

La frágil representación

Dionisio Espejo Paredes

Resumen:

La representación es una forma de dominación simbólica del pueblo que, habiendo conquistado sus derechos formalmente, permanece en la servidumbre gracias a mecanismos que conectan con su imaginario. El arte y la cultura del ocio, son instrumentos. La organización del espacio escénico actúa como metáfora de la sociedad de clases diferenciando entre actores, personajes representativos, y espectadores o representados. El arte se ha confundido y devaluado como mera realidad.

1. La voluntad.

Hemos tenido que llegar al siglo XXI para que se oiga en las calles el grito “no nos representan”, y resonó en todas las ciudades españolas. Era Mayo de 2011, el vértice de una crisis social y económica aguda. Se trataba de consignas que, de una forma u otra, iban evidenciando la crisis definitiva del paradigma político representativo. Adentrarse en la representación supone descubrir los vínculos invisibles que atraviesan todos los entramados de ese complejo psíquico y material que constituye la “superestructura”, y especialmente las prácticas artísticas. Gracias a nuestras formas culturales, nuestras tecnologías del ocio, los gestores del orden representativo “satisfacen” el malestar de los representados con el coste de liquidar su esperanza emancipatoria. Ciertas interpretaciones y prácticas han puesto a algunos hombres, impregnados de la temporalidad del *Ángel de la Historia* benjaminiano, en condiciones de conquistar su dignidad y sus derechos, creando, inventando nuevos referentes simbólicos, artistas, pensadores y activistas, empeñados en la tarea de salvar o recomponer las ruinas que se amontonan en las lagunas del olvido. Sin embargo, la amnesia colectiva parece dejar solos a nuestros heroicos paladines, sentados contemplativamente en lo alto, como el protagonista de *Himmel über Berlin* de Wim Wenders.

La experiencia adorniana de la cultura de masas, la “industria cultural”, en los años cuarenta americanos, ya anunciaría algo todavía desconocido, que era el dominio mediático de la opinión pública, y el alejamiento del potencial revolucionario de la vanguardia. Y a la luz de tales reflexiones frankfurtianas nos planteamos el origen de esta gran maquinaria de dominación simbólica que se había revelado fatal durante los primeros 40 años del siglo XX. El problema para Adorno era descubrir que la tensión democracia-totalitarismo, que el modelo ilustrado había considerado como los polos donde se resolvía la polaridad libertad-servidumbre, no era ya creíble. Dialécticamente se descubría el totalitarismo al interior de la sociedad abierta y libre. Toda la construcción estética, jurídica, política y filosófica, basada sobre el concepto de representación, había forjado el moderno sistema simbólico, verdadero patrón de la organización moderna, basándose en la desigualdad, la representación misma era el soporte de esa nueva clasificación política dentro de un moderno *Theatrum Mundi*. La era de la representación, lejos de la quiebra insinuada por Foucault en *Las palabras y las cosas*, se refuerza y se asienta, en el mundo de la praxis y también en la política y en la gnoseología, a finales del siglo XVIII. El concepto de <espectáculo> (Debord) es útil, pero bastante restrictivo respecto a unas formas complejas que se extienden a la sociedad, allí es donde la sociedad espectacular tiene más sentido, pero que también se da en el nuevo paradigma epistemológico, y en el nuevo modelo de “mente”, lugares donde el espectáculo, en términos “situacionistas”, no se puede aplicar, razón por la que el concepto de representación se revela como el origen de lo espectacular, representación y no espectáculo. La sociedad se convierte en un espectáculo cuando la superestructura, moral, política y estéticamente, está constituida para engrasar convenientemente toda la estructura. El viejo fetichismo de la mercancía se ha consolidado, y ha mutado. Las formas de alienación se mantienen mientras vivas a través del orden representativo, de modo que el fetichismo de la mercancía deviene fetichismo de la personalidad en la sociedad de las redes. La mercancía es el propio sujeto.

2. El espectador.

Hacer una genealogía de la sociedad espectacular nos lleva a discursos que, procedentes de diferentes lugares y momentos históricos, aparecían dispersos: Guazzo, Capmany, Mer-

cier...¹, discursos pertenecientes a la Moral, la Literatura y el Teatro, la Política, la Retórica o la Filosofía, que, desde horizontes cognitivos diversos, coincidían en lo fundamental respecto a esa clasificación social emergente: el espectador. Esa reunión de fragmentos nos permite comprender como se construye una nueva forma de identidad social que, en el siglo XIX, ya se llamará sociedad de clases a diferencia de la sociedad estamental que la precede. Lo que se evidencia es que esta sociedad es tan desigual como las ya conocidas en la Europa premoderna y el resto del mundo. Tal desigualdad es fundamentalmente económica, pero se va a intentar asentar en unas diferencias naturales que van a ser puestas en evidencia por infinidad de discursos que van de la medicina a la estética.

Lo económico, la gestión de la casa, *Oikouμικός*, se eleva a principio público con el ascenso de la burguesía. Lo aural de la sociedad estamental también está mutando en nuevas formas profanas de fetichización de la obra artística, y del artista, en el marco de la sociedad burguesa. Los escritores que desarrollan su obra en el contexto de este cambio que, diríamos de lo sacro a lo económico, van a crear una forma de *distinción* del sujeto en relación con las producciones u objetos, esos objetos, pinturas, cuartetos o sinfonías, están cargados por eso que Benjamin llamaba “aura”². Y frente a la destrucción aural, que anuncia el pensador judío-alemán como efecto de la reproducibilidad tecnológica, nos encontramos actualmente con un panorama que recarga continuamente de aura las producciones simbólicas. El cambio sufrido hoy por tales mecanismos no nos puede hacer olvidar su genealogía, la genealogía de esos procesos de identificación de sujetos excepcionales y obras excepcionales bajo las que se construye una lógica moderna de la desigualdad desde Baltasar Gracián o Hobbes hasta Adam Smith o Schopenhauer. La sociedad clásica confiere a sus elevadas producciones simbólicas un aura que después espera encontrar en sus propios miembros. Tanto el espacio donde se presentan tales productos, la casa o el teatro de ópera, como sus excepcionales patrocinadores, ganan aquella *distinción* que todos aprecian en las obras admiradas.

