

HEREJÍAS. UNA CRÍTICA DE LOS MECANISMOS

Por Jorge Luis Marzo

Publicado en *Herejías*, (Jorge L. Marzo, ed.), Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

"En general, a la gente no le importan los motivos de las acciones, sino sus consecuencias. El hombre, por más que sonría, no es un animal investigador. Ama lo evidente. Le repelen las explicaciones."

Joseph Conrad

"Esa multitud de imbéciles que encuentran la película hermosa o poética cuando fundamentalmente es una llamada apasionada y desesperada al asesinato".

Luis Buñuel, respecto de *Un perro andaluz*

I. Herejía; Griego *Hairesis*, lit., acto de elegir, cf. *Hairein* elegir.

Elegir. Desear. Ser. Pecados capitales constituidos por resumir el más grave y peligroso de los conocimientos: el yo. "Yo soy". Castigo monstruoso instituido por un dios humano, demasiado humano. Dios instituye la trampa porque tiene miedo de ser humano, porque no quiere ser dios. Esa trampa representa la idea del poder y el método que se nos ha dado para pensarnos a nosotros mismos: mecanismos, cosas... un universo construido para organizar los territorios de una determinada manera, territorios diseñados para encubrir la única evidencia posible: la nada.

Sin embargo, la maquinaria, la forma en que está constituida nuestra expresión; la tecnología de nuestros actos es a la vez el paño y la llave de nuestra sumisión y de nuestra libertad. La herejía, la elección, es demonizada porque, en su presencia, los mecanismos se desvelan. Se construye el monopolio del pensamiento que quema en la hoguera pero también se inventan técnicas de razón capaces de cuestionar ese pensamiento. No es de extrañar pues que la institucionalización de la acusación de herejía tenga

como fundamento básico el control sobre la percepción de los mecanismos. La acusación de herejía no busca tanto el sometimiento ante las verdades "inefables", por estar concebidas en base a su indemostrabilidad, como el mantenimiento de las estructuras y de la relojería que las sustenta. Decir que Dios no existe no está estipulado por la Iglesia como un acto herético sino más bien como blasfemia. Decir que la Iglesia es una farsa en la medida que ya no representa una serie de valores sí es considerado herético, o al menos la Iglesia actúa en consecuencia. Entre el control proyectado por las reglas y las técnicas ejercidas por el hombre para superarlas, se sitúa la paradoja herética: por un lado, el conocimiento de los mecanismos regula nuestras vidas, y por el otro, ayuda a subvertirlas. He aquí la interconexión entre poder y deseo.

Este es el trasfondo de una reflexión que no quiere poner en solfa esas verdades constituyentes de las instituciones que hemos inventado - sencillamente, porque estas verdades no existen- sino que prefiere guiar el discurso hacia los mecanismos que las establecen y legitiman y que podrían ser definidos como las tecnologías del comportamiento y, en la medida en que éstas han de ser expresadas, las tecnologías de la expresión.

Vamos a ocuparnos de analizar la realidad de la herejía y de su implicación no sólo en el tejido social, tanto político como representativo, sino también en el contexto de las técnicas del yo como entes comunicantes. Este análisis no puede realizarse sin circunscribirlo a una arqueología histórica precisa y a unas premisas circunstanciales que no sólo adjetivan el significado de lo que supone ser hereje, relativizándolo por completo más allá de cuerpos doctrinales fijos, sino que sustantivizan el tema en cada momento en función de las maquinarias empleadas. Estudiar la herejía supone atender a los sustratos por los cuales los engranajes se conforman, apreciando también cuáles han sido las pautas de expresión de quienes han establecido consciente o inconscientemente sus vidas fuera de los deseos del poder. La herejía sólo puede ser analizada en un terreno determinado, no en global, puesto que los mecanismos son siempre distintos y son configurados de una determinada manera. Este pensamiento de la cercanía no trata de pensar lo falso sino de mirar la evolución de las construcciones retóricas y los instrumentos del pensamiento de poder.

Sin duda alguna, lo que a continuación viene no es un trabajo de investigación histórica. (Suerte que tampoco lo *parece*). Sería más una reflexión espejada, múltiple y flexible sobre la incardinación de

comportamientos considerados heréticos en el ámbito de las relaciones sociales, fundamentalmente en el terreno de la representación. No es difícil adivinar la dificultad de analizar una serie de comportamientos "diferenciales" cuando no hay ningún centro moral que a modo de espejo categorice las valoraciones ¿Cómo realizar una investigación visual, verbal o textual, desde una premisa, como la nuestra, que niega cualquier tipo de orden central que prefigure o conforme los discursos éticos? Indudablemente, tendremos que acudir a una cierta técnica, que no tememos en llamar también instrumento, que desmenuce con la mayor profundidad posible los avatares de aquello que Foucault llamó las tecnologías del yo (prestidigitación) y que también queremos ampliar a las tecnologías de la "voz del yo" (ventriloquía).

El instrumento utilizado debe mucho a lo que ha sido llamado la retórica. No una retórica porque sea un simple canal de persuasión, sino porque en ella se revela una cierta verosimilitud que reivindica legitimidad propia frente a la verdad y a la certeza de lo que está demostrado y es sabido. Un mecanismo transparente (o trans-transparente) que pone en juego un conjunto de técnicas que no buscan la consecución de una verdad determinada sino el desvelamiento de los procesos que seguimos para configurar nuestros fines discursivos. Esa transparencia es para nosotros un poco terrorista, porque al mostrar el engranaje del reloj, congelándolo por unos instantes, podemos intervenir en él, introduciendo estratégicamente elementos de confusión, partículas que pongan en contradicción la economía del discurso lógico-productivo. Esa transparencia es parasitaria, pero también trágica (que no pesimista) ya que tampoco hay nada que descubrir una vez corrido el velo. El terrorismo trágico consiste "en volver expresable un conocimiento ya poseído, y no en imponer un saber del que podría estar dispensado el que debe sufrirlo"¹. Hacer que lo inordenado pase del silencio a la palabra, y conseguir que esa palabra sea más representativa y menos representable. Por ahí van nuestros tiros. Esta es nuestra *hairesis*.

Y nuestra arma: una arqueología del desorden. Que sólo puede ser social... pues ¿cómo demonios hablaríamos de nuestras cosas? ¿Cómo articularíamos nuestra *verosimilitud* frente a la *verdad objetiva*?

I. De la moral al espectáculo (y viceversa)

Galileo fue acusado de hereje por sostener una teoría que iba en contra de las enseñanzas de la Iglesia Católica. Sin embargo, muchos filósofos y científicos, incluso algunos de ellos vinculados a la curia, ya habían hecho notar tiempo atrás lo que Galileo argumentaba. El propio Aristóteles, "el Filósofo", ya lo había apuntado. Así pues, ¿cuál es el verdadero sentido de la acusación hacia Galileo? Es más, ¿de qué manera directa o real podía afectar el discurso de Galileo a los dogmas fundamentales de la Iglesia? ¿Solamente por el hecho que la tierra no fuera el centro del universo se negaba la doctrina cristiana, se ponía en duda la existencia de Dios, el misterio trinitario, el milagro de la resurrección? Evidentemente que no. Así pues, ¿qué es lo que puso en jaque al Vaticano y también la propia vida de Galileo? ¿Por qué albigenses, cátaros, dulcinianos, y otras doctrinas socio-religiosas fueron extirpadas de las comunidades en las que nacieron? ¿O Savonarola? ¿O Bruno? ¿O porqué la mismísima Capilla Sixtina corrió un peligro de muerte durante casi un siglo después de su realización, al ser considerada herética? ¿Por qué la anarquía o el marxismo han sido considerados "las grandes herejías de nuestro tiempo" por dictadores y capitalistas -entre otros- pero no se ha juzgado de la misma manera el fascismo, por poner un ejemplo?

"Negar una verdad revelada por Dios es error en la fe y error próximo a la herejía, pero no es aún herejía, porque le falta el segundo elemento que es la definición del Magisterio infalible de la Iglesia sobre esa verdad divinamente revelada. La herejía tiene que ser propiamente una consciente y deliberada negación de la verdad divina infaliblemente propuesta como tal por el Magisterio de la Iglesia".²

Esta es la definición oficial de herejía. En síntesis, concluye que para que exista herejía es necesario una negación de la verdad tal y cómo ha sido propuesta por la Iglesia. Una declaración injuriosa, una blasfemia, atenta a la Iglesia en su honor, e incluso a Dios, pero no es constitutiva de herejía si este honor no está articulado a través de una determinada legislación. El hereje cuestiona la tecnología de esa legislación. Ya durante los primeros años del Cristianismo, los primeros movimientos considerados herejes por la cúpula eclesiástica se articulaban en torno a una crítica de las técnicas de

¹ Clement Rosset, *Lógica de lo peor*, Barral, Barcelona, 1976, p. 32

² *Gran Enciclopedia del Mundo*, Durvan, Bilbao, 1970

comunicación empleadas para dar a conocer la verdad divina y ponerla en relación con unas realidades físicas determinadas. Así, los *Paulinos*, hacia el 250 DC, abogaban por la psicoterapia y determinados ajustes económicos para conseguir una mayor integración en las estructuras sociales en las que intentaban implantarse. O los *Palestinos*, quienes sostenían la necesidad de ejercer una cierta violencia dado lo que para ellos era la inextricable relación entre una iglesia fuerte y la consecución de unos objetivos políticos.¹

Este hecho ha sido en parte obviado en la mayoría de tratamientos filosóficos y sociológicos ya que el principal interés que ha movido a éstos ha sido el del análisis de los mecanismos dentro del discurso y no fuera de él; se han escrutado más las almas que los cuerpos, fácilmente domeñables. Las tecnologías de aplicación de esas estructuras lingüísticas, en tanto que físicas, exogámicas, parecen haber sido pensadas como elementos que correspondían más a la política o a la ciencia como disciplinas de uso que en nada tenían que ver con los discursos ideales. Idea-aplicación nunca ha sido una ecuación muy bien aceptada por las filosofías, ni siquiera por las ciencias sociales, que muy a menudo sólo han hecho que prolongar las morales del deber al establecer, de una manera positivista, cómo debían aplicarse los discursos en cuestión.

En pocas palabras, los debates éticos y críticos se han conjugado a través de la voluntad de conseguir una equidad racional. El precio: perder su propia violencia. La violencia ha sido considerada la técnica más perjudicial para elaborar situaciones en las que opinar: "... cada una de ellas [ética y crítica] intenta eliminar aquello que encuentra más molesto de sí misma bajo el nombre de lo otro, y lo que perturba a ambas acerca de la otra es una cierta connivencia con la violencia. En efecto, la ética expulsa su sustancia ética como si de la violencia del juicio crítico se tratara, mientras la crítica lucha por liberarse de su propia violencia mediante el rechazo de la ética".⁷ Esta negación de la violencia ha comportado una cierta ofuscación con respecto a la voluntad de algunos debates de ejercer una verdadera acción política. Si bien se encaminan hacia una deconstrucción de la verdad, analizando los procesos lógicos que las definen, también es cierto que los mecanismos de aplicación de esa verdad son dejados de lado, pues enfrentarse a ellos supone adoptar forzosamente un talante terrorista, algo no muy compartido por la clase

¹⁶ Barrows Dunham, *Héroes y herejes*, Seix Barral, Barcelona, 1969

intelectual, dada su concepción divulgadora e instrumentalista de las disciplinas sociales académicas en base a su pretendida función técnica.

Dentro de lo que es llamado "el progreso de las ideas", es evidente que los discursos filosóficos, por no entrar en los más abiertamente teológicos, se han construido en base a que las ideas se constituyen siempre en referencia a unas premisas previas, a unas ideas precedentes. La obviación de las fracturas en las estructuras del pensamiento, ya que siempre se ha creído que la historia es algo lineal y continuo, ha llevado a concebir la idea en relación a su uso, sin tener en cuenta que el uso también implica la historia de su uso (los mecanismos establecidos para que ese uso sea posible, como definiera Wittgenstein) o como en su día Baltasar Gracián dijera: "es necesario ojos sobre los ojos mismos, ojos para mirar cómo miran".

Una disección del concepto de herejía, al menos a través de unos determinados elementos compartibles por los modelos que deseemos escoger, no puede apartar de sí la propia concepción de verdad que el lenguaje impone en cada época. La acusación de herejía, tanto en las épocas pasadas como en la actual, supone la presencia previa de un centro moral a partir del cual se dictamina la bondad, la maldad, la utilidad, la belleza, etc. Quien sale de ese orden moral pactado, quien "elige" usando simplemente su propio "menú", es un hereje. Antes de las técnicas prescritas por las élites, existen lógicamente las ideas a través de las cuales se justifican las primeras. En la medida en que las ideas son sustentadas por personajes o grupos de personajes determinados, con sus propios códigos éticos y experienciales, éstas son, "objetivamente", difícilmente demostrables, tanto en un sentido afirmativo como crítico. No tiene sentido defender una autonomía ética del individuo sólo cuando éste no está ejerciendo un poder social. También los poderosos, e incluso los más grandes asesinos de estado tienen su derecho de ser, a pesar de las repercusiones que sus aplicaciones tienen en la sociedad. Esto es, las verdades que cada uno defiende son plenamente legítimas si aplicamos la plantilla de la autonomía ética personal. La cuestión se complica -y es en dónde nosotros queremos complicarnos- cuando se trata de observar cómo se ha construido esa legitimidad en función de una intención globalizadora y anti-relativista de la elección moral.

La asunción por parte del poder -del estado y de las instituciones que lo sustentan- de una base coercitiva para implementar las decisiones y las voluntades de las élites sociales no se hubiera producido nunca si las ideas que

apoyan todo el entramado hubieran aceptado su propia relatividad. La policía, la cárcel, el psiquiátrico existen debido a la conciencia del poder de la falta de objetividad de su misma base existencial. Eso ciertamente ocurre porque las instituciones de poder no son entes abstractos sino sumas de decisiones personales engarzadas y encadenadas unas a las otras. En definitiva, el estado necesita de unas técnicas de implementación, objetivas, que retraigan a la gente de poner en duda la legitimidad universal de las ideas del poder. Esas técnicas se definen básicamente por un proceso de identificación entre la voluntad del poder y las voluntades personales, en base a lo que Kant formuló en los inicios de nuestra era industrial: "Obra de modo tal que puedas querer que la máxima de tu acción se convierta en ley universal".

Podríamos (subrayemos mucho el condicional) dibujar tres grandes fases en el desarrollo de técnicas verosímiles para legitimar las verdades generales o dogmas que sucesivamente se han ido imponiendo por las jerarquías de control: La de la Lógica (la retórica moral) durante la era de la teología política, tras la caída del imperio romano y durante toda la era medieval; la de la Ciencia (la anti-retórica política), desde el siglo XVI hasta nuestros días, y la de la Comunicación (la retórica amoral), nacida durante la segunda parte de este siglo.

En pocas palabras, la era de la lógica imprimía un discurso basado en la interpretación de la memoria; cuánto más lejos del centro temporal que conforma la historia (la vida de Cristo), una mayor conciencia de la menor objetividad del lenguaje y por tanto más implantación de unas jerarquías subjetivas de moralidad. La ciencia, por su parte, condujo a un discurso basado en su uso político, en el que al instaurar unos mecanismos de control bajo la óptica científica éstos ganaron la legitimidad, gracias a su objetivación, de la que no disponía una retórica simplemente persuasiva de las intenciones. Al no poderse demostrar nada más que lo empíricamente concluible, sólo las técnicas de control directo de la maquinaria social pueden argumentarse como legítimas pues responden directamente a categorías científicas: la cuantificación, los resultados en base a unos baremos prefijados, las estadísticas, los programas a aplicar que responden a los resultados de los programas previos, etc.

La comunicación, en directa relación con esa anti-retórica cientifista, cimienta su legitimidad también en los mecanismos, pero sin aplicar en ellos conceptos de orden moral. La fuerza del espectáculo desplegado, tragándolo

absolutamente todo, define la estrategia de comunicación del poder y de su implantación. Lo que no entra en ese todo, cuando ese todo está ahí puesto para nuestro disfrute, es estigmatizado por no corresponder al bien público que "toda" la comunidad promueve. Pero sigamos con Galileo por un instante.

Una tarde, Galileo fue visitado por los jerarcas eclesiásticos romanos a fin de escuchar "in situ" las observaciones del físico acerca de sus "extrañas" teorías sobre el movimiento de la tierra. Galileo descubrió el catalejo tras una tela, apuntando hacia el cielo, y ofreció a la audiencia mirar a través de él. Nadie lo hizo. Tras burlarse de tan "ridículo" aparato, salieron de la estancia, mofándose abiertamente de lo que consideraron una escena "bufonesca".⁸ Esta conocida escena ilustra casi a la perfección la verdadera idiosincrasia de lo que es considerado herético. La imagen del telescopio significaba ni más ni menos que la aparición del supremo enemigo; el mecanismo. Galileo había creado una tecnología a través de la cual ninguna retórica era posible, ninguna discusión respecto a su verosimilitud tenía ya sentido. La Iglesia percibió inmediatamente el peligro y acusó a Galileo de hereje obligándole a una retractación pública. Aquellas lentes significaban no sólo que el poder perdía una legitimación de razón, sino que además obligaba a los estamentos políticos a hacer uso de unas técnicas empíricas determinadas, a hacer uso de unos mecanismos igualmente objetivables. A partir de ese momento, las elites políticas ya no podían acudir a una retórica verosímil fundada en nombre de la memoria y la experiencia transhistórica, sino que debía fundamentar su razón de ser en la creación de unas técnicas que no pudieran ser rebatidas dado su carácter científico y medible. Un mecanismo sirvió para desmontar el argumento teórico de casi diez siglos pero también comportó el convertirse en una herramienta al servicio de la razón única.

Las ópticas de Galileo marcan metafóricamente el final y el principio de dos maneras de legitimación. Antes de la tecnología aplicada a la ciencia, la Iglesia y los estados feudales basaban su doctrina en la formulación de un discurso "aparente" que pudiera convencer a todos, en una retórica moral. Es evidente que había coacción física frente a quien no creyera las reglas o ignorara los dogmas, pero no podemos hablar de una tecnología institucionalizada de la represión en un sentido estricto (quizás la continua persecución y quema de brujas pudiera ser una importante excepción). Ya ha sido mostrado cómo la jerarquía de delitos en la era pre-moderna no guardaba ninguna proporción con la de los castigos. A menudo, robar un caballo y matar

a un cardenal se castigaban de la misma manera terminal.⁹ Esto significaba que todo delito era visualizado en un mismo plano, conforme la distinción entre niveles de delitos era algo eminentemente moral no legal, como en nuestros días. La retórica, asentada principalmente en la interpretación bíblica y en la inmanencia teleológica del poder, era el arma en donde se sustentaba el control social.

Con la aparición de la tecnología científica hacia el siglo XVI, se produce un fenómeno doble que comportará por un lado la asunción de esa tecnología (como conjunto de técnicas prácticas y reproducibles) por el estado como forma de implantación de un orden y por otro el desarrollo de la misma ciencia como foco de revolución y novedad; de herejía.

La comprensión por parte del naciente estado moderno -hacia finales del Renacimiento- de la importancia del concepto científico como argumento principal de verdad, puede entenderse por el deseo de suplantarlo un sistema lingüístico retórico como el medieval, desequilibrado completamente ya que no podía ofrecer verdades tan ciertas como aquellas que ofrecía la ciencia. La gestación y producción de mecanismos objetivos suponía una póliza de seguros a largo plazo como vía para asegurarse que el desorden no reinara. Maquiavelo fue uno de los grandes ingenieros de esa operación. La estadística, la razón de estado, los programas económicos, la formación del derecho, las reglas de la democracia; todo ello se formula en base a sus características "reales", concluyentes respecto a sus resultados. Ya no se trataba de persuadir a las gentes con apelaciones al infierno o divinos castigos ejecutados por el "brazo seglar". El estado, las élites sociales y económicas, asentaban su poder sobre dos normas verdaderamente nuevas, como los tiempos exigían: el bien público y la ley. La primera, el alma del estado; la segunda, su cuerpo de acción.

Cierto que la noción de bien público, tal y cómo fue expuesta por los empiristas británicos durante el XVII y XVIII, especialmente por Hume, no dejaba de ser un ejercicio de retórica aunque ya no estuviese refrendado por una memoria y sí por la "voluntad del individuo en organizarse". Tanto Hume como Locke sabían que ninguna razón última era del todo cierta, o cómo ellos mismos decían "la sustancia no precede del interior sino que se conforma gracias a las circunstancias externas". Locke, no obstante, ya percibió la profunda influencia de los mecanismos en el inconsciente colectivo cuando señalaba que la noción de libertad humana no debía entenderse como "libre elección" sino como "libertad de acción" de acuerdo con la propia elección.¹⁰ Es

decir, no era tan importante elegir como disponer de las herramientas apropiadas para llevar a cabo la decisión autónoma. Este planteamiento suponía desde luego una crítica muy aguda, pero no dejaba de sugerir otro problema capital. Locke argumentaba que la soberanía política descansaba en el consentimiento de los gobernados, en la percepción que éstos tenían de su gobierno. Pero el consentimiento ¿hacia qué? ¿Respecto de las morales o respecto de las técnicas de implementación? En todo caso, el consentimiento no es otra cosa que la aceptación de unas directrices procedentes de "arriba", de las técnicas ofrecidas por el poder como modelo de relaciones inter-personales e institucionales. Y es justamente en el siglo XVIII cuando esas técnicas pasan a ser analizadas y gestionadas por técnicos especializados. No en vano la idea de las disciplinas humanistas y sociales se genera en el entorno ilustrado y académico europeo y norteamericano más tarde. No es gratuito que Locke tuviera una tremenda influencia en los nacientes EEUU, dónde los elementos de "acción", más que los de "elección", centraron el discurso político desde el inicio.

Ya hemos indicado una líneas más arriba que la aparición de la tecnología científica no sólo sirvió para justificar socialmente las ideas del poder sino que además generó una paradoja complicada de resolver; el hecho que también la ciencia podía argumentar en contra del propio poder. Eso conllevará una virtualidad del propio uso político de la ciencia y, por ende, una concepción de las relaciones entre ciencia y política tendentes a su unificación, a la completa integración. Cuánta mayor sea la absorción mútua, más difícil será la aparición de contradicciones dañinas para ambas, más difícil será el nacimiento de herejías. Los estudios de Foucault a este respecto son harto elocuentes. El poder de la ciencia, establecido a través de su lógica neutra pero imperativa, dió paso en realidad a la idea de jurisprudencia política, en el sentido de incorporar la novedad dentro del sistema antes de que esa novedad pusiera en solfa todo el entramado de tecnologías de control. El hecho de la gestión de la tecnología por parte de expertos llevó durante buena parte del siglo XIX y decididamente durante todo el siglo XX a una situación amoral de su uso; esto es, el desconocimiento de los procesos tecnológicos contemporáneos por parte de la mayoría de la gente, que a su vez usa de ellos en sus vidas cotidianas, produce una indecibilidad fundamental a la hora de valorar culturalmente esa presencia científica. Esa imposibilidad de nominar la auténtica -y objetiva- estructura de las mecánicas cotidianas se explica

porque hemos situado ese mundo científico en el terreno de la representación. Nuestra ignorancia de cómo funciona un simple reloj, la televisión, el teléfono o el ordenador, exige una explicación técnica, pedagógica, de su realidad -que no de su uso, que bien entendemos todos- por parte de los especialistas. Y ya que una descripción pormenorizada y en clave profesional de esos mecanismos es inútil dada nuestra incapacidad para comprenderla, el discurso que recibimos se emplaza en el estrato de la representación, de la verosimilitud.^{1*}

(Apuntemos sin embargo una paradoja: ¿no es también muy cierto que el conocimiento específico de las disciplinas es fundamental a la hora de ejercer la deconstrucción de las mismas? ¿O no es necesario estar versado sobre la materia que quieres destruir? Si critico las actuales políticas televisivas sin un previo conocimiento de sus mecanismos, ¿a qué género de discurso me refiero? ¿Es sólo el juicio el que transforma el objeto de mi crítica o es mi directa actuación la que consigue formalizarla? Además, y esta es una cuestión que después volverá a aparecer, si formulo un discurso crítico pensando en deconstruir una determinada política deberé utilizar parte de los mecanismos establecidos, porque si no ¿cómo sabrán los demás que estoy criticando aquello? Posible Doble Paradoja (PDP): el discurso crítico sigue siendo verosímil, sigue tendiendo hacia el discurso lógico.)

