretenda atenerse “à la lettre” sin desvíos. Eso es lo que se vuelve insurrección y al final revuelta.

Como el hombre de Frankenstein

Devolución o retorno del cadáver de la plástica, del arte y de la cultura: reinención fantasmagórica de lo vivido.

Un cuerpo hecho de retales, figura de remiendos. Máquina de residuos. Imaginad sólo por un momento (simple placer de imaginar) aquella especie de *patchwork* anatómico del doctor Frankenstein. Pensad en la pulcra chapuza orgánica, esa *bricole* abandonada a sí misma, en libertad, y multiplicándose con una diligencia ejemplar, con los medios más diversos. Con coito o sin él, la manera de reproducirse poco importa, puesto que bien podría simultanear varios procesos... Mediante esquejes a la manera vegetal, por ejemplo, o por gemación como las amebas; por expansión o propagación, como algunos tumores; por intercambio sexual, a la manera de los dioses mitológicos griegos con los humanos (tengamos en cuenta que lo monstruoso como lo divino, extrae su condición de “cosa aparte” por su diferencia con el hombre...). Supongamos todavía que expuesto a la luz solar, ese cuerpo animado de pedazos llegase a expandirse y a crecer, a multiplicarse, por dos vías: la ramificación y la arborescencia compatibles con la proyección de su silueta en el suelo, que cobraría nueva vida y entidad en cada gesto, en cada desplazamiento de su modelo fugaz... *Kinesis* de reproducción o multipli-

cación kinésica, el nombre poco importa. Sombra de la sombra. Signo del signo o discurso del discursar. Propagación, expansión, multiplicación y difusión: pululación de las figuras del recuerdo filtradas por el deseo, atildadas por la imaginación. Y entonces; el hormigueo inimaginable de este ser prolífero, reflejándose en un espejo de un número infinito de caras. Y su parloteo, ininteligible (suponed que inicie un discurso tan dislocado, o mal articulado, como su propio cuerpo), todas las voces simultáneas en un departir desenfrenado y caótico. Con todo ello podemos hacer el ejercicio de pensar en la cháchara y el trajín, en la imagen multiforme e irrisoria de la fecundidad y el engendramiento desmedido.

Progresiva complejidad del mundo anticipándose a la nada por desbordamiento; abundancia de las figuras culturales autoproduciéndose. La cultura habría adoptado, finalmente, el modelo natural, porque eso es la *mímesis* griega: no la copia formal, ni siquiera la duplicación de los objetos, sino la reproducción pura de lo que en la Naturaleza sólo es *proceso*.

Así soy, así me expreso: esto es mi *imagen*. Pero la imagen (“¿No estáis un poco cansados de pareceros a vosotros mismos?” quiere decir, sin duda, que cierto topismo en mi proceder me lleva a adoptar los rasgos de mi fachada), esa máscara que es mi *parecer* cultural, desaparecerá en el mismo exceso autoproductivo. Detrás de ella, el rostro permanecerá visible el tiempo justo para convertirse de nuevo en decorado, composición representativa o fórmula. Signo de un transcurso que no es más que el cambio acelerado de las máscaras... Por eso, porque no podemos quedar capturados e inmóviles en un solo estilo, el “u no és ningú” (uno no es nadie) del poeta Joan Brossa resulta cierto. Tan cierto como el hecho de que el nadie más rotundo es el auténtico y verdadero alguien.

¡Insaciada sed de ser alguien!

Dunia: “Porque estamos en un momento de confusionismo estético que coincide, además, con UNA GIGANTESCA NECESIDAD DE EXPRESIÓN. ¡UNA INSACIADA SED DE SER ALGUIEN!”. Que nos encontramos en un momento de “confusionismo estético” es una afirmación que parece situarse fuera de toda duda.

Si es verdad, como escribe Vattimo (*El fin de la modernidad*), que la obra de arte proporciona al mundo histórico, a la sociedad, a los grupos, una

posibilidad de identificación de los rasgos constitutivos de la propia experiencia del mundo (se trata de "los criterios secretos de distinción, por ejemplo, entre lo que es verdadero y lo que es falso, entre el bien y el mal"); si esto es cierto, como todo nos lo hace suponer, entonces lo que el arte da hoy a los grupos es la imagen tecnificada, cuidadísima, de la disolución de los propios grupos y de la progresiva pérdida de unos criterios mínimamente estables para poder reconocer diferencias entre verdad y falsedad, entre el bien y el mal o entre lo bello y lo feo. O tal vez, todavía, puesto que para Vattimo los citados criterios son "secretos", y no tácitos, es que su pérdida actual proviene de una exhibición pública y del consiguiente naufragio del secreto en la transparencia de lo evidente... Porque el carácter de "secreto" sólo puede referirse, en cualquier caso, a la no manifestación explícita, y en este caso concreto a la observación de unas reglas —de opinión, de conducta— como emanadas de unos valores esenciales. Ha de referirse, pues, en definitiva, a la doble condición de criterios tácitos y perdurables. Perdida la condición recóndita de pertenencia a determinada sociedad o a determinado grupo, normas o criterios de valor fracasan al aparecer la *derivà* como única vía, lo *efímero* —o más bien fugaz— como la probabilidad misma de los acontecimientos y de los productos culturales, la *banalidad* como etiqueta de calidad en el estilo. Y sobreviene el confucionismo, el desconcierto, a lo cual hay que añadir —si lo entiendo bien— exactamente lo contrario de aquello que ante semejante situación cabría desear: una necesidad de expresión poco menos que descomunal, puesto que gigantesco ("... GIGANTESCA NECESIDAD DE EXPRESIÓN", advierte *Dunia*) es lo que ha crecido desmesuradamente, más allá de una previsión que no sea, precisamente, previsión de lo excesivo y teratológico... Nos hallamos, en consecuencia, con un colosalismo del deseo expresivo; y, esto, por parte de todos.

Pero el tamaño de esta necesidad, generadora de tantos "discursos" (el discursar cultural —el *multílogo postmoderno*— está hecho tanto de la literatura y el arte como del *rock*, de la cocina, del vestir, etc., aunque *Dunia* simplifique, inefable, la cuestión: "CULTURA ES COSTURA", sentencia); esta manía expresiva, digo, ¿es que viene a añadirse a la babel estética para añadir su gravedad?, o es que, más precisamente, ¿es esta "presura" la que origina tal desorden en la aspiración —incontrolada, incontrolable— de cada cual por hacerse una imagen, fabricarse un *look* radicalmente distinto y, por eso mismo, expresivo de "su" estilo? En el primer supuesto, aquel *guirigay* que podemos deducir del citado "confucionismo" en el campo del gusto

estético, no sería la consecuencia (o bien no lo sería totalmente) del afán desmesurado de ser alguien por parte de todos. (Pero es que ser alguien en un mundo donde *todos*, y cada uno por su cuenta, logran el propósito de apagar la sed espiritual —¡INSACIADA SED DE SER ALGUIEN!— equivaldría a no ser nadie en la dispersión total: especie deflagratoria del ser, efecto de las diferencias... Porque en el ser alguien, en definitiva, que viene a ser lo mismo que ser algo, lo que aflora es el hecho de distinguirse entre un conjunto espeso e indiferenciado de seres sin estilo, exponentes del no-ser). En el segundo supuesto, mientras tanto, la variedad estética surgiría simplemente —de manera total o sólo en parte— de la propia diversidad en la expresión de este querer-ser, de este deseo de elevarse a la categoría de un Alguien *propio* —y por ello mayúsculo— o a la de alguna cosa singular y distintiva.

El "Uno no es Nadie"

He aquí, si mucho no me equivoco por hipérbole o por metáfora, un vago "efecto" del renacer cultural presente. Pero el *efecto* no es tanto el *producto*, u objeto resultante de cierta causa, cuanto la *sensación* (que deriva de una causa incierta), mercantizable como valor.

Así pues, es cuestión de producirse (uno a sí mismo). Y en esa producción lo que se efectúa es mi Yo, por la sensación ilusoria de profundidad que produzco en los demás. *Producción de efectos*. Es cuestión de producir recuperando —restaurar o "reciclar", recuperar para conservar, reinvertir, etc.—: Hacernos un futuro de carácter residual remitiéndonos al pasado, antes que fluya y desaparezca. Pero, ¿qué puede significar hacerse un futuro además de la necesidad de forjarse uno a sí mismo a fin de merecer un *nombre* en el presente? ¿Qué es "ser alguien", sino la capacidad final de ocultación de la propia verdad (mi yo minúsculo y real, demasiado trivial para ser mostrado *en sociedad*), y ocultarla cuanto más mejor tras una serie de actuaciones y gestos, de miradas, de "obras", etcétera, todo lo cual vendrá a constituir el *Nombre* como un caparazón protector o un parapeto tras el cual podré, por último, *desaparecer*? Por eso nada es tan evidente, en este punto, que aquel "uno no es nadie" brossiano. La producción y reproducción continua del propio Yo, facturado por mí mismo, empujado por mi entorno, me lanza a una promiscuidad tal que el "Yo" como criterio para vivir en el mundo se disipa y desaparece en la diversidad de sus caras. Porque la pérdida de los

critérios se produce, más allá de su propagación indiscriminada, desde el momento en que la extensión no nos permite que veamos sus fronteras. Sucede como con la constitución de un corpus legal en que absolutamente *todo* estuviera previsto y permitido (o prohibido): se anularía automáticamente. Para concebir semejante cosa no es necesario citar a J.L. Borges. Que la "realidad" necesita sus signos para hacerse perceptible quiere decir, fuera de toda duda, que ya no existe realidad fuera de los discursos que la significan. La diversidad cultural, el arte, la literatura, etc., no es copia de la naturaleza (la *mimesis*, desde Platón, nunca supone la fidelidad total), sino interpretación y significación: un acto mediante el cual lo natural resulta, pero *al margen*. Hablar, discurrir, es siempre dejar lo real de que se habla en la periferia del discurso. Por eso, cuando hablamos de un "retorno" a la naturaleza no es a una realidad desafectada a la que podemos permitírnos aspirar, sino a su *efecto* cultural filtrado.

Cultura es costura

Entre la idolatría o la fetichización del pasado y la subsiguiente construcción de un futuro hecho de residuos, el presente como punto de transición resulta poco menos que intransitable. Porque el presente no es ese resquicio donde dos tiempos verbales se encuentran y se articulan; no es tampoco un lugar coyuntural para el paso de los seres: para nosotros es más bien una suerte de derrame incontenible del pasado hecho trizas en el futuro. Sólo que, a su vez, ese futuro no es un ámbito por amueblar para el propio confort y el de nuestros descendientes. Pura nada sin contornos, lo "por venir" (que siempre es la prolongación y conservación histórica de lo que hay) sólo puede ser explicado como lo que para un oriental es la sustancia del espacio: su *vacío*.

Así es como recuperar, "reciclar", etc., en el fondo no es más que lanzar el pasado de los objetos desde el recuerdo hacia el olvido. Utilizada como excusa, la operación de la memoria que se quiere duradera consiste en provocar una efectiva evaporación allí mismo donde —sólo en apariencia— consigue fijar su objeto. Lo que se fija habiendo desaparecido previamente adquiere entonces como una consistencia o un aire de "verdad". Se trata de una coagulación de lo naturalmente volátil, transparente: es el mito.

Si el presente, pues, resulta intransitable no es porque falten las referencias, lo que podríamos decir "los indicadores culturales". Es que su misma abundancia excluye toda eficacia. El estar-presente equivale a una práctica admiradora del "fue", que simula una existencia, por lo menos estimulante, del "será". No es necesario ir al arte, fijémonos en los *media*. (Por otra parte, ¿qué criterio *estético* habremos de adoptar para ver la diferencia entre la creatividad artística y la eficacia informativa? Si el arte es comunicación —aunque no es sólo eso—, que la comunicación sea una forma artística no sólo resulta muy probable, sino que todos los sistemas de comunicación en general se reducen, seguramente, a ser formas tecnificadas de arte en las que se recrea el mundo). Si hace muy poco existía el peligro de una catástrofe del futuro, el desastre ahora ya ha llegado. Y es que la actualidad como ámbito vital resulta tan indeseable —más por inaprehensible en su heterogeneidad que por repugnante— que deja completamente el margen cualquier posibilidad de agravamiento (un agravamiento se presentaría, por esta misma razón, cómo lo inimaginable del cataclismo total y definitivo: el no-futuro). Por eso, el presente, atrapado entre dos esperas —llegar a desentrañar y conocer el pasado cultural para forjar mejor el futuro...—, con el carácter fuertemente paradójico de una instantaneidad inacabable, es este ámbito donde se produce la repetición, el contagio, la tumefacción y la expansión *tumoral* de las formas al infinito.