Contra las viejas polémicas que discutían la preeminencia de la dialéctica respecto a la retórica, se evidencia que el discurso que es común a lo político, lo religioso, lo artístico en general y en particular el teatro y la música, es la intención retórica que no se ocupa tanto de la verdad de lo que se enuncia sino de lo que espera el auditorio o lector. La filosofía, que podía llegar a ser un discurso retórico, también se convirtió en la herramienta más valiosa para ocultar la voluntad de dominio de la retórica bajo una voluntad de verdad que se universalizó con la cultura romántica, anti-retórica y filosófica.

Se supone operativa una mutación que Platón siempre temió, y junto con la nueva soberanía de la representación, suponemos que, en el marco de la Época Clásica, el filósofo ha sido sustituido por el retórico. *Gott ist tot* no es el anuncio de una fisura en el ámbito de la religión, tampoco es un anuncio de la crisis definitiva de los universales, es más bien el lamentable testimonio de la imposibilidad de cumplir con el objetivo de la filosofía. La verdad no es posible dentro del paradigma representativo, Nietzsche tan solo recuerda algo que fue enunciado por Gorgias. El retórico es el lince del que habla Gracián y su técnica, la técnica para no ser

¹ El concepto teatral de espectáculo ha constituido el paradigma de una moderna forma de control de la población. De este modo, recurriendo, la mayor parte de las veces a textos situados en los márgenes del sistema simbólico ilustrado o clásico en general, nos hemos encontrado con las formulaciones más explícitas, teniendo en cuenta que buena parte de estos textos iban dirigidos al consumo práctico de las propias élites, incluidos algunos textos fundamentales de B. Gracián y otros menos conocidos como los de Capmany. La conciencia de representación era especialmente importante para los actores del espectáculo, ellos eran los encargados de ir definiendo el colectivo de espectadores qué gracias a todo el nuevo entramado, de este moderno *Theatrum Mundi*, iban asumiendo pacíficamente su servidumbre voluntaria.

² La gran diferencia entre el análisis benjaminiano (La obra de arte en su época...) y el de Adorno (Sobre el carácter fetichista...) sobre la incidencia de la reproducibilidad técnica se debe a que cada uno de ellos hace referencia a un discurso artístico diferente. No es lo mismo el papel de la reproducción técnica en la música (Adorno) que en las artes plásticas y teatrales (Benjamin). Mientras la electricidad, la clave en la reproducibilidad de la música cambia sustancialmente el fenómeno musical, no ocurre lo mismo con la pintura o la fotografía.

descubierto, es la del calamar³. De manera que cuando navegamos no reconocemos ni el lugar en el que estamos ni las fronteras entre la verdad y la persuasión.

Históricamente respetado como un personaje representativo, el filósofo, en realidad, era solo un espectador. El filósofo desde Platón venía creyendo que su discurso era la representación del orden trascendente y su “verdad” era la que le destinaba a un papel dirigente en la república. El filósofo es pueblo y como el pueblo cree firmemente que el lenguaje es representación de una cosa o verdad. Para el retórico, el filósofo solo ha mantenido, como el sacerdote la ilusión representativa. El escénico, político o artista, trabaja para que el pueblo vea cumplidas algunas de sus expectativas y acepte la posición ob-scena que le ha tocado jugar en la ruleta social.

Un breve texto de Nietzsche como *Verdad y Mentira en sentido extramoral* parece una defensa, desde la perspectiva de la praxis, de la no verdad del sofista, precisamente porque es un texto que vive en el reino de la retórica. Sin embargo, avanzando la bibliografía de Nietzsche parece que va apareciendo una exigencia de verdad nueva, que se expresa en la temporalidad, es la del eterno retorno, la verdad de la vida, aquello que trasciende toda retórica y toda representación. Ahí se transparenta la siempre oculta voluntad de poder. De esta manera *Verdad y Mentira en sentido extramoral* no es solo una defensa de la retórica y un ataque a una filosofía que no ha descubierto su procedencia retórica, es una reivindicación romántica de la voluntad de verdad gracias a la que descubrimos la persuasión y el pacto que constituyó el origen del lenguaje y de la representación. El teatro del mundo es la expresión más elaborada, tanto del teatro mental de la representación como de la voluntad de poder que se expresa a través de una cultura retórica.

El siglo XX ha reinventado el arte⁴ a través de las vanguardias, el “autor como productor”, sin embargo, tanto los críticos como los creadores de los diversos istmos artísticos anteriores a 1939 han regresado repetidas veces a las formas artísticas de la época clásica, el periodo que va entre los siglos XVI y XVIII. Este *novum Theatrum Mundi* contiene gémenes de una potente visión revolucionaria, que se expresa en el teatro clásico, especialmente barroco, por eso Brecht o García Lorca lo estudian con interés. Se trata de experiencias dramáticas que cuestionan el papel del público en el marco de la representación. El espectador en el teatro clásico transitaba por los adentros del espectáculo como en su propia experiencia. El drama y la comedia presentaban el mundo, especialmente a través del *dramma per musica* y su dramaturgia, adaptada a las nuevas formas de vida. Desde el orden simbólico es como se registra la forma en la que el viejo sistema estamental es sustituido por la sociedad de clases. En este contexto vemos como se fabrican las nuevas formas de identidad de clase. La vieja retórica de la desigualdad que se mantenía viva desde la *Política* de Aristóteles adquiere renovadas formulaciones en el discurso estético-escénico del clasicismo. Las modernas formas de representación van a justificar y consolidar la vieja lógica de la desigualdad. La sociedad como espectáculo va a ser esa nueva justificación y la eficacia se revela pronto. Los ciudadanos divididos entre actores y espectadores configuran un tejido social equilibrado en su más evidente desequilibrio, la inmensa mayoría de espectadores frente a una selecta minoría de actores.