Como decíamos, esa transfluencia entre la ciencia y el bien público o política, vertebrada a través de la instalación de la novación científica como

^{1*} La empresa Macintosh captó a principios de los años 80 esa situación, proporcionando productos informáticos en los que uno no podía acceder al interior del sistema operativo, como ocurría en los ordenadores al uso en aquel momento. Toda la relación con el software se daba a través de simples símbolos representativos, en los que descansaban todas las funciones estructurales. La publicidad de la propia marca así lo indicaba: "Para todos aquellos que no se quieren preguntar por qué demonios no entienden el ordenador". La campaña de Windows 95 se basa en lo mismo: "Con Windows 95 podrás entrar en la informática sin saber informática". (El País Semanal, nº 238, 10-9-95)

Umberto Eco ha agudizado al respecto: "El hecho es que el mundo está dividido entre usuarios de ordenadores Macintosh y usuarios de ordenadores compatibles MS-DOS. Soy de la firme opinión que Macintosh es católico y MS-DOS es protestante. En realidad, Macintosh es contrarreformista y está influenciado por la "ratio studiorum" de los Jesuitas. Es alegre, amable y conciliador; le indica al fiel, paso a paso, cómo debe proceder para alcanzar -si no el Reino de los Cielos- el momento en que sus documentos quedan impresos. Es catequista: la esencia de la revelación es tratada mediante simples fórmulas y suntuosos iconos. Todo el mundo tiene derecho a la salvación." En Umberto Eco, "La bustina de Minerva", *Espresso*, 30-9-94.

No parece, en este contexto, demasiado gratuito la percepción de una programadora de software americana: ""Intenta pensar en todo lo que sabes acerca de algo tan simple como una factura. Ahora intenta explicar a un idiota cómo preparar una. Eso es programar ". Ellen Ullman, "Out of Time: Reflections on the Programming Life", en James Brook y Iain A. Boal (eds), *Resisting the Virtual Life*, City Lights, San Francisco, 1995 (Info. de Xavi Hurtado) Ellen Ullman es ingeniera de software en California.

un elemento de progreso y liberalismo en la maquinaria del poder político, ha venido a constituirse en la herramienta en la que las morales coercitivas han asentado su verosimilitud. Y la comunicación ha sido y es la fórmula mediante la cual se busca su implantación.

De la retórica de la lógica a la anti-retórica de la ciencia, hemos pasado a la creación de la completa verosimilitud. Verosimilitud que ejerce su imperio, no porque la realidad se haya desvanecido sino porque ha sido sometida a la desfuncionalización total. Si la ciencia ha ofrecido un discurso "cierto" que servía de coartada a las morales que la patrocinaban como bien político, la comunicación instauro un nuevo modelo de referencias: la introducción del juicio autónomo, de la relatividad dentro mismo de la ciencia. Los nuevos sistemas de comunicación e información creados desde la Segunda Guerra Mundial y especialmente desde finales de los años 60 han absorbido la relatividad ética pero sin renunciar a su misma estructura tecnológica, que no deja de ser objetiva y cuantificable en los términos requeridos por el poder: la comunicación basada en la objetividad ha de llevar por fuerza a un discurso realista, a una realidad cierta y por tanto medible y corregible a través de vacunas y antídotos. ¿Qué quiere esto decir? Que la implantación de lo amoral en el terreno de lo científico y de lo tecnológico refuerza la condición objetiva de la ciencia convirtiéndola en su norma moral. Si todo es decible en la televisión, entonces la televisión es un órgano socialmente perfecto ya que no dictamina apriorísticamente los juicios. En nombre del "bien común", ahora bajo la pátina del "todos participativos sin excepción", la tecnología de la comunicación se eleva como la herramienta supina para conseguir el consenso y la democracia total. Del "todos aquí abajo" al "todos junto a mí". El discurso retórico se renueva de mano de la representación pero con una diferencia sustancial: mientras la política, cuando usaba de la ciencia como utensilio legitimador, sí tenía un componente de moralidad al distribuir su poder bajo la premisa de la extirpación, la fusión entre ambas lleva al espectáculo, a la integración absoluta de lo que antes era suprimido. Pero, además, existe otra diferencia importante: la ciencia deja de ser aquel enemigo potencial de la clase dirigente, de mano de un espectáculo que teatraliza los juicios de valor -especialmente los del poder- y los desposee de realidad, generando la consecución de una novedad, exigua si se quiere, pero constante y continuada. Ciencia y Política establecen sus pactos gracias a la necesidad que ambas tienen de adecuarse a la velocidad de los tiempos. Y dónde hay velocidad, no

hay fijación ni verdades; los contornos se emborronan y la realidad se hace probable, aparente, verosímil. En la medida en que ya no hay nada detrás de los mecanismos, el poder de seducción, de retórica pasa a la propia interconexión entre ellos, al vértigo azaroso de la onda. El espectáculo de los mecanismos. Sin moral alguna. Sólo mecanismos, aunque siempre accionados por detrás. Mecanismos, no obstante, legitimados por la representabilidad del bien público.

No podemos dejar de subrayar algo evidente: Uno puede elegir, practicar la hairesis, solamente entre lo que conoce. En ese sentido, el poder tiende "por natural" a esconder sus fórmulas, siendo el ataque herético formulado en razón de la ingenuidad y del desconocimiento de las técnicas del poder. No en vano la principal arma contra la herejía durante muchos siglos ha estado en manos de la educación, o mejor dicho, en la falta de ella. Sin embargo, también vemos que en nuestros días la principal técnica de persuasión institucional es la información, la comunicación global, propia de un mundo representacional. En la medida en que todo lo podemos saber o ver, se nos hace cómplices del conocimiento y de la visión. La voluntad de deseo del poder en nuestros días trata de colmarnos de felicidad a través de los mecanismos para asegurarse nuestra complicidad: "El mercado busca, sondea, palpa y diagnostica el cuerpo del consumidor para asegurarse que todavía es operativo respecto a las mercancías que produce, a un nivel saludable de deseo. El resultado es un sujeto de sueños felices cuidadosamente monitorizado"¹¹.

Tras los mecanismos, no hay nada, tan sólo intenciones encadenadas. La congelación de los mecanismos nos sirve para dismantelar el monopolio de esas decisiones. Pero ¿qué hacer con los mecanismos después? Estos fueron creados por el tándem yo-poder como un sistema de referentes de auto-control. Esa misma duda ética respecto a la existencia de los engranajes es aprovechada por las élites económicas para decolorar y relativizar nuestras percepciones de lo que ellas son. Y eso ocurre a través de la comunicación, de la verosimilitud del espectáculo. En el espectáculo, la realidad y la no realidad se confunden hasta el extremo de aflorar lo virtual como referente central. La virtualidad política se convierte en la condición propia de la representación del poder.

¹¹ Kim Sawchuk, "Marketing Health Care and the Bioapparatus", *Virtual Seminar on the Bioapparatus*, C. Richards y Nell Tenhaaf (ed), The Banff Centre for the Arts, Alberta, Canadá, 1991, p. 46

Por otro lado, a través de la representación, también se decoloran aquellos comportamientos potencialmente heréticos mediante una operación de monumentalización, de construcción de símbolos que en sí mismos ya "digan" y que como símbolos que son, están sujetos a un orden predeterminado que los significa "de una cierta manera". Algunos análisis feministas han apuntado en este sentido cosas muy interesantes. Por ejemplo, cómo las estrategias ilustradas y románticas han intentado justificar la exclusión de la mujer del ámbito público cuando el principal tema de debate era la misma universalización de la razón: "La madre "natural" es así, paradójicamente, una madre adoptada, una nodriza simbólica, que se representa como engendradora natural del pacto cívico siendo así que es engendada en tanto que sello de consolidación y legitimación del pacto en el mismo movimiento por el que el pacto patriarcal se engendra a sí mismo. Por ello la mujer no puede formar parte del pacto, pues es la garante simbólica de que este pacto lo es "por naturaleza"¹²; "Este mito de una regeneración fundada en la naturaleza explica que las mujeres hayan sido simultáneamente excluidas de la política y elevadas al rango de diosas de la Libertad, la Igualdad, la Virtud o la Razón".¹³ Generando imágenes simbólicas lo que se consigue no es otra cosa que adaptar constantemente pero acríticamente realidades supuestamente fijas a los órdenes naturales que un día las crearon. Al fin y al cabo, la imagen/símbolo de un corazón rojo (digamos por ejemplo, que cruzado por una saeta) difícilmente puede sustraerse de un sistema de representación determinado por la tradición. Ese sistema de validación es constantemente utilizado por el lenguaje coercitivo del poder para legitimar sus críticas respecto a aquellas concepciones y actuaciones que son consideradas perniciosas por poner en duda el consenso conseguido para entendernos.

El poder ya ha entendido (¿?) que todos tenemos nuestras propias éticas y autonomías y que a menudo no es aplicable el criterio de bien común; de ahí el regalo de la felicidad y el clientelismo virtual: "Quieres más, de lo que hay. Como es lo que hay, tú lo quieres todo". Esa proyección del discurso de poder en referencia a una comprensión "reunida" de la masa social se expresa, paradójicamente, a través de la apelación a lo concreto, a la individuación. La

¹² Celia Amorós, "Feminismo, Ilustración y misoginia romántica", *Filosofía y género. Identidades femeninas*, AAVV, Fina Birulés (ed), Pamplona, 1992, p. 126

¹³ Elke y Hans-Christian Harten, *Femmes, culture et Révolution*, Des Femmes, París, 1988, p. 37; en Amorós, *op. cit.*, p. 126

masa es concebida, no como un bloque homogéneo, sino como la suma de una multitud de individuos, y así es necesario entender el tipo de mensaje que se nos hace llegar: "¡Vota!" "¡Compra!" "¡Sé!". Una proyección uniforme sería del todo perjudicial porque no lograría una conciencia participativa en el lector, en el espectador. En cambio, la llamada a lo concreto, al valor de la propia autonomía sirve perfectamente como vínculo retórico. Mientras menos se piense en la vida como un todo complejo y más se tienda a concebirla como una suma productiva de circunstanciales diferenciables, más rentable resulta políticamente ya que no somos capaces de ejercer la abstracción y de provocar la distancia necesaria para generar la crítica. Barthes intuyó este hecho cuando hablaba de la referencia de lo concreto en el pensamiento contemporáneo: "[...] basta recordar que en la ideología de nuestra época, la referencia obsesiva a lo "concreto" (en lo que se exige retóricamente de las ciencias sociales, la literatura, las conductas) está siempre armada como una máquina de guerra contra el sentido, como si, por una exclusión de derecho, lo que vive no pudiera significar (ser significativo) y recíprocamente".¹⁴ Así, la anti-retórica, fundamentada en la capacidad de acción de las técnicas en busca del orden social "natural", da paso a una retórica amoral, basada en la "oferta de elección". Esta oferta está en directa consonancia política con la supuesta demanda social; el derecho a la representación que a todo el mundo se le concede ya no se genera desde la moral, desde la verdad, sino desde la virtualidad, y no sólo como efecto propiamente técnico de los medios de comunicación, sino como la única estrategia posible de interpretación psicológica: si no hay una moral psicocéntrica a partir de la cual estructurar lo que vemos, entonces ¿cómo establecer en el contexto de la comunicación social -de las relaciones socio-políticas diseñadas bajo el pretexto de la comunicación- una percepción lógica con lo otro, con los demás si no es a través de la verosimilitud, de una técnica que pueda hacernos y hacerles creíbles? Esa verosimilitud, esa apariencia de certeza tampoco se apoya ya en la idea de verdad, en tanto en cuanto valor de juicio demostrable por una norma aceptada o impuesta como común, sino que plantea nuevas y radicales lecturas de la realidad (y gracias a algunas de ellas sabemos que el poder sigue siendo moralizante y maniqueo): la representabilidad.

¹⁴ Roland Barthes, "El efecto de realidad", *Lo Verosímil*, VVAA, Tiempo Contemporáneo/Revista Communications, Buenos Aires, 1970, pp. 95-101

La realidad renace con toda una nueva batería de retóricas manejadas mediante nuevos conceptos de verdad. Una sociedad que se impone unas tecnologías por las cuáles todo queda integrado en la representación, y que asume que por ello mismo es capaz de verificar la existencia de ese todo, tenderá a concebir la verdad en relación a su manifestación en la imagen. Ahora bien, si todo se manifiesta en la imagen, también todo se hace real, cierto, o en todo caso, virtual, verosímil. Nada más parecido a los deseos que surgen del dogma político contemporáneo. Todo es real ya que todo es mostrable, decible, representable objetivamente. Esa realidad es matemáticamente identificada como verdadera, y por tanto como legítima.

He aquí la retórica amoral del lenguaje del monopolio: todo vale porque todo está construido para ser comunicable. El poder se explica a través de la representación. Primero, porque el poder no *es en sí mismo*, sino a través de sus mecanismos y segundo, porque en la representación, en la verosimilitud, está a salvo de cualquier herejía, al hacernos partícipes a todos. Lacan señalaba la existencia de una tercera dimensión "simbólica" entre las reales e imaginarias. Esa dimensión simbólica es el registro del lenguaje, de la ley, el lugar externo donde la persona debe relacionarse no mediante el "uno a uno" sino a través de los códigos establecidos por la cultura. Hoy, entre la voluntad y el mensaje está el medio, lugar "externo" en el que tiene lugar el espectáculo de los códigos establecidos y estabilizados por la cultura.

La era de la comunicación ha puesto directamente en entredicho nuestra capacidad de ser herejes, esencialmente por dos razones perpendiculares. Primero, la herejía ha sido definida permanentemente por las instituciones como la "eretica novità", como aquello que surge para poner en jaque los mecanismos establecidos por la tradición: "Prophanas, dice, vocum novitates. Delle voci, cioè la novità delle cose, dei Domini, dell sentenze, le quali sono alla vecchiezza, ed all'antichità contrarie".¹⁵ Si la novedad es la

¹⁵ Antonio Contin, *Dizionario dell'Eresie, degli Errori e degli Scismi*, Venezia, 1767, v. VI

¹⁶ Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, Paidós/ICE-UAB, Barcelona, 1990

¹⁷ En referencia al conocido cuento de Italo Calvino, "La forma del espacio", en *Las Cosmicómicas*, Minotauro, Barcelona, 1985

¹⁸ Foucault, *op. cit.*, p. 54

¹⁹ *Ibid*, p. 83

²⁰ Joseph Conrad, en Steve Ressler, *Joseph Conrad. Consciousness and Integrity*, New York University Press, 1988

²¹ Véase, en este sentido, el polémico artículo de Agustín García Calvo, "Preservativo", *El País*, 3 y 4 de diciembre de 1990, p. 28/p. 34 respectivamente. García Calvo plantea que el

apariencia de la herejía, ¿cómo formular la herejía contemporánea cuando nuestra tradición actual está sedimentada sobre el valor de lo nuevo, del continuo flujo de lo superable, sobre las humeantes cenizas de lo que hasta hace un momento era lo "ultimísimo"? Y en segundo lugar, al situar la proyección de la realidad en el plano de la representación, el poder se ha hecho omnipresente, omnímodo. (También, por eso mismo las instituciones de gobierno siguen despachando "autos de fé", una vez se ven legitimadas en el espejo mediático). En esa verosimilitud del todo, nosotros también somos plausibles. Pero no forzosamente ciertos. No sólo los signos pierden sus relaciones con los referentes, sino que también los sujetos que los crearon, en tanto que signos en la representación, parecen haberse obviado como reales, como si no estuvieran vividos en la experiencia. Nuestra vida es real -iya lo creo!- pero nuestros lenguajes *indican* que no lo *parece*, lo suficiente. Porque, algo *parece* cuando tiene algo a lo que parecerse. Si lo que vivimos no *parece* demasiado real no es porque sea irreal sino porque, con el corazón en la mano, no se puede decir realmente. Y si no puedo decirlo, porque no sé cómo es, entonces tendré un problema. Si no digo, no me puedo *parecer* a nada, sobre todo si yo digo sin saber lo que hay que decir. Ciertamente que este ha sido un gran tema desde hace ya muchos siglos, no seamos paranoicos. La diferencia sutil estribaría en que nosotros mismos nos hemos hecho mecanismos también; lenguajes. Al asumirnos como una conciencia narrativa, por lo previsible que es al construirse con un hilo lógico, retórico, verosímil, comprensible en su proyección externa, nuestra identidad se mueve teleológicamente, con la mirada puesta en un nuevo "más allá" regulador, también comprensible y... *Posiblemente, uno de los mejores más allá del mundo*. El Poder, la Cultura, lo es todo, porque de alguna manera intangible e inasequible ha conseguido devolver la responsabilidad de su función al yo que lo creó. El baile de aniversario. El poder se representa como una máscara en nuestras caras.

No obstante, si los centros morales de la retórica del poder se han desplazado al vértigo de una supuesta horizontalidad, ¿no estaremos a lo mejor, quién sabe, errando en la dirección de nuestros dardos? ¿No deberemos

afán omnipresente del poder ha llegado a instalarse dentro del propio deseo, urbanizando la pulsión sexual al adoptar el condón como la suprema tecnología coercitiva en el ámbito de la relación privada, bajo la justificación lógico-económica de la utilidad a la vida y la defensa ante la muerte... La decisión de no utilizar el preservativo conlleva una actitud terrorista en la medida que cuestiona la concepción funcional del deseo y de la muerte, sostiene el autor, en un texto no exento de un evidente *animadversión* social, pero no por ello menos suculento.

quizás volver a pensar en cómo, cada uno de nosotros, puede *elegir* su propia estrategia... decirse sin necesidad de decir el mundo?

II. Introyo: la lengua troceada

Tras la desaparición, o si se quiere, el emborronamiento de las morales centrales de la cultura en el marco de una realidad de la representación en la que todos y todas parecen ser verosímilmente posibles, el discurrir del yo parece haber adoptado unas rupturas con sus propias arqueologías. Sin duda, ello tiene que ver con el hecho que el cambio de parámetros de la proyección de las instancias de control social cuestiona las propias circunstancias que un día conformaron la presencia del yo en los antiguos mecanismos. La transformación de la mecánica de expresión institucional ha producido que la noción de individuo también se haya "derivado". Las tecnologías del yo, como señaló Foucault¹⁶, nunca han estado desligadas de su misma responsabilidad en la gestación de poder. La legitimación de las relaciones entre los sujetos en nombre del poder se crea en función de decisiones tomadas por individuos, no por entes abstractos; esto es, tenemos los mecanismos que nosotros mismos nos hemos dado y que hemos ido justificando bajo diferentes estrategias. Si los mecanismos cambian, la consideración personal de nosotros mismos también. Sin embargo, también parece posible que dadas las características de las transformaciones generales de las maquinarias culturales de expresión, el yo pudiera haber asumido un debate que fuera más allá de una simple variación circunstancial. Quizás nos encontremos que los supuestos cambios psicológicos que parecen afectarnos son más complejos y profundos de lo que pensamos; unos cambios, en principio no muy cómodos de aceptar, contradictorios en esencia, pero también susceptibles de aportar nuevas miradas respecto a nuestra propia realidad personal y a la manera que tenemos de hacernos entender.

Esas nuevas visiones las recogeremos por partida doble: por un lado, analizando ciertas dinámicas del yo, a fin de ver qué estrategias se pueden sugerir como armas comunicativas frente a los discursos monopolistas, y en segundo término, sumergiéndonos en los cimientos construidos bajo la superficie para así otear qué relaciones se producen entre ciertas realidades psicológicas y la necesidad de comunicación. Algunas de ellas desvelan sus

capacidades potenciales para generar una reacción radicalmente herética, aún al precio de la no-representabilidad.

Que la herejía se defina *en pasiva* como la coerción ante una elección libre, fuera del marco previsto legal o moralmente, nos debe llevar a preguntarnos si existen determinados criterios generales por los cuales podemos establecer alguna similitud en esas elecciones heréticas, valga la redundancia. ¿Podemos llegar a configurar un mínimo paisaje que nos ofrezca unas pautas para entrever qué está ocurriendo? ¿Qué causas y qué efectos se infieren en un -digámoslo ya- retraimiento del yo frente a una idea de centro que ya está desdibujada, o mejor dicho, que ha adoptado una imagen multi-forme? Que nadie piense que un *retraimiento* del yo es algo pesimista, que nos va a llevar a una especie de existencia terrible. Ahora veremos que no se trata en absoluto de una *reducción*. Pero antes de nada, es necesario insistir en la importancia de un análisis de nuestros mecanismos individuales de autoconciencia y expresión si queremos desvelar el significado de la herejía en nuestros tiempos. Para elegir, ¿es necesario saberse? Las dos visiones que apuntamos en el párrafo anterior nos ayudarán a especificar con más detalle la pregunta.