No es cuestión del mundo como un proceso hacia delante, la historia humana como una vía hacia algún fin inefable (Dios, el Paraíso, la Redención, etc.), o bien fatal (la "nuclearidad" como destino catastrófico de lo humano), sino que se trata más bien de cada instante completo y acabado en sí mismo. Es el imperio del diseño, perfilando lo real en su imagen.

Klossowski, por ejemplo, cita a Nietzsche en su "introducción" a *Le gai savoir* (París, 1957): "...pasado y presente no son más que una misma cosa, idéntica en la diversidad... el universo es una formación inmóvil de valores que no cambian y de significación eterna". Y el propio Nietzsche, cuando hace hablar a "El pintor realista": "Fielmente, la naturaleza, ¡toda la naturaleza!". Para intervenir después el propio autor: "¿Cómo debe hacerlo? ¿No será en la imagen donde la naturaleza se agota?" (*Ibid.*, Prólogo, 55).

Que LA CULTURA ES COSTURA, como nos asegura *Dunia*, resultará al fin y al cabo, sublime por su precisión. Y, eso, a pesar de la apariencia baladí de tal figura. Incluso: no es de la metáfora de donde proviene la exactitud, puesto que efectivamente se trata de un trabajo de hilvanar y coser, labor

fantasiosa y voluble de unir los trozos dispersos de la tradición cultural. Sobrehilados los dobladillos de la modernidad, afilados por demasiado uso, los desgarrones de la tela bien zurcidos, combinadas las piezas otra vez, esto es lo postmoderno. (Aunque también sea así, más o menos evidente, cualquier momento de la historia). Recuperación y reciclaje, pero con "estilo". Ahora bien, en tanto doblez —simulación, técnica de lo falso— del doble de lo real, lo que necesita la *nueva* imagen es una permeabilidad semántica a toda prueba —antes por aceptar cualquier contenido que por exponer claramente uno suyo. Puesto que en ella no hay voluntariamente nada (y en esta voluntad reside tal vez su interés) esa carencia es el exponente más radical de la realidad que representa en lo que finalmente es: *Estela* (de *stella*, señal de estrellas o rastro en el agua, pero también *stela*, monumento conmemorativo, lápida para el recuerdo, etc.): signo de un retiro de lo real *al otro lado de la existencia*.

Si el estilo —de la presencia personal, del arte, etc.— no siempre hace la "distinción", el hecho de distinguirse singularizándose está propiciado siempre por el estilo. De *Dunia*: "...el estilo, el propio, exige una exploración sistemática de la oferta de moda; porque sólo informados, SÓLO REIVINDICANDO EL PROPIO LOOK, podremos darle a la propuesta de los diseñadores ESA FORMA EXPRESIVA PERSONAL QUE SE CONOCE COMO ESTILO". Por la vía nada inoportuna de la moda vestimentaria y de su lenguaje, nos volvemos a encontrar con el mismo meollo del problema, irresoluto siempre, de la estética: el estilo. Como nos enseña *Dunia* con una prosa contundente, estilo es la "fuerza expresiva personal", lo que por otra parte ya sabíamos, sin que ello nos haya conducido mucho más lejos en el conocimiento de lo artístico como expresión. El término "estilo" venía a recubrir, poco más o menos, lo que podemos considerar el componente singular de un autor o responsable de la obra. Vistiéndome, adoptando un aire determinado (que después de un buen apendizaje deberá ser muy "natural" y de aspecto improvisado), me acerco al hacer social integrándome en él al tiempo que en su interior expongo eso que de característico —o "propio", la palabra preferida de *Dunia*— hay en mí. Y tal estilización, que los tiempos quieren más que nunca *natural en la sostificación* (y fijémonos: esto es ya una posible definición del *kitsch*, abismático, devorador), será la expresión plena, aunque siempre provisional, de mi "propio" Yo, necesariamente cambiante. Yo cinético, éste, imagen metamórfica: voluble representación del ser. Pero entonces, volvamos a ello: ¿qué hay de propiamente mío en el estilo que

presento a la mirada de los demás (mi *look*)?, ¿qué hay, si el acto preeminente y sobre todo básico de este mirar que recae en mí consiste siempre más en *verificar* que unos determinados contenidos encajen en los signos que mi imagen genera para este acto de constatación visual de un orden que he tenido que aceptar porque así me integrará? (Y bajo la dictadura del gusto o de la moda la integración puede revestir un carácter uniformizador o diferenciador...) Que el acto de constatar la adhesión de los individuos a un hacer generalizado quiera presentarse con los ingredientes de la libertad en la creación (la "gigantesca necesidad de expresión", esa "sed de ser alguien", el exceso de mi identidad a lo largo de todo el día, etc.), no excluye el hecho de que los signos de la "creatividad" producidos para todos a una medida casi universal, por el procedimiento de *prêt à porter*, sean signos rotundamente falsos: elementos de lo aparente, de un parecer como única manifestación del ser.

"Sé creativo, inventa. Busca lo que mejor te sienta y ¡distingúete!", se nos exhorta. Y a continuación viene la exhibición del repertorio ya censurado de las "figuras" de la creatividad y de la invención. En la distinción, lo que se pone de relieve es la fuerza de un Yo que sobresale; pero sabemos, por ejemplo, que "*la gente con mucho Yo es la gente Yoplait*". Así, pues, distinguirse en un mundo donde todos se ven impulsados a singularizarse, exponiendo de este modo el "discurso" de su originalidad, consistirá tal vez —tanto en el talante personal como en la práctica artística— en hacerse con los rasgos y los *tics* de la más radical vulgaridad, del neutro más absoluto. Consistirá, probablemente, en apoderarse de los signos de una banalidad untuosa y maloliente, pegajosa como un mal perfume... O bien se tratará de cultivar a pie juntillas, con los ojos cerrados, todas las formas que el gusto imperante y la moda imponen. Ya hemos visto que una forma de subversión se encuentra en la obediencia ciega, sin un asomo de actitud crítica.

Puesto que los objetos cotidianos, el vestir, nuestro modo de andar y nuestras maneras, la actividad profesional e incluso el ocio, *todo significa* sin excepción, he aquí el repertorio ilimitado, el océano de los signos remitiendo a un hoy cultural que de tan abierto que se quiere su mismo eclecticismo, devorador, no deja nada al margen. Tan fuerte es el impulso creativo, tan generalizada la demanda, que cualquier posibilidad de creación que pudiera venir a situarse oblicuamente a la avenida torrencial de las figuras ya socializadas de la creatividad, quedaría inmediatamente ahogada por esa especie de imperativo categórico —por eso mismo fatal— de una "fuer-

za singularizadora" para el ser en su semblanza. Así es como se favorece una suerte de estado *actuante* de lo real en la escena de lo social: es el parecer simulador de la naturaleza junto a una cierta naturalidad en el disfraz. En este cruce, como es lógico, desaparece ya toda opción para el contraste. Efectivamente: si toda la realidad se ha transformado en mito, ¿cómo comparar el mito con la realidad?

¿Por qué ha acabado por desaparecer aquella inclinación, tan habitual hace pocos años, a "desmitificar" las cosas? Porque una vaga intuición se insinúa en todos nosotros. Cuando todo es mito, cualquier intento desmitificador puede hacernos caer en la misma trampa que queríamos evitar. Porque fuera de los mitos no hay nada... Y si por casualidad hay algo, seguro que es otro mito.

Sujeto de un simulacrum promulgado en las maneras (estilo) e instituido en su función (para *Dunia* "el mimetismo de esta época es un refinamiento"), ¿qué puede haber ya de propiamente mío en mi look? Incluso: ¿qué puede haber en mí de lo que me rodea imponiéndome —previa o simultáneamente a la manifestación de estilo— un comportamiento, es decir, un *rol*, la manera de hacer que constituirá mi imagen: querer o saber hacer "como si" fueran míos?

¿Es el estilo lo que hace que yo me pertenezca en propiedad *ante los demás*? ¿Es eso la manifestación fiel de mi verdadero ser como fundamento? ¿Es el estilo impreso en una pintura, por ejemplo (y con él encadenados los factores sorpresa-pertinencia), lo que la destaca haciéndola duradera? A condición únicamente, de no creer en el ser "verdadero", reseco y perdido bajo las múltiples capas del parecer; a condición de no creer en una "verdad" del arte que se manifestaría en una serie escogida, limitada, de productos "auténticamente artísticos". Porque no hay verdad (o sólo es verdadero lo momentáneamente conveniente, identificable, por tanto, con lo falso ventajoso). En el imperio de lo *vero-símil*, el núcleo sustancial, tanto de los objetos como de las acciones, no es nunca la verdad (*vero*), sino su *símil* o parecido, improbable por definición.

Símil o "como si" del ser

En un texto titulado "El origen de un estilo", Strindberg escribe a propósito de su afición a pintar, y describe cómo se propone hacer un cuadro que represente un bosque umbroso a través del cual pueda verse el mar con el sol

poniéndose. Strindberg mezcla colores, va cubriendo la tela guiado por el impulso, medio al azar, y después mira: descubre entonces un espacio con hadas voladoras donde debía haber el bosque, y una caverna oscura, tal vez subterránea. Todo eso medio tapado por la vegetación. Y también ve líquenes. Y en primer término los reflejos del agua en un estanque, alrededor del cual crecen rosas... Eso es lo que ve. Y escribe: "Mi mujer, buena amiga mía en aquel momento, llega, contempla y se extasia al ver la 'caverna de Tannhäuser', desde donde la gran serpiente (se refiere a mis hadas que vuelan) y las matas (¡quiere decir mis rosas!) se reflejan en la fuente de azufre (¡se trata de mi estanque!). Etcétera. Durante una semana admira la 'obra maestra', le calcula un valor de miles de francos, le augura un lugar en el museo... Ocho días después entramos en una etapa de apatía feroz, ¡y ya no ve en mi obra nada más que porquería!".

En este punto, Strindberg no puede por menos que exclamar: "¡Y decir que el artista *existe por sí mismo!*". Decepción del artista ante el cambio de opinión, que le hace perder toda esperanza en alguna verdad de la obra al margen del gusto y del momento. Pero él ya sabe bien que el estanque *también* es fuente de azufre, o que las hadas voladoras son la gran serpiente. Sabe incluso que la obra no es nada en sí misma, excepto el producto azaroso de un impulso que a su vez ha de afectar al espectador de modo diferente cada vez, por sugestión... Y es que *el ojo hace el cuadro*. La percepción activa modula —y modela— las formas y la intención de la emisión. Sin necesidad de retroceder más, también Delacroix lo sabía, pocos años antes que el dramaturgo, al escribir que cree "realmente (que) siempre mezclamos algo de nosotros mismos en aquellos sentimientos *que parecen venir de los objetos que nos impresionan*".

Delacroix habla del arte. Lo mismo podría decirse de la vertiente *objetual* del hombre.

Hay un relato muy curioso de Lieh Tzu. En él parece resumirse lo que acabamos de ver. Un hombre que había perdido el hacha sospecha del hijo del vecino. "El chico caminaba como un ladrón, miraba como un ladrón y hablaba como un ladrón". Pero ocurrió —prosigue Lieh Tzu— que poco después el personaje encontró la herramienta. Cuando volvió a ver al chico, "el joven caminaba, miraba y hablaba *como cualquier otro chico*".