3. Entre la acción y la pasión.

³ Bodei, R. *Geometria delle passioni*

⁴ A la filosofía de inicios del siglo XX le ocurre lo mismo que a las prácticas artísticas de las vanguardias: pretendió superar la vieja retórica artística con una declaración de principios por la que se constituyera una verdadera “presencia” de las condiciones de vida, de las pulsiones, y al mismo tiempo cumplir la exigencia dialéctica de llevar al límite la contemplación del rostro más oscuro y degradado de la vida, pues allí, al límite estaba la única esperanza. El arte clásico conectó con la sociedad que recibía de este lo que satisfacía sus expectativas, pero la vanguardia y la filosofía crítica frustró como nunca el sueño que el romántico habría soñado, las expectativas de salvación retórica que prometía el clasicismo. El clasicismo se mostraba, desde la perspectiva crítica del siglo XX, como una mera sublimación que se distanciaba del acontecimiento desde la retórica.

Debemos destacar el papel de las multitudes dirigidas, su papel como espectadores, necesarios en su mera actividad física, el trabajo, pero inactivos en el escenario social y político, reducidos a lo doméstico, a la individualidad alienada de la masa. En el océano de la globalización reconocemos la pasividad de los ciudadanos globalizados, ciudadanos que, tanto en Barcelona, como en Tokio, como en New York, corren por las calles a la búsqueda de un pokémon, teléfono en mano, confundiendo su actividad motora con la participación cívica. La idea del espectáculo parecía una metáfora ideal para comprender el nuevo rostro del individuo, tanto el que deambula hoy por la calle, como el que llegaba a las nuevas urbes hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Este moderno individuo, productivo como pocas veces se conoció anteriormente en lo laboral, es ahora pasivo en sus posibilidades de actuación social, su acción productiva no es acción humanizadora, es meramente pasional, yoica. Una realidad nueva donde la acción se reduce a producir, mientras el resto de la vida, pública y privada, está desactivado, pura pasión. La acción del sujeto no es una acción ciudadana, cívica, pública, es una mera pasión individual, una pasión fundamental, de espera o de temor. Abandonado de la tierra, se ha exiliado de su humanidad entre adoquines y asfalto. Rousseau cantó su elegía.

Precisamente el mundo clásico está caracterizado por una preocupación especial acerca de las pasiones, estética, ética y psicología se concentran en el conocimiento de ellas y su posible modificación, la política sin embargo era el terreno de la acción, la proyección de una voluntad racional libre de intereses particulares o domésticos. El trabajo o labor, desde la moderna perspectiva capitalista, reducía la acción a su relación con el capital, con la productividad, y no a la acción misma del trabajador, reducida a mero movimiento, mecánico, dependiente de la acción del capital, que es la verdadera fuente de riqueza. El mundo moderno parece constituirse a través de una dualidad entre pasión y acción. El trabajo es el terreno de la acción, el espectáculo es aplaudido por la pasión.

En el siglo de la *razón*, esta, adquiere nuevos matices. Esa lógica por la que la pasión, siendo el motor regulador de la acción, es dominada por la razón es significativa no tanto de una configuración psicológica del sujeto sino de una organización de lo social. El orden de las pasiones presupone una distribución del poder: el sometimiento de una parte de la población, los “dominados” por las pasiones, que son asimismo “dominados” por una minoría, capaz de gestionar tanto a las pasiones como a los pueblos. Las multitudes dominadas por las pasiones están sometidas a una racionalidad “superior” social y psicológicamente, son sus “representantes” o sus amos, en la dialéctica hegeliana. La formulación que hace R. Bodei de la *geometría de las pasiones* la hemos reinterpretado en clave política, el control, el orden, la *mathesis* clásica de la que habla Foucault en *Las palabras y las cosas*, es el rostro menos evidente del control político que lleva a cabo el sistema representativo personalizado y concretizado en el líder y su corte. Es evidente que el concepto de servidumbre ha evolucionado desde la antigüedad hasta el periodo clásico, el ascenso de la burguesía es el detonante fundamental de la gran transformación de la organización social. El proceso histórico por el que el viejo orden estamental es sustituido por el nuevo concepto de clase supone una transformación del valor dado a la naturaleza y herencia en la posición social de los hombres respecto a la revalorización de lo económico y la posesión del capital, proceso que supone una transformación del concepto del trabajo, productivo e improductivo, valorado y de-preciado. La mera acción involucra una actividad laboral baja, mientras que la pasión, precisamente improductiva, doméstica para el trabajador, es sobrevalorada escénicamente en el desenvolvimiento de los personajes representativos o dirigentes de la sociedad.

Con la desaparición de la sociedad estamental ha sido necesaria una nueva forma de delimitación de los grupos sociales, se trata de las clases sociales. El paso, de la servidumbre de la socie-

dad tradicional a la moderna, supone una transformación del rol de los señores: si en la sociedad tradicional estos eran de una naturaleza esencialmente distinta a la de los siervos, en la sociedad moderna la transformación consiste en que los siervos se convierten en espectadores de unos protagonistas que son los señores. Algo importante también ha cambiado, aunque el capital es hereditario como los títulos y la sangre, sin embargo, el nuevo criterio de “distinción” no es meramente hereditario, es el gusto, es la capacidad de disciplinar las pasiones. La racionalidad se convierte así en un atributo del capital y viceversa.

