

¿QUIÉN ESTÁ DETRÁS? MÁSCARA Y CONJURA DEL SUJETO EN TIEMPOS DE LA IMAGEN-SUPERFICIE

Daneo Flores Arancibia

Pontificia Universidad Católica de Chile

A. En el principio era el fin: el siglo, el semblante, la sospecha

El siglo y la excusa. A la vez coartada y disculpa, pretexto y justificación. Del sujeto, del espacio –porque mucho de lo que queríamos decir y mostrar en estas carillas quedó afuera, quizá por venir-, del tiempo –porque nos faltó, porque nos faltará, porque quedamos sujetos a una celeridad en la entrega y apenas pudimos decir, con Bolaño: “La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición” (2004: 243)

Así, el breve trazo teórico de esta propuesta se inscribe en el arco temporal de la segunda mitad del siglo XX, que llega hasta los efectos de la década de los 90’s, con un punto de partida que bien podría considerarse un punto de término: el abandono, (des)aparición o *suspense* del “Quién”, tras la Segunda Guerra. Más bien, la crisis del Sujeto Absoluto de la Modernidad, cuya última puesta en escena puede ser la del Sujeto Armadura del ‘Estadio Espejo’ (el primer Lacan, 1936-1949). Esta crisis tendrá su expresión en la disolución del Sujeto (Foucault, 1966) y en la ‘muerte’ del Autor (Barthes, 1968), aspectos que –para sostener un régimen audiovisual de análisis-correspondería al ‘Estadio Video’, al sujeto difuso y fragmentario.

Es evidente que lo que ha desaparecido o ha quedado en *suspense* no es la subjetividad, sino una Idea de Sujeto. Y es evidente también que no se puede pensar esta crisis sin considerar las paradojas de este fenómeno, o lo que, parafraseando a Deleuze, podríamos denominar “síntesis disyuntivas”. De este modo, sólo una época que decreta la desaparición del Sujeto puede estar tan cautiva de la obsesión por las *apariciones*, precisamente en el siglo que consume la fascinación moderna por lo fenoménico, por la explicitación y la exposición, la revelación del trasfondo donde cae el “velo de la Virgen” y se descubren las “babas del Diablo”. Siglo de *primerísimo primer plano*, autopsia y *entrañamiento*, siglo de destellos, igniciones y *flashes*.

En un siglo disyuntivo-conjuntivo, la conjura del Sujeto es a la vez *conjura*, esto es, ‘conspiración’ (*conspiracy*, *Verschwörung*) del “detrás” y *conjuración*, es decir, exorcismo y expulsión por un lado, y ‘evocación’ por el otro, el conjuro que por la voz hace venir lo que *no está ahí* en el momento presente de la llamada. La segunda mitad

del siglo XX, en apariencia la de la evacuación de las grandes Voces y palabras, habló y escribió con obstinación de ellas, acaso, otra vez, para conjurarlas. Identidad, Sujeto, Modernidad, Representación, el Ser, el Sentido, lo Mismo. Sólo los re-envíos y los *post* pudieron aquietar las fuerzas del encuadre y atizar los deseos de borde. La conjura de estos espectros retornados, de los cuales ‘Sujeto’ va a la cabeza, tiene el efecto de atracción y repulsa. Asume la figura de la obsesión, del asedio. Derrida (2003) sugirió esta combinación y nosotros nos co-inspiramos: el sujeto está *hanté(e)*, asediado, obsesionado. De sí y por sí, de tal modo que es la obsesión y el asedio del siglo.

Los espectros asedian, y tal *asediar* es una forma de ‘estar’ en un lugar sin ‘ocuparlo’. Este asedio es a la vez localizado e imposible de localizar unipuntualmente. De ahí que cuando hablamos de “detrás” es a la vez *más atrás* (como un adelante frontal, tras-fondo), un *atrás* como peso de espaldas, un *más atrás* como más allá del arriba y del abajo, y también como rodeo o circunloquio. Lo que nos dice ese asedio es: el siglo tuvo dificultades para la ceremonia de los adioses. ¿No debía el hombre ocupar el lugar del Dios muerto? Pero, desde Nietzsche a Foucault, ¿el ausentarse de Dios no fue uno de los nombres del ausentarse del hombre? ¿Cómo se ocupa un lugar vacío donde se deviene “el único *fondo* de lo que se es” (Badiou, 2005: 114)? ¿No se ocupa, conjurando el espectro con una obsesión suspendida, sin *ocuparse* realmente? ¿Es por eso que el siglo buscó mirar y pensar desde la tumba, desde la fosa, desde lo insepulto?

Más. Siglo de soles negros de luces que queman. Siglo de apologetas del ojo y de cultores del desprendimiento retiniano. Siglo que cupularmente pudo decirse iconófilo, pero que capilarmente actuó como iconóforo. Siglo de juego de sombras en la noche del audiovisual, perversidad de las sombras adheridas al pavimento en Hiroshima o en la humareda de Birkenau. Siglo de tumbas en el aire, de la sustracción y plagio de la propia muerte. Siglo de estéticas y políticas de la desaparición. Siglo donde hace su comparecencia el decimonónico *phantasma*. Siglo de muertos-vivientes, de ‘musulmanes’ concentracionarios, invocación de los fines. *The End*, rúbrica que, justo en el momento en que tiende a retirarse del colofón de los filmes, impregna todas las disciplinas y áreas de la cultura desde la segunda Posguerra y los 60’s.