Predominio del "como". El ser en el mundo se constituye en el enfrentamiento recíproco de las cosas, que viene a situarlas en un espacio semántico. El chico-(*como*) ladrón, el chico-(*cómo*) cualquier otro... Al no significar por

sí mismas, las cosas, los individuos, las acciones, *se* significan —exactamente igual que los signos lingüísticos— *entre sí*, por comparación. La diferencia *entre* los objetos es lo que hace que “en sí mismo” sea cada uno diferente de los demás. De la distancia nace la sustancia. Porque en el interior de la existencia (o de lo simplemente real, que no necesariamente existe) no hay *ser* sino *ser-como*, cosa representativa con la fluctación y la veleidat del estilo.

La finalidad sin fin de lo social

El estilo no es más que el resultado del “ver” domesticado de alguien en el seno mucho más amplio de una Mirada homogénea colectiva —o empujado por las conveniencias del momento.

Conductora de la posibilidad natural de ver hacia su actualización *práctica*, la homogeneización cultural mediante una Mirada socializada y socializante (por eso dictatorial), se combina perfectamente con lo momentáneo y cambiante. Porque no hay un Mirar anclado en la convicción; por el contrario, al no haber convicción posible para la Mirada salvo el deseo de permanecer, ese mismo deseo —injustificado, injustificable— hace de ella una especie de fuerza inalterable, persistente, pero *vagabunda*. Es la homogeneización cultural siempre incompleta: permanentemente a la deriva. En otros términos: *Es el mito de lo social y ético como razón práctica de la humanización*.

¿Qué sucede cuando esa deriva (“derrota”, en términos marítimos...) no tiene más remedio que *institucionalizarse*?, ¿cuando la connotación del signo cambia, hablándonos de un fondo positivo donde antes sólo había negatividad? Es la crisis como institución, la necesidad (*Dunia*) de no quedarnos “atrapados” dentro de un solo estilo, el cansancio de ser uno mismo sin respiro, etcétera. El respiro, que es fuga continua de sí mismo por parte del sujeto —convertido en objeto vagabundo—, es entonces, también, el signo más adecuado de una *derrota* de la razón socializadora, práctica, en manos de un juicio cuya característica principal es la de ser volátil. Es el juicio de gusto, claro. Juicio estético a la búsqueda constante de lo que ya estaba ahí: en el punto mismo de su partida.

Todo el aparato cultural postmoderno ¿para qué? ¿No tiene aquel carácter “para nada” del objeto estético, sugerente en su inanidad?, ¿no se trata

del “porque sí” del arte? Debe ser, en definitiva, la “finalidad sin fin” que argumentaba Kant. Al no haber una voluntad lógica que podamos atribuir a las formas sociales hoy; al no haber *causalidad* para la pureza formal (emergencia y expansión del diseño en todos los ámbitos), admitamos *la causalidad como razón legal*.

Todo eso es así, efectivamente, a no ser que uno sea el feliz poseedor de lo que Nietzsche llama el “puro y purificador”... en cuyo caso la visión, esa facultad mía sin domesticar, sería inmediatamente absorbida por la fulguración de una mirada interior, estática. Porque la inserción social de uno, de donde surge adiestrado el “ver” por la Mirada, que a su vez segrega estilo, viene a ser algo parecido a la localización de una frecuencia *x* en el dial de un aparato radiofónico. Mi “imagen” ha de corresponder a las coordenadas de mi eje visual (la frecuencia) en el interior del extenso abanico social de una mirada previamente purgada, depurada, refinada, sofisticada. En suma: aséptica y desodorizada, mayúscula por su pureza: *Mirada* que todo lo ve viéndose a sí misma —como Dios— en cada cosa.

El *individuo*, a la búsqueda de su condición de *persona*, se encuentra con lo único que semejante pesquisa podrá ofrecerle: el *tipo*. Aunque el tipo (es decir, la máscara o tarjeta de presentación...) se presenta desgarrada o hecha añicos. En el mejor caso todavía habrá lugar para el apaño pegando lo que queda. A ese apaño, sin embargo, a la chapuza o *bricole* que uno debe practicar consigo mismo, ¿hay que darle categoría de obra definitiva, manteniéndola firme veinticuatro horas al día? ¿No será sólo cuestión de mantener precariamente el tipo para evitar su desmoronamiento total?

Frente a lo “light”, una estética del desastre

Un eslogan publicitario: “Dale gusto al cuerpo”, resulta perfectamente compatible con una tendencia generalizada a consumir productos o a comportarse de manera “light”. La imagen que hay que cultivar es preciso cuidarla con atención preferente. Al haber extraído de ella toda la sustancia que podía convertirla en un producto problemático, indigesto y nocivo, lo aparente emblemático en que se ha transformado —esta película transparente y sin grosor, *valant-pour* de la persona— conviene que sea, como mínimo, deslumbrante. Más cerca de Stallone-Rambo (el parecer sin ser) que de Superman (que es lo que no parece), nadie espera de mí que, además de

los signos externos de la fortaleza y la resistencia, posea *efectivamente* ambas cualidades. Si soy malévolo, nadie me va a exigir que lleve pintado en el rostro la evidencia de la mala voluntad o del resentimiento, signos de mi ser torcido. Por simple y vulgar, esto me situaría inmediatamente, y en lo que a consideración social se refiere, en la esfera de los individuos primarios, en el ámbito del "personaje", pero en bruto. Y es que en una *estetización* general de la vida cotidiana lo último que debe darse es la simple univocidad en la relación de significante a significado. Y mucho menos, aún, la estabilidad en las convenciones que vienen a instituir los signos: al ser todo una cuestión de *moda* (y por tanto de mutación en cadena) la única significación posible es la de una disuasión sistemática del "buen sentido" de los signos mediante signos del sin-sentido.

Así pues, el encanto se encontrará en el ser melancólico y apesadumbrado que paradójicamente exhiba la expresión alegre y grotesca del payaso —y a la inversa. ¿Por qué? Porque la tortuosidad y el desajuste entre lo que se representa y lo que finalmente acaba por presentarse son algunos de los ingredientes que producen la satisfacción estética en lo inesperado. "El galimatías que llamamos vida cotidiana —escribía H. Miller hace casi treinta años— y que no es la vida, sino una suspensión como de trance sobre la gran corriente de la vida". Claro que el trance no tiene ya nada que ver con la "suspensión" al menos en el sentido de interrupción y espera. Ni siquiera en el sentido de admiración o asombro. Cuando el pasmo se generaliza debido a la multiplicación y a la fugacidad de los acontecimientos (es el carácter torrencial de lo cotidiano mimando la "corriente de la vida"), ya no hay admiración posible. Es la supresión del destino de la vida (la desaparición) mediante la *presentación* escenográfica de su contrario: incesante aparición.

Así es como lo *light* no únicamente impulsa o se reduce a un parecer —el parecido tóxico, nocivo, etc.— sin la auténtica cualidad del ser que anuncia. Lo que es verdaderamente nocivo, maligno, perverso, o infame, si se esconde bajo los rasgos de lo inofensivo o de la mansedumbre, también es *light* al representarse como cosa dominada o superada. Lo *light* en las maneras o productos contiene siempre —exactamente igual que lo *kitsch*— un índice mínimo de peligrosidad, verdadera o aparente. La virulencia que se expone con toda su gravedad, ostentosamente, que no engaña, queda para la periferia o bien al exterior del cuerpo social, como tumores que quisiéramos extirpar. Ved toda la serie de atentados o de agresiones, de secuestros o de asesinatos, de atracos y violaciones. No es que hoy exista más violencia que

antes (tampoco hay un arte peor o no tan bueno): es que la violencia que se manifiesta con toda su claridad brutal, sin unos aditamentos que la desfiguren para *figurarla* mejor, convierte de inmediato al mundo en el reverso del espectáculo al que nos había acostumbrado. Inmersos en el ilusionismo teatral como verdad *tout court*, la verdad auténticamente desnuda del mal se nos presenta como un espectáculo desorientador, no incluido en el programa, cuando *eso* es lo auténticamente programático. Los accidentes no debidos a causas naturales, como es natural un terremoto, resultan así, aún indeseables (las causas "misteriosas" de algunos grandes accidentes aéreos, los motivos "inescrutables" de parte del terrorismo internacional), las excepciones significativas que justifican la bondad y la funcionalidad exquisitas de lo que llamamos "sistema" social.

Desconocidas las causas, indescifrables las razones, el mal puede pasar y alinearse entre las "fuerzas de la naturaleza", con mucho imprevisibles, contra las cuales no se puede hacer —por vía política— nada en absoluto. Por lo demás, el nuestro es el tiempo de la *suposición* generalizada. Leed los periódicos o escuchad las informaciones, por ejemplo: han desaparecido los hechos ciertos y comprobables. Un miembro de tal o cual organización terrorista es un "supuesto miembro"; de un atentado, lo único a que podemos aspirar es a los "supuestos culpables", etc. Incluso un accidente en el que hayan podido perecer decenas o cientos de personas, si podía ser provocado, será el "supuesto accidente". No es preciso decir que también la acción terrorista no reivindicada será la "supuesta acción". Al ser sólo supuesto, el único hecho cierto es la indemostrabilidad del mal. A la incertidumbre general, la hipótesis como respuesta. Todo presuntivo, todo hipotético por inescrutable, la única evidencia nos conduce a asegurar el desastre como un efecto sin causa demostrable. Porque una vez producido, el desastre —terremoto, accidente, atentado, violación, etc.— no necesita ya de presunciones, salta a la vista con toda la impudicia de que es capaz. Convertidos en *light*, los sistemas democráticos de gobierno, "supuestamente" inocentes, lo encajan con la estupefacción de quien no estaba sobre aviso o con la expresión apesadumbrada de quien, habiendo estado ausente, no puede considerarse responsable de lo que ha pasado.

Es del desastre, pues, de lo que convendría hacer hoy una teoría, es decir: una suposición más, una hipótesis. Teoría, pero estética.

Porque de manera global, lo desastroso, lo maléfico que lo engendra como monstruosidad o sencillamente anomalía, es el ingrediente vitalizador que

se inyecta en la estetización de lo cotidiano. Viene a ser el revulsivo del equilibrio *light*. El orden social que sin dejar su condición necesariamente controladora y restrictiva se quiere incruento y al mismo tiempo sistemáticamente sorprendente, liberal y sofisticado, no tiene otra salida que dar cabida en su interior a lo inesperado sangriento —natural o provocado— como *factor referencial*. ¿Es esa la referencia real para verificar de tanto en tanto la profunda irrealidad del mundo? En cualquier caso, el desastre, abolido del espectáculo oficial previsto que se nos ofrece "como si" fuera naturaleza, no es más que la verdadera cara de lo natural surgiendo en medio de la representación. Esta verdad interviene entonces a la manera del elemento fabuloso —casi siempre espeluznante— que ofrecerá un final "vistoso", eminentemente visual y plástico, a la representación —cerrando, como quien dice, de un portazo. La calamidad *final* (pero un nuevo espectáculo siempre está preparado), equivalente a la catástrofe resolutive de los conflictos o al *deus ex machina* del teatro clásico, tiene también la virtud de promover una especie de *catarsis*. Se trata de una purga de lo cotidiano como galimatías cargante o angustioso, y la consiguiente liberación. Liberación instantánea, placidez efímera en la que hallar un extraño placer —la satisfacción de encontrarse uno al margen de *todo* desastre—, para, después, volver a empezar.

Teatro del poder

Las cosas, escribía San Agustín, no pueden parecer lo que son. También les es imposible ser lo que aparentan, precisamente porque sólo lo aparentan. Pero la actualidad planta cara al filósofo, sobre todo en la segunda parte del programa. Ya sabemos que la "sed inextinguible de ser alguien" se extingue pronto cuando uno se pone —en un sentido figurado y no tanto— el hábito más satisfactorio según la moda. El hecho de ser en nuestro tiempo, y de manera declarada, es el ser—hecho—de—apariencias; lo seductor e incluso fascinante consiste en lo heteróclito del producto, en un proceso que es de remozamiento continuo. Es la paradoja retórica que veíamos más arriba: *oxímoron* de lo que llamaremos para abreviar ser—semblante. Cuestión de superficie, este ser *textual*, asunto de escribirse —tal vez— con los restos de lo que estando ausente ya no resulta descriptible: *escritura de un impulso*

hacia el ser con relazos de memoria. (Para Baudrillard se trata, por lo menos de un movimiento pendular: aparición/desaparición).