En tanto el poder nos individualiza con la retórica imperativa de su anonimato, nuestras respuestas son eminentemente personales e intransferibles, aunque no seamos conscientes del hecho que muy a menudo seguimos unas ciertas mecánicas preestablecidas. Esas reacciones, por su parte, no pueden ser vistas como ajenas al proceso de relativización ética y representativa en el contexto social general. El poder busca la verosimilitud de su programa ético en la representación, en la nivelación total de valores que implanta una conciencia de normalidad universal, poco propensa a contagios de pasión colectivos fuera de esa representación, mientras el yo, a su vez, también basa su comunicabilidad en esa misma representación. Porque poder y yo nacen de la misma raíz, de la creación de unas tecnologías basadas en la selección y en la comunicación de los resultados. Cuando la norma central de selección que nos movía desaparece, comunicar lo que uno es es un acto profundamente complejo y no exento de dolor. Pero tampoco es necesario asustarse; nuestros queridos X, Ursula H'x y el teniente Fenimore siguen cayendo y cayendo en el vacío cósmico de Calvino y aún no les ha pasado nada.¹⁷

"Hemos heredado la tradición de moralidad cristiana que convierte la renuncia de sí en principio de salvación. Conocerse a sí mismo era paradójicamente la manera de renunciar a sí mismo [...] También somos herederos de una tradición secular que respeta la ley externa como fundamento de la moralidad. ¿Cómo puede entonces el respeto de sí ser la base de la moralidad? Somos los herederos de una moral social que busca las reglas de la conducta aceptable en las relaciones con los demás. Desde el siglo xvi, la crítica a la moral establecida ha sido emprendida en nombre de la importancia que tiene el reconocimiento y el conocimiento del yo. Por este motivo, resulta difícil considerar el interés por uno mismo como compatible con la moralidad [...] Nuestra moralidad insiste en que lo que se debe rechazar es el sujeto."^{1 8}

Foucault, y en su día Nietzsche o el problemático Heidegger, ya esbozó cuál podría ser el meollo principal cuando atacamos el problema de nuestro ser ético, es decir de nuestro ser en acción. Este no es otro que nuestra percepción de culpabilidad por nuestra supuesta incapacidad de decirnos sin aludir obligadamente a lo que se exige de nosotros. En la medida en que nuestra disponibilidad social se fundamenta en la representación (como el cuerpo del hereje: "los actos de penitencia son dramáticos, no nominales, puesto que se basan en el sometimiento del penitente a ceremonias públicas de reconocimiento y humillación"^{1 9}), nuestra propia concepción como entes autónomos se mueve en un terreno "vacío", pues es mucho más difícil apelar a la representación cuando nos hablamos de nosotros a nosotros mismos. Así pues, "no habría mayor herejía que ser "uno mismo", puesto que su representabilidad es imposible en un paisaje propio en el que ya no hay espejos ni morales regentes" (¿?). Sí, esta frase es la frontera; la bisagra en donde nos decimos que todo está bien, puesto que cada uno de nosotros sabe dónde está. Olor a chamusquina. El mundo de la representación que nos ofrece el estado, la cultura de la plena identidad e identificación, tiene como principal objetivo el establecimiento de la íntima seguridad de saber quién somos, sin confusiones, sin dudas. Una identidad disciplinada en la figura del individuo es la quintaesencia moral por la que nuestra sociedad de la razón legitima sus tácticas, ya que puede apelar siempre a nuestro compromiso personal, a nuestro grado de productividad ética en el entramado de la red social. La noción de la propiedad de la identidad refleja como un espejo el dogma capitalista de la propiedad privada. En la medida en que los individuos generan indeterminación, ambigüedad, duda, los cimientos por los que se

sostiene la red se tambalean. La confusión: enemigo de Dios, enemigo de la legislación, del derecho, del sentido común. No saber qué se está diciendo ni qué se está haciendo con exactitud aparece como un monstruo terrorista que descarrila trenes y hunde continentes. García Calvo lo define simplemente así: el alma personal es como Dios. Siendo la noción de *individuo plenamente consciente* el "alma mater" del poder, esa misma conciencia deviene aplicación universal y ley moral, por lo que su fin primero consiste en implantarse globalmente; convertirse en dictadura. Y ¿cómo decirte esto? ¿cómo explicarte quién soy cuando en mi boca pulula un jolgorio de voces?

"En ese mundo interior donde su pensamiento y sus emociones van en busca de la experiencia de aventuras imaginadas, no hay policías, ni leyes ni circunstancias de presión ni miedo a mantener la opinión dentro de unos límites. ¿Quién entonces va a decir No a sus tentaciones sino la propia conciencia?"²⁰

Juerga sonora, sarao vocal que acaba convirtiéndose en causa de sí mismo, más allá de un efecto ocasional. En Lord Jim, de Conrad -como en casi toda su obra- se dibuja un narrador que, fundiéndose en la polifonía de contradicciones de los propios personajes, acaba por significar el propio conjunto, como si de un reflejo o espejo se tratara. Pero además, Conrad, profundamente creyente en la maniobrabilidad del lenguaje, va más allá en su voluntad de desproteger la verdad de cualquier instrumentación moral, de cualquier oportunidad de crear un núcleo duro de interpretación: "En circunstancias normales, la primera voz que atenderíamos sería la del narrador. Pero, en este caso, el "narrador" es un fardo de voces, todas diciéndonos cosas diferentes. [...] Todas tienen intereses diferentes, o "temperamentos", y no siempre es posible decir cuál de ellas está hablando. [...] Y, claro está, unas contradicen las otras [...] Aún ignorando lo que nos dice el narrador, lo que ningún lector responsable haría, simplemente no estamos suficientemente equipados para decidir si Jimmy miente".¹

Esa polifonía de voces, de lenguas troceadas y vueltas a pegar una y otra vez, vive continuamente pendiente de su propia situación. No puede ser de otra

manera; cada expresión "comunica", cobra un sentido colectivo e interpretable en función de su momento, de su lugar; en relación a un contexto. Thomas Mann, al escribir su Fausto, quizás no iba en busca de otra cosa: "Al compactar el acorde hasta el punto de la cacofonía, Leverkühn transfiere "el intervalo horizontal en el acorde... lo sucesivo en lo simultáneo", de una manera enteramente entregada el espíritu de la polifonía. Ningún acorde debería ser evaluado por sí mismo, por su momento, insiste él, sino sólo por el movimiento de voces que convergen en él."² Convergencia mediante la asunción del colapso; un consenso no basado en la razón de unos pocos sino en la participación activa en el universo de la confusión. Esa fragmentación, ese "no poder evaluar el acorde por sí mismo" relaja, aligera y promueve nuevos canales de entendimiento: he de tener presente mis otras voces para construir lo que quiero decir; sé que están ahí... eso me tranquiliza... me quita un peso de encima. Ahora ya no tengo que estar tan pendiente de decir siempre la verdad, sino de descubrir dónde está. Así pues, nadie va a cuestionar lo que yo soy, sino lo que yo parezco. Puedo al fin retraer mi ser, hacerlo algo más salvaje.

•••

El *retraimiento* al que antes aludíamos pulula como una serpiente entre estos interrogantes. Ante una situación en la que el poder es omnipresente -en su expresión fagocitadora de legitimidad, a través de la representación- el yo se retrae cuando se piensa a sí mismo fuera de esas relaciones insertadas de verosimilitud colectiva. Ese yo, ese *mi mismo*, implica una categoría terrorista ya que cuánto más seamos parte -o nos hagan parte- del todo representable, más sabemos de la evidencia de nuestro carácter indecible. Cuanto más permitimos que las proyecciones *participativas* del poder se introduzcan en nuestras vidas, más posibilidades hay que nuestras respuestas se hagan críticas y destructoras, ya que de rebote, también asumimos el poder que se nos ofrece.² ¹ La gran paradoja, cómo fácilmente se puede adivinar, es que ante esa omnipresencia social como modelo moral, los comportamientos reactivos, aún asumiendo sus discursos críticos, también interiorizan la

¹ *Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1982, 163-164

² *Grotesque*, 149

imposibilidad de afectar realmente al sistema, ya que el propio yo se ha hecho fundamento de ese sistema.

Indudablemente, no sostenemos aquí que gracias a los implantes sociales de participación en nuestras psicologías vamos a ser más auténticos o libres. Lo que verdaderamente nos interesa es cómo podemos desestructurar la expresión social que se nos pide de nuestra propia identidad, y a qué mecanismos ello obedece.

Gianni Vattimo ha sugerido al respecto que al perderse la distinción metafísica entre objeto y sujeto (base de lo que ha venido a llamarse realidad), el hombre ha entrado en un ámbito oscilante, en un mundo de una realidad "aligerada"; "hecha más ligera por estar menos netamente dividida entre lo verdadero y la ficción, la información, la imagen: el mundo de la mediatización total de nuestra experiencia".^{2 2} Una realidad menos definida por lo experiencial que por lo representable lleva a un estadio *balancín* de la percepción del yo, superando lo que llamaríamos el estadio *balanza* propio de la modernidad. En esa dinámica del balancín, el yo pendula constantemente, como el hombre veleta, situado en un punto determinado pero consciente de su exposición constante a los vientos que lo cruzan, a las variaciones constantes del paisaje al que se enfrenta. Descartes dijo: "Esta proposición, *yo soy, yo existo*, es necesariamente verdadera todas las veces que la pronuncio o que la concibo en mi espíritu". "Pero de una vez a la otra no hay garantía de que yo sea el mismo", le ha respondido Lyotard.^{2 3}

Al estar sujeta a multitud de contextos diferenciados en el que cada uno posee un género de discurso específico, la identidad cobra unas nuevas dimensiones fractales. En la medida que el sujeto acciona, elige su presencia en diversos ámbitos simultáneos, está asumiendo plena conciencia de su variabilidad. Bertrand Russell, en sus "Principia Mathematica"^{2 4} habló de las *variables* como aquellos símbolos lógicos que no están determinados. A las diversas determinaciones de las que es susceptible su significado se les da el nombre de "valores" de la variable. Una variable es ambigua en su designación y por tanto indefinida, pero conserva su identidad reconocible en las diversas veces que se presenta en un contexto, de manera que muchas variables pueden presentarse juntas en un mismo contexto, cada una con su identidad particular.

En este sentido, la identidad se conserva y no sólo se tiene; es reconocible, pero sólo en un contexto determinado; el contexto posee "mismidad", esto es, es diferente de otros contextos; y las demás variables del contexto, poseen su propia identidad.

Siguiendo este hilo argumental, dos claras conclusiones podemos extraer: por un lado, que la identidad es expresable sólo en función de un contexto dado, por lo que el sujeto no puede emplear un sólo registro lingüístico para hablar sino muchos, dados los múltiples ámbitos en los que se mueve. Y en segundo lugar, que el reconocimiento de lo que somos es también relativo, puesto que nuestros referentes externos -aquello con los que podemos establecer relaciones de semejanza- están siempre en contextos concretos, lo que sugiere que potencialmente nos podemos parecer a muchas cosas, dependiendo de dónde hablamos. Rusell, en realidad, recoge el principio de Leibniz de que si bien la identidad es el único fundamento de la verdad, "la diversidad de expresiones para designar a un mismo individuo nunca es conceptualmente irrelevante ya que suponen la inserción de dicho individuo en diferentes ámbitos específicos".²⁵

Gilles Deleuze ha señalado en relación a ese perspectivismo relativista -también con el ojo puesto en Leibniz-, la necesidad que el yo tiene de articular nuevas estrategias de conocimiento personal dado el carácter fantasmático de todo referente externo a uno mismo. Los objetos, los signos, "que ya no se definen por una forma esencial, sino por alcanzar una funcionalidad pura"²⁶, obligan al sujeto al relativismo, incluso de sí mismo; relativismo que "no es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto". Es decir, las relaciones que establecemos entre nosotros y los demás signos se basan en la anamorfosis, la única figura posible en un teatro de velocidad. Esa "deformación" nuestra y de los demás conlleva paralelamente un aligeramiento de la noción de identidad puesto que "somos" pero no podemos hacerlo aparente bajo formas fijas. El yo se retrae, despojándose de ciertas maletas que le habían servido para mostrar su credibilidad. No se trata de un sentimiento de pérdida o nostalgia de la escayola que nos han quitado, sino de una súbita conciencia de identidad inexpresable en función de un orden externo, de una íntima legitimidad al descubrir que uno y los demás tienen muchas voces.

"No resistir este vacío terrible que irrumpe en la conciencia conduce a la extinción de uno mismo. Debido a esta deficiencia física, que explica en parte el sentimiento de Marlow de ser un impostor, ningún sentido de autonomía es posible. Tal condición es descrita por Laing en "The Divided Self" ("El yo dividido") como una "inseguridad ontológica primaria"; la arraigada ansiedad en una persona que nunca ha tenido un sentido de la confianza en su propia identidad separada, un individuo sin una confirmación interior de su yo. Cuando la sustancialidad de la misma existencia como persona es siempre cuestionada, no se puede sostener ninguna creencia definitiva, ningún valor absoluto ya que no está alimentada por sentimientos de apoyo subyacentes [...] El yo se juzga a sí mismo independientemente y también se requiere a sí mismo para castigarse. El uso del doble sirve para dramatizar el proceso de auto-reconocimiento moral y psicológico."²⁷

No temamos decir que esa nueva situación comporta graves tensiones; las paradojas aún no están asentadas y todavía se conciben en términos maniqueos, faltos de costumbre como estamos de no tener asideros cerca. Algunas de estas tensiones, sin embargo, no hay que entenderlas como meras transiciones pasajeras de un determinado proceso. Deben, por el contrario, servirnos para dar cabida a toda una serie de caminos (tortuosos, de acuerdo) que habían estado vedados. Esas contradicciones pueden producir dinámicas que alejen los fantasmas de las evidencias, tal y cómo tradicionalmente han sido entendidas, permitiéndonos recomponerlas en base a su misma contrariedad paradójica, perspectivista.

Las tensiones a las que nos referimos están lejos de conformarse únicamente a través de un enfrentamiento con una estructura exterior. En realidad, existen porque no hay ninguna. Ese descubrimiento nos conduce a un sabor de boca algo extraño: no podemos decir. O mejor dicho, podemos decir, pero no a nosotros mismos, siempre entendiendo que decir tiene que ver con comunicar: "Por una retracción del ser, nos liberamos pues de lo que nos obstruye para encontrarnos ahí donde se definen de forma innominable (pero no innominada porque ya existe un arte de escribir y porque a menudo basta seguir el sendero para lograrlo) estas premeditaciones ocultas, invisibles, impalpables, que sostienen las acciones humanas en su manifestación somera

del *hic et nunc*. Esta grieta de las estructuras de la superficie (morfología, ecología, qué importan las palabras) nos ofrece un entorno de la existencia que no sospechamos".²⁸

El aquí y el ahora de nuestro ser nos desvela nuestra propia autonomía; una identidad del deseo en base a nuestra elección, a nuestra *hairesis*. Es cierto que el deseo también ha sido construido respetando las normas funcionales del lenguaje productivo. Sin embargo, un deseo fundamentado en la aspiración de un objeto externo se conduce a través de patrones "de verdad colectiva" por cuanto ha de cumplir una serie de normas consensuadas, previamente pactadas. Un deseo guiado por la auto-legitimidad de nuestra condición autónoma sólo responde a nuestros propios patrones; ese deseo es terrorista, herético, porque no pone en cuestión el objeto de su búsqueda sino los mecanismos escritos para buscarlo.

No es de extrañar pues que los análisis más interesantes sobre la personalidad moderna provengan de discursos que intentan descomponer la idea de estabilidad, como categoría centrada en la *balanza* y en la articulación de una entidad siempre representable. Deleuze y Guattari han abierto nuevas vías de investigación en ese sentido. En sus trabajos, la esquizofrenia no es una solamente una enfermedad (innegablemente brutal) o un estado biológico sino también una condición psíquica potencialmente liberadora producida dentro del marco de las estructuras sociales capitalistas. El estado intenta constantemente neutralizar su potencial destructivo mediante la continuada codificación de sus flujos. Para Deleuze y Guattari, el sujeto esquizofrénico tiene la posibilidad de emanciparse de las subjetividades normalizadas de la modernidad. Un sujeto en esencia contradictorio, en su mismísima formulación. La contradicción no es entonces un efecto de una situación esquizoide, sino la causa por la cual el sujeto no tiene únicamente un sólo proceso de razonamiento, sino que tiene muchos a la vez, y todo legítimos ya que cada una de las elecciones responde a un tipo de género concreto. "El esquizoanálisis se opone a la plétora de mecanismos, discursos, instituciones, especialistas y autoridades que bloquean los flujos del inconsciente". El cuerpo es una entidad desterritorializada. Pero "un cuerpo sin órganos", en la expresión que ellos utilizan, no es un cuerpo desmembrado sino un cuerpo sin "organización", "un cuerpo que se libera de su estado subjetivado, semiotizado, disciplinado, articulado socialmente (como un organismo) para así conseguir desmantelarse, desterritorializarse y ser capaz de reconstituirse bajo nuevas

formas."²⁹ Lo nómada, lo rizomático, lo esquizofrénico son cuerpos libidinales, fragmentados que intentan romper la identidad basada en la representación. Mientras el psicoanálisis se fundamenta en la capacidad del individuo por darse un nombre común mediante su integración en los flujos generales de causas y efectos del comportamiento, generando la neurosis, el esquizoanálisis "abre las líneas del movimiento del deseo lejos de formas jerárquicas impuestas socialmente". En ese sentido, el hombre y la mujer revolucionarios son aquellos que más que crear discursos contrarios al poder lo que hacen es negarse a ser reproducidos, territorializados, algo que amenaza directamente el orden social capitalista, guiado bajo la doctrina de "un hombre, un espacio, un índice".

Aquí también es necesario atender a aquellos mecanismos fermentados en la conciencia con el objetivo de mantenernos dentro de los parámetros de territorio, y que en realidad constituyen la principal arma del poder para crear un "orden natural" basado y legitimado en nuestra propia experiencia. Unos mecanismos que funcionan a modo de policía de la experiencia; órganos de autocontrol que regulan nuestros flujos de deseo. Amelia Jones comenta, por ejemplo, la noción del "sexto sentido" en la obra de la artista norteamericana Maureen Connor: "[El sexto sentido] lejos del significado que le dan las New Age Philosophies (dónde se fantasea sobre el sexto sentido como si fuera una especie de percepción extrasensorial), para los pensadores renacentistas designaba lo que Connor ha reformulado como "un tipo de censor sensorial que determina cómo nos permitimos usar nuestros otros sentidos". Es esta concepción pre-moderna del sexto sentido la que se explora aquí como sistema de represión que convierte en tabú aquellas experiencias que provocan placer o disgusto ilimitados. Para Connor, el sexto sentido, el cual permite al sujeto *contener* sus otras experiencias sensoriales a través de un ejercicio de auto-control, deviene un equivalente psíquico de la noción convencional de la piel o del esqueleto por el hecho de mantener la coherencia del cuerpo sosteniéndolo como una entidad física, fijada."³⁰

La asunción de esta contradicción estructural -que nuestro cuerpo y nuestra alma no son en absoluto fijos- no es sólo una mera actividad o estrategia que se sitúa en una posición contraria al orden instituido. Esa paradoja fundamental habita "donde no hay ningún orden ni justificación"³¹, en un terreno cuyos ruidos y sonidos no pueden ser oídos por los sistemas de

codificación y validación. En realidad, esa experiencia no conformada por la aceptación de los patrones de moralidad, puede ser designada como *silenciosa*.

•••

"You are innocent, when you dream", canta Tom Waits.

El poder le tiene miedo al silencio. De entrada, siempre piensa que el silencio es consciente y voluntario, que es un silencio *emitido*. Por lo cual conviene reprimirlo dado que niega una comunicación pactada de antemano en nombre de la comunidad; pone en solfa, mofándose, el sistema establecido de diálogo. Pero el silencio, también puede ser simplemente silencio; un género de discurso que se mueve en su propia órbita y cuya onda de radio no está dentro de las frecuencias al uso, como cuando se sueña. Hay silencio porque no oímos nada. Ese silencio es sin duda mucho más hereje que el primero. Se trata de un silencio *omitido*, porque sencillamente obvia el sistema entero de representación. No es que calle, es que no dice, porque no tiene nada que decir, porque ni siquiera sabe que hay alguien que desea que diga algo. Por lo que, su extirpación, debe ser mucho más penetrante ya que está en juego la misma existencia del sistema. Una cosa es estar en contra, otra ni tan sólo estar.

El silencio de un víctima que niega dar la información que conoce a su torturador es por definición de carácter *emitido*; ésta desea dar a conocer de forma categórica su rechazo a hablar. El silencio de una víctima que no puede dar la información que se le requiere porque sencillamente no sabe de qué va el asunto es simplemente silencio *omitido*; es el torturador el único capaz de apelar a una falta de interlocutor. No es de extrañar, como recordó Mario Benedetti en "Pedro y el Capitán", que los torturadores busquen casi siempre una confesión, por vaga que sea, como elemento al que agarrarse en su legitimación moral. El silencio sólo les recuerda que están torturando, mientras que la confesión les ayuda a concebir su tarea en términos de funcionalidad y operatividad, es decir en términos laborales. El silencio tras una tortura despliega toda su capacidad destructiva. Debe ser, por tanto, eliminado de raíz para no socavar así las justificaciones éticas que en nombre de lo funcional asume el poder.

La solución a esa voluntad supresora se fabricará a través de la misma representación. La representación y el espectáculo reinventan la ley: "El desconocimiento de la ley no exime de su cumplimiento"; el desconocimiento del

espectáculo no justifica la ausencia en el mismo. Los Otros: se les ponen nombres, trajes, funciones e identidades y se les incorpora a la noria luminiscente de la gran pantalla verosímil de la realidad. Nuestro personaje (inventemos uno o simplemente enchufemos la tele) que vive completamente ajeno a nuestros manejos, es introducido y monitorizado en la representación. Su silencio -él sigue a lo suyo, callado o hablando, eso no lo sabemos- se ecualiza y se convierte en discurso. En la medida en que se le hace aparecer como si entrara de nuevo en la órbita apropiada, este "otro" (hereje por su silencio *omitido*) queda desarmado y desactivado. Como un terminator, que no habla, que no sigue los mismos patrones que los demás, al que se le ponen perros detectores que olisquean la humanidad de la gente y desvelan las identidades "falsas". El género de discurso ajeno al poder -muy a menudo formalizado en ese silencio- es apreciado por éste como sumamente peligroso, sobre todo si muchos empiezan a compartir ese silencio, organizando sus vidas a través de ciertas elecciones interpersonales. "Los centros de poder se definen mucho más por lo que se les escapa o por su importancia que por sus propias zonas de poder".^{3 2} Lyotard tradujo esto en la manera en que los propios mecanismos actúan sobre el problema: "Lo que está sujeto a la amenaza no es un individuo identificable sino que es la capacidad de hablar y de callarse. Se amenaza con destruir esa capacidad. Hay dos medios de lograrlo. Hacer imposible hablar y hacer imposible callarse".^{3 3}

(Nota: La actual representación de la realidad tiene mucho que ver con todo esto. Cuánto mayor es la abstención electoral y el absentismo político, más programas de televisión podemos ver que muestren las vidas de la gente más corriente, incluso las de la más estúpida. Los reality-show sobre parejas desdichadas y desgraciadas vidas, los debates de plató con gente de la calle hablando de las cosas más insospechadas, y por qué no, heréticas; los programas publicitarios en dónde un plastificado vendedor nos encandila ofreciendo las bondades de su producto en una brutal *performance* mediática en donde todo es un alucinatorio montaje o el cada vez mayor uso de la estadística televisiva (sondeo de opinión), son fenómenos (por llamarlos de alguna manera) indicativos de las maniobras del poder por poner nombres a todo aquello que no lo tiene, por insertar en la gran pantalla de la representación aquellos fenómenos, que por sí mismos, nunca elegirían esa opción, aquellos fenómenos *anómicos*. El poder de la televisión reside en su psicofagia. Es psicofagia y crea psicofagia. Millones de personas extasiadas

degluten vorazmente a los demás cuando salen en la pantalla, pero serían incapaces de ir ellos al programa de televisión. La psicofagia reside en un proceso de simbolización de las psicologías, de desexperienciación. Los nazis sabían mucho al respecto. Pero también hay buenas noticias: cada vez más gente, al ser encuestada sobre algún tema, responde: No sé/No contesto.)

...

El yo se retrae, se aligera, se desdensifica. Pero, ¿de qué manera afecta eso a la identidad, a la capacidad de creer aquello que somos, a la formación de una conciencia de verdad personal, aún sabiendo que ésta es relativa respecto a otros juicios de verdad?