No es de extrañar que en su *Espectros de Marx*, Derrida haga una pequeña referencia a los discursos del fin, pero del fin-intervalo o espectro del muerto-vivo. Alude al escrito de Maurice Blanchot *El fin de la filosofía* de 1959, un texto que Derrida considera una “nota funeraria” ya crepuscular y espectral, y por lo tanto resurreccional. Y la filosofía, que por mucho tiempo fue el coeficiente hipotético, el fundamento de

base del pensamiento, se convierte ella en su propio (re)aparecido, asedia, en lugar de habitarlos, sus propios lugares de siempre. Los mismos, más no los iguales. En el fondo, es la época en que, al igual que el cine se da cuenta de que ha *muerto* como imagen para revivir entre otras formas de lo visual, televisión y video, la filosofía se da cuenta de que siempre es más que la filosofía y que sufre y realiza visitaciones espectrales de y otros campos que la obsesionan. Esta filosofía que nos traía en el curso de su destino, no puede, según Blanchot “sino coincidir con su desaparición, anunciando al menos el comienzo de su entierro” (citado en Derrida, 2003: 49).

Mencionamos la aparición-desapareciente del Sujeto, su conjura. El siglo también quiso enmascarar-desenmascarar. Brecht, quien tras su muerte tuvo especial repercusión en la generación de posguerra de Europa e Iberoamérica, sostenía que cuando las figuras de la opresión ya no necesitan máscaras se debe a que se ha instaurado la *cosa misma*, y la operación de desenmascaramiento de ‘tal cosa’ no tiene que ver con el vínculo entre verdad y mentira, sino con lo que Badiou llama “pasión de lo real y montaje del semblante”. Esta relación –violenta-, que es también la del rostro y de la máscara, de la desnudez y del travestismo, se encuentra en un amplio espectro de manifestaciones, desde la política al arte. Y en estos extremos, Badiou reconoce un ansia de depuración, en el cual el semblante indica la crudeza de lo real. Podríamos decir: si hubo alguna sospecha que activó las obsesiones por el *detrás* fue la causada por la falta de criterio formal para distinguir lo real del semblante. Y esta falta impuso la lógica de que cuanto más se presentó “una convicción subjetiva como real”, más fue “necesario sospechar de ella” (Badiou, 2005: 77).

Si hemos utilizado la noción de *semblante* es porque, además de incorporar la de *máscara* –y por lo tanto su doble carácter audiovisual- nos permite abarcar las ‘facciones’ de rostro y cara, cuadro y pantalla, y también las ‘escenografías’ del objeto y del cuerpo. En el campo de las escenografías del cuerpo hemos tenido a la mayoría de los exponentes no así en el de las escenografías del objeto. Así, Nietzsche, quien superando la línea de von Kleist y Schopenhauer comprometió un desenmascaramiento del propio sujeto y dispuso a la conciencia o a la razón como máscaras del cuerpo, advirtiendo que “detrás” de los pensamientos y sentimientos “se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido” (citado en Vattimo, 2003: 331), es decir, el cuerpo, Nietzsche, decíamos, no tuvo el mismo énfasis para denunciar a los “despreciadores” de los objetos como sí lo hizo con los de la corporalidad, a pesar de utilizar los términos “instrumentos” y “mnemotecnia”. En su mismo siglo, ya era la ciencia ficción la que

asumía el soporte de la revancha de los impensados, especialmente de los objetos y lo técnico. En este sentido, el viraje de la máscara-semblante desde el siglo XIX a la segunda mitad del siglo XX podría ser el pasaje triple de sujeto-cuerpo-objeto, donde la máscara es ese *objectum*, cuerpo extraño adelantado o segunda piel injertada y trasplantada, a veces como envoltura, a veces como mediación técnica. La máscara-semblante como mediación *entre* interioridad y exterioridad, límite difuso del siglo.

La máscara-semblante alude a todas esas instancias liminares e intersticiales que el pensamiento y la estética de la segunda mitad del siglo XX se han obstinado en conseguir: inter-conceptos, “entre-dos”, mediologías, *in-between*. Virilio, por ejemplo, hablará de *trayectividad*, para superar las escenografías de antítesis entre objetividad y subjetividad. Que el siglo del entre-dos sea también el de la *trayectividad* traumática (desde el sujeto) y conmocionada (con el objeto), explica todas las producciones del sujeto *abyecto*, expulsado y vuelto al revés (como crisis del dentro-fuera, de lo íntimo y develado). Pero a la vez, como de modo lúcido apunta Hal Foster, explican el sujeto “en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto” (2001: 153). Esto demuestra la gravedad de seguir ninguneando, en los estudios académicos, los textos escritos y audiovisuales de la ciencia ficción, del terror o del fantástico, pues en ellos no sólo campea lo abyecto, ni siquiera sólo el dilema de lo *informe*, sino también lo *obsceno*, lo que imposibilita un montaje de la escena o se contenta con exhibirse como fuera de escena (*off-scene*), con los restos de antiguas presencias o de venidas nunca concretadas, tal vez, tiza que traza el contorno del cuerpo retirado de la escena del crimen. Espacios vacíos de la ciudad en la que el sujeto (se) asedia en soledad.