Como ha sido ya puesto de relieve, no resulta ilógico que el presidente Reagan, tal vez el más popular que haya tenido los EE. UU., sea justamente un ex-actor. Y la condición de artista gris o mediocre, que lo coloca en el escalón propio del cómico que podríamos considerar artesano —repetidor de fórmulas, antes que creador— es precisamente lo que le facilita la posibilidad de presentar una imagen favorable, y sobre todo *digestible*, para la gran mayoría de los ciudadanos votantes. El artista auténtico resulta *demasiado convincente*, su actuación nos arrasa con una fuerza irreprimible, la belleza del arte puede convertirse incluso en sublimidad, y eso nos hace olvidar el carácter ficticio de su presencia. El poder sólo puede ser, en nuestros días, *naturalmente falso*. Así, ¿qué podían importar a nadie las opiniones de Reagan sobre la guerra de las galaxias?, ¿o bien sus declaraciones del uso —considerado abuso— del sexo? En tanto opiniones, ¿es que hay alguna verdad indiscutible en ellas? Es cosa del "guión". Y es quizás algún autor —ausente durante la representación— el que nos habla por boca del personaje. Si es así, no puede haber mayor problema: incapaz de decir él mismo (el autor) lo que efectivamente está pensando, le hace decir al personaje lo que su intérprete (el actor) nunca pensará. En cualquier caso (y si el autor no es capaz de decir lo que ha escrito, puede que ni tan siquiera sea este su pensar...), basta con lo aparente del poder.

Si Reagan es en efecto un "personaje", en el sentido teatral del término, todo él se reduce a la pose, y no piensa en lo que sólo está declamando, ni posee razones para lo que no pasa de ser actuación. Como Hamlet para Lawrence Olivier, como Falstaff para Orson Welles, es el personaje lo que ha de destacar en la representación, eclipsando al actor. El autor, por su parte (lo sabemos desde Platón y Aristóteles), es por definición el que discurre con lo que no piensa, prepara las palabras de lo que no dirá. ¿Qué sobreviene una catástrofe? Pero si el "motor" oculto del espectáculo teatral es precisamente este, y toda la actuación se encamina a hacer que nos interroguemos acerca de él. La catástrofe: es la pregunta que mientras seamos espectadores *debemos formularnos*. Sin ella desaparecería el interés, no habría suspense, ese enigma que mantiene la atención del público.

En consecuencia, no es extraño que siendo Reagan el presidente más popular sea también el que más críticas ha logrado provocar. Es la distinción entre el ser—semblante (la imagen con un *efecto* de grosor semántico, la

dura superficie como un caparazón aislante) y la realidad "interna"; y ahí todo depende de lo que queramos ver... Quien se deja llevar, embobado por el espectáculo, cae en la ilusión y no ve los mecanismos de la máquina teatral: el desastre nuclear, por ejemplo, aunque posible, le parecerá ficción (a condición, desde luego, de no llegar a una identificación con el personaje, cosa harto difícil por otra parte, dados los desajustes en la interpretación). Quien está atento a los mecanismos, en cambio, se pierde la ilusión del espectáculo: el "discurso de la nuclearidad", que forma parte del guión, puede llegar a verlo como cosa inminente y muy real, la posibilidad del cataclismo incluso actualizada...

El director cinematográfico Alan Alda decía en unas declaraciones recientes que "a Reagan no le importa demasiado que una guerra se pierda: cree que esto siempre se podrá arreglar en la sala de montaje". Signos de los signos de la presidencia; serie encadenada de la mimesis de lo real.

Hace pocos años, en Francia, un humorista conocido competía por la presidencia de la República con los restantes políticos candidatos. Que el *clown* Coluche —que era de quien se trataba— acabase derrotado en la lucha por el poder no nos asegura que en un futuro no muy lejano el cargo no vaya a ser ocupado por otro simulador profesional (ocupar el cargo, *remplir le rôle*, quiere decir "hacer el papel"): el actor y cantante Yves Montant, por ejemplo (véase *El País* 7/9/86). Por otro lado, que Coluche fuera derrotado no quiere decir que fuera ignorado; los miles de votos obtenidos nos advierten de lo contrario.

¿No es precisamente la imagen aquello que debe uno cuidar en la política? Y la imagen, ¿no es lo que se acerca al ser sin alcanzarlo nunca, justamente porque el único estatuto de su realidad es la apariencia? Cuando Platón pide el poder político para el hombre sabio, para el filósofo detentor de la verdad, suponemos que concebía a aquél dependiente de ésta. Sin embargo, cuando después de prohibir cualquier tipo de mentira para los súbditos de la República ("por ser inútil a los dioses..."), la admite en el ejercicio del poder y para el bien del público (por ser "útil a los hombres bajo forma de remedio"), lo que debe querer decir Platón es que no siempre la verdad resulta convincente: que lo ventajoso —como remedio para el mal— se encuentra en la falsedad. La mentira, pues, como remedio: *medicina*. De ahí que, junto a los políticos, su administración bien dosificada se reserve para los médicos en el ejercicio de su profesión (*República*, III/388d-389d).

La experiencia teatral, como la de la cosa pública, es el largo aprendizaje de lo imaginario en la verosimilitud.

¿A qué se dirigen las críticas hechas a Reagan, a la globalidad del espectáculo o a los recursos de una actuación que resulta mediocre? Si lo hacen al espectáculo, es que la ilusión no está completamente lograda, a pesar de la eficacia que la popularidad del actor nos deja suponer. Si se dirigen a los recursos, en cambio, que equivalen a la trastienda de la actuación —el entramado funcional, el bastidor, etc.—, entonces es que la crítica resulta ingenua al creer que tras la gesticulación y el decorado, entre bastidores, hay algo más que la estructura que apuntala la imagen para evitar su ruina en curso de representación.

Claro está, ya sabemos que la naturalidad, es decir, todo lo que en el actor no es construido (o que, siéndolo, su ficción pasa desapercibida), puede llegar a convertirse, si el arte es escaso, en un factor desagradable e incluso molesto. El ejercicio del poder no enseña a mostrarse, sino más bien a *sustraerse*: a hurtar la propia presencia en provecho de la representación. Es así como el exceso naturalista —a menudo inseguro, casi siempre chapucero en escena— se ve sustituido con ventaja por la contención y el refinamiento de los signos fabricados. Tal como solicitaba muy pertinentemente Jean Genet, sobre el escenario *no debe haber nunca nada que sea real*. Si os conviene encender un fuego —advierte—, que las llamas sean simuladas. Si en los albores del teatro el embrión del hombre como actor es el muñeco, la actuación humana, hoy —en cualquier ámbito de ficción—, resulta viable sólo como la interpretación de lo que el muñeco haría en su lugar.

La exhibición de una cierta "naturalidad" en los defectos, viene a decirnos Nietzsche (*Aurora*, p. 337), es tal vez el único elogio que se merece el artista afectado, histriónico y artificioso. Y es que un individuo así siempre se dejará ir sólo en los defectos.

Defecto: carencia, falta de algo, tacha, imperfección... Ahora bien, ¿qué tiene de defectuoso la naturalidad? El hecho de no exponerse con la moderación de los signos, de no mostrarse con los límites claros de los esquemas lógicos, de las construcciones racionales. Motivo por el cual la auténtica naturalidad en el teatro acaba por parecer siempre —como en la política— simple y aburrida afectación. "Dejarse ir", en la naturalidad de los defectos, redundará por regla general en una especie de virtud. Ved las revistas de moda: en la vida, tanto como en el teatro, lo natural es preciso que aparezca, es cierto, pero bajo la forma de la "naturalidad" —es decir, inter-

24 Pere Salabert

pretada. Como el fuego escénico de J. Genet, aparecerá *disimulando* su verdadero origen, lo cual consiste en que *otra cosa simule aquello que no es*: fuego. El presidente impecable, como el buen director cinematográfico o teatral, es aquél que no se deja ver en absoluto detrás de su producto. Aunque eso no impide que a la larga surja, sobre todo si ese producto no es de auténtica excepción, la modorra que se desprende de la perfección técnica, de la obra sin fisuras. Insinuación, sugerencia, nunca exhibición.

Lo que puede haberle dado quizás su popularidad a Reagan —este *otro*, simulador de una condición presidencial— son en definitiva algunas de las cosas que lo hacen también blanco idóneo de las críticas. Se trata de las "irregularidades" en su actuación. Son aquellos momentos en los que su naturalidad cede; son los desfallecimientos en determinados momentos de sus intervenciones públicas. Allí donde demuestra —precisamente al olvidarlo— que *él* no es el autor del guión, que ni siquiera lo recuerda, y que al fin y al cabo su real verdad es la de ser el *otro* (su única esencia) con respecto al cargo (ni siquiera respecto a un presidente *auténtico*, cosa hipotética, tal vez inimaginable).

Imagen que flanquea, parecer vacilante, pero *íntegro*: características de la máscara. Nietzsche, *la gaya ciencia*: "¡De popular sólo hay la máscara!" Efectivamente, es lo que se deja ver. Esa es la *razón* (fabricada) de su esencia: dar que ver.

La metáfora

Conveniencia de los tiempos. La época comporta la progresiva especularización del mundo, la sustitución cuidadosa de lo real "natural" por *su* (que siempre es otra) imagen. ¿Dónde queda la realidad, invisible bajo los aditamentos que la ornan, elementos de la ilusión en el representar cotidiano?: Es la *inimagen*. Una vez desplazado lo invisible auténtico, lo inimaginable, lo indecible —que para Montaigne era Dios, el Paraíso, la Eternidad, etc.—, aceptar el propio mundo como un discurso comporta la empresa de hacer que el lenguaje sea bello, sus metáforas resplandecientes... ¿No se trataría quizá del resplandor, de la luz neoplatónica de lo bello a través de la forma: cosa inefable en su diafanidad, sutil y transparente, y que sólo por la forma —sin reducirse a ella— podemos percibir?

Plenamente, conscientemente retórico, todo lo que nos rodea no es ya utópico, en su sentido de inalcanzable, sino que se expone mejor en una condición de *atópico*. Instantaneidad, aparición, fantasma, la retórica del mundo consiste en hacernos ver que se produce *con una cierta independencia del soporte*. Recuperación del ilusionismo con nuevas figuras. O bien: retorno de las viejas figuras para un nuevo ilusionismo.

Al fin y al cabo, la *inimagen* puede que no se aleje mucho, en su condición de radicalidad para lo real, de aquella realidad en su idiotez según argumenta Clément Rosset (*Du réel. Traité de l'idiotie*, 1985). Toda persona o cosa son idiotas en la medida justa en que existen en sí mismas, como pura presencia sin representación, incapaces de doblar el parecer simplista de su presencia con la reaparición, bajo otra forma o de otro modo, poco importa, en otro lugar, por copia o duplicación, desdoblamiento, etc., viniendo a invalidar con esta operación la cortedad de lo real. Así, la idiotez es ese en-sí obstinado y recalcitrante, pegajoso por primario, que se niega a abrirse, a dejar su ininteligencia al margen para convertirse no ya en el para-mí de los fenómenos, sino en una especie de portentoso para-cualquiera-en-todo-lugar, monstruoso abanico de imágenes en rotación continua, caleidoscópico en-sí de lo que, precisamente en sí mismo y por sí mismo nada tenía que decir. E. Sapir decía en 1921 (*Language: an Introduction to the Study of Speech*) que es probable que el lenguaje sea un instrumento destinado *originariamente* a empleos inferiores al plano conceptual, y que el pensamiento puede haber surgido *luego*, como una interpretación refinada de su contenido. Pues bien, si los signos lingüísticos son primero para la práctica (*praxis*), permitiendo luego el pensamiento teórico (*theoria*), lo que ahora al fin posibilitan es el vagabundeo creador (*poiesis*) y el juicio de gusto acerca de sus formas, sin más. Si Aristóteles ya veía en la actividad humana esas tres maneras (investigación teórica, actuación práctica y *poiesis* o producción), las cuales se daban simultáneamente en cada época; si Giovan Battista Vico encontraba además la preponderancia de una de ellas para cada momento histórico (la producción creadora, en forma de poesía, se da siempre en los comienzos: es la actividad *previa* a la reflexión y al pensamiento conceptual...), a nosotros nos conviene reconocer ahora para el presente una generalización de lo *poiético* como un retorno a algún estadio anterior a los demás. Imperialismo de la estética. Vuelta al paraíso de la metáfora, de lo bellamente trivial, de lo inasible y resplandeciente, de lo fatuo.