La desestructuración del yo tiene que ver con una lógica pérdida de la identidad; entiéndase bien, de la noción de identidad que nos ha sido conformada por la diagramación del poder. Los psicólogos Laing y Cooper hablaron de la "desintegración personal" como una "disolución radical de las estructuras fascistas del ego de las que nos servimos para experimentarnos".³⁴ Sin esos mecanismos impuestos, nuestra condición autónoma tiene como reto la formación de nuevas bases de experiencia que, además, puedan articularse también en un universo colectivo. Bases que cabe dilucidar si deben ser enteramente nuestras o pueden responder también a los estímulos externos, como hace la veleta. No obstante, el punto de partida no será otro que el vacío, el estadio relativo por excelencia, ni pesimista ni negativo, sino azaroso, intensa y profundamente contradictorio, *esquizoso*, perspectivista, ansioso, "cuyo temperamento no radica en el temor a ser conducido a lo trágico, sino en la incertidumbre sobre el valor de la visión".³⁵

El comerciante Kurtz, en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, habla finalmente, antes de morir: "El horror... el horror". Tras el desvelamiento, la conciencia del vacío, de la nada. Tras los mecanismos, tras la cortina, nada desconocido. Lo que está por descubrir siempre somos nosotros. El horror de nuestra plena autonomía; la felicidad del poder.

Un yo fragmentario que busca su propio pegamento. Una multiplicidad de voces que responden a una ontología múltiple, dividida que ya ni lee ni puede leerse bajo los antiguos mecanismos. ¿Un yo nuevo? ¿Pero es ello posible? ¿no hemos formalizado la herejía bajo la impronta de aquella mano singular que descorre la cortina y nos revela la ingeniería de las ideas? ¿No deberíamos recomponer esa concepción? Porque entonces, defenderíamos a los especialistas de la herejía; individuos que, en función de unas características únicas -ya estaríamos usando jerarquías-, nos conducirían a los demás a nuevos estadios desconocidos. Si no hay norma ni dogma por el que valorar la cualidad de lo nuevo, de lo desvelado, ¿cómo seguir sosteniendo la presencia del "genio" que abre y ensancha los horizontes, que "heretiza"? Quizás deberíamos comenzar a pensar en una suma de manifestaciones heréticas, que en vez de buscar un resultado objetivable al que poder etiquetar como cierto, como meta, fuera tras una concepción verosímil de sus realidades, que pudiera ser o no compartida por la gente, pero que en todo caso, al mostrar la transparencia de los mecanismos, aceptara la posibilidad de su misma transformación y enriquecimiento.

Jean-Marie Guyau, hacia finales del siglo pasado (¿cuál es el siglo pasado?) designó la palabra *anomia* como la ausencia de ley fija en oposición a la autonomía de Kant: "Una autonomía que fundamenta la virtud en el respeto incondicional a una regla, en "el conformismo a las reglas dictadas por la Razón" y que son probablemente las normas sociales de un grupo interiorizado en un individuo, por la tradición o la educación".³⁶ Guyau partió de análisis en torno a casos de "personas desarraigadas" producidos por la "afluencia de campesinos arruinados atraídos por las fábricas que se establecen en grandes ciudades como Lyon o París".³⁷ Posteriormente, Emile Durkheim recogería este término, sobre todo a través de "Le Suicide" y "La Division du travail social", redefiniéndolo como aquello que designa las series de hechos o casos que no se reducen a ninguna regla determinante de la normalidad o su contrario, la anormalidad; "la anomia designa los hechos irregulares que no corresponden a ninguna violación de la regla porque, en este caso, la misma regla se pone en entredicho"³⁸.

Ya más recientemente, el sociólogo francés Jean Duvignaud ha realizado una profunda relectura del concepto de anomia intentando bucear en las

raíces mismas de su gestación y en la capacidad de comunicabilidad que esta condición podía asumir. Duvignaud parte de la constatación de que "los hechos anómicos se sitúan ahí donde se producen de forma brutal, inspirada, unos cortocircuitos entre los distintos discursos, revolviendo la coherencia de los sistemas, provocando las configuraciones inéditas, aún no conceptualizadas, siempre perecederas, pero cuya memoria, tras su desaparición, hace surgir infinitas consecuencias colectivas e individuales"³⁹. Esto es, la anomia significaría aquellos comportamientos o identidades, todavía no susceptibles de ser representadas. Para Duvignaud, el carácter anómico nos ayudaría a revelar cómo las sociedades y los individuos se transforman mutuamente a través de acciones y reacciones imprevistas por los códigos al uso. Según él, las manifestaciones anómicas catalizarían esos cambios. Lo interesante de esta visión es que lee los hechos anómicos como un resultado del abismo o falla entre una realidad, que gracias a sus mismas mutaciones constantes también ha llevado a poner en duda la misma idea de sistema, y los mecanismos que la sociedad traumatizada por el cambio puede ofrecer como vía para mitigar esa desigualdad. Esas técnicas salvadoras o vacunantes frente a lo que no se corresponde con el orden establecido, han sido tradicionalmente modeladas alrededor de la idea de "coerción". La cárcel, el hospital o la tumba se erigieron como canales de escape, lo suficientemente alejados de la llamada "vida cotidiana" como para que pudieran interferir en ella. Sin embargo, en una situación de virtualidad social asentada sobre los borrosos cimientos de la representación, ¿cómo prever los cambios que *están a punto* de originarse cuando la idea misma de cambio es el mecanismo protector que por lo visto nos hemos dado? ¿Cómo superar la noción de la novedad con algo nuevo?^{1*}

¹²² Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, (ed. orig. 1985) Gedisa, Barcelona, 1986, p. 158

²³ Jean François Lyotard, *La diferencia*, (ed. orig. 1983) Gedisa, Barcelona, 1988, p. 63

²⁴ B. Russell, *Principia Mathematica*, 1903, en J. Echevarría, *Análisis de la identidad*. Sigo aquí el hilo de algunas de las investigaciones que sobre la indeterminación está llevando a cabo Tere Badia.

²⁵ Echevarría, *op. cit.*

²⁶ Gilles Deleuze, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, (ed. orig. 1988) Paidós, Barcelona, 1989, p. 30. Deleuze llama a ese nuevo signo-objeto "objetil" en tanto en cuanto "el objeto tecnológico actual ni siquiera remite a los orígenes de la era industrial, cuando la idea de lo estándar aún conservaba un aspecto de esencia e imponía una ley de constancia, sino a nuestra situación actual, cuando la fluctuación de la norma sustituye a la permanencia de una ley, cuando el objeto se sitúa en un continuo por variación", mientras que define al "sujeto" como *superjeto*.

²⁷ Ressler, *op. cit.*

²⁸ Jean Duvignaud, *Herejía y subversión*, (ed. orig. 1986) Icaria, Barcelona, 1990.

Lo hereje es un deseo de carácter infinito, porque "ninguna regla, ninguna ley, ninguna categoría racional puede agotar su contenido o comprenderlo"⁴⁰. La ley sólo puede interaccionar, de una forma automática incluso, como en nuestros días, en dónde no participa ni siquiera ningún individuo concreto a la hora de aplicar la vacuna; se produce el hecho, y éste queda matemáticamente reinstaurado en la representación, en forma de noticia, de escándalo, de polémica. No obstante, en el universo propio del comportamiento anómico del hereje, aparte de las técnicas de control que puedan demonizarlo, la cuestión de su aniquilamiento, de su desaparición no es planteada: "Son esos otros los que lo consagran en tanto que personalidad diferente: el hombre anarquista hace esto o dice aquello, pero su ser sugiere una cosa distinta de la que es o parece ser. La personalidad anómica revela una experiencia indómita, y sugiere una relación con el hombre que este mismo, en su inmanencia empírica, no puede concebir"⁴¹. Nietzsche comentaba que los herejes son aquellos seres que "dicen" una experiencia todavía desconocida. Aún hablando mediante un código aún no comunicado, no pueden temer ser aniquilados. En todo caso, se les puede hacer callar, pero su discurso sigue existiendo en la medida en que el poder ha tenido que aceptarlo como lenguaje

²⁹ Seguimos de cerca los análisis sobre Deleuze y Guattari, en Steven Best & Douglas Kellner, "Deleuze and Guattari: Schizos, Nomads, Rhizomes", *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, Guilford Press, New York, 1991.

³⁰ Amelia Jones, "The Flesh of the World", *Maureen Connor. Discreet Objects*, Alternative Museum, New York City, 1994, p. 4.

³¹ Duvignaud, *op. cit.*

³² Best&Kellner, *op. cit.*

³³ Lyotard, *op. cit.*, p. 23

³⁴ Best&Kellner, *op. cit.* En relación a la 'división del yo', ver R.D. Laing, *The Politics of Experience*, Pantheon, NY, 1967; David Cooper, *Death of the Family*, Pantheon, NY, 1971.

³⁵ Rosset, *op. cit.*, p. 62

³⁶ Duvignaud, *op. cit.*

³⁷ *Ibid*

³⁸ *Ibid*. Señalaremos, a modo de curiosidad (¿no es lo curioso una propiedad de lo verosímil, de lo posible?) que la anomia, en el campo de la medicina, es la incapacidad para nombrar objetos o reconocer sus nombres escritos o hablados.

³⁹ *Ibid*.

* En política cultural, las instituciones parecen haber encontrado respuestas suculentas a esta paradoja, que por un lado anulan el potencial revolucionario de lo nuevo mientras por el otro, en nombre de lo nuevo, se desactiva aquello que de peligroso pueda tener lo existente. Tere Badia ha formulado recientemente la cuestión de la siguiente manera: ¿No será que el poder, cuando piensa en las sociedades que quiere, las intenta adaptar a las nociones de vanguardia que siempre han de aparecer? Cuando se premia una determinada obra de arte *joven*, ¿no están haciendo las instituciones una asimilación de la sociedad en la producción cultural y ya no al revés? En otras palabras: ¿es lícito hacer una política que busca las novedades cuando la realidad es totalmente obviada?

contrario, *malvado*. Como la jurisprudencia, el lenguaje otro, por ser justamente herético, pasa a formar parte de los códigos normativos, aunque sea para legislar su propia culpabilidad. La personalidad anómica se crea a sí misma. Después es aceptada o rechazada por el grupo; santo o hereje. La propia elección, *hairesis*, sin embargo, se convierte en el eje central de la norma. El discurso protestante: "Hay que saber construirse; esa formación te ha de representar". El valor de la creación, de la producción de personalidad deviene mito: "He aquí la novedad... Estamos condenados a inventarnos en tanto que personas, en la medida en que ya no existe una estructura de acogida que nos proporcione un marco y nos imponga una morfología de nuestros sueños. La misma anomia ha cambiado de sentido con nuestra sociedad y nuestra civilización. Estamos condenados a innovar o reventar"^{4 2}. Esa asunción de la novedad como orden de referencia entraña paralelamente la aparición de otras ópticas respecto a su misma esencia. La auto-creación en nuestro presente pone en tela de juicio la relación existente entre anomia y memoria.

Quizás también tenemos que replantear, relativizar profundamente, lo que entendemos como relación entre tiempo y novedad. Es cierto que nos hemos construido unas técnicas de reflexión apuntaladas sobre la vieja idea que las ideas se suceden unas a las otras, siendo siempre las últimas las que suscitan un mayor consenso respecto a su operatividad. Sin embargo, no es tampoco menos cierto que esa trayectoria procesual se ha basado sobre una evidente falta de racionalidad en la medida que, por ejemplo, las mujeres han sido excluidas de esa formulación histórica, por poner un caso de perspectiva mayoritaria pero no por ello menos coaccionada. Muchos discursos feministas se despliegan en el terreno de la búsqueda y de la reconstrucción histórica, confrontando lo que se entiende como tradición e historia. Mientras en la tradición heredada no aparecen mujeres, en la historia sí las hay.

Adentrarse pues en las bambalinas de los procesos históricos supone poner en jaque la noción homocéntrica de la tradición como máscara ideológica. A través de numerosos análisis en esa dirección, ha sido posible desvelar multitud de mecanismos y realidades ocultas "satanizadas" gracias al consenso masculino del concepto de cultura y de historia. Se han descubierto, por así decirlo, una buena cantidad de *novedades*. ¿Por el simple hecho de pertenecer a la memoria no hemos de llamarlas novedades? ¿pero a la memoria de quién nos referimos? La necesidad y la urgencia de constituir una memoria del pasado propia de las mujeres -propia en la medida que ésta ha sido

oprimida sistemáticamente e identificada por una homocultura, y propia también porque puede inscribirse a su vez en lo que llamamos la gran cultura- que puede además aportar importantes novedades sobre nuestras propias tecnologías sociales, nos pone sobre el tapete la obligada revisión de la idea de lo nuevo y de sus procesos de constitución.

¿Qué mecanismos enfrenta el ser *socializado* ante la imagen de la anomia? No otros que aquellos que representan la totalidad. Los románticos respondían al nihilismo a través de la sublimidad del cosmos, de su perfección. Perfección que engloba en sí misma lo que no puede ser dicho. Perfección positivista, perfección de verdad. Kant abre el camino con la idea de lo *sublime* para que después pre-thatcheristas como Edmund Burke en el siglo XVIII estipulen lo sublime como si de un contenedor de deshechos se tratara. Lo sublime se categoriza como aquella isla en la que se deposita, como a los leprosos, todo aquello *otro*: lo que no puede ser dicho, interpretable o representable. En la calle, lo llamaríamos el manicomio, la cárcel.^{1*} El capitalismo reinventa lo sublime en la máscara del espectáculo, en el simulacro del "todo es posible". Lo anómico es integrado en el mundo, porque la *basura* desborda sus propios márgenes, y eso aterra al poder. De repente, miles de comportamientos alejados de lo central aparecen en nuestros monitores, en nuestros libros, en nuestros periódicos, en los escenarios. Lo sublime se normaliza. Tanto da que sigamos sin entender, sin querer entender; no hay mejor estrategia que dar quince minutos gloriosos, sólo quince minutos, ni uno más -hay otros detrás que también tienen que decir- para que nos quedemos tranquilos, quizás algo sorprendidos, pero tranquilos al fin y al cabo; acaramelados frente a la estufita. El mundo de la representación es como el universo de las Fallas valencianas; quince minutos de libre voz, consentida sólo porque será inmediatamente fagocitada, quemada. El fuego del espectáculo lo purifica todo.

¹⁴⁰ Duvignaud, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

* "Durante siglos, locos, delincuentes, prostitutas, alcohólicos, ladrones y extravagantes han compartido el mismo lugar, un lugar en el que la diversidad de la naturaleza de su "monstruosidad" era ocultada y nivelada por un elemento común a todos: la desviación de la "norma" y de sus reglas, unido a la necesidad de aislar lo anormal del comercio social [...] Alienación y delincuencia representaban, así, conjuntamente, la parte del hombre que debía ser eliminada, circunscrita y ocultada hasta que la ciencia no decretó la clara separación entre ambas". Franco Basaglia, "El hombre en la picota", VVAA, *Psiquiatría, Antipsiquiatría y orden manicomial*, Barral, Barcelona, 1975, p. 157

III. Es posible que me parezca. Es probable que me hagan aparecer.

La verosimilitud

La primera herejía, así llamada por la naciente y pujante Iglesia hacia el año 200 dc, de la cual se tiene constancia documental, era la herejía *docética*, que toma su nombre de la palabra griega "dokéo" (parecer o aparecer). Esta consideraba que Cristo únicamente "pareció" haber sufrido en la crucifixión⁴³. Sostenían que, dado el carácter divino de Jesús, difícilmente éste pudiera haber sentido dolor y sufrimiento físico mientras era ejecutado. Esta apreciación o interpretación convocó una gran polémica entre quienes argumentaban sobre un mayor peso de lo humano en Cristo y entre quienes se mostraban más afines a entender al mesías como Dios mismo. Por otro lado, no se nos escapa que el fin último de tal debate radica más bien en establecer la memoria que el propio Cristo en la cruz quería dejar en la mente de los hombres; o mejor dicho, cómo los hombres tenían intención de recordar a su salvador. Un Cristo que, por ser divino, no hubiese mostrado su cara humana en el mayor de los martirios, posiblemente hubiera creado un tipo de mitología poco energética y edificante para ser vendida por los siglos de los siglos. En cambio, la constancia de un horror humano ante la muerte sin duda ayudaría mucho mejor a construir un símbolo que funcionara a manera de espejo de control psicológico entre gentes en las que la muerte era una realidad demasiado cotidiana.

No nos importa aquí si Cristo sufrió de verdad o simuló su dolor. Tampoco pudo nunca llegarlo a explicar. En todo caso, lo que es interesante de este debate es la percepción que de ese hecho se tuvo. Un Cristo que necesita expresar con claridad su propia esencia parece algo sorprendente, dado que él mismo se sabía divino. No se trataba sólo entonces de ser, sino de parecer mediante determinados mecanismos retóricos, como el milagro, la capacidad oracular o la teatralización de la muerte. Cristo necesitó hacerse verosímil ("éikos") porque, de cualquier manera, sólo él sabía si era Dios mismo. En realidad, su divinidad a nadie le importaba, pensaría Jesús en la cruz. La cuestión es que no deja de ser sintomático que la primera herejía del cristianismo se fundamente en la apariencia de un hecho; en su verosimilitud. Y sobre todo, que se base en la capacidad que un individuo claramente "otro"

tiene de hacerse creíble. Decimos "otro" dadas las características no codificadas del comportamiento de Jesús. Elección (hairesis) y verosimilitud tienden ya desde los inicios de la era cristiana a establecer una relación tácita.

La verosimilitud es la facultad técnica que el lenguaje tiene de construir imágenes, visuales o textuales, que parezcan verdaderas, ciertas o reales pero que no pueden ser demostradas a través de las tecnologías conocidas y aceptadas por todo el mundo. La imposibilidad de establecer su nivel de realidad, de legitimidad, marca su diferencia respecto a lo que es real y aceptado como tal. Lo verosímil es aquello que "puede ser" pero que aún no es "del todo", pues no puede ser comprobado como en una ecuación matemática. Podría decirse que es una especie de estadio previo al lenguaje "de veras", algo así como una fase representativa a las puertas de la realidad.

Por otro lado, el mismo Aristóteles define la retórica no como el arte de persuadir simplemente, sino como "el arte de ver los medios de persuasión que comporta cada materia". La retórica no busca la constitución de verdades, pues éstas se demuestran a través de la ciencia, sino de los medios de persuasión que se usan en cuestiones opinables que no son verdades fundamentales⁴⁴. La retórica no sólo busca los mecanismos de la expresión sino que además es capaz de someter a los juicios de poder mediante el desvelamiento de las técnicas de persuasión que utiliza. Esta doble percepción se revela compleja y forzosamente contradictoria, al ser arma de doble filo.

Tradicionalmente, y siempre de la mano de Aristóteles, la verosimilitud se ha entendido como la facultad retórica de hacer plausible un discurso en función de unos referentes determinados. En la práctica, esos referentes no eran otros que la misma realidad objetiva, siendo los sujetos meros canales de transmisión de la misma. Lo verosímil se encaminaba hacia una realidad establecida como tal. Sin embargo, ese concepto de verosimilitud difícilmente puede servirnos hoy en día. La razón no es otra que la variación en la comprensión e interpretación de la realidad. Dada la pérdida de los referentes comunes en los que nos movíamos, esa realidad ha asumido una figura multiforme, dependiente tanto de los sujetos que la nombran como de los contextos en los que se insertan. Horacio, el mentor más significativo e influyente del filósofo griego durante el Renacimiento y el Barroco, ya intuyó esa posible situación respecto al relativismo de la realidad mediante el establecimiento de ciertas técnicas retóricas, fundamentadas más concretamente en la idea del *decoro*, de la adecuación del mensaje al medio. No

obstante, ambos siempre defendieron que la capacidad de realizar discursos verosímiles estaba en correlación con un centro moral que debía conformar todos los comportamientos de juicio. La posibilidad de ser hereje era en realidad simplemente obviada puesto que la acción potencialmente herética se traducía en una negación del ejercicio retórico, lo que no estaba previsto como forma de diálogo. Si alguien habla "con otro lenguaje", difícilmente puede establecerse una comunicación, por lo que no sirve para argumentar la realidad previamente establecida. Sólo había una realidad. Sólo hablaba una realidad. Fuera de ella, no había nada.

Enfrentarse a la verosimilitud en nuestros días, supone variar radicalmente estos puntos de referencia. De entrada, se hace capital apuntar que al hablar de verosimilitud, hablamos de representación, de comunicación. La verosimilitud está en función del deseo de decir. Quien no tiene ese deseo, no está en absoluto sujeto a pensar en su plausibilidad. Un ser sin ánimo o sin técnicas comunicativas no le debe nada a esta regla. Es y punto. Cuando aquí hablamos de verosimilitud, de apariencias, lo hacemos en el orden de la representación, de la imagen, del lenguaje, del arte, aunque evidentemente responda perpendicularmente a circunstancias externas psico-sociológicas.

Así pues, no se trata tanto de ver cómo desarrollar un discurso comprensible, verosímil respecto a un fondo común aceptado por todos sino cómo explicar, hacer creíble lo que nosotros somos. La verosimilitud, no tanto como la búsqueda de las formas del mundo como nuestra proyección personal expresiva. Lo verosímil se mueve entre su condición de sustrato compartible por una comunidad coetánea y su propia función moderna de dar forma a una expresión diferente, identitiva. Lo verosímil se conjuga en nuestros días entre la necesidad de ofrecer un diálogo social y la urgencia de dar cabida a nuestro yo más impulsivo; una verosimilitud social y una verosimilitud personal capaz de mostrar aún al precio de aligerar un poco nuestra identidad o verdad. Sin puntos focales de referencia generales, sin géneros de discurso universales, el referente a tener presente somos nosotros mismos. ¿Cómo me hago verosímil respecto de mi mismo? Asumiendo además que he de expresarme de muy diversas formas dependiendo del contexto en el que me encuentro, ¿cómo articular mi expresión de manera que pueda generar reacciones útiles, comunicativas, y además seguir siendo yo? ¿cómo hacer que mi estrategia crítica -potencialmente herética- consiga comunicarse, no sólo expresarse? ¿Cómo decir mi experiencia sin necesidad de decir el mundo entero? Que el yo

se haya retraído en busca de una nueva organización de relaciones éticas y sociales, no quita que a la hora de comunicar, la cuestión siga siendo la misma: ¿cómo decir mis palabras en un mundo de contextos precisos llenos de palabras y que además, no sólo sean representativas -como las instituciones nos exigen- sino que sean presentativas de cómo somos y de lo que queremos decir?

Estas preguntas, así retóricamente planteadas, no escapan de una pregunta más general. ¿Podemos establecer un análisis de las mismas sin tener presentes las fórmulas que en su día se pensaron al hablar de la verosimilitud como pegamento moral? Seguramente que se puede. No obstante, nosotros hemos preferido partir de algunas de las viejas premisas, porque, al fin y al cabo, no dejan de ser mecanismos en cierta medida reorientables. Es más, tampoco podemos desvincular nuestras posibles técnicas de expresión con aquellas que, por ejemplo, los medios de comunicación emplean para hacernos llegar la realidad de sus mensajes. La diferencia esencial estribaría en la concepción misma del signo: mientras para el poder, el signo sólo es un símbolo, por lo tanto almidonado y unitario, para una retórica del yo, el signo está desprovisto de un contexto supra-legitimador; es un simple signo volátil en busca de contrato; una alegoría.

El Barroco es el momento en el que el discurso de la verosimilitud se plantea de una forma radicalmente diferente. Tanto en el terreno de la comunicación política como en el de la búsqueda de la imagen propia, el debate se centra en la manera a través de la cual las cosas han de ser expresadas, en el modo de crear credibilidad, de proyectar las realidades.