Esta aparente paradoja contemporánea de una saturación de lo e-vacuado también es aplicable a la conjura del Sujeto. Aparición-desapareciente del Sujeto. Supuesta contradicción entre las políticas de identidad y los análisis deconstructivos. Renacimiento del autor, condición de autoridad ausente. Hal Foster ha propuesto hablar de *sujeto traumático* para explicar esta disparidad, pues el discurso del trauma “continúa la crítica postestructuralista por otros medios” puesto que en un registro psicoanalítico “no hay sujeto del trauma: la posición es evacuada”. Por otra parte, Foster apunta a que en la cultura popular, el trauma se trata como “un acontecimiento que garantiza al sujeto”, y esta frecuencia psicologista, el sujeto, más allá del la perturbación que tenga, retorna como testigo o como superviviente. El sujeto traumático sería una mediación, un entre-dós; el sujeto “es evacuado y elevado a la vez” (Foster, 2001: 172).

Este *a la vez*, ¿explica también la aparición-desaparición del Autor? Las Industrias Culturales conjuntas de la música, del espectáculo, del deporte -¿y de la academia intelectual?- parecen saturar los campos de la cultura con la inflación de la fama del autor. El arte puede haber muerto, pero no así el ‘artista’, que está en todas partes, que sobrevive a la ausencia de obra o de texto o de *poiesis*, con biopics, (auto)biografías, memorias. Producción de sí. Paradojas de los tiempos infames, acaso infantiles (*infans*, carente de habla), época de la fama y del renombre, ese destello efímero que hace que hoy incluso los vivos sean parte de los museos (de cera).

Warhol dirá: “Si se quiere saber todo acerca de Andy Warhol, simplemente mírese la superficie de mis cuadros y películas y a mí, y ahí estoy. No hay nada detrás”. En este tipo de declaraciones, Hal Foster ve una *performance*: hay un sujeto ‘detrás’ de esta figura de la asubjetividad. Pero la fascinación de Warhol consiste en que uno nunca está seguro de este sujeto detrás. En 1968 –mismo año de los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King-, Warhol resultará gravemente herido tras los disparos que le propinó Valerie Jean Solanas. En pleno auge del feminismo y de la crítica falofonocéntrica, Solanas, disgustada por el extravío de un guión de su autoría por parte de Warhol, intentó asesinar a uno de los homosexuales más famosos de Occidente. El día del asesinato, Warhol notó algo extraño en Valerie: llevaba maquillaje. Y es el maquillaje el que le hace decir a Godard que “en el fondo/ el cine no forma parte/ de la industria/ de las comunicaciones/ ni la del espectáculo/ sino de la industria de los cosméticos/ de la industria de las máscaras...” (2007: 82-83). Una conjura del sujeto (que es también un modo de conjurar la muerte que acecha, la vejez y los estragos de la vida), requiere pensar a la vez el semblante, las máscaras, la estética *integral* (cirugías y maquillajes) y lo tele-tecnomediático. Jean-Louis Déotte ha propuesto hablar de una disciplina *cosmética* en vez de una *estética* restringida al arte, puesto que cada época ha dispuesto una estética particular para su “superficie de inscripción”, un modo de ordenamiento y adorno (*kosméticos*) de tales superficies (1998: 111).

Podría hacerse un largo escrito sobre los vínculos entre la imagen-superficie y el *shooting*, ya sea bajo la forma del impacto noticioso (*shooting news*), la instantánea (*snap-shooting*) y desde luego el disparo/obturador de los dispositivos. Capote se dejó querer por los *flashes*. Encarna la fusión entre prensa y procedimientos detectivescos que las series televisivas de los 90’s terminarán por hacer habitual. *A sangre fría* (1966; y el filme homónimo de R. Brooks, 1967), muestra otra manera de entender el *autor* (del crimen, de narrar el crimen, de aquel que define el punto de vista y la voz

narrativa). Pero el género del *non-fiction* pudo tener un pionero: el escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh, con *Operación Masacre* (1957). En 1968 publicó *Quien mató a Rosendo*, donde relata el asesinato de Rosendo García, por entonces dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica. El 24 de marzo de 1977, Walsh escribió su *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, donde denunciaba los crímenes de la dictadura. Al día siguiente fue herido de muerte en una emboscada y su cuerpo hecho desaparecer.

Este es un punto relevante. Pensar la *conjura del sujeto* y la pregunta *¿quién está detrás?* desde Latinoamérica, en el arco que va 1966-68 a los 90's, implica inevitablemente considerar los regímenes militares de los 70's y 80's que condicionaron el quehacer cultural e intelectual –y desde luego económico, político y social- y que, por una parte, aceleraron la indagación reflexiva de los regímenes audiovisuales en formas y soportes de *estéticas de la desaparición* (de video principalmente) como contrapunto a las *políticas de la desaparición* de los regímenes militares. Las figuras legales del detenido-desaparecido (que incluye en Chile la de un constante *suspense*, el ‘secuestro permanente’, que fortalece la pregunta ancla: ‘¿Dónde están?’), la *identificación* y *reconocimiento* de osamentas halladas sin-nombre (NN, *nomen nescio*), pero especialmente el pensamiento acerca de la Memoria, las autorías y responsabilidades, explican, quizá, las circunstancias de recepción en Latinoamérica del postestructuralismo, ya sea de aquellas que privilegian el vínculo de las relaciones de poder (Foucault) o de las que se ocupan de las relaciones de responsabilidad (Derrida). Unas y otras conceden importancia al anonimato, a la desaparición de la identidad.