Es la prestidigitación lingüística, el porque-sí y el *je-ne-sais-quoi* de las cosas. Ya Heidegger veía la fundación del ser en el "nombrar", incluso arbitrario, de la poesía.

Si Velázquez es un ejemplo de técnica pictórica, pongamos por caso, Mariscal asegura de sí mismo que no tiene técnica *en nada de lo que hace*. Técnica: saber-hacer adquirido, resultado de atesorar una experiencia que conduce a una producción de cosas con finalidad. Lo cual no contradice el hecho de que "la experiencia no se tiene, se es" (E. Trías, *Meditación sobre el poder*, 1977), puesto que el propio ser se adquiere en un estar-haciendo, para saber. Así pues, si la técnica es necesaria, incluso para el arte (de la *techné* griega a la *ars* latina, término alusivo a una mayor especialización productiva), también es cierto que sin ella el resultado del obrar humano suele conducir, azarosamente, al para-nada. Finalidad sin fin de lo estético. También podríamos decir, por lo que se refiere a Mariscal —tal vez inocentemente—, que la técnica elevada a la máxima potencia tiene la virtud de desaparecer o de transformarse en imagen totalmente purificada en el objeto. Purificación, transparencia; incluso higiene. Es la holografía más allá de la foto (aparente escamoteo del soporte, ilusión de una corporeidad *light*). Es la foto más allá de la pintura (se ha perdido la materia pastosa del color: purificación). Es la televisión, el video, y sobre todo la imagen computerizada, *sintética*, más allá del cine (el autor filtrado por el programa que es la "mercancía blanda", o leve, del *software*, especie de *ready made* del diseño para la producción). Y también es el cine después del teatro, donde la profundidad real y significativa es sustituida por el signo puro de la realidad profunda, donde la presencia corporal deja el paso a la representación de los cuerpos, donde se pierde la *contemporaneidad* de la producción de imágenes con respecto a su consumo, Y es, en definitiva, el teatro después del intercambio social directo entre los individuos.

¿No será que la progresiva imposición del teatro profano en Grecia, el auge de la comedia en Roma, corrieron paralelos a un deterioro en el intercambio social, o, cuando menos, a la desaparición de cierta *sinceridad* —univocidad— en las relaciones humanas, sustituida por la multivocidad de sus efectos, sus formas, su imagen? La representación teatral vendría a ser así el *simple remedo metafórico de lo perdido en sociedad*.

Clean, sweet and light

La aspiración al doble o al duplicado de las cosas por el camino del mimetismo no es algo nuevo. Lo que parece renovador es el efectivo alejamiento que la copia experimenta en relación con su modelo. "*Or, c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt autre*", escribe Rosset (*Le réel*). No ya alejamiento, sino transformación. Conversión de lo real en otro por duplicación.

La casualidad, el azar —el efecto privado de la causa— adopta una pose que la aleja de la contingencia, y así es como se representa casualmente. Por ello, hallándonos en la periferia podemos hacernos la ilusión de residir en el centro, noción metafísica de lo inexistente y por eso mismo atópico. Pero es que esta dualidad, centro/periferia, no hace más que coagularse y prolongar aquella construcción ideológica según la cual, de manera parecida a la escritura textual frente a la oralidad discursiva (el Fedro platónico, por ejemplo), ese cuerpo de órganos que yo soy actúa a modo máquina-soporte, contorno o marco —es el cuerpo como "tarjeta de presentación"!— para la componente espiritual que me constituye *en verdad*. ¿No sería entonces, este cuerpo mío, una especie de *hardware* para la refulgencia de lo imaginario, que me justifica?, ¿no sería el cuerpo —mercancía de base, canal— una vía para la titilación hipnótica de mi parecer ante los demás, producto éste, a su vez, de un *software* o programa informático que ha de dar lugar a mi *light* personal?: *Clean, sweet and light, always different look*... Esplendor de la forma, iridiscencia del cuerpo.

Ciertamente, cansado de ser yo las veinticuatro horas del día, nada más atrayente que proveerme de un *software* variado. Se trata de estar bien informado, como viene a decirnos *Dunia*. La libertad —y por aquí la expresión plena de la personalidad buscada, el estilo— no consiste ahora en plantarse fuera del sistema, sea el que sea. (La ventaja de los actuales "sistemas" políticos —si ha habido alguna vez una sistematización del poder que no fuese la intención pura de *mantenerse sistemáticamente* en el centro de sí mismo—, sistemas políticos o sociales, es que ya nos han convencido de que su exterior, aunque posible, es inviable. La periferia del poder se identifica con la ruina, con el accidente, con el desastre, con el terror que nos amenaza... reforzándonos). No es cuestión de reinventar el lenguaje, alguna parcela inédita para la visión —los signos de *demarcación* de Rosoloto—; no se trata de buscar un asemejar original que me defina bien...

No; consiste más bien en intentar gozar de la necesaria movilidad para desplazarme en el interior de una zona acotada por el sistema, y así cambiar de programa o de canal: fundarme como el *collage* imaginativo, seductor, de los fragmentos ya previstos en la oferta.

¿Seductor, ese *collage*? Ni siquiera esto, puesto que la seducción es intercambio. Sólo seduce quien a su vez es seducido, desvaneciéndose en el engaño del otro a quien ha de seducir. Es cuestión más bien de hechizo, fascinación: tal vez de *aojamiento*. Búsqueda de esa fascinación que parece surgir de quien manifestándose en su "esencia" da principio también, al decir de Trías, a lo terrible. Sólo que lo terrible, por siniestro, no es aquí lo que uno llegaría a vislumbrar tras el aparato fraudulento de los signos, sino la profundidad cósmica de otros signos en una continuidad sin solución. Por eso es cosa de aojar, es decir, de suspender o tal vez de malograr: especie de estupor en el que caemos por un Yo que emerge a cada momento y con nuevo rostro. *Es la revelación estrepitosa del ser en el parecer funesto —efímero siempre— del sin-sentido que lo habita.* Malabarismo textual para evitar el tedio.

Si lo que poseemos no es la verdadera realidad, que la realidad cotidiana en la que nos movemos sea por lo menos verdaderamente estética. De su variedad combinatoria habrá que cuidar atentamente todos aquellos signos establecidos en la demarcación que corresponde a la mirada: el *look*.

Que todo a mi alrededor goza de las características estetizantes del artificio retórico, lo puedo verificar de las más diversas maneras. Como en la metáfora, que surge de la sustitución de un significante por otro en la cadena del discurso, no hay un sentido unívoco —y que a la vez resulte pertinente— para las cosas. Lo que se me *quiere* decir tiene posiblemente un sentido notable e incluso tal vez brillante, pero no es el que yo puedo oír porque permanece en el silencio (corresponde al significante eludido: *es el secreto*). Lo que puedo oír, en cambio, porque se dice, no tiene el menor interés ni el menor sentido.

Marcar estilo: ¿declinarme?

Y, claro está, volvemos a encontrarnos con la necesidad "vital" de un estilo personal. Fuera de él, sería la miseria y la indigencia. *Estilizarme*: dejarme imbuir por esa fuerza estilizadora del momento y que me sobre-

pasa; adoptar una especie de retórica personal que me singularice mediante lo que podríamos llamar un "*continuum* de formas en mudanza". Esas formas, a su vez, no son más que la personalización práctica —y representativa— de las figuras retóricas de la época. Tener estilo, o bien "marcárselo": estampar el sello o la firma autenticadora al pie del texto en sí mismo, y por razón de su existencia, *ya me representa*. Ahora bien, en las condiciones actuales y en la actual oferta, el texto es lo que ya viene dado, canalizando mi deseo... A la manera de un formulario impreso, donde la estructura y la tipografía —compleja una, variada la otra— son lo mismo para todo el mundo, lo único que me queda por hacer es rellenar los espacios en blanco para personalizar la historia. La filigrana de la firma será, al cabo —se trata de mi *look* personal—, lo que dará una salida razonable al texto. Aunque, a decir verdad, tampoco la firma es ya, únicamente, ese signo testimonial de un alguien que justifica la legalidad del texto (lo legal supone, por su misma finalidad reguladora, una cierta coherencia fundacional para la práctica). No; en su condición de cosa endeble, por fragmentaria y fluctuante, es también la existencia de lo textual —como estilo del momento— lo que viene a justificar, fundamentándolo con su presencia, el orden legal puramente abstracto de la firma. Firma cuya razón se extingue con la aparición. No existe, pues, auténtica fundación para el estilo, a menos que queramos ver, en relación con él, hoy, una suerte de erección fundacional obscena en este intercambio de flaquezas, en esta exhibición mutua de derivas...

Algo hay en todo esto, tan metafórico como se quiera, de las palabras que Salvador Espriu pone en boca del Minotauro, en el poema homónimo: "*Presoner del laberint, / vaig d'enlloc en lloc fingint*". Efectivamente, prisionero del laberinto, voy DE NINGÚN LUGAR A NINGÚN LUGAR HUYENDO. *Continuum* laberíntico; formas en mudanza: figuras de mi huída. La mejor manera de controlar el deseo no es coagularlo en los objetos (*topoi* para el goce estable); tampoco consiste en reprimirlo. Hay que canalizarlo, aunque esta canalización —círculo vicioso del laberinto— no conduzca a parte alguna. Auto-finalidad de lo cultural invertido en el "orden" de lo estético.

"Por eso —nada mejor que volver a *Dunia*—, el estilo, el *propio*, exige una exploración sistemática de la OFERTA DE MODA; porque sólo informados, SÓLO REIVINDICANDO EL PROPIO LOOK, podremos darle a la pro-

puesta de los diseñadores esa FUERZA EXPRESIVA PERSONAL que se conoce como estilo."

La "oferta" de los diseñadores es el extenso abanico de posibilidades donde uno irá a coger —previa información— lo que *ya era su estilo*. Y eso, para "reivindicar" el propio *look*. La oferta no se limita a darme a escoger la que puede ser mía entre una variedad de imágenes. Me da más bien la que ya es mi imagen, pero "adecuada": recuperada, reciclada. Rediseñada y magnificada. *Reivindicar*; recuperar uno lo que le pertenece. Gnomon de la esfera horaria, sólo precisaré marcar el punto de *mi* imagen en el espacio regularísimo de el que el tiempo (la época) se inscribe entre la 1 a.m. y las 12 p.m. Porque, "en realidad, ¿qué es el estilo?" se pregunta la publicación. Y la respuesta, contundente: "Ni más ni menos que declinar la propia manera de pensar, de ver las cosas, de vestirse".

¿Declinar?! ¿Quiere decir desviarme, rehusar, abandonar? ¿Se trata de dejar de pensar o de pensar de otro modo? ¿O tal vez se refiere a enumerar los *casos* gramaticales, las "figuras" posibles de mi pensar? ¿No habíamos dicho que convenía reivindicar la propiedad de un *look*, estilo o imagen?, ¿un *look* que verosímilmente surge de una manera de ser —y de pensar, cabe creer—, manera que he de ver tan propia como esta imagen cuya propiedad vindico al presentarme a los demás? Claro que *declinar* podría referirse también, figuradamente, al hecho de llevar, conducir o ir una cosa a su término: fin del pensamiento personal en el interior de un pensar *modal*.