4. La commedia humana ilustrada.

La estructura social del “moderno” se basa en el modelo de organización teatral, todos asumen poco a poco los nuevos roles sociales que se van asentando en ritmos diferentes según nos situemos en unas ciudades o en otras. Evidentemente el carácter teatral del contrato, pactado en un original estado de naturaleza, es esa representación fundacional del orden político y social, y así lo plantea Hobbes. El fundamento jurídico del Estado moderno se organiza según criterios para los que unos son los “actores”, y los “autores”, el pueblo soberano, no deja de ser el conjunto de los espectadores. El pueblo, la masa de la servidumbre medieval, se divide ahora entre asalariados y burgueses. Los burgueses convertidos en nuevos señores van apareciéndose progresivamente de la vieja servidumbre, ahora trabajadores, se llama clases sociales.

En el mundo de las representaciones vemos ese proceso de transformación por el que se visibiliza la servidumbre en el espectáculo, en la comedia ilustrada y, mientras el burgués alcanza representatividad pública, poco a poco, va desapareciendo la servidumbre de la escena teatral y musical, esa misma servidumbre que protagonizó la ópera cómica ilustrada. La dignificación del sirviente está operativa durante un corto periodo de tiempo, si bien el drama burgués defiende los viejos valores del honor como aplicables al hombre corriente, pronto descubrimos una nueva dramaturgia de la heroicidad burguesa que repite la de los patrones nobiliarios que pretendía superar. Para el teatro barroco el villano o personaje popular era solo el gracioso, sin embargo, entre *Beggars Opera* y *La Serva Padrona* el escenario se ha ido llenando de siervos, que se comportan como verdaderos señores, evidenciando descaradamente los contravalores de la moralidad heroica. Precisamente la única actividad donde se convierten en iguales los siervos y los señores es en el oficio compositivo, en la música: soberanos, Papas, príncipes y demás señores se han ocupado de la composición musical, del baile, de la redacción de libretos, etc. Un reciente filme de Courbieu, *Le roi danse*, expresa de forma muy pedagógica el papel político del espectáculo musical, que ha llamado la atención de una forma especial al poder. Eso no significa que la música haya democratizado (si pensamos en los componentes de la ópera bufa) la sociedad cortesana, sino más bien revela qué es en el teatro musical u ópera donde se ensaya la nueva organización social, un espectáculo privilegiado que expresa el nuevo sistema simbólico.

La señal de la nueva época viene dada por la *Querelle* desatada en 1752, los enciclopedistas sitúan a la humilde y astuta sierva, Serpina, en el centro del espectáculo musical, cultural y político. La ópera cómica napolitana, el género que ha llevado a las tablas del arte lírico al siervo, dominado exclusivamente por lo trágico, durante el Barroco, ha puesto a la servidumbre en el papel de actor o personaje representativo. Los Enciclopedistas atacan el sistema estamental al mismo tiempo que aplauden a la *Serpina* de Pergolesi / Federico. Las cortes van a invitar simbólicamente y realmente a los antiguos sirvientes a sus escenarios, la comedia de personajes populares inunda Europa. Es un proceso que representa el ascenso de la burguesía, que va a alcanzar cotas de poder cada vez más importantes a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

En 1776, con motivo de la segunda Querelle, Nicolo Piccinni, el compositor de *La Cecchina* escenifica una nueva disputa que señala un cambio decisivo en lo que respecta a las dramaturgias sociopolíticas del clasicismo. *La Cecchina*, una última encarnación melancólica de Serpina, es desalojada de los escenarios líricos, sustituida por los personajes trágicos tras la Querelle de 1776. El viejo clasicismo cortesano está de nuevo de moda frente al “caduco” modelo napolitano. El nuevo orden, la nueva música supone un regreso a los clásicos del siglo anterior. No deja de ser una paradoja, la burguesía abandona sus armas y se identifica con los viejos valores cortesanos. Es precisamente el triunfo de una concepción burguesa del espectáculo, la que defendían los enciclopedistas en torno a 1752, el verdadero fracaso de su sistema representativo. Es un fracaso porque el nuevo teatro burgués propicia una redistribución nueva de los espacios escénicos y de los personajes que los pueblan. Las criadas van poco a poco regresando al silencio de sus menesteres, las comedias de los últimos años del siglo ya no quieren saber nada de esos bribones que desde Macheath hasta Leoporello han ilustrado a los espectadores sobre las formas en las que los pobres alcanzaban la notoriedad de los poderosos, o al menos el protagonismo escénico de ellos. Fueron los burgueses los que permanecieron en escena mientras los pobres regresaban al silencio de la servidumbre, espectadora de los nuevos señores. Fueron sin embargo momentos decisivos donde la movilidad que posibilitaba el dinero convirtió a la sociedad, y a la ciudad en particular, en un verdadero “panal rumoroso” como nos indicaba Mandeville.

Un par de años antes de la segunda Querelle parisina, en 1774, se publica una obra de Marat, *Las cadenas de la esclavitud* (*Les chaînes de l'esclavage*), que vuelve a poner en escena el polémico panfleto de Etienne de La Boétie, *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Una obra que había estado en el centro del debate religioso y político del humanismo renacentista vuelve a la cultura francesa con la reedición de los *Ensayos* de Montaigne que se editan en 1727. Se confirma que la aparición de la *Serva*, en su forma de *Polly Peachum o Cecchina*, en escena, corre pareja a una sensibilidad nueva respecto a las diferenciaciones sociales, y por lo tanto respecto a la organización política. Se trata de un periodo de expansión demográfica inusitado que coincide con el desarrollo industrial tras los cuales se están redefiniendo las líneas diferenciadoras de los actores sociales.