En la segunda mitad de los 90's, tal y como se verificó con un “giro espacial” en los Estudios Culturales –y esto puede explicar el vínculo de los mapas ‘glocales’ con los nuevos *mapas de la subjetividad*-, pudo apreciarse un discurso en mayor o menor medida conservador acerca del retorno del Sujeto, por un lado con nostalgias de identidades cristalizadas y por otro con re-envíos de la *desidentidad*, juegos líquidos de disolución o estrategias de anonimato. A la par de una *fantología* (*hantologie*) del sujeto –en la línea derrideana que incluye el trabajo de una ontología asediada por fantasmas en el contexto teletecnmediático-, los últimos diez años nos dejaron una serie de antologías (lo que nosotros denominamos *anthologie* de la conjura) sobre el devenir del Sujeto, pero muchas de ellas soslayan precisamente las dos últimas décadas que condicionan una lectura crítica del fenómeno (cfr. Bürger y Bürger, 2001).

La coyuntura de lo anónimo en los últimos diez años no puede obviar algunas ‘síntesis disyuntivas’, como ya hemos sugerido. Por ejemplo, la consolidación de la

‘sociedad anónima de empresa’, ligada al estadio del capitalismo avanzado donde la estandarización del ‘cualquiera’ alimenta una oferta de consumo y publicidad del ‘cada quien, ninguno en particular’, codificado numéricamente como cliente y deudor. Por otra parte, la despolitización del espacio público, la privatización del mismo, la desconfianza en la autoridad ‘visible’ y la indeterminación de los poderes de *hecho* a veces dominados por los de *facto*, favorecen una ‘evaporación’ de responsabilidades. En contrapunto, hay estallidos de ‘reconocimiento inmediato’, publicitación que no accede a la esfera de lo público, sino que expone directamente la esfera privada, sin intervalos. Para esto ayudan los formatos *reality*, los soportes digitales (sujeto diluido para tiempos de pantallas de cristal líquido) y, por cierto, Internet. En el territorio *facebook*, la manera de ‘dar la cara’ en tiempos de la imagen-superficie (sur-face) está por verse.

¡¿Quién está detrás?! (Who’s behind this?!), es el grito desesperado de Michael Douglas en una escena de *The Game* (David Fincher, 1997). Desde *Seven* (1995) – donde *Joe Doe*, Fulano, es el nombre ‘anónimo’ que moviliza la búsqueda de los detectives- hasta *Zodiac* (2007) –basada en el caso del primer asesino en serie ‘mediático’ que actuó en San Francisco entre 1968 y 1974, hasta el día de hoy sin *identificar*-, Fincher, cineasta proveniente de la publicidad, ha indagado con insistencia en las *ficciones del detrás* y en los medios que articulan los soportes indiciales.

En *The Game*, nunca sabremos quién(es) está(n) detrás de la empresa CRS, ni donde se localiza(n). Podría existir la tentación de pensar que ante el absentismo del que arma los cabos, quien los ata, quien dispone la trama, no es ya lo/el que está detrás, ni si quiera adelante, sino en ese punto flotante tejido entre ambos, esa zona *barthesiana*, donde la obra se convierte en texto, el autor deja su puesto al lector/espectador, y el juego (*the game*) se transforma en goce (*joy*). ¿Goce del consumidor? O más: pensar que lo que está detrás es el propio *hecho cinematográfico mediato* como *empresa*, la industria y sus *majors*, las cadenas de producción y distribución, el *placement* y las siglas (tanto da decir, en nuestro siglo, CRS, CBS, o IBM). Todavía más: pensar que lo que está detrás es el *hecho cinematográfico inmediato*, los productores y montajistas, y especialmente guionistas y directores, toda la Instancia Narrativa que hace estallar los estudios narratológicos con la pregunta, ¿quién narra (*en el cine*)? Más: ¿Quién es el autor de un filme basado en *software*? ¿El director, el ingeniero, el infografista? ¿Quién o qué dispone las jerarquías de recepción tras la crisis *demiúrgica* del siglo (eclipses de Dios, Sujeto, Autor, Director)?

En su último filme, *El jefe de todo esto* (2007, en el título danés se podría entender como “el director de todo esto”), Lars Von Trier utiliza lo que ha denominado “automavisión”: los planos y encuadres son decididos aleatoriamente por un programa de ordenador, dentro de un espectro asignado. Posiblemente, este gesto tiene menos que ver con las aprensiones de Paul Virilio cuando afirmó que el inicio de siglo sería el de “la retirada del sujeto detrás de la cámara” que con la frontera entre artificio y realismo en la que se empeña Von Trier. Para él, toda esta planificación aleatoria, se acerca más a la mirada subjetiva que la que obtenía antes con la cámara en mano. Es interesante que sea la mediación objetual (el ordenador) el que cargue de ‘subjetividad’ el juicio de apreciación. El título redunda en esta opción estética: ¿qué o quién *decide* todo esto?

Pero la alternativa de “automavisión” es, sobre todo, coherente con la trama. El dueño de una empresa de tecnología desea venderla. El inconveniente es que cuando fundó la empresa, se inventó a un jefe o presidente ficticio detrás del que podía resguardarse cada vez que era necesario tomar decisiones incómodas, las cuales podían ser atribuidas al jefe ausente. Este jefe ficticio vivía en Estados Unidos y se comunicaba con el personal de la empresa por e-mail. Cuando un potencial comprador insiste en hablar con el jefe/presidente en persona, se activa el juego de máscaras: el dueño contrata a un actor en paro para hacer de jefe. El actor firmará documentos de confidencialidad. Y deberá pasar del absentismo (*nobody*) a la presencia física (*body*), conquistando un nombre propio, pues hasta ahora sólo era el ‘jefe de todo esto’. Los empleados le pedirán rendir cuentas y asumir responsabilidades por sus decisiones, literalmente *dar la cara* (recibirá golpes en la mejilla de uno de los trabajadores).