El estilo "es, además, encontrar una cierta COHERENCIA ENTRE LA PROPIA IMAGEN Y LA IDEA QUE TENEMOS DE ELLA". En efecto, sin dejar de ser cuestión de propiedad, aquí se trata ya de la avenencia —arreglo muy arduo, sin duda— entre una imagen que se nos sugiere con toda la inmediatez de lo que hace presente, sin las astucias del parecer ("propio" *look*), y su representación mental. (Porque lo dice claramente: "... y la idea que tenemos de ella"). Estilo sería, ahora, la feliz secuela de un pacto previo entre dos construcciones o productos facturados: la recta y "natural" —no por su condición imaginaria, sino porque es propia—, y aquella otra que deberíamos considerar subalterna, al ser la idea que yo tengo de lo que soy. Es decir: lo que creo ser. Endemoniada armonía —hay que decirlo— entre lo propio, que debe ser un *Yo-imagen* para los otros, y aquel concepto mental, o *Yo-idea*, producto de una voluntad de ser Alguien por encima o tal vez al margen de mi Yo imaginario.

Pero, ¿por qué ha de ser el *Yo-imagen*, diferente al *Yo-idea*, lo que posea en propiedad? ¿No será aquél una especie de producto regurgitado por mi inconsciente y contra mi voluntad, una secreción fuera de propósito, extemporánea, y que me precede a donde quiera que voy como el doble desconocido de mi Yo consciente? Resulta cuando menos molesto, por no decir monstruoso, que lo más incivilizado que hay en mí, ese yo minúsculo y sin diseñar, la voluntad arcaica y agreste que creía oculta, se enseñoree de mi persona tomándole la delantera hasta el punto de erigirse, contra todo pronóstico, en mi tarjeta de presentación social.

O es así, o hay en la propuesta de *Dunia* un problema de lenguaje. Aunque debe haber un conflicto lingüístico, hay que aceptar por lo menos que las maneras en la expresión, los "tics" del lenguaje suelen responder a alguna *razón*, lo cual no significa que dicha razón tenga la virtud de racionalizar el conjunto del discurso. Así, seguramente podríamos aceptar que Yo y la "propia imagen" nos distinguimos de los otros en la medida justa en que los otros son *para mí* tan imaginarios como lo soy Yo *para ellos*. En lo que ya no debemos distinguarnos tanto, por el contrario, es por la idea —esta sí, muy "propia"— que cada uno se hace de sí mismo, y que tiende a colocarlo en el dudoso empíreo del aquel ser—Alguien (personal esencia...) que el deseo escribe en la mente con mayúscula. Espectacular —y especular— juego de imágenes en el ámbito que les corresponde: la imaginación.

Leamos a Chan Kuo Ts'e. Ocurrió que una zorra, caída un día en poder del tigre, le dijo: "No se te ocurra tocarme, puesto que violarías la voluntad divina que me ha hecho reina de todas las bestias. Y si no me crees, sígueme durante un rato por el bosque y veras la reacción de los demás animales". Aunque incrédulo, el tigre se avino a ello, y siguió a la zorra de muy cerca. Efectivamente, al verla, todos los animales corrían despavoridos. Desconcertado, el tigre dió la razón a la zorra y se marchó sin haberla tocado.

Sumamente realista y refinado, el deseo de la zorra no se halla en el ser—Alguien inalcanzable que nos deja siempre en el limbo de la virtualidad o del proyecto. El animal se conoce en su limitación, y así es como exhibe una auténtica armonía entre la propia imagen y la idea que se hace de ella. Sólo cuando se da un desajuste entre los dos términos (o la ignorancia mutua), la imagen es susceptible de ser *robada*, y este saqueo de imagen por parte de la zorra es el que impulsa al tigre a cambiar, aunque sólo sea momentáneamente, la imagen que se hace de sí mismo. Antes que el estilo, lo que nos enseña la zorra es su capacidad estilística, al apropiarse, como un

espejo, de la imagen del otro como si fuese suya. Esta ilusión, no obstante (puesto que de eso se trata: los animales no creen en el poder o en la peligrosidad, inexistente, de la zorra; es la errónea interpretación que el tigre hace del miedo de los animales lo que le hace perder la propia imagen), este parecer fugaz o restringido, aunque muy preciso, proporciona en sus efectos a la zorra un *look* que difícilmente podríamos atribuir al tigre. El efecto feroz que un animal (zorra) ofrece a los ojos del otro (tigre) proviene de su real defecto —es decir, carencia, que se deja llenar— de ferocidad.

Como el arca perdida

“Buscando desesperadamente el estilo” es el título que encabeza los propósitos que aquí cito de *Dunia*. Ese estilo que se exhibe o bien se revela en el *look* personalizado, se asocia entonces estrechamente a una aspiración de cariz ontológico: “¡Una insaciable sed de ser alguien!”. Es la cada vez más hipotética —por indemostrable— densidad del ser, que se identifica abiertamente con la superficialidad y la inconsistencia del parecer simulador. Ley del vagabundeo, política de lo errátil: *similitudo est satietatis*. Hastío, monotonía de lo igual. El significado, ese grosor o fundamento semántico del signo, se diluye y se evapora al ser inseparable de la máscara significante. Porque enmascararse no obedece ya al deseo de evitar el reconocimiento de unos signos en el cuerpo. Por el contrario, la máscara o el disfraz es el *prêt à porter* de la significación corporal según la modalidad de lo que en Greimas sería el querer–parecer–ser. Al mismo tiempo, con su presencia se introduce en el mundo la espectacularidad brutal de lo absolutamente objetivo para el sujeto, en tanto quita–y–pon de la persona. Del mismo modo que no hay tiempo medido fuera de la medida que se infiltra en él mediante la oscilación del péndulo en el reloj, no hay en el ser dimensión alguna fuera de su objetivación por el disfraz. Frente al *parecer* natural del cuerpo, la máscara sugiere la estabilidad ideal del *parecer* en la cultura: son los intervalos entre el *parecer* y el desaparecer.

La educación de la mirada, entonces —el ojo “estético”, por oposición al ojo “médico”—, no consiste hoy en el empuje de un mirar más allá de los síntomas, a través del *faire semblant* institucionalizado del sujeto y a la búsqueda de algún “fondo”. Por el contrario: el ojo educado es aquél que se detiene entreteniéndose en la superficialidad —feno-texto del individuo—,

porque sabe que es allí donde la única verdad sensible se revela como belleza. El trabajo del ser es ya un asunto de estética; y esto en el sentido más suavizado del vocablo: lo diario, es decir, el intercambio social, el manejo de los objetos de uso, etc. Estética *soft* de lo cotidiano. Cualquier esencia no es que se manifieste en un sentido de circulación que va de dentro hacia afuera. Es que lo exterior de la imagen en su condición iridiscente, y por ello espectral, volátil, es la esencia. Porque lo esencial no se refleja ni puede ser reflejado, ni permanece ni se descompone, ni produce el ser ni es el parecer: es la descomposición misma de lo imaginario de los seres, estela de su huída, escritura en el agua o en el aire, fuego neoplatónico como elemento ideal en su realidad informe. Es pura trayectoria en el laberinto de lo viviente, esa exhibición de lo fatal en su aleatoriedad.

Y no podía ser de otro modo. Aquí interviene de nuevo *Dunia*: El estilo —leemos— “es la BÚSQUEDA CONSTANTE DE LA ARMONÍA PERDIDA, de un equilibrio delicado entre el espíritu y el cuerpo”.

Dejemos de lado las reminiscencias, inevitables, que la frase expone de una mitología mínima cotidiana (la búsqueda constante de la armonía perdida, que enfatizo, me remitirá inmediatamente a “En busca del arca perdida”, para no ir más lejos, evocando una serie de situaciones de las cuales puedo —o no— ser el sujeto, según mi vocación “aventurera” al adentrarme en la desconocida selva de mí Yo). Dejémoslo a un lado porque esto nos conduciría a determinados parajes que aquí no interesan. La cuestión es más bien ésta: dado el contexto, y si revisamos las anteriores citas, surge en *Dunia* un interrogante, que es el siguiente: ¿No será que el texto reclama —aunque no se haga abiertamente— un paralelismo, o quizás la equivalencia entre el Yo–imagen que veíamos más arriba y lo que solemos llamar “espíritu”? ¿No será eso lo que pide, mientras que la “idea” que uno se hace de la espiritualidad (Yo–idea) es el cuerpo? Nos veríamos así reducidos, en esta declaración de principios estéticos a modo de moral cotidiana para todos, y por parte de una revista española de moda, a la purísima espiritualidad de una vieja y siempre presente tradición ideológica: la que establece y conserva una distancia insalvable entre mi Yo desmaterializado, mi espíritu y el andamiaje que lo sustenta para la vida. De mí como signo inarmónico, entonces, producto semi–averiado por esta inadecuación que ostenta entre la materia carnal que es el significante carnal como condena bíblica, y la *cosa* inmaterial e inefable del espíritu (todo fluctuación, vagabundeo del significado en el ser–ahí matérico del significante...), de ese

signo, digo, hay que recuperar el equilibrio mediante el reajuste. Es decir: la "armonía perdida" correspondiente al lenguaje adámico, o edénico, donde la palabra no *de-signa*, puesto que *es* la cosa.

No es extraño que tal equilibrio se revista, ya, de un carácter como distante e incluso legendario, casi tan fabuloso como el arca simbólica de la alianza entre Dios —Espíritu total— y su pueblo. Sólo así, mediante la armonía mítica, será *signo pleno*: identidad o convención absoluta en términos de lingüística, pacto feliz entre dos áreas no hechas —como mínimo desde el Antiguo Testamento: véase el Génesis— para verse ni entenderse.

Lo más curioso aquí es que el significante corporal se equipara a una idea, motivo por el cual se convierte en imagen mental de aquella *otra imagen* (¿primordial, "propia"?) que es el espíritu. Este espíritu es lo que actúa a su vez, como significado del signo que yo soy. Pero, entonces, podemos volver siempre a la misma pregunta, insoluble: ¿es realmente el que *se piensa*, creando así con la actividad mental un "cuerpo" que es el de su pensar? En caso afirmativo, esto nos permitiría creer en el estatuto de imagen mental por parte del cuerpo: *idea*. O bien, por el contrario, ¿es tal vez el cuerpo lo que al pensarse se inventa el espíritu —como pensaba Zola? Esto nos conduciría a ver el componente espiritual de el hombre, primordial y todo, bien propio, como un subproducto: metáfora del cuerpo que genera un *doble* desmaterializado en tanto sentido con que justificarse. Sea como sea, el hombre, dos veces imaginario, es el Narciso fantástico que toma su reflejo en el agua, doblemente falso, como única realidad apetecible, y así es como se vuelve *verdadero* en el ser de la ausencia, engullido por sí mismo. Movilidad del espíritu, metáfora blanda: cuestión de plasticidad.

Armazón y desazón, espiral y centro del remolino (la mente es para Aristóteles el círculo, la traslación circular del cual genera el pensamiento), el hombre es, como en la pintura renacentista, el andamiaje perspectivo y el punto focal del cuadro. En semejante estructura, máquina donde el mundo (lo humano) se representa por ilusión, el ser-Yo es el producto de una absorción/regurgitación total del cuadro en su punto de fuga, y por ello, también, el escamoteo/devolución de todas las cosas que lo habitan, objetos, figuras, ejes perspectivos, etc., en el plano más que improbable de la existencia. *Fort-Da* de lo viviente: el hombre o no es o es sólo el *entre-dos* de este juego que atiza el deseo, mantiene la voluntad.

El arte, la pantalla

¿Qué decir, dentro de este panorama, de las formas actuales del arte? La pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro, etc.: ¿qué decir de ellas, si este mismo decir implica ya, de entrada, una selección; si supone haber efectuado un corte transversal figurado en la masa que creemos compacta de la producción cultural, a fin de exponer a la vista la textura interna que nos la ha de explicar? Porque debe ser verdad, como advértía hace años Edgard Wind (*Art and Anarchy*), que sólo una cierta ingenuidad nos puede hacer pensar que la máxima difusión del arte producirá, *necesariamente*, un efecto benéfico y civilizador. Ingenuidad, si lo que verificamos cada vez mejor es que en la proliferación actual, por la abundancia de formas y productos, lo que se produce como fenómeno reflejo contrario es un efecto de ceguera ante el arte. Pero, claro, no es que no lo veamos. Es que siendo la pérdida de densidad (Wind) una consecuencia de la difusión, la mirada atraviesa el tejido de la cultura sin percibir ninguna profundidad. Imposible efectuar cortes en un cuerpo que paradójicamente ha perdido el grosor, el espesor corpóreo: desplazado y suplantado por el doble *imaginario* de sí mismo. Excrecencia o prótesis, lo mismo da; la cosa, magnificada en su esplendor, entra en el limbo de lo inefable para-nada. En tal caso, puede que la amenaza de lo real no sea ya, como advierte C. Rosset (*Le réel*, 1985), y su simple duplicación. Lo verdaderamente amenazante, viene a decir Baudrillard recogiendo el concepto de Rosset (*Cool memories*, 1987), es su estupidez.