Una de las claves fundamentales de estas nuevas relaciones de poder es la aparición del sujeto social o colectivo: las multitudes o masas urbanas. Las multitudes son la justificación de un poder legitimado por la voluntad popular, pero al mismo tiempo son un obstáculo para los mismos que defienden esa voluntad general. Es decir, la burguesía usa a las multitudes para oponerse al sistema estamental, pero rechaza a esas multitudes a la hora de organizar la administración estatal. La necesidad de “contar” con todos va a propiciar una paradójica estrategia conceptual, donde la representación resuelve las dificultades de concebir simbólicamente la participación de los ciudadanos en los asuntos públicos. Precisamente, ese uso paradójico de la representación va a permitir una nueva forma de pensamiento político.

5. Personajes representativos, los actores sociales.

Dentro del teatro diferenciamos entre personajes representativos o escénicos, y espectadores. Nos concentrábamos en el papel de estos personajes, el actor, el político, el artista, el científico o el juez. Suponemos que hay un teatro mental bajo el que se conciben el resto de las actividades y sus producciones, y ese teatro es el constituido por el concepto de representación que opera en todas las construcciones simbólicas del periodo clásico: al nivel político y jurídico (hay una representación política que es el contrato), a nivel estético (la mimesis) y a nivel filosófico (el concepto de representación en filosofía que inaugura la moderna filosofía del sujeto). Dividido en tres espacios, que eran el estético, el epistemológico o el político, en cada uno

de ellos destacaba un conjunto de personajes representativos. Desde aquí se consideran tres grandes núcleos, ángulos o perspectivas, que aparecen como otras tantas mutaciones o aplicaciones de un mismo concepto de representación, como “imagen del mundo” categoría que Heidegger asignó a la modernidad. La primera de estas perspectivas es la que presenta las tres disciplinas por las que conocemos la representación en Occidente: la teoría política, la epistemología y la estética. La segunda perspectiva, que ilumina un elemento capital dentro de este sistema, es la que hace referencia a los personajes representativos: el político, el científico y el artista. Finalmente, la representación cultivada por estos tres personajes constituye el espectáculo que se ofrece al público, que “actúa” en la representación como el representado: el espectador (público-masa), y que constituye la tercera figura conceptual, como público, como votante y como educando.

La representación política, cuya formulación aparece explícita en los textos de Hobbes y Locke, y que es retomada y divulgada por la Enciclopedia, se desarrolla a la luz de la metáfora de la representación teatral, que constituye el paradigma indiscutible de este modelo cultural. Tanto la psicología, que fundamenta la teoría del conocimiento moderna, como la estética, la lingüística o la física, se van a constituir sobre el mismo paradigma escénico que ha surgido con la cultura clásica desde el final del Renacimiento. Según esta hipótesis, el contractualismo iusnaturalista está indisolublemente unido a la idea del *Theatrum Mundi*. El actor político y el actor escénico se confrontan instituyendo un poderoso dialogo que es el fundamento del orden representativo. La representación parlamentaria está secretamente conectada con la representación artística y teatral. Un punto de referencia capital para este trabajo es el concepto político de “actor” empleado por Hobbes en el *Leviatán*. Los discursos epistemológicos y estéticos construyeron paralelamente su propio concepto de representación. Sin embargo, vamos a ver cómo se articulan y se diferencian entre sí. En el siglo XVIII, el concepto político de representación cambia respecto al uso medieval, mientras hasta entonces el poder es representación de la divinidad, ahora el poder representa al *soberano* que, en el modelo contractual moderno, es el pueblo. El nuevo concepto se apoya en una idea fundamental que es la de igualdad jurídica de todos los ciudadanos, y sin embargo en lo psicológico, epistemológico y en lo estético aparecen importantes criterios de diferenciación entre las facultades naturales de los individuos, de modo que se fundamentan teóricamente las nuevas estrategias para asumir nuevas formas desigualdad. Esto quiere decir que, aunque formalmente se acepte la soberanía popular, en la práctica, los representantes representan no al pueblo sino a lo “alto”. El concepto representativo medieval sigue activado, de alguna manera ha sido secularizado, de modo que la forma democrática incluye aspectos notables, incluso contradictorios, respecto a las viejas formas. La metáfora del *Theatrum Mundi* se va a transformar en el Barroco, momento final de la antigua concepción, e inicio de un uso moderno de la metáfora teatral, en un nuevo teatro del mundo que es nuestra sociedad espectacular, liberada del sistema teológico que todavía tenía encorsetada la antigua concepción del “gran teatro del mundo”, el súbdito ya no es el siervo sino el espectador. Vamos a presenciar la aparición del moderno concepto de “sociedad”, concepto que para Arendt sustituye a la antigua esfera pública, y pasa a ser pensado como en escenario teatral. La metáfora escénica homogeneiza la diversidad de aspectos de la vida de los hombres, su moralidad, su política, su sociabilidad, su psicología. La sociedad como exposición de relaciones, ideas y mercancías, como interacción de actores que representan su papel, como espacio de visibilidad de las nuevas relaciones de poder. La representación parlamentaria está secretamente conectada con la representación artística y teatral, y debemos descubrir las conexiones allí donde se han hecho explícitas. Ese complejo estético-político va a expresarse de una manera privilegiada en el espectáculo musical inventado en el siglo XVI: la ópera, espectáculo convertido en signo distintivo de la cultura ilustrada. El

modelo lírico que se extiende por toda Europa, después del famoso debate en París (*Querelle des buffons*), es el de la ópera cómica napolitana. Este es el escenario de estas voces privilegiadas que han constituido los referentes para el gusto o la moral de las mayorías con sus producciones y sus discursos. Voces que fueron declinando a finales del siglo XX y que hoy regresan al silencio.