¿Existe una genealogía de la empresa como existe la del sujeto? ¿Cara y cruz? En la coyuntura de los siglos XVI-XVII, en la gestación de la subjetividad moderna, todavía era posible una lectura recíproca entre imagen (cuerpo) y lema (alma), entre una *firma-impresa* y una *firma-empresa* ligada a un *actor* específico *en escena*, el príncipe cristiano. Saavedra Fajardo utiliza la figura del espejo en varios pasajes. ¿Podríamos insistir en esa figura, hoy? ¿Qué se hace con una época contemporánea en la que pasamos de un ‘juego barroco del estadio espejo’ al ‘neo-barroco del estadio video’?

¿Cómo *actúa* el sujeto obsceno contemporáneo? ¿Como un actor que diluye responsabilidades, celebrando sus nupcias con el *nomen nescio*, llamándose *sin nombre*, actuando en nombre de Nadie, de una autoría que borra la escena y que no retorna a ella? Podríamos hablar, como Sloterdijk, de *Täter*; por un lado, el *autor* de un crimen incluso, el delincuente, el culpable; por otro, el agente, el que actúa, el activo; y

también, el actor, *akteur*, actor de teatro, la persona que actúa. La historia y la filosofía, los medios de comunicación y los relatos artísticos contemporáneos, tienden a usar los tres sustantivos como sinónimos: acción, dramaturgia y delincuencia. Este y no otro es el *agenciamiento* que explica que incluso las maneras del pensar y las metodologías de investigación utilicen procedimientos policiales en su fundamentación, no exentos de violencia. Si podía existir una pregunta que fuera piedad del pensamiento (Heidegger), este cuidado fue pulverizado por una pregunta-navaja (Canetti). Y las credenciales de los agentes-detectives del pensamiento contemporáneo en algún momento tienen que cuadrarse con Marx, Nietzsche y Freud, los habituales “maestros de la sospecha”.

Si, como ha concluido Sloterdijk, “sólo quien es sospechoso de tramar algo puede ser considerado efectivamente sujeto” (2007: 80), y si el siglo XX, como ha señalado Badiou, se mostró obsesionado por la tensión entre corrupción y depuración, y dictaminó que la libertad se concreta “con toda lógica como ‘ley de los sospechosos’ y depuración crónica” (2005: 77), ¿podríamos separar las paranoias por las tramas de una sintomatología médico-policial del conocimiento, apartar el furor por los detalles y los indicios de las fijaciones por el secreto, la conspiración y la falsificación? ¿Debería sorprendernos que como ‘historiador’ Foucault se interese en el género policial, en el crimen y en el nacimiento de la sociedad de empresa? (cfr. 2007)

B. Cortes y Cortinas: obsesión por el detrás o catástrofe de la latencia

Aparición desapareciente. A medida que el cortinaje-telón, desaparece –de las ventanas, donde las persianas tendrán que sostener un nuevo umbral de suspense, de las pantallas del cine, que ahora renuncian al entornado del párpado y nos esperan y despiden con su []-, se manifiesta una obsesión por las profundidades y por lo que *está detrás*, incluso por quienes buscan espantar toda idea o práctica del trasfondo, incluso para *decir* nada (no-thing) o nadie (no-body), para constatar la infracción desesperante de la *falta*, incluso cuando la superficie es el *telón de fondo* de la reflexión. Incluso si estamos en la paradoja de una *utopía realizada* (efecto *Truman* caminando por la línea del horizonte) o de una distopía paralizante. Si “el Paraíso está bien cerrado, con el Querubín detrás de nosotros”, ¿queda lo que propone Corinne Enaudeau siguiendo al Von Kleist de *Sobre el teatro de marionetas*: “dar la vuelta al mundo para ver si, de alguna manera, no se abriría de nuevo por detrás” (1999: 235)?

Podríamos decir que la posmodernidad constató el panorama del telón arrasado y desarrolló una doble vía: por un lado, una nostalgia del secreto, de lo oculto y protegido,

del baúl-tesoro. Por otro, un placer de la cortina rasgada, de la exposición quemante, de un dar a luz como partida antes del parto. Pero entre ambos, tuvo y tiene que existir un parpadeo, una vulva que oscile en el alumbramiento, una cortina que nos permita hacer el gesto de despuntar o concluir el día (aunque no haya tela, las manos frotarán los párpados-persianas), de abrir o cerrar el texto. Ahora bien, el dilema de la desaparición-aparición del telón es el dilema de un siglo enfrentado al umbral indiscernible de sus bordes de comienzo y fin. Dónde comienza, dónde acaba la obra, el texto, la vida, la muerte. El siglo XX concretó lo que el XIX esbozaba: que “aquello que oculta y recubre, el telón de la noche sobre la verdad, es, paradójicamente, la vida; la muerte, por el contrario, abre a la luz del día el arca negra del cuerpo...” (Foucault, 2006: 39).