El Barroco desarrolla básicamente dos nuevas interpretaciones: por un lado, cuestiona la idea de perspectiva central, y por el otro pone sobre el tapete la idea de la identidad como reflejo del universo. Ello se produce en un ambiente de extrema confusión y contradicción, ya que en ese momento también se instituyen de manera generalizada los mecanismos de poder conocidos hoy en día. Mecanismos aún representados en términos medievales, pero legitimados de una nueva manera; sobre la base de la ciencia política, de la nominación y por tanto de la medición de la voluntad común. Esa paradoja de estratos en un mismo contexto condujo a la gestación de respuestas y/o comportamientos diferenciales completamente desconocidos.

El barroco católico sabe que Dios se está muriendo, por lo que descubre que Dios no es Dios, que nunca ha sido Dios. Ello sitúa a los individuos en un plano de vacío que rápidamente será utilizado por los renovados órganos de

poder, como la Iglesia. La aparición de la ciencia moderna y la contrarreforma protestante, con su discurso sobre el yo, conformaran la tríada de cuestiones a las que la Iglesia deberá adecuarse.

La Iglesia reaccionará, guiada por la Orden Jesuita, con el establecimiento de nuevos mecanismos, que aseguren unos ciertos límites pero que también ofrezcan determinados márgenes a la hora de dibujar el mapa general de la sociedad. El Concilio de Trento entre 1545 y 1563 establecerá toda una serie de normas que deben servir como cánón de un nuevo estilo de vida: la representación, el espectáculo. Por primera vez, se legisla la novedad como tal. Se estipulan unas leyes que aseguran el control de lo nuevo en el terreno de la representación, único lugar de sustento de una moral que, como la católica de aquellos días, sabe de su falta de legitimidad social. Lo nuevo ya no se interpreta en clave de una moralidad determinada sino como aquello que está y aparece sin moral alguna y que es urgente identificar y darle un nombre propio: "una cosa es bella en la medida en que es clara y evidente", escribía Gilio da Fabriano⁴⁵.

La doctrina de la Iglesia barroca tuvo perfectamente presente que se estaba produciendo un deslizamiento en la forma en que la gente apelaba a la realidad. Es más, la propia Iglesia fomentará análisis tendentes a fusionar el dogma doctrinario con la libertad de razón, como en las tesis jesuitas, las cuales además intentan simular una comprensión de los mecanismos, como ocurre en las *composiciones de lugar* de San Ignacio de Loyola^{1*}; o por ejemplo, en el nacimiento del *probabilismo* gestado por los dominicos, encaminado a analizar las elecciones legítimas^{2#}. La percepción unitaria de la realidad da paso a una

¹⁴³ Dunham, *op. cit.*

⁴⁴ Alberto Blécula, en su introducción a Aristòtil, *Retòrica. Poètica*, Laia, Barcelona, 1985, p. 16

⁴⁵ en Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia, del 1450 al 1600*, (ed. orig. 1942) Cátedra. Madrid, 1982, p. 120

* Muy bien comentados por Julián Gállego, en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 179-83

^{2#} Barthélemy de Medina, fraile dominico profesor en Salamanca en el siglo XVI, propone la figura del mercado como un lugar de elecciones legítimas. *Desde afuera*, todas las opiniones más o menos probables conservan sus posibilidades. A la *conciencia* le toca elegir con toda buena fe y *desde dentro*, la opinión que le dará la seguridad interior. Nace el "probabilismo", la casuística que conocería su "edad de oro" bajo el impulso de los Jesuitas. Lo verosímil abarca todo el campo de acción moral. El deslinde entre lo verdadero y lo verosímil es casi idéntico al que divide fe y costumbres. Esto es, lo verdadero es dejado a la sombra de la fe y lo verosímil a la de la realidad.

El discurso casuístico será de difícil manejo para la Iglesia, la cual durante prácticamente dos siglos estará a punto de condenarlo como herético. Jules Gritti sugiere

fragmentación de las experiencias y a un interés por todo aquello que no es central, ni siquiera natural¹⁺. No en vano, una de las características más

que la casuística estaba muy cerca de ser una ciencia "realista" gracias a una técnica que permite adaptarse a todos los desvíos, a todas las complejidades de lo real. De ahí, también nacerá el gusto por la "teratología" o gusto por lo monstruoso, especialmente en los escritos de Escobar, Tamburini y Caramuel, en la medida en que esta ciencia se aplica en lo "concreto", en el caso específico. Jules Gritti, "Dos artes de los verosímil: I. La casuística", *Lo Verosímil*, (VVAA), Tiempo Contemporáneo/Revista Communications, Buenos Aires, 1970, pp. 115-134

¹⁺ "Porque ese cielo azul que todos vemos/ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande/que no sea verdad tanta belleza!". Luis Argensola, s. XVII. En Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco*, Istmo, Madrid, 1982, p. 5

⁴⁶ J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, Madrid, 1975

⁴⁷ en Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Black&Red, (ed. orig, 1967) Detroit, 1983.

⁴⁸ Greil Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge. Massachusetts, 1989, p. 99

⁴⁹ Dr. Renaudin, *Annales médico-psychologiques*, 1845. En Robert Castel, "El Tratamiento moral. Terapéutica mental y control social en el siglo XIX", VVAA, *Psiquiatría, Antipsiquiatría y orden manicomial*, Barral, Barcelona, 1975, p. 84

⁵⁰ Vattimo, *op. cit.*, p. 86. El corchete es nuestro.

⁵¹ Lyotard, *op. cit.*, p. 62

⁵² J. Bialostocki, "Barroco; estilo, época, actitud", en *Estilo e Iconografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973.

⁵³ Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750*, (ed. orig. 1973) Cátedra, Madrid, 1985, p. 140

⁵⁴ Blunt, *op. cit.*, p. 119

⁵⁵ John Hillis Miller, *Heart of Darkness Revisited*, New York, 1983

⁵⁶ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, (ed. orig. 1944) Trotta, Madrid, 1994, p. 37

⁵⁷ Duvignaud, *op. cit.*

⁵⁸ Rosset, *op. cit.*, p. 50

⁵⁹ Lyotard, *op. cit.*

⁶⁰ Rosset, *op. cit.*, pp. 191-224

⁶¹ Wilhelm Roentger, "Implosión", *Iñaki Larrimbe-Implosión*, catálogo de la exposición, Diputación de León, 1995.

⁶² Warren Robinett, "Technological Augmentation of Memory, Perception and Imagination", *Virtual Seminar on the Apparatus*, *op. cit.*, p. 17

⁶³ Catherine Richards y Nell Tenhaaf, "Introduction", *Ibid.* Sin embargo, para las autoras, la misma inclusión de los aparatos en la fundación de la identidad podría convertirse en una característica positiva en la medida en que, "al utilizar los instrumentos para reordenar la percepción, uno puede anticipar las relaciones de poder". Anticipar, en este contexto, podría querer decir desvelar, pero también prevenir. La pregunta que se me ocurre es ¿prevenir lo que nosotros mismos proyectamos, al ser nosotros quienes en realidad formulamos las relaciones de poder?

⁶⁴ Leibniz, *Sobre la génesis de las cosas en su radicalidad*, en J. Echevarría, "Leibniz, el Dios más barroco posible", *Barroco y neobarroco*, Cuadernos del Círculo de BBAA, nº2, Madrid, 1990, p. 55

* En este estúpido catálogo de anomalías sociales no podemos dejar de anotar el papel de las brujas, quienes recibieron el peso entero de la violencia institucional bajo la acusación de herejía. Las brujas nunca participaron ni de cerca ni de lejos en la vida cotidiana cortesana o burguesa, como lo hizo el loco, el enano o el bufón. Este capítulo merecería todo un estudio aparte, sobre todo si tenemos en cuenta el cruce de razones misóginas, económicas, familiares, etc. Sólo tengamos presente por ahora que prácticamente la totalidad (alrededor de un 80%) de las personas ejecutadas bajo los cargos de herejía entre 1450 y 1700 en

evidentes de la producción cultural barroca es su voluntad de reflejar lo artificial, lo concreto, lo extraño, lo anormal, lo monstruoso. Dejar de mirar a Dios supone mirarse a uno mismo y descubrir en los demás nuestras propias diferencias. Ese es el ánimo que mueve el Barroco.

La mayoría de creadores y pensadores de finales del siglo XVI y de casi todo el siglo XVII, ponen en cuestión el orden perspectivista central y comienzan a sugerir la necesidad de establecer nuevas relaciones psicológicas y espaciales para así dar cabida a la idea de "continuum", de despliegue mental y físico que sea capaz de integrar no sólo los deseos expresivos sino también, y sobre todo, las percepciones diferenciales de los individuos. La Iglesia, ante este reto, expresará grandes dudas, ya que en principio no parecía ser la manera más apropiada de asentar las movedizas bases de poder y control de aquel momento. Sin embargo, pronto encontrará en las nuevas ideas el campo perfecto en el que abonar una nueva terapia política: en el ámbito de la representación. En el juego de la ilusión, el individuo "recupera" su capacidad de participación y legitimidad, dejando de lado "estériles" posiciones autonomistas. En el espectáculo -los grandes diseños urbanísticos integradores,

Europa occidental fueron brujas; esto es, mujeres solteras de más de 45 años. Cfr. G. R. Quaife, *Magia y maleficio. Las brujas y el fanatismo religioso*, Crítica, Barcelona, 1989)

65 Jacques Heers, *Carnavales y Fiestas de Locos*, Península, Barcelona, 1988

66 Robert Castel, "Para una crítica de la institución psiquiátrica", *Psiquiatría, Antipsiquiatría y orden manicomial*, op. cit., p. 99

67 Ressler, *op. cit.*

68 Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer*, T&H, Madrid, 1991, p. 20

69 *Ibid.*

70 Cfr. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

71 Duvignaud, *op. cit.*

72 Bouza, *op. cit.*

73 Recordemos la magnífica película "Freaks". Ver también el monográfico sobre anomalías físicas de Daniel P. Mannix, "Freaks", *Research Magazine (classics)*, (ed. orig. 1976), San Francisco, 1990.

74 Heers, *op. cit.*

75 Castel, "Para una crítica de la institución psiquiátrica", *op. cit.*, p. 134-135

76 Gerónimo de Mondragón, *Censura de locura humana*, en Bouza, *op. cit.*, p. 36

77 Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 114

78 Dick Preston, "Are You Afraid of Distant Voice?", *The Oracle*, Official Publication of the International Brotherhood of Ventriloquists, Vent Haven, Kentucky, mayo-junio de 1952, vol. XI, nº 3, p. 5

79 Charles Dickens, "Old C. Shop...", xix, 1840; en "Ventriloquism", *Enciclopedia Británica*, ed. 3, XVIII, 639/2

80 Walter Benjamin, "Tesis de la filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982.

81 P. W. Ciuró, *La ventriloquía*, Artes Gráficas CIO, Madrid, 1963

82 Gerald Rabkin, "The Ventriloquist's Wife", *Soho Weekly News*, 1 de junio de 1978, p. 68

el claroscuro, las perspectivas múltiples o falsas, el trompe-l'oeil, la luz escenográfica, etc.- se invita al individuo a participar de la magia, una magia simbiotizada en el mensaje político. Mientras participa, no piensa en sí mismo: "Hay una voluntad genuinamente barroca de dirigir los comportamientos sociales provocando la suspensión de la conciencia individual mediante el recurso a lo extremoso, cuyo efecto es reforzado por la desproporción que existe entre la magnitud del gasto y la brevedad del placer al que se dirige. En este sentido, la ostentación, en una cultura basada en la apariencia, adquiere un valor intrínseco en tanto que contribuye de manera eficaz a configurar las mentalidades y a conculcar posibles estados de opinión adversos"⁴⁶.

La ilusión del espectáculo desplegado públicamente se somete a la ley, en este caso política, de la verosimilitud. En ella, un discurso como el religioso difícilmente asumible por un yo que empieza a ser consciente tanto de su autonomía personal como de la falta de sustento social, es fácilmente proyectable. El universo de la representación dirime la cuestión de la legitimidad gracias a su propia presencia, por el hecho de estar allí y ofrecer una dinámica incluyente, integradora. El espectáculo se legitima por traer el cielo a la tierra. Se trata pues de una respuesta política ante una situación peligrosa para el poder pues la realidad, como en el caso barroco, asume unos perfiles de certeza difícilmente encontrables en épocas anteriores. El interés de los artistas barrocos por enfrentarse a la realidad, a pesar pero mediante las doctrinas eclesiásticas, llevará a éstos a concebir sus trabajos como representaciones sobre dos caras: la real y la virtual: lo que se ve y lo que ello traduce, creando así paradojas y alegorías entre lo real y lo artificial.

El sistema del espectáculo, basado en la verosimilitud como fin y no como medio, en la creación de una imagen y de una palabra omnímoda, más allá de su supuesta realidad, no es simplemente una técnica circunstancial sino todo un mundo: "No es sólo un teatro sino también una iglesia: El espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social entre la gente mediatizada por imágenes", dijo Guy Debord, respecto al espectáculo de nuestro tiempo. La contradicción de una tautología: el espectáculo define la realidad y esa definición define a su vez la irrealidad. Cuando todo lo que es vivido se desplaza hacia la representación, no hay vida real, por lo que ninguna otra vida parece real. La victoria del espectáculo es que nada parece real hasta que aparece en el espectáculo, aún cuando en el momento de su aparición pierda todo lo que de realidad pueda tener"⁴⁷.

El espectáculo de la verosimilitud. No una verosimilitud como la urgencia de hacernos entender sino bajo la premisa de la obligación de entender. Bajo el manto de la felicidad, del bien y del consenso, de la democracia de intereses, de la inclusión y de la participación: "Como Debord dibujó, vivimos en una democracia de falsos deseos. Uno no puede intervenir, pero tampoco queríamos, porque como mecanismo de control social el espectáculo dramatiza un espectáculo más interno de participación, de elección. En casa, uno escoge entre los programas de televisión; en la ciudad, uno escoge entre las incontables variaciones de cada producto en el mercado. El espectáculo dramatiza una ideología de la libertad"⁴⁸. Esto es, el espectáculo no ofrece simplemente un discurso para que no pensemos en la libertad sino que teatraliza el existente para volverlo legítimo y así profundizar más en sus propias raíces. El acto de la hairesis en el ámbito de la representación se define por su obligatoriedad, por su supuesta necesidad, por su enmarcamiento dentro de un orden definitivo del "todo". El espectáculo es una empresa de socialización, de ordenamiento vital, en su afán de influenciar normativamente allí dónde la norma tiene el peligro de no ser interiorizada o de ser rechazada. El médico-psiquiatra francés Renaudin escribía a mediados del siglo XIX: "Cuanto más reacio sea el loco a toda regularidad tanto más necesario se hace rodearle por todas partes de un orden metódico que le lleve a una existencia normal y que tarde o temprano acabe por convertirse en necesario para él"⁴⁹.

Frente a esa realidad procedente de la imagen, los artistas despliegan una imagen que proviene de la realidad. El límite, la frontera en la que ambos se encuentran está muy desdibujada y es difícil de definir. En la misma idea de verosimilitud parecería hallarse. "Frente a la historicidad hecha por los científicos [y políticos] está una aparente no historicidad del artista; el artista no puede enseñar a otros sus modos de inventar y de producir ya que él mismo no se da plenamente cuenta de ello"⁵⁰. Siendo así, ningún modelo de verdad reproducible puede ser aceptado en el mundo del arte. De ahí, que personajes como Bernini o Borromini no crearan escuela; se trataba de lenguajes tan interiorizados que sólo podían comprenderse en su propia verosimilitud, en las concretas aplicaciones de sus intenciones. En un mundo de yoes relativos, sólo es posible expresar en contextos muy determinados, en lugares y en tiempos concretos, como Bernini, pero sobre todo como Borromini a través de sus más

que precisos trabajos. El concepto abstracto de lenguaje desaparece para dar paso al arte como situación adverbial, no como sustantivo o adjetivo.

En lo concreto, la verosimilitud y la ilusión se permiten el juego con lo real, con el espectador, siempre aceptando lo subjetivista de la experiencia. Lo plausible se genera desde la autonomía y no desde su conculcación, como pretende el poder, la iglesia barroca. Los artistas descubren la falta de verosimilitud en las perspectivas centrales, por lo que reaccionan con múltiples visiones más acordes con una concepción relativista del mundo, basada no tanto en la experiencia de los sentidos como en la formulación de la expresión de la misma. Expresión que viene mediatizada por las posibilidades de recepción que el discurso genera. Así, la imagen es y no es a la vez. El punto de confluencia no es otro que una imagen verosímil en el que la verdad de uno y la de otro puedan establecer algún tipo de referencia común. El yo genera, despliega su proyección a través de la previa incorporación de lo perceptivo. No sólo crea, sino que selecciona principalmente. Al elegir, convierte el acto creador en interpretación misma. El espectáculo visual que emite incluye en su génesis misma el propio espectáculo en el que se basa para dirimir qué imágenes escoger. De ahí, el sentimiento de tautología del pensamiento moderno instaurado hacia el siglo XVII, pero también la sospecha de que la relación que se establece es relativa, puesto que nuestro propio discurso y las variaciones de los contextos en el que lo expresamos no son unidireccionales: "El objeto y el sujeto se forman juntos en los dos polos del campo perceptivo... La visión no tiene lugar en una línea que ponga en contacto a quien ve y lo visto sino en un campo de visibilidad lleno de lateralidades entrevistas.... La realidad no se expresa pues con una frase como X es así sino que se expresa: X es así y no es así. A la aserción de realidad le corresponde una descripción inconsistente en relación con la negación. Esa inconsistencia caracteriza la modalidad de lo posible"^{5 1}, la modalidad de lo verosímil.

Ese cuestionamiento de la frontera entre la expresión personal y la urgencia de la comunicación pone en solfa paralelamente lo que es real y múltiple y lo que es natural en su sentido objetivo. "La retórica mezcla lo verdadero con lo probable; ambos aspectos pueden convertirse en un medio para convencer al espectador. De ahí procede el ilusionismo, la técnica, alcanzando un efecto y una impresión subjetiva de la realidad"^{5 2}.

En un concepto representativo de la vida -de "toda la vida", como podemos observar en las galerías de monstruos sociales de la pintura española

del XVII-, la percepción es entendida no cómo una prótesis disponible en ciertas ocasiones sino como un cuerpo general, como un organismo que informa de la realidad y la hace experienciable. La vida, susceptible de ser representada desde muchas ópticas, todas ellas legítimas, introduce la misma verosimilitud en el terreno de lo para-moral, de aquello alejado de los discursos centrales. Esa percepción no es sólo una atracción hacia lo diferente sino hacia la misma experiencia "otra", indecible en principio. Su decibilidad lógicamente comporta la apariencia verosímil: en la representación, ello queda nominado, interpretable. Esa contradicción es el principio fundamental del lenguaje del barroco y de hoy: la paradoja de un pensamiento múltiple y la gestación de la representación como el medio en el que lo múltiple se homogeneiza.

Esa globalización, reductora al incluirlo todo, está muy en relación con la "visión dual" instaurada por el mundo barroco, la cual sugiere que "la imagen completa de un santo y su visión es la experiencia sobrenatural del espectador. Al espectador se le introduce "dentro" de la visión; no se le invita para que la mire desde fuera"⁵³. Lo improbable e inverosímil se vuelve plausible, verdaderamente convincente. Este, en realidad, será el efecto que produzca la necesidad de los artistas por proclamar su autonomía personal, su idiosincrática personalidad. El hecho de decirse, captando estratégicamente la experiencia de los demás, conlleva la propia espectacularización de la relación, zona de debate posible entre contrarios. Comunicar, en este universo de verosimilitudes, se define por envolver al oyente para que éste entre en un universo "otro" al suyo. Necesidad urgente e imperiosa del individuo, inmediatamente modelada por el poder como vía de discurso político. Moldeamiento especialmente basado en el argumento de la territorialización, del enmarcamiento.

Las principales medidas del Concilio de Trento consisten en que "no se representará ninguna imagen que sugiera una falsa doctrina o que pueda conducir a peligrosos errores a aquellos que no han recibido la debida educación"⁵⁴ y en que "las imágenes han de adecuarse en parte y en todo a las historias que cuentan y a los lugares en dónde han de emplazarse". Esto es, los artistas han de adecuar sus trabajos a las premisas de una realidad impuesta por la retórica política. El universo es concebido como una parcelación histórica, algunas de cuyas áreas son yermas. Un discurso que no tienda a aceptar esas áreas de delimitación no es aceptado. La confusión se erige como el gran peligro público. Confusión que es definida por la falta de objetivación en el

espectáculo público. La censura, así, adquiere por primera vez las características que hoy conocemos. En este caso, una censura previa que, cómo ya hemos indicado antes, legisla la novedad antes de que ésta aparezca. En ese intento de descubrimiento precoz de la *diferencia* se basa el carácter preventivo de las ideologías, así como en la confirmación de esta *diferencia* se funda el carácter violento de las instituciones. El dogma de la representación se fundamenta así en la persecución de la confusión, pues ésta descubre y pone a la luz los mecanismos establecidos de las élites directoras. La condición política de la confusión es desenmascarar el silencio del poder al provocar la reacción de éste, teniendo forzosamente que transparentar las políticas por las cuales concibe los territorios ordenados.

En el teatro barroco de la representación la luz es el elemento a través del cual la falta de todo centro queda iluminada, la vía por la cual los artistas transfiguran las doctrinas en alegorías individuales, intentando así "obviar" los mandamientos tridentinos. La anamorfosis, el escorzo, las trampas ópticas intentan resolver esa imposición/falta de centro, trágica, no por pesimista, sino por la certeza de que las circunstancias de aquel centro nacieron de su misma inutilidad.

La luz deviene el mecanismo general de actuación como elemento que en sí mismo está constituido de relatividad. No obstante, la luz es utilizada no sólo como un fenómeno aparente, sino que es expresado en función de que ilumina lo que antes estaba en la sombra: muestra los mecanismos, pero al hacerlo también incluye la doctrina del "nada fuera". No es extraño, pues, que la Iglesia barroca o las instituciones de control actuales aplaudan inmediatamente esta lectura, puesto que dictamina la posibilidad de que todo sea representable, susceptible de ser iluminado. Ya que todo es reflejable, el ámbito de actuación política se despliega a través de la luz en todos los órdenes de la vida. La Ilustración entenderá perfectamente esta técnica, aplicándola en las ciencias sociales, en las cárceles y en los hospitales.

La realidad misma se hace espectáculo, cúmulo de técnicas y dispositivos representativos, controlables. Los artistas barrocos generan un modelo de libertad comunicativa, reivindicando su verosimilitud -su propia autoreferencia- frente al canon de verdad establecido, pero a la vez abren también las puertas a que el poder se esconda tras la ilusión de la representación.

Esa noción y realidad de la verosimilitud personal (paradoja típicamente barroca) es definida como el *decoro*. El decoro, tal y cómo es formulado por los tratadistas barrocos, una vez la Iglesia tomó las riendas del asunto, es la adecuación de la pintura a su emplazamiento y a su tema. No se puede pintar un fragmento bíblico o histórico si no es a través de los elementos propios (vestidos, arquitecturas, razas, personajes) que la tradición nos ha hecho llegar. De la misma manera, no es posible, en la idea de decoro, colocar una pintura o escultura en un lugar que no le sea "preciso" para entender tanto la pieza como para dar sentido al lugar escogido.