6. La estética como política.

La comprensión del “nuevo mundo” nos lleva a analizar la constitución de espacios ciudadanos públicos, abiertos, como las plazas, y espacios construidos y cerrados, como los teatros. Es muy útil conocer cómo se planifica la urbanística moderna y cómo se diseñan los teatros (tanto los accesos, como la sala y el escenario) que se construyen a lo largo de dos siglos. Para esta concepción teatral del espacio público van a ser importantes los descubrimientos de la óptica aplicados a las artes y a la escena: el uso de la perspectiva, así como de las tecnologías mecánicas. Desde el punto de vista de la metáfora teatral, todos los elementos del teatro son significativos para crear el espacio escénico como un microcosmos, como una duplicación en miniatura del “teatro del mundo”. Importante va a ser la ubicación del espectador en la sala, así como su desalojo del escenario hacia principios del siglo XVIII en París⁵. No menos importante es la actividad de este nuevo espectador, el rol del aplauso en la función (se puede aplaudir al intérprete, a la obra o al creador, y de hecho se produce a lo largo del siglo XVIII una evolución que conduce del culto al actor protagonista al culto del autor romántico), y la aparición del silencio del espectador.

El espacio es importante a la hora de definir al sujeto moderno. La identidad burguesa se fabrica sobre criterios estéticos, y la estética es un saber emergente que cumple una importante función social. Shaffesbury llamó “sentido interno” a esa disposición innata del hombre sensible y cultivado, y empiristas tan radicales como Hume no tienen el menor problema en hacer del *gusto* un carácter innato. El *gusto* estético, que identifica a la ennoblecida burguesía británica, va constituir el origen de múltiples publicaciones estéticas y el surgimiento de la crítica. En este contexto se inicia un debate sobre la educación y la necesidad de la instrucción pública. Los sentidos y sus aplicaciones, en el control del espacio, en la jardinería, o en el teatro y en la pintura, pero también en el uso de la moda o de las joyas; en el cultivo de la escucha, con la codificación de concierto u ópera lírica (el espacio religioso mantiene el carácter suntuario del oratorio o la misa), se trata de modernas disciplinas que afectan a los sentidos y al cuerpo. En cambio, el olfato y el paladar han quedado relegadas a un estrato inferior, mucho más primitivo, pero igualmente codificado en sus rituales y en el cultivo de un gusto gastronómico que identifica a aquellos que son “capaces” de disfrutar de determinados manjares y vinos. Es la sociedad de los “iguales”, aquellos que son capaces de disfrutar de un sofisticado mundo sensual, desiguales respecto a muchedumbres sin “gusto”. Aunque los sentidos y las emociones siguen teniendo una consideración menor respecto a la razón, sin embargo, constituyen la clave de la distinción social, una nueva jerarquía del (buen)gusto. El siglo XVIII hace de la sensibilidad el rasgo distintivo de la individualidad y de la clasificación social. La ópera es el emblema de esa alta cultura convertida en ritual identitario de una clase que no está separada por signos externos, ni siquiera por el dinero, sino por el gusto, y que determina ese grupo reducido de la sociedad europea que coincide en sus objetos de disfrute con sus compañeros de clase. Los espacios y sus rituales son los escenarios diferenciados donde cada colectivo se realiza de acuerdo a su “naturaleza” o sensibilidad. Se trata del regreso del organicismo estamental en la forma de la estética.

⁵ Se produjo con motivo de la reposición de *Semiramis* de Voltaire.

La actual cultura de masas se pretende heredera de esas culturas burguesas que compitieron con las de la nobleza en los siglos XVII y XVIII. En el origen de la cultura de masas están los debates de Rousseau y la ópera cómica (buffa). Fue un momento en el que el público masivo de las ciudades se encontró en un mismo espacio. Hay que contar que a mediados del siglo XVIII las multitudes urbanas son un potencial positivo para los intelectuales ilustrados, son la fuerza que apuntala los intereses de la burguesía. Va a ser con la conquista burguesa del poder, y con las transformaciones de la Revolución industrial, cuando las masas comienzan a adquirir un carácter peligroso y despectivo para las élites. Durante el siglo XIX la cultura popular se separa radicalmente de la cultura de las élites. El siglo XX ha mantenido inalterable el espacio fragmentado de las dos culturas, su obligada conexión, a lo largo del siglo XX, se ha realizado sobre el modelo ilustrado de un espectáculo integrado, totalizador, ahora basado en los nuevos medios tecnológicos de comunicación y de entretenimiento de masas. Es una conexión basada en la idea de una sociedad espectacular donde se privilegia la expansión del mercado hacia todas las formas y aspectos de la vida y la cultura. El mercado, la publicidad, los medios, se han convertido en los verdaderos centros del espectáculo. El medio es el producto.