¿Qué posibilidad *discursiva* existe, entonces, frente a la diseminación y a la reelaboración del discursar formal hecho pedazos, cualquier densidad perdida (aquel espesor corpóreo que sería la profundidad semántica), lo plástico convertido en una suerte de *revenant* fantasmático de las viejas figuras de representación del mundo? Una o dos: o continuar la argumentación tradicional de la crítica, como si su validez fuera incontestable, sus conceptos intemporales (se trata de una vida vegetativa), o bien reconocer la absoluta indefensión de los procedimientos comparativos y clasificadores de la historiografía al uso ante un proceder moderno que no es ya el de la Modernidad. Podíamos considerar el "post" de lo moderno, en este aspecto, como algo ventajoso para sí mismo: al no verse ni como la continuación ni como el rompimiento de lo que es (o lo que era) modernidad, se olvida de posiciones preceptivas o dictatoriales y practica la saludable veleidad y

la inconstancia. Consciente de lo ilusorio de su condición, este mismo saber consciente le suministra la fuerza para no creerse. (*Creerse equivale sin duda a mirarse como cosa verdadera y necesaria y, precisamente por eso, no obligado a legitimarse.* Tal vez por eso, las formas actuales, injustificadas e injustificables, pueden permitirse el mimetismo grotesco, el mimetismo más feroz y ese vagabundeo formal que las caracteriza).

Ha desaparecido la pose trascendente y a menudo trágica del "genio" romántico. Pero existe el "creador", que no ha de expresarse necesariamente por el rechazo de la técnica y por un proceder estridente e intuitivo: es el demiurgo frente a su "obra". A punto de desaparecer la actitud distante del artista intelectual, crítico del sistema (¿qué sentido hay en el enrolamiento político o en la oposición?... ¿oposición a qué, por otra parte, si cualquier forma de discrepancia se inserta automáticamente en la fluctuación y el vaivén que es el motor mismo de las maneras de gobernar "modernas"?); olvidada también la necesidad propagandística de dar forma al pensamiento instituido por parte del artista medieval (los *media* lo sustituyen con ventaja), o pérdida aquella esperanza en el saber —saber-hacer y saber-pensar estrechamente unidos— del artista renaciente...; todo esto diluido, evaporado, algo queda aún para el artista contemporáneo: la seriedad desprecupada del juego gratuito o aquella hilaridad del personaje valleinclinés que baila en el cementerio, rodeado de tumbas, con un cadáver. Es cuestión de visualidad. Si es imposible mantener una oposición por el simple hecho de que ni ideológica ni formalmente hay posición alguna, es porque lo situacional, o posicional, se rige sólo por lo visible, y por eso espectacular, de sus formas. La posición sólo puede ser vista, pues, invertida en exposición.

¿Es conveniente que la crítica busque aún aquel "sí mismo" esencial del arte, que a Strindberg se le disuelve rápidamente en la superficialidad cambiante de la opinión interesada? ¿Y por qué no una estética metafísica en esta perspectiva de juego puro, cerrado en el propio movimiento (estilo), y opuesto no ya a la *seriedad* de Schiller sino a la *realidad* según Freud? El estilo sería entonces —claro, admitido— no una forma que la realidad tiene de presentarse, sino la forma ilusoria de su representación después de haberse evaporado. Por lo que respecta a la estética, olvidar los objetos, pasar por alto las manifestaciones concretas, para ir de nuevo a aquella zona brumosa y fantasmática de las categorías universales donde lo real se encontraría, *huído*. A condición, bien entendido, de no tomarse excesivamente en

serio (hay una seriedad del juego que no es la misma seriedad de la vida: la primera intenta *vivir casualmente* el azar, la segunda trata de revestir la casualidad de la vida, este azar, con una *finalidad que la fundamente*); conscientes, pues, de que sea cual fuere el pensamiento abstracto o generalizador sobre los productos culturales, el resultado irá a engrosar el montón nada despreciable de los *pourparlers* que se hilvanan con el hilo lingüístico de lo imaginario. En tales condiciones ¿por qué no admitir ya francamente, como tantas veces se ha insinuado, que de las formas plásticas no hay nada que decir?, ¿que cualquier intento en esta dirección sólo producirá *otra presencia formal* donde la primera, reflejada, se verá, pero transgiversada o deformada: vacía de todo contenido?

Quién sabe si no accederíamos así a un funcionamiento cultural en el que olvidadas definitivamente las fronteras "lógicas" entre los géneros, disipadas las líneas divisorias entre determinados regímenes mentales, la producción filosófica no se distinguiría ya de la poética, la poética de la perspectiva histórica, la historia del ritual, etcétera.

(¿No será éste, en definitiva, el punto simbólico de un acuerdo del hombre consigo mismo —y por la misma razón con su momento histórico—, aunque desgraciadamente imposible en la experiencia? Esta alianza redundaría, finalmente, en: 1) La transformación del hombre en *puro estilo*, es decir, Forma, mediante la abolición de todo cambio. Lo cual supondría a su vez la necesaria anulación de la personalidad (por desaparición o por fijación de lo existente) que es lo que debe sustentar el estilo en su evolución. 2) La inmersión involutiva total del ser en el devenir temporal, cuyo correlato consistiría en el abandono de ese fardo que llamaremos "contenido de humanidad", como condena del individuo a ser hombre. Pérdida de la personalidad, que nace de un contenido *para* el ser, quedaría sólo —por paradójico que pueda parecer— aquello a lo que la época aspira: la forma estilística en discontinuidad, hecha de instantes privilegiados para la percepción estética. Quedaría el parecer formal, pero identificado con el tiempo: *casos efímeros de una declinación infinita de y para nada*. Retomaremos esto para acabar).

Todo parece depender de la elección: selección y clasificación de los objetos del mundo. Lo que tiene el rapsoda de esencial, por ejemplo —viene a decir Ernesto Grassi en su comentario al *Ion* platónico (*Arte y mito*)—, se relaciona con el fenómeno del *legein*: elegir, seleccionar y, por esta misma significación del término, relacionable también con coleccionar. "Su nombre

[el de rapsoda] ya indica la relación: *ραφε* es la costura, *ραπτες* es aquel que cose, y *ραπτο* quiere decir unir". Grassi recuerda aquí que el hombre es, para Aristóteles, el ser que posee el poder del *logos* (el pensar, la palabra, el discurso) y, por ello, la capacidad de *legein*, elegir, unir. Para aprehender el mundo, hay que seleccionar unos fragmentos; después, unir, coser. He aquí (la cultura es costura) de qué manera la actividad humana se reduce a facturar el pesado ropaje que ha de vestir la naturaleza para impedir su visión clara y distinta. No desvestir lo natural, no pedirle que se exhiba. O sí: exigir su exhibición, pero según las reglas de la verosimilitud. Es decir: teatralmente. El mundo desnudo, sin la selección previa y la costura de los recortes elegidos (las dos experiencia kantianas al fin y al cabo: la teórica seguida de la moral), retornaría a la insignificancia de la *necesidad* pura. Volvería al estado invisible de lo que, sin embargo, está presente *por no representado*.

Circunstancia profundamente irrisoria del hacer cultural, moderno o postmoderno, poco cambia. La actividad imaginaria en general: ensueños, fantasías, creaciones gozables, etc., todo parece querer ignorar su condición espectral y, por ese mismo hecho, se zambulle de lleno en la realidad que previamente había desplazado. Es como si nos dijeran que la actividad teórica (la intelección) pone el objetivo y regula el diafragma de la visión humanizadora sobre el mundo; que la actividad moral invierte el objeto de ese mirar en la libertad, para acabar cayendo, gracias al "juicio del gusto" y *bien en beauté*, en la simple, informe e inimaginable necesidad de donde nos habíamos elevado. Es decir: en la estupidez de lo real no manipulado.

Claro, que Baudrillard indique que antes podíamos decir de alguna cosa retórica que era "literatura", de algo artificioso que era "teatro", de algún falseamiento que era de "película", y que ahora, en cambio, ya no sea posible decir de las retóricas, de los artificios o de la falsedad que son televisión nos ha de hacer ver, de repente, la ausencia de cualquier forma de realidad como punto de referencia para las imágenes. Todo es retórico, todo es imaginario: todo es *bellísimamente* falso. Entonces, ¿qué se puede sacar de comparar dos falsedades?, ¿qué una es más falsa que la otra? ¿En relación a qué concepto de *autenticidad* que no sea, a su vez, convención, signo, falsedad? Si lo falso tiene el cometido de desplazar y sustituir la verdad —y así expresa otra que es la suya—, ¿qué discurso se puede hacer a su propósito? A lo sumo, si hay un discurso que pueda dar cuenta de la falsedad, es aquél que la falsifica al hablar de ella fraudulentamente.

Todo es objeto de la estética. Mejor dicho: todo es objeto estético. Lo es, en tanto en su acépción filosófica de un discurrir a propósito de la belleza o de las cosas bellas (la naturaleza o el arte), como en su uso cotidiano referido al vestir, a la cirugía plástica (pero incluso la cirugía establece distinciones: la plástica —se dice— intenta recuperar o mejorar la función, mientras que la estética busca la belleza...); referido a la cosmética y a la peluquería, al diseño o a los regímenes dietéticos (veáanse los consejos de Demis Roussos, los de Jane Fonda, etc...). La estética se ha transformado en una especie de religión ambigua o de ritual tecnificado "de diario", gracias al cual nos elevaremos al empíreo terrenal de la *buena imagen*. Imperio de un Mirar omnipresente, fluencia infinita de la visión: *ser* es un perpetuo *estar...* pasando revista. Detrás de la fachada, más allá del prestigio fabricado por la apariencia de lo bien diseñado, no hay ninguna realidad concreta y al mismo tiempo racional a la que podamos tener acceso.

La belleza no es ya lo que produce en el sujeto una cierta experiencia estética, un placer o una satisfacción (al fin y al cabo, una educación del *gusto* era necesaria...). No; lo que hoy es bello lo es por definición —no ya por gusto—, y sencillamente arrolla. "Experimentar estéticamente" se identifica mejor con el atropello espiritual. Y puesto que *todo* es estético, es como si el mundo se nos viniera encima.

J. Baudrillard: "Porque la ilusión está muerta o porque es total" (*Les stratégies fatales*, 1983). ¿Muerta, la ilusión? Tal vez sí, en lo que supone de esperanza. No, sin embargo, en su sentido de engaño (a no ser, claro, que una cosa y otra sean "fatalmente" sinónimos, que la esperanza se cifre únicamente en el engaño). Es tras el espejismo, la cotidianidad como quimera, que resulta inútil cualquier pesquisa. Tras la ilusión —el parecer de la *pantalla*—, que viste, sólo queda la idiotez de lo real desalojado, que conviene olvidar. A la angustia ante el vacío, infinitamente fluente, innombrable, opongámosle el cambio y la velocidad, la escenográfica transformación del mundo en su metáfora *practicable*. Practicabilidad de lo ilusorio hecho carne: ved *Videodrome*, de David Cronenberg.