Analizando con detalle esta noción, no es difícil extraer algunas líneas que nos llevan a nuestro presente. Si el decoro es entendido en el barroco bajo pautas de orden moral y pedagógico, hoy es necesario asumirlo bajo el orden representacional del individuo. ¿Cómo me expreso para ser fiel a mi voluntad - voluntades-, cuando además he de ser consciente de la importancia y especificidad de cada contexto?

"La ironía es decir la verdad o un medio de decir la verdad, de desvelar. Al mismo tiempo es una defensa contra la verdad. Esta duplicidad -aunque así parece descaradamente razonable- produce otro modo de sinrazón. La sinrazón de una indecibilidad fundamental. Si la ironía es una defensa, inadvertidamente también es un modo de participación. Aunque Marlow dice: 'Yo también tengo una voz, y para bien o para mal, mio es el discurso que no puede silenciarse' [...] Como teóricos de la ironía, desde Schlegel a Kierkegaard y de Man, han argumentado, la ironía es el único tropo que no puede dominarse o ser usado como instrumento de dominio. Una declaración irónica es esencialmente indeterminada o indecible en sentido. Quien intenta decir una cosa mientras claramente significa otra acaba por decir la primera cosa también, a pesar de sí mismo. Una ironía lleva a la otra. Las ironías proliferan en una gran muchedumbre de pequeñas ironías conflictivas"⁵⁵.

El yo que quiere hablar no lo puede hacer en abstracto, pero tampoco sometiéndose únicamente a un sólo contexto, sino teniendo presente que hay muchos contextos y que son muchas y variadas las voluntades de expresión que uno mismo posee. Así, la verosimilitud tampoco podrá concebirse como

una estructura fija de comunicación, sino como un haz de infinitas variables. Esta la tragicomedia de nuestro tiempo: ya no hemos de construir estrategias para hablar, porque nosotros mismos somos dispositivos estratégicos.

IV- 4 Apuntes sobre el *decorum* moderno

1.- Sin pegamentos

Ese decoro ético horaciano, adaptado, asumido y nuevamente reglado por nuestra sociedad desde hace poco menos de 50 años quizás tendría un claro exponente en ciertos planteamientos nacidos en la universidad anglosajona a la luz de buena parte de los discursos multiculturalistas actuales. La corrección o decoro político se basa evidentemente en una urgente revisión de los patrones de representación institucionales respecto a aquellas comunidades sociales minoritarias. No obstante, el problema, si lo hay, radicaría en la desaparición de cualquier tipo de suelo común a la hora de hacer comunicables los discursos. Alguien podría argumentar que si los discursos se dirijen exclusivamente a los miembros de cada comunidad no habría ninguna necesidad de establecer territorios comunes. Ahora bien, en la medida en que nuestro yo se compone de muchas piezas distintas, todas ellas potencialmente deseosas de expresión, las cuales adoptan estrategias diferenciadas dependiendo de nuestros variados objetivos, parece bastante inoperativo el no disponer de lugares de encuentro más o menos comunes a todos. Una mujer, aparte de ser mujer, a lo mejor también es lesbiana, trabajadora y madre, y también gitana, etc, etc. Cerrar las posibilidades para que sólo algunas de nuestras partes de identidad puedan ser expresadas conduciría a una flagrante autocensura, reproduciendo así los mecanismos que se intentan combatir.

Sin embargo, el carácter minoritario es algo muy sutilmente volátil, puesto que al defender todas las concepciones éticas desde ópticas minimalistas, todos los ciudadanos podrían optar por su propia "corrección", con lo que se destaca la importancia de elaborar un marco mínimo de trabajo respecto a la consideración de grupos colectivos afines más allá de los individuos.

Es evidente que la noción de decoro moderno, de necesidad de acudir a nuestras más directas fuentes experienciales, personales e íntimas para construir los discursos comunicativos ha de ser analizada lejos de toda relación con la moralidad cristiana, pero no tan lejos de aquella generada en el contexto protestante. No en vano, las leyes no escritas del luteranismo y de sus satélites

(incluamos aquí al Opus Dei, la versión protestante del catolicismo más pro-capitalista) han abogado siempre por una ética de la salvación basada en la interpretación de las acciones por parte del propio sujeto y no tanto en una hermenéutica fundamentada en una justicia universal como la generada por Roma. No nos llevemos a engaño, sin embargo. Esta ética del yo religioso autoconsciente se regula a su vez en la existencia de un valor que sí es universal: el castigo. El yo protestante se siente culpable de no "ser capaz" de reproducir los designios de Dios, por lo que esa autoconciencia está sometida de raíz al espejo de la producción, del discurso lógico-económico de la utilidad. En la medida en que la Providencia nos ha otorgado la facultad de ser, estamos obligados a demostrar que nos lo merecemos. Esta viene a ser la llave fundamental del pensamiento de fe luterano. Es por esta misma razón que buena parte del debate sobre la corrección política en el mundo anglosajón tiene visos de reproducir subterráneamente esta esquizofrenia entre la autonomía y un cuerpo central reflectante. Parece sustituir la necesidad de estar en conexión con el centro con la urgencia de estar alejado de él. En muchos casos, especialmente en aquellos que sugieren tácticas éticas y no tanto políticas, como el enfrentamiento institucional en dónde sí cobra sentido estratégico la presencia de ese foco central en la acción crítica, el reloj no parece que pueda ser cambiado ya que sólo se intenta suplantar el uso horario, si se permite la analogía.

Paralelamente, tampoco podemos ignorar las justificaciones más en boga sobre el debate en torno a la censura. Ciertamente, la censura, paralelo de la herejía en nombre de la autonomía de la razón de una de las partes, nos ofrece un terreno resbaladizo en el que se hace necesaria una cierta sutileza. Todos sabemos de las múltiples formas que la censura puede adoptar, esencialmente legitimadas en la "no-adequación" del discurso (el decoro mal entendido como anamorfosis objetiva), la no "rentabilidad económica o social" del proyecto o la mera "falta de interés" del mismo. (Por cierto, que la coartada del control moral ya no existe: el poder ya no se expresa "Esto no debe ser así", sino que esto no "puede ser público, sufragado por el estado". Es decir, los mecanismos no deben orientarse hacia individuos sino hacia una masa uniforme. He aquí el espectáculo en la era de la desaparición de la moral.)

No son pocos los casos en los que una negativa por parte de alguien a aceptar una determinada actividad es categorizada como censura cuando en realidad se trata de una sencilla toma de decisión, que aunque respondiendo a

parámetros posiblemente maniqueos y moralistas, no deja de ser una decisión validada por la propia autonomía ética o estética de aquel o aquella que decide. Lo que esto nos apunta es una paradoja fundamental: ¿qué límite hay entre un acto de censura y una decisión ética determinada? Alguien o muchos contestarán que la diferencia la da el perfil social de quien decide, algo que nos lleva de nuevo al punto de partida: la todavía presencia del centro, el cual en realidad nos sigue informando sobre las tecnologías propias del comportamiento. No es lo mismo que "decida", pongamos por ejemplo una institución pública que el editor de una revista cualquiera. La distinción esencial en la que estaríamos posiblemente todos de acuerdo, es que dado el carácter representacional de lo público tenemos un derecho colectivo de exigir representaciones múltiples que respondan a la real fragmentación social. Muy cierto, pero no por eso deja de estar el centro presente en nuestras relaciones críticas.

El centro parece funcionar como una especie de monumento urbano, muy antiguo pero todavía existente, que nos sigue sirviendo de boya a la hora de decidir por dónde vamos a tirar.

El decoro moderno, instituido por el dictamen subjetivo, nos conduce a otro tipo de indecibilidad, de contradicción no exenta de una gran dosis de ironía, como toda paradoja que se precie. Se trata de los límites borrosos y nebulosos entre la idea del consenso y la idea de razón, algo agudamente planteado por Adorno y Horkheimer hace ya más de cincuenta años: "Puede haber consenso entre los hablantes, pero no razón mientras haya excluidos del diálogo"⁵⁶. Consenso no es razón, sino tan sólo el acuerdo entre las partes parlantes. Esto es, si la razón se genera por ser aplicable a un nivel general, y el consenso es "sólo razonable" en un contexto dado, entonces ¿cómo defender la idea de una subjetividad solidaria -articulada por las afinidades en los debates del multiculturalismo o de la cuestión de la censura- puesto que ésta se encuentra negada de razón general? ¿Hasta qué punto no nos podemos confundir cuando hablamos de una "razón precisa", ligada a nuestros criterios, con la "razón objetiva" esgrimida por la doctrina monopolista del poder? Quizás, el problema es que Adorno y Horkheimer no pensaron en la posibilidad de unos consensos no excluyentes, no formalizados en la premisa de la negación. La razón es excluyente en la medida que existe una sinrazón. El consenso subjetivo y solidario, en cambio, puede compartir su sinrazón existencial: que no es del todo razonable: "Así pues, sugiero que la existencia

colectiva de una época se observe -y no es más que una metáfora que no sabría sobrevivir a la comprensión del hecho- como se contempla una banda magnetofónica de varias pistas: diversas series de discursos, cada una con su congruencia y sistemas particulares, se insertan en el mismo hilo.

Ciertamente, estos discursos múltiples se entremezclan a veces, pero el impacto de los puntos de confluencia provoca, justamente, acontecimientos o hechos anómicos, aunque volvemos a encontrar la anomia a la vez en la concatenación de un discurso que le es propio, en las series diacrónicas y en las inscripciones verticales resultantes del encuentro de dos series distintas..."⁵⁷. Planetas de anamorfosis subjetivas. Orbitas de preguntas tintineantes y respuestas siempre posibles.

Por otro lado, que los que estaban sometidos, y a los que hemos pedido perdón, se revuelvan contra nosotros es uno de los mayores paradigmas heréticos de nuestros días. Porque simplemente hemos construido unas herramientas de relación ética que no pueden ser concebidas en función de un ajuste histórico. Que las mujeres o los homosexuales construyan sus propias identidades en base a un discurso autónomo y propio es estigmatizado como poco humanista, como un comportamiento destructor de lo que ha costado tanto crear; la del consenso de la conciencia común. Pero es más, sobre todo son criticados por los mecanismos que utilizan como vías de discurso, por poner los mecanismos patas arriba en beneficio de sus personalidades. Rosset⁵⁸ ha analizado muy de cerca qué tipo de categorías utilizan los moralistas a la hora de criticar comportamientos amorales, es decir, no centrados en una jerarquía impositiva de las éticas. Platón, por ejemplo, acusa a los sofistas -escépticos de cualquier verdad- o Rousseau a Molière o La Fontaine de "burlarse de la verdad" pero por encima de todo, de ser codiciosos y vanidosos, de moverse por el dinero y por los placeres. Platón no reprocha a los sofistas el que sean escépticos, ateos y materialistas sino de ser unos "aprovechados". Es decir, el ataque se sedimenta en un *vicio de forma*, no en la relatividad de los juicios. George Orwell escribió que tanto el estado autoritario como la Iglesia "dan por supuesto que un oponente no puede ser honesto e inteligente a la vez. Tanto el uno como la otra pretende tácitamente que la "verdad" ya ha sido revelada y que el hereje, sino es simplemente un loco, es secretamente consciente de la "verdad" y se resiste a ello por motivos egoístas". JAC Brown (p. 34)

La ultraderecha norteamericana, por ejemplo, "azota" las conciencias de sus ciudadanos contra los homosexuales y lesbianas o contra las entidades

proabortistas en nombre de su "depravación", no bajo pautas de una crítica rebatible. La crítica que se hace a las mujeres, en un momento de rotundas reestructuraciones de género, no deja de plantearse dentro de ese vicio de forma. Las mujeres son caracterizadas, primero como un "todo" mientras los hombres siguen siendo "plurales". Esa etiqueta ciertamente reproduce un patrón cultural masculino que enfrenta a las mujeres como un peligro potencial en tanto que son consideradas como bloque, sin atender las especificidades. Y en segundo lugar, muy a menudo la categoría que se utiliza es la de venganza, interés, rencor, etc, adoptando unas premisas igualitarias pero desde una profunda irracionalidad.

Así, el movimiento de los insumisos respecto al servicio militar en España es considerado por el estado no sólo como poco solidario bajo el falaz manto del "bien común", sino principalmente como un refugio de actitudes "cínicas" y "parasitarias" que se aprovechan de la buena voluntad de la ley - esto es, la falta de legislación-. Ese vicio de forma descarga la crítica sobre las actitudes "formales", representativas, dado que la comprensión de la diferencia radica en el plano de la representación, no de la realidad. En efecto, los discursos moralistas emplean lógicas mecanicistas, imposibilitadas para articular juicios de fondo.

Por otro lado, que por ejemplo las mujeres con conciencia de identidad mútua sean globalizadas dentro del "feminismo", supone situar sus discursos en el plano de la representación, en tanto que "ismos", dentro de unos parámetros asimismo superables, como los movimientos-ismos que señalamos como modernos, y que lo son en cuanto proceden de otros estadios y sucumben-se-diluyen en las etapas que les siguen.

2.- *La ilusión del derecho*

Paralelamente, no es extraño el proceso de progresiva judicialización de la vida pública en las sociedades occidentales, en función de la búsqueda del decoro y de la integración del consenso. Los tribunales de justicia (reales o virtuales, como la reciente moda de los programas televisivos que simulan juicios emitiendo veredictos *como si fueran* vinculantes) parecen comenzar a asumir resoluciones que en muchos casos eran normalmente resueltas por la vía del acuerdo, del sentido común. La autonomía ética y plena consciencia real de la identidad individual ha llevado, de una manera ciertamente lógica y que responde invariablemente a un proceso larvado durante años, a poner

en cuestión aquellos códigos de relaciones y diálogos que se habían interpretado como las bases necesarias para dilucidar las diferencias entre la gente y entre las ideas. Esos "grund", esos espacios comunes de decisión parecen haberse añicos y haber perdido toda posible legitimidad social. Cada uno apela a su código particular sabiendo además, que desde un punto de vista ético, está defendiendo sus más legítimos intereses, por lo que se dirige directamente a la justicia como lo único que garantiza el valor de aplicación de las opiniones. Lyotard ha dado el nombre de "diferendo" a ese vacío, antes ocupado por la figura del consenso: "Como se distingue en un litigio, un diferendo sería un caso de conflicto, entre al menos dos partes, que no puede ser resuelto equitativamente por falta de una regla de juicio aplicable a ambos argumentos. La legitimidad de una de las partes no implica la falta de legitimidad de la otra. Sin embargo, la aplicación de una regla de juicio única a ambos a fin de establecer su "diferendo", como si de un mero litigio se tratara, perjudicaría (al menos) a uno de ellos (y a ambos si ninguna de las partes admitiera esta regla)"⁵⁹.

La justicia, así, a través del derecho, se convierte inefablemente en el punto de reunión de las identidades particulares en la medida en que ésta está articulada en torno a la coerción y a la implementación de sus decisiones. De esa manera, el derecho se conforma finalmente, al menos en su grado más elevado, en la imagen misma del consenso. Mientras por un lado acepta y asume la novedad, la otredad dentro de su seno a través de la jurisprudencia, por el otro impone la norma moral por doquier a través de la convención. El derecho es el mecanismo, el arma por la cual la sociedad se legitima a fuerza de incluir siempre la incorporación del contrario, del "otro". Esa misma concepción de la "inclusión" de la causa (representacional, vanguardista) es la que permite que siga creyéndose idealmente en la justicia como punto de reunión, pero al precio de la supresión de una de las partes, no de la convivencia de ambas en el mismo plano.

La justicia, a través del derecho, y la ciencia, ésta a través de la tecnología, se erigen en nuestros días como los monumentos restantes y todavía vigentes de la política moral institucionalizada allá por el siglo xviii. No podemos dejar de observar que nuestra relación tanto con el derecho como con la tecnología se produce a través de unos intermediarios, técnicos concededores de los mecanismos particulares. Abogados y programadores, jueces e ingenieros, fiscales y médicos, inspectores y militares conforman unos

territorios raramente accesibles a la gente de la calle pero a los cuales se recurre a la hora de tener relaciones con ambos mundos. Usamos el teléfono pero nadie sabe cómo funciona. Mundos construidos alrededor de una imagen mútua: la precisión, la objetividad del resultado, la consideración del resultado en la medida que éste es incontestable y aplicable universalmente pero sin estar argumentado en el conocimiento del proceso que ha llevado a esa conclusión: la "verdad" en definitiva. Una verdad que tiene su existencia articulada en la coerción, de la leyes mediante su caracter definidor y de la ciencia por su condición de ofrecer resultados exclusivos en su racionalidad.

El proceso de judicialización de la vida social es muy interesante de observar por que nos permite conocer de primera mano cuáles son los subsuelos y los subterráneos de las estrategias de poder. En primer lugar, nos encontramos que uno de los puntos centrales en todo este debate es el uso de "las razones de estado", de los mecanismos del poder, no de los valores usados para mover las ruedas dentadas. Consideramos que las razones de estado, sus verdades, las intenciones de la gente que manda son de lo más "natural", tienen incluso algo de familiar, de real. Denigramos los hechos, los mostramos a la luz y después vemos que los motivos por los que se movían son también "algo" válidos, porque en su realidad son autónomos como los nuestros. Desmantelamos los hechos, corremos la cortina, para ver nada, o mejor dicho, lo que ya conocemos; la riqueza, el interés propio, el bienestar, el poder, etc.

Pero corriendo la cortina, además disfrutamos, nos encontramos ante el espectáculo que había estado oculto, prohibido a los ojos, la inaccesible habitación sub-rosa. Un espectáculo psicófago que se alimenta del control sobre la privacidad del individuo, sea éste real o no. No hay ninguna diferencia - para el emisor- entre presentar un acusado corriendo por los pasillos del juzgado escondiendo la cara que la escena en los anuncios de TV en las que se filman historias de vida supuestamente naturales, con personajes que nos cuentan sus más directas experiencias con el producto, mientras la cámara se mueve insolentemente como dando a entender que la escena no se ha preparado y que se trata de un reportaje. Lo que estaba oculto, al mostrarse, es sometido a la ley de las candilejas, de los focos. En la carcel, ante las cámaras, tras los cristales tintados de un coche negro, jueces y acusados, víctimas y culpables; una psicofagia que también crea héroes, no sólo víctimas. La pornografía de lo público en lo privado; la imbrincación entre el mecanismo y su sustento ético. La (i)realidad de un decoro infinito.

3.- *Las formas del decoro: algo del arte*

¿Desde qué lugar puede imponerse, sin apoyo, la primacía de una mirada? se pregunta Jean Duvignaud.

La primacía de *una* mirada. Nuestra mirada sólo se tiene a sí misma para legitimar lo que interpreta, el universo de signos autónomos que la rodean. Una mirada que hasta ahora se ha fundamentado en recurso a una vasta verdad que la señalaba como cierta o como falsa. La mirada de lo moderno. En una cosmología cuyo eje es la novación, todo aquello que supone la aventura de la evidencia es estigmatizado como erróneo: "los mecanismos no deben ser puestos en entredicho por el bien de la propia autonomía del arte". La crítica a los mecanismos es etiquetada como arte político, cuando el arte político es imposible: constatación trágica. El arte no puede ser político, en su sentido real, de transformación real de las condiciones de vida, ya que la carga política es carne de representación, dentro de la pieza o del discurso. Sólo puede serlo circunstancialmente, con *lo político como adverbio (hic et nunc)*. La fuerza social del arte está fuera de él. El arte, si quiere incidir fuera de sí mismo, ha de moverse y traspasar otras parcelas, con lo que difícilmente podemos ya llamarlo arte, cosa, por otro lado, que suena de lo más excitante.

La consideración de la adecuación del mensaje al medio y al lugar ha conformado buena parte de la expresión artística de los últimos años. De la misma manera que los barrocos sabían de la necesidad de la anamorfosis a la hora de situar las estatuas en las zonas superiores de las iglesias, el arte contemporáneo ha asumido esas mismas correcciones ópticas -y éticas- para lograr una comprensión más cercana por parte del espectador (de sí mismo). El desplazamiento de la práctica creativa fuera de la disciplina del arte, así lo sugiere. La importancia de establecer unas paridades entre una determinada voluntad de expresión y un contexto ha llevado a una práctica que lógicamente se encamina a través de la confusión, la paradoja y la ironía, sabiendo que ninguna verdad puede establecerse fuera de las disciplinas territoriales. El saber artístico actual se sabe inseguro respecto de sus bases ya que posee sólo una débil autonomía en relación a los demás sistemas de interpretación, siendo en consecuencia, *permeable a normas no artísticas*, y disponible para ser reinterpretado en el cuadro de una síntesis extra-artística con representaciones que no tienen ninguna relación teórica con

conocimientos artísticamente fundamentados. Esa misma falta de límites es indudablemente una fuente inagotable de *hairesis*.

"La creación estética aparece en efecto, en una perspectiva sofisticada y, en general, en cualquier perspectiva trágica, más como la expresión de un *gusto* que como la expresión de una facultad propiamente "creadora". Este "gusto", con el que la filosofía trágica designa a la vez lo que es llamado tanto talento, como genio, como poder creador o capacidad productiva, no significa una aptitud para trascender el azar en creaciones que escaparían a su vez al azar, sino un arte de discernir, en el azar de los encuentros (...): arte no de "creación", sino de *anticipación* (prever, por experiencia y agudeza, los buenos encuentros) y de *detención* (saber "detener" la obra en uno de esos buenos encuentros, lo cual significa que se ha podido captar al vuelo el momento oportuno): El artista sería así (...) como un hombre ante cuya vista un mecanismo cinematográfico haría desfilarse sin cesar cuadros de desigual atractivo, y que dispondría de un sistema de mandos que le permitirían interrumpir la proyección en el momento deseado. (...) Llamaremos creador al que, tanto en las obras de otro -que constituyen una de las fuentes más abundantes para el que sabe beber en ella: "Un autor es un hombre que toma de los libros todo lo que le pasa por la cabeza" (Maurepas)- como en todas las posibilidades de encuentros que atraviesan el campo de su visibilidad, sabe escoger los encuentros favorables, seleccionar las buenas imágenes y detener en el momento oportuno el vasto mecanismo de su imaginación. Cuestión de gusto o de "juicio estético" y no de creación, gusto del que nacerá la obra sin que haya necesidad de invocar, en su origen, el efecto de un poder llamado "creador". Reducir así la creación al gusto, a la habilidad, al juicio, no significa que se desvalorice la facultad creadora, pues la selección posee un carácter tan excepcional como la "creación".

La creación es imposible. El arte tan sólo consiste en la infinita posibilidad de combinaciones de formas visuales, sonoras o verbales, en fijar ciertos momentos de detención, cuyo ritmo es fruto de mi propio gusto: nada que tenga consecuencias, tan sólo algo más de azar. Inocencia básica del golpe de dados, que, como escribió Mallarmé, "jamás abolirá el azar" (...) La experiencia estética tiene un carácter *penoso*, puesto que dispensa, tanto al creador como al consumidor, el espectáculo de una necesidad que no descansa en necesidad alguna, subrayando así la falta de necesidad en lo necesario experimentado por el hombre en cualquier campo y hacer aparecer en escena

el azar en persona. Aparición dolorosa, como dan prueba de ello las palabras de Valéry: "El arte es lo que desespera. (...) Aludir a la necesidad sin nunca mostrarla es algo aún más cruel, para el hombre al que le repugna el azar, que la ausencia reconocida de necesidad; y es en esta tarea en la que trabajan sin descanso los artistas. (...) En un juego sin reglas, introducir imprevistos compañeros de juego: este aumento de azar define el campo de la experimentación estética"⁶⁰.