Espera y franqueamiento, comienzo y término. El siglo y el telón. Un siglo que escribió y actuó el *guión* del umbral y la frontera: franco-chileno, muerto-viviente, entre-dos. Un siglo que vio el telón de lado –y desde todos los ángulos vedados a una óptica anclada, como demostraron los teatros experimentales y *Ciudadano Kane* (Welles, 1941)-, marcando la contigüidad interior-exterior. ¿Por qué el arte, al mismo tiempo que se obstinó en lo manifiesto y en la aparición del semblante, buscó no sólo erradicar el telón, sino también los objetos y los cuerpos hasta bordear la transparencia y la invisibilidad, lo inmanifiesto? ¿Qué entrada se estaba cobrando en la salida de escena? ¿Al final de la obra el protagonista era el irrepresentable representante que no está detrás ni adelante, el fantasma, siempre en el *límite*? Dice Derrida: “Bien sabía yo que allí esperaba un fantasma, y desde el comienzo, desde que se levanta el telón (...) el primer nombre del Manifiesto, y en singular esta vez, es “espectro”...” (2003: 23).

El siglo y la cortina. ¿El espectro se escondía tras la cortina o era la cortina misma? Las cortinas de Hitchcock y Lynch. Las cortinas de Martha Rosler de su serie visual *Cleaning the drapes* (1967-1972). O tal vez en el telón que se descorre *El discreto encanto de la burguesía* (Buñuel, 1972) y que transforma en ‘pantalla’ de atrás la cuarta pared del público del cual virtualmente formamos parte; o en ese telón de la obra-actuación de Robert Morris titulada *being an actor* (1961) que tras abrirse, evidencia en el centro del escenario una columna erguida pintada en gris que permanece en el centro durante tres minutos y medio, sin que entre ni salga nadie. Luego la columna cae y pasan otros tres minutos y medio así. Y cae el telón.

Se podría sostener que la caída del telón –caída sin telón, sin ceremonia de la caída- de la última modernidad está más cerca de la decepción que la de la primera. ¿Es así? Si tantos estudios y textos nos llevan a los siglos XVI y XVII, ¿hablan de un

‘espectro de época’ que enlaza los barrocos? ¿Hay un nexo entre ruina, melancolía y accidente, las formas de un caer y alzarse? Si el coeficiente de asombro y creencia en el más atrás se mide por las expectativas del alza de telones y desplazamientos de las cortinas, es indiscutible que nuestra época está en baja. Desde los rayos X hasta la profusión de *behind the scenes* y entretelones, los cortinajes han sido fulminados. Si los frontispicios de las primeras Enciclopedias y de los tratados de anatomía podían representarse con el velo desplazado de una cortina del saber iluminado a la luz de las velas o del gas, ¿cómo telonear la iluminación abrazadora e invisible del átomo?

Como ha descrito Sloterdijk, desde la premodernidad, donde coinciden la anatomía y la extensión geográfica, hasta nuestra modernidad acelerada, lo implícito se vuelve explícito, lo antes oculto en el trasfondo avanza a primer plano, el interior se presenta fuera. Todas las investigaciones modernas han realizado un proceso de extracción –Sloterdijk habla de una “explotación minera cognitiva”- proclive a las intervenciones del desocultamiento: desde el inconsciente hasta la energía nuclear, desde los lados interiores del fenómeno a los sistemas de inmunidad manifestados, desde la iluminación del continente oscuro del no-saber hasta el genoma descifrado y el cerebro al descubierto. Por eso, Sloterdijk decreta que “el acontecimiento fundamental secreto del siglo XX es la catástrofe de la latencia” (2006: 117).

Esta catástrofe –se entiende que no es un juicio negativo a priori- es inseparable de una historia técnica que ha visto –y oído- desde la paleomodernidad hasta la posmodernidad que sólo la lejanía espacial desempeñaba el rol de cubierta oscilante. Sloterdijk hace notar que no hay azar histórico-lingüístico en el hecho de que hasta el siglo XVI la palabra “descubrir” (*discovery, entdecken*) no significara otra cosa que quitar una cobertura de encima de un objeto, es decir, descubrir algo conocido, y que sólo después adoptara el sentido de encuentro de algo desconocido. Entre el primer sentido y el segundo media aquel tráfico que descubre lo lejano y consiguió quitar sus coberturas a lo desconocido. Así, lo que denominamos *Globalización* –sea la del siglo XVI o la Mundialización del XX- “no quiere decir aquí otra cosa que poseer el recurso a medios técnicos que eliminen la distancia” (Sloterdijk, 2007: 124). Podríamos agregar que los medios técnicos y los transportes –o directamente los medios de transporte- son a la vez el triunfo sobre la distancia y la metáfora (*metaphorai, transporte*) de sus accidentes. Accidente de los intervalos (de espacio y tiempo, como ha trabajado Virilio) de las distancias (donde el principal es el de la distancia crítica, como advirtió Benjamin), e incluso accidente de la propia metáfora, que sostiene al mismo tiempo una

retirada y un exceso violento, que bordeó la posibilidad de *realizar* la metáfora. El siglo XX sostuvo en un mismo encuadre las metáforas de la luz y de la oscuridad, de la transparencia y opacidad, de la profundidad y de la superficie.

Así como la doxa y la docta comparten muchas veces la maniquea estructura de una defensa del interior-adentro-contenido en desmedro del exterior-afuera-forma, la militancia por la superficie y la transparencia en contra de la profundidad y lo oculto también ha tenido sus esquemas reaccionarios. La catástrofe de la latencia va a la par de un rechazo de la profundidad: crítica radical y depuradora del fundamento, el detrás o el más allá. Y el siglo XX, como apunta Badiou, propuso, en la progenie de Nietzsche, un abandono de los “trasmundos” y una promoción de lo inmediato y la superficie sensible. Pero quizá lo más extremo del siglo que todavía nos llama, fue plantear que lo real es idéntico al aparecer. Pensamiento (de lo) real –y no de lo ideal- que debe aprehender lo real como acontecimiento puro de su aparecer. Para lograr esto, era preciso destruir todo espesor o pretensión sustancial, incluso, atacar a “la realidad que pone obstáculos al descubrimiento de lo real como superficie pura” (Badiou, 2005: 80).