Ved también la historia de Spielberg, *Poltergeist*, realizada por Tob Hopper. Como en el discurso bíblico, al comienzo está el aparato televisivo, encendido veinticuatro horas al día, con emisión o sin ella: grata ventana a un "más allá" que debe ser el exterior, los demás, todo lo inexplorado *antes de entrar en pantalla*, porque el túnel catódico no deja que nada pase sin una filtración —depuración— previa. Pero he aquí que una "fuerza" descono-

cida, innumerable, atraviesa de noche el rectángulo iluminado y accede al espacio real (¿real?)... No importa que lo que sobreviene después juegue con una serie heterogénea de registros: el ojo del remolino, el árbol que engulle al niño, el antiguo cementerio, la cuerda, el acceso monstruoso —probablemente vaginal— al desconocido exterior, todo este repertorio espectacular y mítico que conecta así con el nuevo elemento mitificable de la electrónica doméstica. En un principio está la pantalla de luz como un punto de inflexión entre el *acá* nada azaroso de la vida humana —la *razón*— y el *allá* impreciso y tal vez caótico de la muerte. ¿O es tal vez, ese *allá* que se presenta horrible, el ámbito inimaginable en sí mismo, la fuente primera de energía y la desembocadura final de todo lo que es vivo? En este caso, el orden lógico de las cosas no se aleja excesivamente del neoplatonismo medieval que esquematiza el cosmos: *Lux*, fuente inagotable de luz frente a las tinieblas, prístina claridad: lo inenarrable; *lumen*, energía luminosa derramándose en el aire, espacio refulgente que se concentra, coágulo de luz, en el resplandor diurno de la pantalla; y *splendor*, visión lunar de los objetos, lustre de las cosas, visualidad del mundo: *reflejo de la televisión*. La pantalla es entonces un lugar privilegiado (como en la pintura, como en el cine, lo ilusorio de la tercera dimensión excluye, tajante, la *voluptas* de la carne, esa trivialidad que se pierde en lo pasajero...); es ese lugar donde la *lux* primordial se ofrece al hombre como objeto de contemplación pura: *in ratione secundum imaginationem*, decía Ricardo de San Víctor. *Claritas* de lo inefable en el mundo, pues, belleza suma en medio del *lumen* degradado que es la cotidianidad. Sólo que por una extraña inversión, la *lux*, momentáneamente vencida o desplazada, deja paso a las tinieblas, lo transparente a lo opaco. Y sobreviene el caos. He aquí la advertencia.

Porque “cuando uno muere se va por la pantalla del televisor”, intuimos sin que tengan que decírnoslo. *Se traspasa*, y desde ese magma gelatinoso, como un fantasma que se cree vivo, el traspasado contempla a su vez la vida con nostalgia sin poder volver (¿*in imaginatione secundum rationem*, esta contemplación?). Porque el muerto, demasiado real, abocado a la oscuridad de las tinieblas o a la paradójica invisibilidad de la *lux* total, envidia esta provisionalidad y este *faire semblant* de la vida plena de esperanza —ilusión—, desea este juego de un parecer interino lanzado a la desaparición definitiva y final, pero que un día, por aquella insólita inversión de polaridad —*Poltergeist* es el ejemplo—, puede transformarse en pura aparición: presencia delirante de lo que habiendo dejado de ser ha pasado a ostentar

la esencia en su más loca necesidad, en el paroxismo de la sinrazón fuera de cualquier lenguaje.

Pantalla: punto de inflexión. Ventana a un más allá, cierto. Pero también: Mirada sobre el más acá de la vida por parte de quien está en el limbo. Tránsito. Aunque en el contexto del film no hay tránsito deseable. Y no lo hay porque el retorno a la temporalidad, volviendo a hacer el paso de la hora suprema, aunque en sentido inverso, resulta siempre demasiado conflictivo, desde Orfeo hasta *Poltergeist*. Así es como el ámbito espeluznante de un más allá negativo (la realidad exterior a mí y a mi espacio fabricado es un real incontrolado, informe y caótico) se ha de representar con su cara más blanda (*soft*) o tenue (*light*) en el aparato televisivo. Es la luz, *lux*, de lo ignoto, paradójicamente invisible, transformada en *lumen*. Y eso se representa, en efecto, puesto que al presentarse —al venir hacia nosotros por la pantalla— es cuando sobreviene la tragedia. Un real sin filtrado y sin aderezo atenuador alguno sería el reino imposible de lo imaginario, siempre excesivo. Es la cultura que vuelve a lo natural desenfrenado, no ya a su necesidad, sino a su condición anterior, indescriptible, de lo nauseabundo desbordante. Eso que vuelve, en *Poltergeist*, es una muerte extrañamente activa, pensante y absorbente.

Es la advertencia, en suma, frente a lo *otro* que pudiera invadirnos. Es el peligrosísimo grosor que cobraría lo *mismo* confabulado o identificado con lo *otro*: el modelo y su copia, el original y su duplicación, lo real mistificado y su excrecencia hiperreal... Es la maravillosa transparencia de lo presente amenazado por su propia, rechazada, opacidad.

Por eso nos conviene guardar la actitud pautada, aquélla que se desprende de la pantalla como filtro, y aproximarnos a su condición de frontera sin grosor, y acceder a la transformación final del cuerpo presente en aparición representativa: a la corporeidad hologramática y fascinante de lo incorpóreo. *Voluptas*, sí. Pero la voluptuosidad del estilo, *imago* espiritualizadora del cuerpo hecho espectro cambiante: con *look*. Presencia inevitable de la carne, desde luego, pero como energía purificada. ¿No es lo tenue por liviano, en la terminología del latín contemporáneo, lo mismo que la luz: *light*?

Espejo

¿Para qué más? Distante, escondida, quizás inexistente, aquella armonía perdida de la que hablábamos —objeto perdido del deseo: "de perspectiva", para Rosolato— resulta ya tan inalcanzable como el arca. No es el pensamiento del destino lo que nos impulsa al viaje, sino toda la variedad de episodios que jalonan el recorrido hacia una nada final que es un comenzar de nuevo. Sólo que inmersos en la red de lo cotidiano, "la razón teórica" como vía humanizadora consiste en atribuir alguna *intención* al mundo, es decir, un significado previo por el cual la red deja de ser maraña inexplicable para convertirse en escritura, significante suspendido de una *ratio* que es al tiempo su destino.

Y la estética ya no es más que un "refinamiento" en la pluralidad de las formas que se pueden adoptar a fin de conseguir encajar, siempre provisionalmente, los términos desiguales de que uno está hecho. "Cuida tu cuerpo", "dale gusto al cuerpo", me exhortan. Como si algo de mí que no soy yo me hubiera de contener, tanto si quieres como si no, y en las mejores condiciones. Pero no hay términos desiguales ni opuestos, excepto un cuerpo pensante que se piensa *como* Alguien (otro), y así es como ejerce un deseo de ser que nunca se cumplirá. Trabajo de la imaginación sobre lo imaginario de sí mismo (se trata del primer peldaño de la contemplación: *in imaginatione secundum imaginationem*), el hombre accede a un nuevo estadio al saberse simple superficialidad, signo cojeante, escritura de y para nada. Al saber —todavía— que lo mismo que la metáfora, el *sí-propio* sólo puede ser pensado como la manifestación ilusoria y fugaz de una imagen sin origen ni destino.

Mi mirada sobre el mundo y sobre este cuerpo mío, que ha pasado de ser la prisión platónica o el hatillo de muerte a ser una amalgama de objeto-sujeto de seducción —pintura móvil, pantalla de figuras cambiantes—, esta mirada, digo, se vuelve ahora eminentemente "estética", es decir, colgada de lo aparente y desinteresada. El ojo, bien educado, civil y culto, no buscará ya nada tras un espectáculo en el que se me pide a todas horas que desempeñe algún papel protagonista. Galán brillante, que ofrece un programa grato y cautivador con su actuación, el *ser* verídico de este ojo es el personaje con el que se enmarca. Del mismo modo que la juventud no hay que vivirla, no hay que gozarla: hay que *conservarla*, el personaje es la manifestación de una labor muy cuidadosa de puesta al margen de la persona en su individualidad, para evitar todo desgaste. Es el sentido económico opuesto a la

dilapidación; es la imposición inversora, en términos bancarios. Si se nos exhorta a vivir la vida —con Coca-Cola, p. ej.—, no la juventud, es porque *esa vida* ya no es más que el resultado ilusorio de llevar la juventud, la madurez y la vejez, todo junto, al empiro terreno homogeneizador de unos buenos dividendos, a cambio del silencio.

Ya lo sabemos. Al fin y al cabo no queda más que creer en el discurso de *Dunia*, cualquier *Dunia*. ¿Es preciso *declinar* la propia manera de pensar? Ciertamente, si es que tengo alguna propia. Declinaria quiere decir rechazarla, expulsarla; pero también significa considerar por orden la diversidad de *casos* (de un nombre, de un adjetivo, etc.). ¿Y por qué no los casos de un pensar multiforme, camaleónico? Sí, declinar; si esta manera firme y estable de pensar —*manera* que sin embargo soy yo!— es causa de desequilibrio o de inadecuación. Por ello, cuidar mi cuerpo no puede equivaler a *cuidarme yo*; darle gusto al cuerpo no significa ocuparme de mi propio gusto, etcétera. Y, no obstante, ¿cómo podría ocuparme de mí o darme gusto esquivando este cuerpo que en lugar de presentarme ("esto soy!") ya veo claramente que sólo me representa: "¡esto soy en lo que me delego!", es decir, tarjeta de presentación? Dificultad de generar, o de utilizar, o de transformar, un signo lingüístico tomándolo sólo *como* significante. Imposible la escisión. A no ser, claro, que el signo, como yo mismo, se reduzca a una cara sin detrás, a una superficie sin profundidad (y que sin embargo la imagina, alineada entre los recuerdos...) Es el texto sin pretexto, el haz sin el envés: el espejo.

Coda

Declinar la manera de pensar debe querer decir, en definitiva, elevarse al rango de pura *imago*, de bastidor puro: soporte significativo de cualquier sentido o programa que se me quiera atribuir. *Signo vacío y flotante*. Entre la aparición del nacer y el mutis de la muerte, sólo queda como ser verdadero —ese Alguien que deseo para ir pasando— la fluctuación y el peregrinaje estilizado. (Inútil recordar que la estilización, especie de esterilización, comporta la levedad lumínica de la nueva estética "de calle": lo *light*). Mi verdadera esencia se halla ya, y efectivamente, en la realidad espectral y extremadamente *porosa* de un Yo entrecomillado para llamar la atención. Cosa metalingüística y flotante a la deriva entre dos orillas.

Oscilación, pues, entre dos extremos. Por una parte, el de aquel que siendo sólo contenido del tiempo deja de ser *él* y pierde así todo contenido; por otra, el de quien no siendo más que forma deja de *tener* forma, desapareciendo como persona. Entre los dos impulsos schillerianos llevados al límite, ese "Yo" inventado en quien me refugio para los demás tiene la virtud, al menos, de *con-formarme* para el caso o para la ocasión fugaz. Es la forma en toda su pureza (la Forma que sin embargo no tiene forma, conteniendo todas las demás formas, no es más que la *Chora* platónica...). Forma que se invierte en el instante, contenido intemporal del Tiempo.

Pere Salabert
Universitat de Barcelona

DOCUMENTOS DE TRABAJO

- Vol. 1 Laura Mulvey: *Placer visual y cine narrativo* (C)
- Vol. 2 Santos Zunzunegui/Juan Zubillaga: *Tengan cuidado ahí dentro: Hill Street Blues* (B)
- Vol. 3 Wlad Godzich/Nicholas Spadaccini: *Modernity and Modernization* (D)
- Vol. 4 Omar Calabrese: *La intertextualidad en pintura* (G)
- Vol. 5 Francesco Casetti: *El pacto comunicativo en la neotelevisión* (B)
- Vol. 6 Tom Conley: *Su realismo. Lectura de "Tierra sin pan"* (B)
- Vol. 7 Michael Nerlich: *L' aventure de la production esthétique* (B)
- Vol. 8 Luiz Costa Lima: *Una cuestión de la modernidad: el lugar del imaginario* (E)
- Vol. 9 Maite Larrauri: *Spinoza y las mujeres* (E)
- Vol. 10 Patrizia Calefato: *El cuerpo y la moda* (I)
- Vol. 11 Jurij M. Lotman: *Semiótica e historia* (A)
- Vol. 12 Giulia Colaizzi: *Womanizing Film. Dorothy Arzner's "Dance, girl, dance"* (B/C)
- Vol. 13 Jenaro Talens: *De la publicidad como fuente historiográfica* (D)
- Vol. 14 Pere Salabert: *Estética del Todo o Teoría de lo "light"* (E)