Nuestro siglo XXI nos proporciona un espectáculo nuevo en muchos aspectos, es como si cabalgáramos de nuevo como Don Quijote, sobre mapas incorpóreos, intemporales, ficticios. La Globalización, la capacidad de movimiento en virtud de un tipo de actividad transnacional, las posibilidades de interactuar instantáneamente, gracias a los medios, a lo largo y ancho del planeta, es una experiencia que confirma nuestra despedida de los hechos, sustituidos definitivamente por las representaciones. Figuras inalcanzables a nuestra humana percepción, vistas en una pantalla, se nos presentan cercanas, reales, familiares, cuando para nosotros son extrañas y desconocidas. Hemos confundido lo cercano y lo lejano, el aquí y el allá, todo está en el mismo plano, incluso lo más recóndito e imposible de captar sensorialmente. Los cartesianos que nunca, desconfiamos de nuestros sentidos, o al menos de todo aquello que no se representa en una pantalla de ordenador o de teléfono... *Don Quijote de la Mancha*, como Foucault nos señala tan certeramente en *Las palabras y las cosas*, es una metáfora idónea para explicar la emergencia de ese mundo representativo que es un mundo más allá de los hechos, indiferente a ellos, subjetivo y relativo, pero cada vez más complejo. El espacio se ha disuelto en un aquí constantemente transformado, virtualmente mutable, y el tiempo se solidifica en un ahora sin pasado y sin futuro. Y ello sin contar como se han modificado las categorías de lo privado y lo público desde que lo económico se ha instalado en la "esfera pública".

El "arte" se ha convertido en paradigma de la vida. Hoy vivimos inmersos en un mundo de fake repetidos y amplificados continuamente, es como si el lenguaje de la promoción y la publicidad hubiera alcanzado el centro de la comunicación, y, ya sabemos que, amenaza con destruirla, o al menos con crear una barrera aún más grande entre el sujeto y los hechos o noticias que se le presentan. Ante esta forma de realidad diferida mediáticamente, aparece una conciencia donde la fe sustituye a la confianza en la investigación fidedigna. Le llamemos como le llamemos, las estrategias del mercado, son una forma de jugar con esa dificultad del occidental por acercarse a las cosas fuera de los marcos representativos, lo doctrinario se apodera entonces del sentido común, la racionalidad se encuentra de nuevo junto al mito. Este hecho nos presenta formas de manipulación masiva nuevas, especialmente en la era de la "mentira extramoral". Quizá para eso tenemos que convertir la representación en una cosa, el propio Nietzsche lo hace con el lenguaje en su forma artística en *Verdad y Mentira en sentido extramoral*. A lo mejor nos liberamos del mundo de las mentiras cuando las reconocemos como formas representativas, como formas artísticas. En nuestro camino hacia las cosas tenemos que atravesar las representaciones, las cosas están más allá, al otro lado, de la experiencia de la representa-

ción. Más bien la constituyen dialécticamente. La representación acaba por ser fundamento de la realidad. El tiempo y el espacio, lo personal y lo social, etc. han venido a darse como formas representativas haciéndonos incapaces de darnos cuenta de los supuestos que subyacen en esta forma de identidad, especialmente de visibilizar las complejas formas de dominación contemporáneas. Los orígenes de la modernidad son el escenario donde se construyen los nuevos discursos, nuevas retóricas, pero también se reestructura una jerarquización social en descomposición sustituida por otra, es lo que llamamos Ilustración. Cuando la retórica se oculta, como sucede en el romanticismo, es el momento en el que emerge esa voluntad retórica por encima de cualquier voluntad de verdad, con mucha más fuerza que cuando la retórica era visible. Así no solo se oculta la retórica, sino que se ocultan todas las intenciones que mueven los discursos políticos o intereses económicos, que van a organizar la sociedad moderna y sus estratificaciones. Acercarnos al concepto de representación en sus diversos niveles es una forma de explicitar la retórica y sus ocultos mecanismos, los supuestos, la voluntad que rige nuestro orden político, psicológico, epistemológico y estético.

Pero esas voces están animadas por dos formas fundamentales de afrontar la tarea representativa, la tarea en la que está involucrado el productor que no solo consume los productos. Una es la actitud retórica y otra es la filosófica. Sus voces están constituidas por voluntades bien diferenciadas. La voz animada por la voluntad retórica va a constituirse en el verdadero paradigma representativo. Y solo desde esta voz retórica podemos comprender la genealogía de nuestros personajes representativos.

No suponemos que se pueda pensar más allá de la mediación representativa, lo que se pretende plantear es que no debemos confundir lo subjetivo y lo objetivo, las esferas privada y pública, bajo una misma figura. Lo que es válido para nuestras operaciones cognitivas, para la reflexión, no debe ser extensible al cuerpo social ni siquiera al orden político. La confusión suavemente trabada contamina lo objetivo casi de una forma paranoica, convirtiendo la realidad en una mera proyección psíquica (Adorno & Horkheimer). La enfermedad social es consecuencia de tal confusión. Al conocer los mecanismos de la representación pretendemos saber que nos ofrece en verdad el mundo de los fenómenos, donde el sujeto no se confunde aquí con el objeto. El siglo de las luces, el clasicismo, concluye con la obra del gran Inmanuel Kant, con la obra de Mozart, seguramente referentes indiscutibles del pensar y el sentir de Occidente.

En *Los Orígenes del totalitarismo* Arendt hace una advertencia fundamental:

“...la autoocoacción del pensamiento ideológico arruina todas las relaciones con la realidad. ... pierden la capacidad tanto para la experiencia como para el pensamiento. El objeto ideal de la dominación totalitaria no es el nazi convencido o el comunista convencido, sino las personas para quienes ya no existe la distinción entre el hecho y la ficción (es decir, la realidad empírica) y la distinción entre lo verdadero y lo falso (es decir, las normas del pensamiento). Arendt, H., *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, Grupo Santillana de Ediciones, 2004, p. 574