Concebir la realidad con este umbral de violencia, ¿explica que la representación, la mimesis (vía René Girard) y la óptica (de allí una *vio-lens*) hayan sido blanco de furibundas necropsias? ¿Explica que a la vez, la piel, las envolturas, las pantallas, los muros, las páginas y telas hayan sido el territorio de caricias y de rajaduras-incisiones? ¿Es el rasgo cut/paste de un siglo que, como este ensayo, requiere de cortes para establecer junturas y relaciones? ¿Podríamos montar en continuidad las distintas formas del corte, escisiones casi sincrónicas que también parten el siglo en la coyuntura de 1966-68 tan relevante para nuestra propuesta?

El corte y la quema virtual del celuloide a mitad del metraje de *Persona* (1966) de Ingmar Bergman podrían tener como antecedente dispar la práctica visual de los ‘letristas’ (Isou, Lamaître, Debord) que ellos mismos llamaban ‘discrepante’ y ‘cincelante’ (*ciselante*). El cincelado implicaba incluso una destrucción del medio en que la obra se funda, mediante el rayado o corte del celuloide de la película. Habría que consignar a Lucio Fontana, artista ítalo-argentino fallecido en 1968 que durante los años 60’s realizó una serie de pinturas ovales al óleo de igual formato, monocromas, agujereadas y desgarradas que llamó “Fin de Dios”. En 1966 montó una gran exposición de telas blancas cinceladas con un solo corte vertical.

En 1968 murió también Marcel Duchamp, y sólo en ese año se expuso en Filadelfia su obra *Étant Donnés*, culminada en 1966 luego de dos décadas de oculta

labor intermitente. La obra es difícil de clasificar: a la vez instalación, dispositivo cinemático, pintura y escenografía. El cuerpo femenino desnudo expone su sexo rasurado al ojo que observa a través del orificio de la puerta. ¿Por qué casi siempre el secreto y las ficciones del detrás (protegido, violado, descubierto, abierto o revelado) son representados con la mujer? La conjura del sujeto y la pregunta por *quién está detrás*, lo hemos sugerido, coincide con el desmontaje de la puesta en escena del hombre. Finalmente, hay una alusión directa al cuadro *El origen del mundo* (Courbet, 1866), y el recorte, no sólo de la piel sino también de la cabeza, producido por el contorno de la mirilla, refuerzan el fuera de campo (du-champ) y la sensación contrahecha de estar a la vez ante un cadáver yacente y un cuerpo sobre la hierba. Lo que queda fuera de campo es la cabeza, la cara.

A lo largo del siglo XX, en el devenir de la imagen-superficie —donde se superponen, compiten y/o complementan la fotografía, el cine, la televisión, el video y el interfaz digital— se modifica lo que entendemos por “cara a cara”. Y no nos referimos sólo a una dimensión de *distancia* —la lejanía y la proximidad espacio-temporal, mediatizada por la *cercanía* que imprimen los objetos-pantalla—, de *morfología* —la envergadura de rostros en la proyección de cine, o la miniaturización en los móviles celulares— o de *textura* —materialidades o intangibles de la piel-film, de los granos y densidades del digital, de los cromatismos—, sino también a las intervenciones *cosméticas* sobre los propios soportes, en las cuales se funden huella e índice, y se da un nuevo sentido al estereotipo, a la repetición y la tensión entre cobertura y desnudez del rostro. Y, desde luego, está la paradoja de una nueva comparecencia de la cara, por tele-presencia o por reemplazo, como en el desafío de ajedrez de Kasparov ante *Deep Blue*.

No hay espacio aquí para fundamentar de qué manera las conjuras del sujeto lo son de las formas de representación, y más aún de las formas del marco, la ortogonalidad de un encuadre que sujeta. Pero es evidente que en el largo aliento de la Modernidad, incluyendo sus respectivas crisis, la relación entre Retrato-Encuadre y Sujeto es indisoluble. A la vez policial, estatal, privado, museográfico, mediático. De ahí que toda filosofía crítica del sujeto debiera ser una disección estética audiovisual. Estética contemporánea, es decir, hecha de pasajes y trasposos que no pueden quedar sujetos a procedimientos impermeables y que deben partir del supuesto de que todo fenómeno estético o filosófico es técnico. Tanto como el devenir pictórico importa la coexistencia y superposición de las tele-visiones —cfr. los rostros de Francis Bacon con las primeras transmisiones de televisión, por ejemplo el maniquí de John L. Baird en

1926- cualquier reflexión teórica sobre las conjuras del sujeto debe estar atenta a las prácticas analógicas (en el video de los 70's, Peter Campus y los Vasulka, por ejemplo) y digitales (en los 90's, Michel Gondry por ejemplo) de su representación.