Rosset, orbita, pivota su discurso sobre una concepción de la realidad como "ética" de la acogida, como la capacidad "digestiva" que el pensamiento tiene ante el mundo. Imagen de hombre-veleta, consciente de su presencia en un punto determinado, anclado y trágico, en el que observa y ve pasar los diferentes vientos que lo recorren. ¿Hombre pesimista? ¿Discurso sobre una vida vacía? No, lenguaje trágico pero consciente y seguro dentro de su tragedia: Azar-veleta en medio de otros azares. Capacidad de selección de los vientos, capacidad de visión de los vientos, voluntad de desvelar los mecanismos: El arte describe la realidad. Lo que el arte muestra es cómo una determinada manifestación funciona, decía el alegre de Wittgenstein.

Saber anticiparse a puntos determinados donde los que situarse como veleta, de detener esos elementos circunstanciales y adoptarlos alegóricamente, dándoles una especie de contrato para un uso concreto. Tras ese uso, el contrato se rompe. sólo, por sí mismo. Ruptura que sólo hace que seguir el propio camino del viento escogido, que fulminantemente pasó cerca y se marchó. Paradoja de azar, azarosa en sí misma.

(Sin embargo, una ética digestiva, de acogida ¿hasta qué punto no plantea un discurso "lógico" -y por tanto productivo y determinista- sobre la horizontalidad, sobre una realidad que por el simple hecho de estar conformada por signos parece responder siempre a los mismos principios y causas, aunque éstos sean trágicos, es decir innecesarios? A pesar de la tragedia de la visión de la nada, el estómago que digiere si es generado a través de unas variables específicas -de acuerdo, azarosas- que toman una conciencia en la medida que son capaces de seleccionar el instante, y corporeizarlo para su visión colectiva. ¿Cómo aunar esta conciencia con la ética de la acogida total? Y nos preguntamos, ¿no es en sí misma una necesidad la simple realidad de digerirlo todo, por el simple hecho de que constatamos que "aquello" está allí, como nosotros lo estamos? Y si es una necesidad ¿sigue siendo azaroso?)

El arte *de las evidencias* se enfrenta a una paradoja infinita porque por un lado se constituye como un fenómeno capaz de sortear la lógica económica, productiva de los discursos, del lenguaje, del sentido aceptado y conocido a través de los códigos establecidos, creando nuevos significados y abriendo nuevos caminos hermenéuticos, pero también desea someterse a una acción comunicativa que devuelva alguna esperanza a una interacción social con el mundo que nos rodea. La comunicación no simplemente informativa requiere de la presencia de "catacresis", aquella figura por la cual una palabra que designa propiamente un objeto es empleada para designar otro que tiene una cierta analogía con aquel. Dice Paul de Man al respecto: "son capaces de inventar las entidades más fantásticas a fuerza de un poder posicional inherente en el lenguaje. Pueden desmembrar la textura de la realidad y reajuntarla en las formas más caprichosas, apareando hombre con mujer o ser humano con bestia en las formas menos naturales. Algo monstruoso se encuentra al acecho en la más inocente de las catacresis: cuando uno habla de las patas de una mesa o de la cara de una montaña, la catacresis ya se ha convertido en prosopopeya; uno empieza a percibir un mundo de potenciales fantasmas y monstruos"*.

La creación, tras el fracaso del modelo normativo de la modernidad (no porque haya fallado en sus propósitos, sino porque los ha conseguido plenamente en el terreno que siempre deseó; en el de la producción industrial, sólo que nunca la vanguardia creyó que su utopía pudiera ser real; en este sentido, la modernidad partió de unas premisas de representación que fueron ideadas como lejanas a la realidad y la realidad finalmente ha acabado alcanzando a la representación, como en el cuento de la tortuga y la liebre) es en sí misma la imagen de la paradoja -felizmente- pues al no poder reflejarse en norma o conducta universalista alguna ha tenido que adecuarse a estructuras múltiples de concepción e interpretación, con lo que la realidad se le ha aparecido de repente inmensa e inabarcable, trágica en definitiva al no poder ser urbanizada categóricamente. El arte de hoy es un arte realista porque busca el conocimiento de las tecnologías de identidad que usamos para soliviantarlas. Por otro lado, parece estar obligada a conocer cuánto más mejor del mundo que le rodea, debido a la interconexión de todos los fenómenos vivientes; unión íntima basada en la falta de pegamento: en algo nos parecemos, porque nada nos une. Esa auto-imposición genera una suerte de ironía y de risa trágica; la imposibilidad de llevarlo a cabo.

Un arte trágico porque desvela el desvelamiento al desvelar. Nada hay detrás de la cortina, sólo la placa que dice el nombre de quien patrocinó el momento de descorder la cortina. Nada nuevo. Pero en cambio, nuestra mirada ansiosa sí se fija en el personaje que tira del cordón, en su misma mirada, en su mismo acto reflejo continuamente realizado, obvio, evidente. Y nos descubrimos a nosotros mismos. Un arte de la evidencia que piensa en la realidad no como un punto final de una sucesión de hechos sino como una arqueología de lo que hemos venido a llamar realidad; una construcción de mecanismos que han conformando nuestra forma de ver y percibir. Leibniz comenta que las máquinas naturales pueden parecer desaparecidas cuando en realidad sólo están replegadas o concentradas (re-escenografiadas), siendo el intérprete quien hace aflorar esas evidencias, pretendidamente ocultas, en un determinado pliegue, en un escenario preciso. Introducirse tras el escenario y volver a escenografiar la escenografía, y observar de nuevo los gestos ridículos de los figurantes y los estúpidos diálogos de los actores. Una mirada que no implante nuevas respuestas. Un arte consciente de que no es arte, sino subversión de la *verdad*, elección que puede ser desmecanizada. Una práctica desrepresentable. Una confusión.

4.- *Lo virtual*

En esa ansiedad de la búsqueda de unos mínimos parámetros en los que encontrar una relación entre lo que somos y lo que parecemos a la hora de decirnos, el cambio de referentes reales toma una dimensión sustancial. La progresiva implantación cultural de la llamada *realidad virtual* ofrece toda una serie de respuestas difíciles aún de medir. La realidad virtual, aquella que es enteramente generada por la tecnología informática, parece un mundo explícitamente creado por y para ese yo retraído. La propia virtualidad de las imágenes, suspendidas en un registro de discurso sin referentes ajenos pero susceptible plenamente de ser "llenada" por la libre actividad del sujeto que interacciona, proclama una nueva relación sujeto-objeto. De entrada, la realidad virtual es plenamente individualista, al menos en el estadio que hoy la conocemos. En ese sentido, no se aleja de la principal característica del mundo general de la representación: obliga a una interacción personal e individualizada, nunca en un orden colectivo experiencial. La realidad virtual potencia si cabe más esa situación al exigir una presencia única del yo operante en la puesta en función de todos los mecanismos a nuestra disposición.

Ciertamente, esto ha sido algo perseguido durante buena parte del desarrollo tecnológico de la representación y la información: las imágenes en tres dimensiones con el uso de unos gafas "aislantes" apropiadas, el ordenador personal, el walk-man, las redes Internet, etc.; maquinarias que potencian nuestro sentido individual de la interpretación, el placer y la percepción. Es ya famosa la existencia de los "otaku" en la sociedad japonesa, hombres y mujeres burbuja enteramente dedicados a una actividad informática autista. Ello ocurre cuando "se llega a renegar de una realidad cartesiana que no le interesa y apuesta por una realidad subjetiva y egocéntrica: la virtual"⁶ 1. En ese mundo hipersubjetivo, la "incertidumbre sobre el valor de la visión", que comentaran Rosset y los análisis psiquiátricos de Laing, encuentra una especie de metasolución, si lo ponemos en relación a la idea de *decorum*. En la medida en que un yo plenamente autónomo crea un sentido en los programas establecidos de la realidad virtual, éste parece cobrar un sentimiento "homogéneo" que creía perdido, al precio de la descolectivización, de la asunción del software como nuevo "grund" amoral susceptible de ser funcionalizado por nuestro lenguaje y deseos personales. Que nadie entienda esto como la voluntad de demonizar las nuevas tecnologías. Simplemente, queremos constatar como un yo retraído encuentra en la virtualidad una nueva forma de auto-asimilación, en la que ya no se encuentra sujeto a apelaciones a la comunidad o a unos códigos consensuados pero que produce a su vez una suerte de mitificación de lo autónomo y de lo intransferible en el ámbito de la producción de significados. Un yo aligerado que tiende a establecer sus fundaciones en una realidad aligerada también, en la que no está obligado a asumir otras realidades que no sean las suyas.

En los nuevos análisis sobre la formación de un yo virtual, en relación a los nuevos contextos representativos a los que se enfrenta, es interesante anotar la importancia que los mecanismos o dispositivos tienen en ese proceso y cómo pueden éstos ofrecer técnicas nuevas de exploración y de *hairesis*. En la medida en que se da por supuesto que nuestra identidad juega en función de los dispositivos que nos hemos creado, nuestra relación con el mundo se dirige en buena parte bajo los fundamentos de su uso: "No podemos vivir sin dispositivos, y por eso somos cyborgs. Las gafas, los audífonos, teléfonos, herramientas y automóviles de hoy pueden dar paso a instrumentos más poderosos, pero hoy por hoy estas herramientas son parte de nosotros"⁶ 2. En esa dirección, la idea del bio-aparato, como organización interna de nuestra ordenación personal,

está cobrando fuerza: El bio-aparato apela directamente a "la integridad del cuerpo y la subjetividad. El aparato, tal y cómo nosotros lo construimos, es en sí mismo un modelo perceptual, un reflejo del sistema de valores sociales y culturales, de los deseos. Se puede ver como una metáfora que no sólo describe sino que genera la subjetividad, una subjetividad problematizada por el efecto objetivador de cualquier instrumento tecnológico"⁶ 3.

...

El sutil análisis sobre el engranaje del mundo por parte de Leibniz, de quien nunca sabremos del todo si construyó sus análisis para demostrar que Dios finalmente era humano, se fundamentaba en que la voluntad de elegir optaba en todo momento por lo mejor, por lo más óptimo con respecto a lo que uno buscaba. El decoro, la adecuación entre la voluntad y la acción, se traduce así como la consecución del estadio más verosímil posible, aquel que *casi* representa la realidad. Sin embargo, lo que más cercano está de ser casi real es la realidad misma; o mejor dicho, la apariencia de lo que llamamos realidad. Palimpsesto de realidad; realidad indecible, pues siempre apelaremos a una metáfora de la realidad.

Es en este juego teatral en donde el espectáculo de nuestras vidas propuesto por el poder busca su más alto grado de verosimilitud, imponiendo métodos de decoro a fuer de presentarlos como economías optimistas de lenguaje. La televisión se erige no cómo una interpretación de lo posible, sino como lo más posible en sí mismo. A través de estas economías, el dogma de la representación se eleva a la máxima potencia de lo posible, de lo real, como si de Dios mismo se tratara: "entre las infinitas combinaciones de los posibles existe aquella mediante la cual adviene a la existencia la mayor cantidad de esencia, o sea de posibilidad. Por cierto, siempre hay en las cosas un principio de determinación que se debe sacar de una consideración de máximo o mínimo, a saber, que se garantice el máximo efecto con el menor gasto, por así decirlo. Y aquí, el tiempo, el lugar o para decirlo con una palabra, la receptividad o la capacidad del mundo puede ser considerada como el gasto, o sea el terreno sobre el que se debe edificar lo más ventajosamente que se pueda. Pero la variedad de formas en el mundo responde a la comodidad del edificio y a la multitud y elegancia de las habitaciones"... "lo que se realiza es el máximo

posible respecto de la capacidad del tiempo y del lugar (o sea del orden posible de existencia)".⁶⁴

De la misma manera, el error, la anomalía existente que se ha materializado en la naturaleza, es el mejor de los errores posibles. Esa perfección de la anomalía nos subyuga por que también responde a un esquema lógico y económico de la creación. Pero conviene tener cerca el error, domesticado, comiendo de nuestro plato, no sea que sus acciones sean también las mejores acciones posibles; no sea que el bufón deforme pudiera llegar a ser Rey.

V. Bufones: las percepciones del lenguaje herético

Ya hemos visto que en el mundo de la vida "real", el silencio, entendido como el discurso que no puede ser oído, es capaz de ofrecer unas percepciones, que en muchos casos y bajo el lenguaje de la demagogia productiva del capitalismo, produce un estado de confusión y desestabilización dentro del poder. Hemos apuntado cómo la negativa o la simple "obviación" de la razón de ser del poder generada por ese silencio "omitido" es en nuestros días fácilmente caracterizado como herético en la medida en que no responde a la voluntad institucional de que todos seamos representables.

El poder, la verdad, la razón forman una ecuación que busca sobre todas las cosas ser asimilada, ser comprendida en su totalidad. Como un todo que es, su principal obsesión radica en parecerlo también. Para ello, la razón ha construido un lenguaje autoreferente cuyos significados y significantes se definen por estar en contacto constante con esa idea de unidad, de globalidad interior. Romper ese equilibrio lleva a la duda, a la contradicción, a la paradoja. Estar fuera del lenguaje supone no estar. No ser capaces de dar nombre a la cosa conlleva que la cosa no existe porque nosotros no estamos. La ecuación, de esta manera, resuelve dos problemas de un plumazo: por un lado, fija los límites de nuestro ser a través de nuestra decibilidad y por otro establece las fronteras del mundo mediante el diccionario. Hablar fuera del lenguaje del mundo significa el "horror", una existencia irreal y asocial que hay que extirpar porque pone en peligro la mecánica de los órdenes que conjugan la vida, la realidad. Hablar sin boca significa la herejía.

Sin embargo, ya desde tiempos remotos, la sociedad ha aceptado determinados comportamientos heréticos, cuyos lenguajes permitidos ponen

en solfa las propias mecánicas de control. Es más, los pronunciamientos emitidos por estos comportamientos han sido considerados como voces que desvelaban la verdad y a las que se atendía especialmente en nombre de un supuesto halo de veracidad. Así, el bufón, el loco, el truhán, el tullido, el niño, el enfermo, el viejo* o el mismo artista, han acompañado la intimidad del poder, estando allí gracias a su misma capacidad de decir aquello innombrable, mediante sus locuras, sinsentidos, chanzas, chistes, comedias. ¿A qué se debe que la sociedad, y especialmente el poder integre estas "anormalidades" en el seno de su mismo cuerpo cotidiano? ¿Cuáles son las razones para que, en nombre de una determinada realidad física, sean permitidos ciertos lenguajes, cuando son estos mismos el objetivo principal de la coacción institucional? Si también se trata de personajes pertenecientes al mundo "real", entonces ¿cuál es la frontera que rige la distinción entre lo que es punible y lo que es asumido como necesario?

Toda esa pléyade de personajes "anormales", el bufón, el loco, el enano estaba al servicio de la corte para proporcionar ratos de diversión y de amenidad. Esas presencias consentidas en medio de la vida cotidiana se articulaban mediante la fractura del discurso lógico y la emisión de una serie de sinsentidos a través de comentarios y actos derivados de la vida real, bien conocida por el truhán u "hombre de placer", al desenvolver su vida entera entre las bambalinas de la corte de palacio. Por otro lado, las fiestas más características de aquel tiempo, como la de los Goliardos en Francia, la Fiesta de los Inocentes, de los Niños, del Asno, de los Diáconos, etc, sin olvidar el influyente título de Sebastián Brant, "La nave de los locos", publicado en 1498, eran presididas por el más completo desorden, preconizando la mayoría de ellas sociedades vueltas del revés, en donde los pobres y los malformados reinaban y los poderosos se sometían. Se trataba de fiestas populares muy arraigadas en pueblos y ciudades y con el claro benéplacito de los órdenes regentes constituidos. En nuestros días, no pocos ejemplos podemos ver que nos remitan a aquellas bacanales populares: el carnaval, las fallas, el día de los santos inocentes, etc,. Así pues, ¿cómo es todo esto posible, cuando el poder se define por un férreo control de las expresiones?

Lo otro, lo diferente, lo "anormal" cobra cuerpo en el sistema mediante alguna extraña y sutil regulación social que le permite expresarse, aunque su mensaje exprese directamente lo prohibido. El bufón, el enano de la corte medieval, renacentista o barroca, no obstante, no sólo es introducido en el

sistema para que alegre con sus chocarrerías al Rey o a su círculo más íntimo. Como ya se ha apuntado en recientes estudios⁶⁵, dos de las razones principales por las que el bufón o el deforme (casi siempre el bufón responde a alguna deformidad física) es utilizado por el monarca son; por un lado, el asegurarse una protección sobrenatural, dadas ciertas supersticiones de época (algunas de las cuales aún subsisten) como la fortuna del jorobado, y por el otro, la percepción de que el loco tiene la capacidad de "avisar, de dar la voz de alerta, ya que denuncia el escándalo y habla con tino". El propio Erasmo, en su "Elogio de la locura", comenta la angustia del sano ante el loco por tener vedado el acceso hacia esa sabiduría, hacia ese mundo externo, que en realidad representa la verdad indecible y prohibida para el cuerdo. Robert Castel ha emplazado la cuestión de la siguiente forma: "La locura trae la promesa de una verdad misteriosa, capaz de cambiar la vida, y por esta razón es reprimida por la sociedad con la colaboración de esta mitad prudente de cada hombre que se hace su cómplice"⁶⁶.

Estos seres "imperfectos" son asumidos por el poder, en la medida que marcan un territorio, que dibujan el límite mismo, lo que no puede ser cruzado. Pero, ¿es simplemente por esas razones por las que no son exterminados, de la misma manera que comuneros y revolucionarios son torturados y extirpados socialmente?

Todos esos personajes anómalos configuran el universo imposible de la razón. Están, sí, pero no son en la medida que no pueden decirse. Los transportamos hacia cómodas prótesis lejanas a nosotros en las que, como si de otro mundo lingüístico se tratara, sobreviven farfullando sus ininteligibles elucubraciones y vómitos mentales, de una forma parecida quizás a la manera que tenemos de expresarlos en nuestros chistes: sin dolor, cómodamente, pues no saben que son tontos. Seres anómicos.

Sin embargo, consideramos que estos entes dicen la verdad. Las herejías que ellos mismos son, lo hereje de su comportamiento fascina porque, en su falta de lenguaje, en su incapacidad para saber de ellos mismos, dicen lo que ven. Y escuchamos con atención y miedo sus discursos, aunque ciertamente sabemos que de nada sirven pues la conciencia del yo no existe. No hay locura ni herejía si no se es consciente de lo que se expresa, pensamos, piensa el poder. La atención hacia quien es diferente se establece gracias a que su autonomía personal es nula. Eso no produce dolor ni afecta a las estructuras establecidas por el poder, por nosotros. Quien blasfema sin tener conciencia de ello, genera

un discurso en el que la blasfemia es sólo una idea y no una realidad, nos repetimos candorosamente. Sólo es real quien conoce su propia lengua. Al descartar que el loco conozca su lengua, lo situamos en el nivel de la representación, del espectáculo, el orden perfecto para no ser contaminados.

"Como hombre sin restricciones, Kurtz también es un extremista del lenguaje"^{6 7}.

El loco, el enano "dice" sin saber por qué. Parásito significaba bufón en la era romana: el huésped que come en la fiesta y ameniza a los invitados sin importarse a sí mismo. Eurípides, en "Las Bacantes" señala que el loco tiene una sola lengua y siempre para la verdad. El cuerdo tiene dos: una para la verdad y otra para hablar según sus conveniencias. Es decir, el bufón no sabe decirse a sí mismo porque no tiene intereses particulares pero sí puede hacer hablar al mundo. El universo medieval y sobre todo el barroco recogerá directamente del pensamiento grecolatino la idea de un ser que merced a renegar de sí mismo se hace vehículo de la verdad. Verdad que no es otra que el silencio propio del poder, la imagen reflejada de aquello que no quiere ser dicho en presencia del Rey o de las jerarquías del estado. La supresión del yo lleva al centro del discurso. Cosifica lo indecible. Lo hace lenguaje porque el cuerpo del que habla no cuenta, porque no existe, no es pensado; en definitiva, no es real, sino virtual, puro espectáculo. El cuerpo tullido y malformado del bufón además resalta la dignidad propia de la corte: "Como en un juego de espejos, estos seres descomunales, faltos o excesivos afirman en los otros la normalidad que su cuerpo o su mente están negando. Con su descompostura son, involuntariamente, símbolos, emblemas, anagramas de la perfección de que carecen y que sin embargo, adorna a los 'melioe terrae'"^{6 8}. Una normalidad que no es puesta en entredicho por la existencia de lo anormal. Claude Kappler hablaba de la idea de la disemejanza; un monstruo es un fenómeno que va contra la generalidad de las cosas, pero no contra la naturaleza considerada en su totalidad^{6 9}. Ese no-cuerpo legitima el silencio del poder, de la misma forma que el Rey escondía su risa, creando una profunda paradoja: La conciencia de ser niega el acto de decir.

Por otro lado, es interesante observar el sutil vínculo que se establecía entre la figura del bufón y la del rey o el poderoso. El barroco, por ejemplo,

ensalza hasta tal límite el concepto de identidad, que muy a menudo el "Príncipe" se encuentra sometido a la presión del mundo dado el nivel de representatividad y simbolismo que él mismo encarna^{7 0}. En este sentido, no parece arriesgado sugerir que el cuerpo "anormal" del bufón servía como una suerte de contra-peso o espejo del propio drama de la figura de poder. En la medida que uno representa la soledad en la responsabilidad de "unir" el mundo, el otro revela en su soledad "irresponsable", por una parte lo que no le está permitido al rey mismo y por la otra la propia figura de lo irracional de la situación de ambos, ligados indisolublemente por un destino trágico: la inadecuación de sus identidades: "En el siglo XVI, cuando el mundo tradicional se encontraba corroído por la aparición inopinada de un universo construido en torno al capitalismo, el punto de imputación tocaba a aquellos cuyo lugar en la vida social colocaba en el centro de la red de informaciones esenciales: iel príncipe, el poeta-filósofo, el amante! Dichas personalidades anómicas se afirman en su vida y en el marco de su experiencia posible, sufren el peso de su soledad y de su marginalidad ... y lo sufren abandonándose a todas las proyecciones, a todos los fantasmas de una individualidad desvinculada de una cultura tradicional"^{7 1}.

Al bufón, al enano, al parásito se le permiten decir verdades frente a los poderosos. Era venia del bufón "cubrirse, sentarse y llamar de vos o borracho a un rey, duque o marqués"^{7 2}. Cualquiera que se atreviera a hacerlo sin estar facultado para ello enfrentaba el castigo, el escarnio e incluso la muerte. Una teratología, una teoría perfectamente articulada de lo monstruoso^{7 3} codifica quien puede y quien no puede hablar. Gracias a su locura, a su domesticación, se le permite la presencia al hereje, a aquel que "avisa", a aquel que desvela, que descorre la cortina; porque la descorre en el ámbito de la representación, aunque él sea plenamente real.

La domesticación de la herejía potencial; la presencia de la diferencia junto a nuestro lado como vía de prevención, como profiláctico de posibles horrores, de posibles novedades, de posibles diferencias. Sebastián Brant escribía en "La nave de los locos": "Cuando uno quiere ocuparse de los niños y de los locos, no debe tomar a mal todas sus payasadas. De otro modo, sería de la misma pasta que todos los demás locos"^{7 4}. El punto de inflexión entre lo punible y lo aceptable estriba en realidad en el intervalo de la ilusión. En él, somos capaces de proyectar nuestros sentimientos individuales sin miedo a

afectar al sistema. En esa dirección, es necesario entender porqué no aplicamos la normativa social hacia esos seres "anómicos"; en la realidad política, no pueden haber excepciones; en el espectáculo, sí, porque aplicamos nuestros juicios libremente, sin ataduras, pues esa es la exigencia sustancial del mundo de la representación. Cuando Brant insinuaba que no debemos enfadarnos con los locos, los niños o los viejos en el momento en que éstos ponen en solfa el sistema, está apelando a la compasión, al establecimiento de una relación de un "uno a uno", en la que por tanto, todo es más relativo, sobre todo ya que el loco "no sabe lo que dice", por lo que somos nosotros quienes hemos de llenar de sentido el contenido de su mensaje: "El enfermo mental es un improductivo, como los vagabundos, los indigentes, los enfermos pobres, los viejos [*o a los artistas, dados los similares argumentos de buena parte de nuestra sociedad respecto a la inutilidad del arte*]. También es peligroso, menos por las acciones, que raramente efectúa en la realidad, que por el ejemplo de una transgresión de las normas que no podría quedar más impune que un acto criminal. Sin embargo, al ser "irresponsable" no puede ser tratado del mismo modo que el criminal, tanto más cuanto que a pesar de los estereotipos negativos ligados a su personaje, siempre queda en él algo patético que inspira compasión"^{7 5}. Esa compasión es la fuerza del dominio exclusivo de nuestra razón, que así "sabe" de su magnanimidad y de su "diferencia normal y saludable".

Confesar es revelar lo que no puede ser dicho. Kurtz, en realidad, confiesa: "El horror". Hay algo de cómico en esa expresión. Las pocas palabras de Kurtz son para decir "el horror". No hay juicio, sólo declaración unidimensional, inapelable. Está él y está el horror. Está él, el horror.

La hipocresía de saberse magnánimo frente a lo diferente se escuda principalmente en que el bufón, el enfermo, o el borracho, no utiliza de retórica cuando se expresa. Un ser *irresponsable* que no es consciente de su lenguaje no está en posesión de esa facultad: "El loco puede hablar cuanto quisiere tanto a los emperadores, reyes como a otra cualquiera persona sin recibir por ello heridas, ni oír amenazas o palabras afrentosas, ni tiene necesidad para hacerse escuchar con atención de artificio alguno de retórico"^{7 6}. El asombro que ello producía en la corte barroca o en nuestros días

está relacionado con la "maravilla" de no estar sujeto a las trampas políticas del lenguaje y de las relaciones que de ellas se derivan. Como en el caso del *Yurodiva*, personaje tradicional ruso al que se le permite decir todo lo que quiere gracias a su "clarividencia", mezcla de poética e insania. Nos sorprende lo "natural" del discurso hereje, su incontaminación. Denis Diderot, en "El sobrino de Rameau", se presenta a sí mismo en abierto diálogo con un personaje completamente parasitario (en realidad, el alter-ego de un Diderot sorprendentemente hereje, en un ejercicio pasmoso de ventriloquía), un bufón de "usar y tirar" que se dedica a ir a las casas de los ricos para divertirles con sus cinismos y cotilleos a cambio de una botella de vino, un plato de comida, o una cama caliente. Tras la larga conversación, casi un diálogo "de sordos", en el que ambos emiten géneros de discurso completamente ajenos, Diderot se sentirá tentado a escribir: "Todas aquellas cosas que me decía, eran de esas que todo el mundo piensa, y según las cuales suele conducirse la gente, pero de las que nunca se habla. Esa era, en verdad, la mayor diferencia entre aquel hombre y el resto de la sociedad. Tenía los vicios que tenía como también muchos otros lo tenían; pero no era un hipócrita. Ni más ni menos abominable que el resto de la gente, era, simplemente, más sincero y más consecuente; e incluso profundo, en su depravación"⁷ 7.

La habitación "sub-rosa" (la lengua inglesa mantiene esta expresión latina, la cual es usada para designar algo secreto, confiado bajo la promesa de la confidencialidad) ideada por Enrique VIII de Inglaterra, es un ejemplo perfecto de esa dicotomía entre lo natural y lo retórico respecto del discurso "otro". En aquella estancia, sólo disponible para un reducidísimo número de personas próximas al monarca, era permitido expresarse con completa libertad, sin ningún tipo de represión lingüística. En ella, se perseguía explícitamente un discurso no sometido a directrices retóricas y que estuviera libre de "artificio". El recurso a lo "natural" era asumido pues como la manera de generar un lenguaje de verdad, que en realidad no es otro que un lenguaje de total relatividad. De ahí, la razón del secretismo en el que se movía todo lo que ocurría en la sala sub-rosa. Dentro de la sala, los presentes hablarían según sus propios puntos de vista y no en referencia a cuerpos de discurso dictaminados como fijos¹. Para ello, es necesario la total opacidad, el

¹ (La expresión latina *Sub Rosa*, que significa "bajo la rosa", proviene del mito griego en el que Harpocrates (dios del silencio) se tropezó por casualidad con un encuentro entre Venus y uno de sus amantes. Cupido, hijo de Venus, le dió la primera rosa como soborno para que no

velamiento y la confidencialidad. La expresión de la "hairesis" sólo se concibe como flujo natural, por lo que debe estar vedada a la mirada, pues al subvertir los mecanismos sociales de poder por cuanto se fundamentan en el artificio, estos quedarían deslegitimados si fueran observados públicamente.

La sala sub-rosa (tan presente en nuestras instituciones) representa la domesticación de la libertad por parte de una sociedad reguladora, a través de mecanismos disponibles circunstancialmente pero prohibidos para su publicidad. Pero sobre todo define el sentido mismo de lo hereje, al concebir éste no como algo lejano sino como un potencial fenómeno cotidiano basado en el uso diferencial del lenguaje. Un lenguaje que renuncia a los mecanismos establecidos de control cotidiano, la retórica política (la cual se presenta como si fuera cotidiana), y que se sitúa en un plano difícil de ser representado. En la medida en que el potencial hereje subvierte (no invierte) la mecánica de las relaciones de expresión, pone en entredicho el plano de representación que el poder conforma, pero a su vez ello crea una paradoja, pues al devenir el bufón foco de atención e interés, pasa a ser enmarcado como "prótesis", *rellenado* con nuestras proyecciones de normalidad y responsabilidad, y por lo tanto

dijera nada de lo que sabía. De ello resultó que la rosa pasó a simbolizar el silencio. Desde el siglo V antes de Cristo, una rosa tallada en los techos de los comedores y de los salones donde los diplomáticos europeos se reunían sirvió de símbolo de los secretos sobre los que se discutía "sub rosa". Una expresión similar, "sub vino sub rosa est" (literalmente, "estar bajo el vino es como estar bajo la rosa") se usaba para recordar a los presentes que las cosas reveladas por las "lenguas sueltas por el vino" no podían ser repetidas más allá de las paredes entre las que la conversación tenía lugar. La rosa también se empleó en los confesionarios católicos-romanos como símbolo de confidencialidad. La expresión también existe en francés como "sous la rose" y en alemán como "unter der rose", los cuales significan también confidencia, secretismo y total privacidad.

La idea de que Enrique VIII usó este emblema de secretismo en su sala de banquetes puede estar ligada, teóricamente, a su posición como uno de los primeros gobernantes autocráticos. En realidad, él fue uno de los primeros monarcas ingleses en tener una base de poder plenamente consolidada, resultado de los esfuerzos realizados por sus antecesores. Su padre, Enrique VII, había proclamado nuevas ideas sobre el reinado, desarrollando un culto a la monarquía que reforzaba ampliamente su autoridad. Esto llevó, en particular durante el reinado de Isabel I, a un elaborado sistema de iconografía alrededor de la persona real. Ello también creó una privacidad sin precedentes en la vida cortesana, tipificada por la invención de la sala de banquetes. Previamente, la familia entera comían juntos en la gran sala, pero fue bajo Enrique VIII cuando sólo la nobleza, a requerimiento del Rey, comía con él. Requerimiento que era una obligación, sin excepción.

Posteriormente, Carlos I de Inglaterra dispuso la existencia oculta de la tristemente famosa Star Chamber (Cámara Estrellada); tribunal secreto, muy violento y partidario de la tortura, suprimido en 1641 después de que fuera arbitrariamente utilizada por el monarca para reducir a sus oponentes políticos

Es interesante anotar que Enrique VIII había recibido una copia de *El Príncipe* de Maquiavelo, y sería bueno preguntarse la influencia que ello produjo en sus pensamientos. La idea de los "arcana imperii" (secretos del gobernante) presupone el secreto de los asuntos de estado, puesto que los procedimientos no estaban destinados para la gente que no estuviera dentro del reducido círculo de los que detentan el poder. Agradezco a Lynn Beavis esta información)

representable, asumido, aceptado. La psicofagia se crea porque nos creemos que una de nuestras mitades controla a la otra; ese es el resultado al que nos ha llevado la elaboración de los mecanismos de orden: los mecanismos que nos hemos dado para *dar la medida* de lo que somos. Pero siempre dentro de esa medida, dentro de un universo del *mismo rasero*. Situados en la conciencia del 50%, nos valemos de ello para justificar el propio límite que marca las dos mitades; vivimos para legitimar la puerta de acceso de un lado y otro. Una puerta extraña, por cierto. De tener un dintel con un espacio vacío dentro, adoptamos ahora una pantalla de cristal líquido; vivimos en el mismo umbral de la puerta. A un lado y otro, sólo representaciones controlables; menús disponibles con los programas alterados para disponer de infinitas vidas en el videojuego de la psicofagia.

...

Bien, a todo esto, el ventrílocuo ya está ahí. El telón. Ah! El telón no funciona. Es igual. La luz ilumina todo el escenario, pequeño y algo desordenado, y frente a él unas cuantas personas muestran sus nervios ante la representación que está por venir. Se oyen voces. No son claras. Ya entran. Son varios: extraños personajes de carne y de madera dispuestos a hablar y contar cosas. Se sientan en sendos taburetes. No, sólo en uno. Ya empieza la función. (Con todas estas prisas, casi nos lo perdemos)

VI. Y para acabar, algunos ejercicios prácticos de ventriloquía

- Se trata de producir la voz de modo que parezca que el sonido no procede de nuestra boca. Para ello, debemos realizar una profunda inhalación de aire para después ir liberándolo lentamente, al tiempo que modificaremos la voz con ayuda de los músculos guturales y paladiales. La ilusión se acentuará con la inmovilidad de los músculos visibles relacionados con la palabra, así como mediante gestos y miradas que sugieran al espectador una falsa procedencia del sonido. Pocos ventrílocuos podrán engañar en la oscuridad. Así, que tendremos que tener todas las luces encendidas. La mayoría se valen de marionetas de labios móviles, en los que queda prendida la atención del público. Así que os debéis hacer con una. La mano misma sirve, si le ponéis una peluca y juntáis el pulgar y el índice para formar la imagen de una boca.

Debéis saber que el arte de la ventriloquía debe su nombre a la errónea idea que poseían los romanos de que el artista extraía su voz del estómago o vientre.

- *La ventriloquía no puede desarrollarse en la oscuridad*; no tiene sentido sacar un conejo de una chistera a oscuras, ni levitar cuando no se puede ver, ni dar voz a un muñeco cuando el muñeco no se encuentra a la vista. La decisión del mago de ser transparente es una decisión de verosimilitud; se obliga a hacer lo posible para ser verosímil. En la oscuridad, el artista sólo es verdadero o falso; al no mostrarse sólo depende de la visión de sí mismo hacia sí mismo. La voluntad de ser transparente es una voluntad eminentemente social. Mediante el muñeco, el mago proyecta su lenguaje, su mensaje de forma que cobra sentido en tanto en cuanto está en contacto con el *otro*. Por otro lado, magnifica la forma en la que habla el muñeco; lo "enfermiza", lo "heretiza", lo "irresponsabiliza" para así conseguir la atención del espectador, de la misma manera que el bufón era asumido en la vida cotidiana porque representaba una inconsciencia, que supuestamente no podía hacer daño. Normalmente, los muñecos acostumbran a decir cosas de cargado talante irónico e incluso cínico respecto a la vida social. El muñeco asume una especie de sentido común íntimo, personal, individualizado, intransferible. El público lo respeta en su opinión porque sabe que dice "verdades veladas", e incluso le confirma en sus opiniones al reír aquellas bromas menos veladas. De alguna manera, se ha verosimilizado en su representación; no es que su discurso diga cosas verdaderas, sino que, como los abogados ante el jurado, la manera de decirlo es persuasiva.

- La ventriloquía es el arte de la implosión, en el momento en que uno sabe de las diversas voces que pueblan su universo, siendo todas ellas susceptibles de expresarnos. La ventriloquía es la comunicación de la esquizofrenia. Los románticos (Jean Paul, Schumann) "constituyeron" el *Doppelgänger*; una figura-recurso en la que proyectaban sus diferentes alter-egos, conscientes de no poder hablar simplemente con una sola voz. La ventriloquía es un acto de violencia crítica pues al ser muchos a la vez provocamos nuestra falta de representatividad, base esencial del control político de nuestra sociedad.

- "Hay una pequeña caja mágica llamada grabadora que me ha estado ayudando. ¡Dios! La primera vez que una persona oye su voz sólo tiene ganas

de arrastrarse bajo la cama más cercana y quedarse allí. Yo lo hice. Pero la grabadora me está ayudando a mejorar mi dicción y a crear voces nuevas. La mayoría de la gente no puede ver sus errores; pero con una grabadora, al menos uno puede *oirlos*.^{7 8"}

- La transparencia del truco, de la farsa, del drama es la propia dentro de la relación del ventrilocuo con su muñeco. Nuestra mirada y nuestro oído se dirigirán hacia el muñeco aún siendo plenamente conscientes de quien realmente habla. Pero conociendo las triquiñuelas del número, somos perfectamente capaces de desvelar ese significado oculto que el artista quiere transmitir a través de nuestra relación con la mentira que brutalmente se nos muestra. El desvelamiento del ventrilocuo en realidad no busca abrir la cortina de alguna verdad desconocida. Derrida ya señaló que el concepto cristiano de la revelación no es la verdad del fin del mundo la que anuncia, sino el acto mismo de desvelar. Y algo antes, Wittgenstein -uno de los inventores de la ventriloquía moderna- dijo que la función del lenguaje siempre es antes mostrar que decir, que el significado de cualquier proposición reside en cómo describirlo. El desvelamiento muestra los propios recursos, la maquinaria, los utensilios por los cuales podemos ser capaces de ejercitar el acto de descorrer una cortina; lo que hay más allá ya lo conocemos; es nuestra propia arqueología de los medios la que verdaderamente se nos escapa.

El ventrilocuo muestra sin recato los utensilios de su prosopopeya; su voz, el movimiento de su boca (digamos que cada día menos sofisticado), la mano que mueve los brazos y la boca del muñeco, el inefable taburete, las luces escenográficas, etc. Es pornográfico en su quehacer y en ese diáfano despliegue reside su fuerza. El significado de su obra reside en la peculiar combinación de todos esos medios; el qué está inscrito en el cómo, y al revés. No hay secretos en ese despliegue comunicativo, a pesar de que sí los haya en el interior de la voluntad del autor, pero ese secreto se pierde, se transforma voluntariamente si se está dispuesto a proyectarlo socialmente.

- Pero la ventriloquía, como sistema de comunicación, ha sido siempre un medio por el que el poder se ha interesado, aún a pesar de estar constituido de unas características potencialmente distorsionantes. O quizás, de ahí mismo ese interés. Un ejemplo de la percepción social (y política) que de la ventriloquía se tiene, en el sentido de canalizar determinados estados de

opinión a través de sujetos *anómicos* lo encontramos en la conocida película de Frank Capra "Juan Nadie" ("John Doe", 1941). En ella, el protagonista, John Doe (Gary Cooper), un hombre honesto, ingenuo, sencillo y corriente -muy en consonancia con la imagen del americano que el espíritu populista de la política de Roosevelt propugnaba- pero abocado a la desesperación, es utilizado por una maquinaria corrupta del poder para aprovecharse de su capacidad de catalización social de aquellos valores supuestamente intrínsecos del ciudadano medio americano: patria, justicia, religión y libertad. En un momento de la película, John Doe, quien desconoce la perfidia de los que le rodean, comienza a descubrir todo el entramado político a través de una conversación que mantiene con un borracho anónimo en un bar. Este personaje, quien no para de beber en un estado de gran ebriedad, realiza un discurso aparentemente lleno de honestidad, plagado de críticas explícitas al sistema, ensalzando aquellos valores que para sí son claves en lo que debe ser la sana vida americana; "el emocionante escalofrío en el estómago cuando oye el himno americano", "la profunda sensación de libertad en un país en el que todo el mundo puede decir lo que quiere", etc. Seguidamente, el personaje le espeta a la cara la trampa en la que Doe está siendo introducido.

El borracho trasciende su anormalidad social -su alcoholismo- y pasa a poseer una neutralidad moral gracias a su propia deficiencia. Se convierte en una prótesis representativa a la cual se le otorga el derecho de decir aquellas cosas que serían indecibles en una posición codificada socialmente. Su herejía social le permite una verosimilitud plena, porque habla desde la otredad (casi podríamos decir desde una posición "sublime" kantiana); su discurso no aparece sujeto a los cánones de los mecanismos sociales aceptados de representación; está por encima, asumiendo una voz no moral (universal) sino ética (personal e intransferible), lo que le facilita que la audiencia preste una doble atención a su discurso, sobre todo si éste es del todo coincidente con la verdadera moral que se supone que tiene el pueblo americano. El público (junto a Doe) sabe que quien habla es un hombre determinado, pero que expresa a través de su palabra no contaminada por la retórica lo que en realidad todo el mundo quiere oír como la moral de América.

El artista, en cierta medida, también es mirado desde esa postura supra-moral permitiéndole que exprese su palabra ácida, palabra que todo el mundo desea que concuerde con una especie de verdad que a todos nos gusta oír aunque pocos puedan comunicar. Por su parte, muchos artistas tienden a

confirmar esa percepción, adoptando un discurso altamente expresivo, que le permita introducirse en ese ámbito reservado de "voceros de verdades sustanciales" el cual se legitima en el hecho de dar a conocer aquello que se supone todo el mundo comparte: el derecho a expresarse individualmente. Esto, en realidad, cortocircuita cualquier posibilidad de ser específicamente crítico con el entorno social al apelar siempre a cuestiones universales. En el momento en que un artista ejerce ese derecho de la propia expresión pero sin canalizarlo dentro de los códigos representativos globales, entonces ya no es considerado un artista, sino tan sólo un agitador o un provocador.

- El general Schwarzkopf, apareciendo como un llano y afable general que, ya mayor, comenta sus grandes batallas épicas, con la varita señalando la pantalla que tenía junto a su lado, frente a toda la prensa y la televisión, indicando con lenguaje técnico y subrayando los positivos desenlaces de las operaciones militares. El monitor, como si de un muñeco se tratara, acapara, focaliza todas las miradas de los presentes. Todo el mundo fija la vista en la pantalla y las desgracias más grandes del mundo aparecen, con el halo de la ruina, de una nostalgia de aquello que ya ha ocurrido. Se nos muestra desprovisto de entidad nominable, sin cuerpo, sin alma, sólo pura imagen desligada de su creador. De vez en cuando miramos al general como lo hacemos con el ventrilocuo; incluso con la ilusión de verle la trampa. Pero el general está a plena luz, como los magos: no ha lugar trampa mecánica, no tiene sentido provocar la especulación. Él no es importante, quiere decir. Lo esencial es la canalización de la mirada en la pantalla, protegiéndole así de cualquier individualización exacta, negando a la realidad la posibilidad de ser susceptible de la venganza, del mismo derecho a exigir culpas. La ventriloquía. Pero la verdad del general no es sólo su verdad, es la verdad de un sistema mayor que él. Por eso no es un buen ventrilocuo; él no se ha inventado su discurso. Es un simple autómatas.

- "Y mujeres pálidas y delgadas, de caras tísicas, seguían los pasos de ventrilocuos y magos"⁷⁹.

- Cuando Walter Benjamin, en su "Tesis de la filosofía de la historia"⁸⁰, concibió utilizar la imagen de un muñeco ajedrecista activado invisiblemente desde dentro por un enano feo y jorobado a manera de parábola de la filosofía

contemporánea, sin duda ejerció sobre sí mismo una sutilísima ironía que en realidad le iba como anillo al dedo en su voluntad destructiva de la idea de verdad y de su propia situación como autor. El enano, en el papel de la teología, se ve necesitado de una prótesis que lo represente dada la absoluta incomunicabilidad de la disciplina teológica si ésta tuviera que presentarse por sí misma. Así pues, el enano utiliza la filosofía -el muñeco con apariencia de autómata- como andamio o fachada para poder canalizar su discurso. Es decir, Benjamin plantea la imagen misma de la ventriloquía como modelo de construcción de la comunicación contemporánea.

Si ese enano, tullido y horrible, diera la cara por sí mismo nadie sería capaz de creerle -no sería verosímil- de manera que decide traspasar su identidad social a la figura de un muñeco que sí es verosímil y al cual podemos apelar como interlocutores. Pero, ¿por qué es verosímil la historia que nos cuenta el muñeco y en cambio no lo creeríamos de la viva voz del enano?; ¿Por qué Benjamin utilizó esta imagen para reirse de su propia situación como autor? ¿Acaso el pensador alemán sabía que tampoco le creeríamos si no utilizaba una alegoría que realmente pudiera interesarnos? Benjamin, lo mismo que el enano, "echa su voz" a la figura alegórica, consciente de su impotencia como individuo emisor, pero también de la necesidad de comunicar, aunque sea a costa de una importante venta de identidad, de una cierta prostitución.

- "No se produce la ventriloquía en el momento de la aspiración. No debe olvidarse que el muñeco es la "vedette" del número, y por tanto, tiene sólo importancia lo que él dice. Lo que diga el artista es sólo para preparar o hacer resaltar lo que el muñeco dirá"^{8 1}.
- "Se anota la paradoja psicológica en el corazón mismo del hecho ventriloquial: alguien más aparece para decir tus palabras. El muñeco permite la ilusión de la indignación hacia asuntos que uno no puede reconocer; la licencia de decir sin sentimiento de culpabilidad lo inmencionable. La propiedad del buen gusto se detiene habitualmente en la subversión de los muñecos."^{8 2}
- Marlow, Kurtz, los marineros que escuchan el relato, Conrad, nosotros. Confusión que se comunica en un ejercicio de voces ansiosas. ¿Quién habla? ¿De quién es cada una de esas bocas, de esas lenguas troceadas? Kurtz "se bajó

del barco" y se calló. Toda una aventura encontrarlo por ahí, lejos, en la selva. Fue necesario aprender muchos idiomas hasta llegar a él. Y luego, nada. Vaya, el hombre no tenía nada que decirnos.

- Y por último, una rareza: ¿sabían que la ventriloquía antigua creíase que imitaba las voces de los seres invisibles? Ya ven.