El problema no es el de una ideología, más bien es la confusión entre la ideología y el saber. No es un credo más o menos consolidado, no hay ni debe haberlo, es más bien un perfil moral y cognitivo determinado, ese que ya no sabe distinguir entre la realidad y la ficción. Es algo así como una regresión a etapas primitivas, pero no como el niño o el miembro de una tribu, el súbdito ideal del totalitarismo es el espectador de una representación desconectada de lo empírico, que no tiene ninguna realidad externa a su propia creencia, y eso supone tanto la destrucción de la realidad como la del arte. Todo vale, no hay una autoridad-verdad sino una autoridad-espctáculo. Pocas palabras tan contundentes como las de H. Arendt para identificar la fuente del mal social y político: el individuo mismo, el hombre y la mujer corriente, la

banalidad más absoluta de una rutina sin pensamiento, de prejuicios, estereotipos y clichés. Y ¿Cómo se perversa el hombre corriente? La ideología suplanta los hechos. Efectivamente, se trata de una incapacidad moral, y, también, de una incapacidad cognitiva elemental: saber distinguir entre lo verdadero y lo falso. El súbdito ideal del fascismo se está reconstruyendo hoy en los foros sociales. Miles de usuarios comparten falsificaciones sin importarles si es o no verdadero lo que reproducen. Esa indiferencia por la verdad es, en palabras de Arendt, el totalitarismo, fascismo, estalinismo, franquismo, nazismo... El objeto tecnológico es el fetiche mismo, el adoctrinamiento y las nuevas formas de servidumbre viajan a través del miniordenador de bolsillo que convierte a la humanidad entera en sujetos ciberdependientes, sometidos a formas democráticas fuertemente populistas, cuando no antidemocráticas. Parece que ha triunfado el maquinismo racionalista bajo las categorías de la cosificación del sujeto.

Es necesario regresar al momento en el que surgió nuestro paradigma representativo, pero también el momento en el que la filosofía se propone como una práctica crítica acerca de los límites de esa naciente representación. Los límites de la representación son aquí señalados por los alegoristas ilustrados: J.J. Rousseau y Sade. Desde la tematización de Sade llegamos a uno de los grandes textos sobre el totalitarismo que es *Dialéctica del Iluminismo* de Adorno/Horkheimer, donde se presentan las condiciones para pensar las formas de sociabilización modernas y las paradojas de un proyecto ilustrado que contiene dialécticamente su negación. El pensamiento francés *fin de siècle*: Lyotard con el simulacro, Derrida con la escritura como ausencia, destacaron una realidad que se había ido imponiendo poco a poco, Debord seguramente fue un eximio analista. Lo simbólico se corporeizaba, como escritura o como espectáculo, como propaganda y como diseño... poco a poco comenzamos a deslizarnos por una suave pendiente en la que nos íbamos alejando del “principio de realidad”. El deseo constituyó el único hecho objetivo para una sociedad que diseminaba, disolvía o convertía en “líquido” todo (Baumann), o más bien lo “liquidaba”. Fue George Steiner el que con *Presencias Reales* nos hizo detenernos delante de esta deriva que nos dejaba en medio de un escenario lleno de máscaras, una paranoia que ya se denunciaba en *Dialéctica de la Ilustración* (Especialmente en “Elementos del Antisemitismo”). Hemos querido descubrir los orígenes de este movimiento que, se materializa en la Ilustración como una forma de pensamiento antimetafísico y va a acabar como una nueva figura de la fe cristiana. Hoy se “cree” como Tertuliano, sin observación, sin hechos, sin verdad, “Credo quia absurdum”. Para los nuevos creyentes, el paradigma científico, el orden y la mathesis, se han ido convirtiendo en verdaderos *columbarium* conceptuales que deben ser redefinidos. Nichos donde se alojan prejuicios, dogmas, diagnósticos científicos o intereses corporativos, sin ninguna diferenciación. Nuestro interrogante histórico es una llamada a los hechos, pero también a las ideas que mutan y cambian constantemente de dirección. Nos preguntamos por la representación porque es una forma de reconducir las mentiras hacia su lugar de origen, y, desde la representación misma, desactivando su silencio, alumbrando su oscuridad, descubrir las “presencias reales” que no son sino la retórica que nos mueve sin que seamos conscientes de su poder.

La “voz” del artista es una figura no solo estética, sino también política, ambos personajes representativos, escénicos. En la cultura clásica había una curiosa conexión entre el artista y el príncipe, una conexión mítica que evoca la creación misma secularizada en el orden social y político. Las sociedades modernas crean una nueva forma de legitimidad política, y esta teoría de la creatividad representativa y escénica contribuye a delimitarla. Pensamos desde la sociología del artista, para comprender como se ha producido la creación del moderno personaje representativo y su voz pública. Lo que se pretende es identificar, desde esta metáfora escénica el papel del artista como personaje representativo, la voz privilegiada, porque es ahí, en esa elevada consideración, el genio artístico, desde donde se ha establecido la distinción entre

personajes representativos y espectadores. La imagen moderna del artista, que se constituye durante los primeros años de lo que Foucault llama la “cultura clásica”, eso que conocemos como el Renacimiento, es, en realidad, una manera nueva de presentar el liderazgo y la genialidad, que al final acaban siendo atributos del príncipe. Observamos el papel de estos personajes, el actor, el político, el artista, el científico o el juez. Suponemos que hay un teatro mental bajo el que se conciben el resto de las formas escénicas, y ese teatro es el constituido por el concepto de representación que opera en todas las construcciones simbólicas del periodo clásico, al nivel político y jurídico (hay una representación política que es el contrato), a nivel estético (la mimesis) y a nivel filosófico (el concepto de representación en filosofía que inaugura la moderna filosofía del sujeto). Tres espacios, tres figuras, tres voces, para una nueva forma de pensamiento del liderazgo político frente al poder emergente de las masas, representadas.

Solo identificando el arte como arte, el político como escénico, estamos en condiciones de encontrar el camino hacia la realidad y la experiencia y de convertirnos en verdaderos sujetos políticos, que podemos o no ser artistas.