En un breve y hermoso ensayo titulado *La mirada del retrato*, Jean-Luc Nancy señala que el retrato no consiste sólo en revelar una identidad o un 'yo'. Es cierto que en parte eso se busca: una revelación como desvelamiento que haría salir al *yo* del cuadro, lo que Nancy llama "destelamiento". Pero para que esto ocurra, el retrato debe poner al descubierto la estructura del sujeto: su *sub-jetividad*, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, esto es: afuera, atrás o adelante. Esto, que habitualmente llamaríamos *exposición*, posiblemente sea el dilema de la representación, y por tanto de las conjuras del sujeto. Y es el dilema de la representación porque pintar o figurar ya no es reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera. Este análisis lleva a Nancy a la audaz afirmación de que en el retrato –al menos en pintura, que es donde concentra su escrito- no hay *objeto*, en la idea de que nada es *ob-yectado* (arrojado, eyectado) ante nosotros. El cuadro no está nunca *ante* nosotros., dirá Nancy, porque "no está 'frente', sino más bien 'adelante', en el sentido de que yo estoy detrás o dentro del cuadro, en su presencia" (2006: 44). En otra oportunidad debiéramos trabajar este "adelante" que no está "frente" de un cuadro que es también parte de un mercado, analizado este último desde Marx a Derrida como "frente entre frentes, confrontación" (Derrida, 2003: 174).

Si el cine y el video –incluso la televisión e internet- no dejan de conjurarse con las formas "pasadas" de la pintura y del teatro –cumpliendo la máxima de Debray de que la última era del arte y de la mirada reactiva el fantasma de la primera-, quizá debamos realizar una genealogía estética y técnica invertida de los modos de tratamiento del retrato del sujeto. Incluyendo un desmontaje de las nociones de rostro y cara que superen la dependencia al discurso de Levinas, que es todo menos una estética audiovisual. Pasar el interfaz digital por la pintura. No se trata de un dilema de contemporaneidad o de anacronismo. Por ejemplo, está por analizarse de qué modo se amplifica o diluye en la *videosfera* la *hipocresía* de la época moderna del teatro, perteneciente a la *grafoesfera*. De qué modo la hipocresía, esto es, la discrepancia entre la apariencia y el ser, y su actor, el *hipócrita* –*hypokrites*-, el sujeto que habla oculto bajo la máscara. Ya sabemos, desde siempre que las palabras permiten el juego de la hipocresía, porque éste consiste en alimentarse del doble juego de las palabras, que dicen algo distinto de lo que dicen. Parafraseando al Jacques Rancière de *La fábula*

cinematográfica, cabe preguntarse: ¿puede un plano mostrar algo distinto de lo que muestra? ¿El cine tendría un principio de no-duplicidad, donde la imagen siempre muestra lo que muestra? ¿La imagen desmiente por sí misma a quien dice *no me creas, te estoy mintiendo?* (Rancière, 2005: 44)

Estas cuestiones se activan en *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang, 1956). Para Jacques Rancière, el reportero Mobley busca desenmascarar al asesino a través de la televisión, hablándole directamente, como si supiera *quién* es. Lo televisado ya no es lo que vemos en el televisor, sino lo que el televisor ve. Lo tele-visado (en francés *téléviser*, ‘apuntar –como un arma- a alguien desde lejos, y *télé-visé*, ‘aquel a quien se apunta desde lejos’) es aquí el asesino, incitado a reconocerse como aquel de *quien* y a *quien* se habla (2005: 60-63).

Sólo hay novedad en retrospectiva. Este filme anticipa lo que ocurriría a fines de los 60’s, con la extensión definitiva de la televisión en color y con la consolidación de la retransmisión en directo y el advenimiento del video como nuevo soporte cultural. Si en 1965 June Paik ingresa el video en el campo del arte visual, en 1968, Godard, beneficiado por el acceso a las cámaras portátiles, registrará por la mañana los movimientos en las calles de París, material que luego será visto por la noche en una librería. La inmediatez y la ubicuidad preparan su arribo. El video, como ha señalado Régis Debray, es la frontera que separa el régimen ‘arte’ del régimen ‘visual’, entre la película química y la cinta magnética, *travelling* y *zoom*. ¿Hay también una modificación de lo que está *detrás* de la imagen? Estábamos *delante* de la imagen y ahora estamos *en* lo visual. Si nos cuesta proyectarnos en una imagen de televisión, más que en la imagen de cine o en una escena de teatro, es porque es inmanente, ya estamos *dentro*, tras bambalinas, en el *making off*.

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, A. (2005), *El Siglo*, Buenos Aires.
- BOLAÑO, R. (2004), *2666*, Barcelona.
- BÜRGER, P. y BÜRGER, Ch. (2001), *La desaparición del sujeto*, Madrid.
- DEBRAY, R. (1994), *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona.
- DELEUZE, G. (1985), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona.
- (2006), *Conversaciones*, Valencia.
- DÉOTTE, J-L. (1998), *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, S. de Chile.
- DERRIDA, J. (2003), *Espectros de Marx*, Madrid.
- ENAUDEAU, C. (1999), *La paradoja de la representación*, Buenos Aires.
- FOSTER, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid.
- FOUCAULT, M. (2006), *El nacimiento de la clínica*, Buenos Aires.
- (2007), *Nacimiento de la Biopolítica*, Buenos Aires.
- GODARD, J-L. (2007), *Historia(s) del cine*, Buenos Aires.
- NANCY, J-L. (2006), *La mirada del retrato*, Buenos Aires.
- RANCIÈRE, J. (2005), *La fábula cinematográfica*, Barcelona.
- SLOTERDIJK, P. (2006), *Esferas III*, Madrid.
- (2007), *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Madrid.
- VATTIMO, G. (2003), *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona.