

Telenada y el imperio del reality show

La (an)estética del “día de la marmota” y sus anécdotas picnolépsicas

Tele-Nothingness and Reality-Show Rule
The (An)aesthetics of Groundhog Day and its picnoleptic anecdotes

Fernando CASTRO FLÓREZ

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2017.14>

Recibido: 15/11/2016
Aprobado: 30/01/2017

Resumen: Vivimos en una intimidad sometida al impacto continuo de los medios de comunicación, en un clima de “evaporación estética” y de “participación veloz” que propicia que la cultura se convierta en un despliegue de efectos especiales. Tenemos una falsa sensación de propiedad transmediática, pero nuestras sensaciones son excitadas hasta el extremo por la “cultura digital” y lo genuinamente cotidiano pierde el poder de llegar hasta nosotros. En el imperio de lo *hipervisible*, cuando la televisión encuentra su condición esencial de *vida en directo "monitorizada"*, la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la *voluntad de patetismo*, proponiendo un modelo de *reclusión para el éxito*, que también se refleja en la producción artística.

Palabras Clave: reality show, televisión, hiperrealidad, obscenidad, espectáculo

Abstract: We live in a media continually besieged privacy, in a climate of aesthetic evaporation, urged to “answer” or participate” quickly. This causes culture to turn into a deployment of special effects, and nothing else. We have a false feeling of transmedia property, but our sensations are taken to the extreme by digital culture, and genuine everyday life ceases to reach us. In the Empire of the hipervisible, when tv meets its essential condition of “monitored real life”, dissatisfaction itself becomes a commodity and reality shows strengthen a pathos will, introducing a “reclusion for success” model which can also be found in artistic production.

Keywords: reality show, television, hyperreality, obscenity, spectacle

“Cuando imagino —escribe Howard Rheingold— la visión panorámica de una zona urbana en la era de la tecnología móvil generalizada, veo una tupida malla de dispositivos públicos y privados, señales, quioscos, electrodomésticos, tableros de anuncios y fuentes de información ligada al espacio, sensores y servicios de tráfico: sistemas integrados en toda la ciudad, algunos diseñados desde las altas instancias y otros inventados por la población. Las ciudades son lugares con flujos de información masivos, redes, conductos e infinidad de intercambios de información efímera. Los entusiastas de las “ciudades digitales” intentan comprender la dinámica de las ciudades llenas de sistemas computacionales, pobladas por miles de comunicadores con sistemas móviles, con el fin de diseñar conscientemente arquitecturas que fomenten la convivencia cordial, así como la seguridad y el bienestar”¹. Más allá de esta utopía (heredera de ciertas concepciones deliberadamente ingenuas o ciertamente cínicas) podemos pensar que estamos rodeados del *kippel* (esa putrefacción que domina el futuro contra-utópico) que Phillip K. Dick describiera en *¿Sueñan los androides con ovejas mecánicas?*². No hemos llegado, ni mucho menos, a la “convivencia cordial” y, lo peor de todo, da la impresión de que apenas sabemos cómo habitar³. Incluso lo “salvaje” ha retornado pero transformado en una pose y así el sudor yonqui ha sido destilado en la moda actual: el *heroin chic* está ciertamente de vuelta de

¹ Howard Rheingold, *Multitudes inteligentes. Las redes sociales y las posibilidades de las tecnologías de la cooperación*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 124.

² “En algunos de estos futuros cercanos, hace su aparición un fenómeno aun más siniestro, el *kippel*. Es la visión personal que Dick tiene de la entropía, y en ella los objetos pierden su forma y “se vuelven anónimos e idénticos, mero *kippel* parecido a un pudín, apilado hasta el techo de cada apartamento” (de *¿Sueñan los androides con ovejas mecánicas?*, que pronto se convertirá en película). Este mundo-objeto de finales del siglo XX (al contrario de los rutilantes futuros tecnológicos de Verne o Wells) tiende a desintegrarse bajo su propio ímpetu, soltando películas de polvo sobre sus superficies, que se vuelven esponjosas, y se rasgan como ropa podrida o se vuelven tan poco fiables como una tablilla de parqué que deja atravesar el pie” (Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, 2009, p. 409).

³ “Como en el período de entreguerras, cuando Franz Kafka, bloqueado en su ciudad de Praga, “esta pequeña madre que tiene garras”, se preguntaba en su *Diario*: “¿Cómo se hace para habitar?”. Una pregunta que podríamos poner en exergo de algunas películas de cineastas americanos, como *Mi Idaho privado* (1992) o *Los últimos días* (2005). Ya que “habitar” no es sólo ocupar un espacio, sino también encontrar un lugar en el mundo social. Llevar ropa, pero también apropiarse de “hábitos”, interiorizar la experiencia adquirida bajo la forma de códigos de comportamiento. Inmensa cuestión, que medio siglo más tarde se ha convertido en la ecuación de una generación que se siente excluida del mundo social, dividida entre la hipermodernidad y el retorno a un estado natural” (Christian Salmon, *Kate Moss Machine*, Barcelona, Península, 2010, p. 95).

todo⁴. “Vacío de contenido, despojado del peso de la progresión ficcional, la astucia del espectáculo consiste en que empieza y acaba con su propio artificio; en cuanto tal, el espectáculo exhibe y, simultáneamente, se exhibe”⁵. La cultura del pastiche⁶ tiene todas las herramientas que necesita y también sus héroes legendarios, desde la extremada absurdidad del *morphing* que encarnó Michael Jackson⁷ a los reciclajes de moda pseudo-provocadora que elevan al estrellato patético a Lady Gaga.

En *Mundo espejo*, William Gibson anticipa (utópicamente) un arte basado en la neutralidad semiótica y en la suspensión sistemática de los nombres, las fechas, las modas y la propia historia. Tengo la impresión de que *eso no ha sucedido*, al contrario, estamos atrapados todavía en el vértigo incesante de la(s) autoría(s), en el reciclaje y bricolage de lo “acontecido”, en las brumas y pirotecnia de la *estética retro*, sufriendo, al mismo tiempo, la bulimia de las mercancías (pretendidamente culturales) y la fascinación por las naderías (mediáticas, ejemplares en el paradigma del *reality show*). Vivimos una inercia doméstica o una glaciación domótica que da lugar a una subjetividad sedentarizada⁸. El Síndrome de Estocolmo⁹ no surge actualmente como consecuencia de un secuestro sino de una “reclusión”, en apariencia *consciente*, en una intimidad sometida al impacto continuo de la obscenidad carente de una radical perversión.

⁴ “El imperativo de autointensificación se vuelve indisoluble del principio de experimentación que va a florecer y hallar su legitimación en lo que se llama el *heroin chic* («el chic del heroinómano»). Según Tom Ford, el director de creación de Gucci, «el objetivo es tener pinta de haberlo visto todo, haberlo experimentado todo, haber viajado a todas partes. Es un *look* intimidante y la droga es la prolongación de todo esto. Si das la impresión de haber pasado la noche fuera, esto hace aparecer todas estas imágenes en tu cabeza» (Christian Salmon, *Op. cit.*, p. 104).

⁵ Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 167).

⁶ “En lugar de este arte de la imagen purificada y original, el posmodernismo nos ha ofrecido el *pastiche*, la apropiación, la alusión irónica, un arte dirigido a los espectadores que tienen más posibilidades de quedarse desconcertados que deslumbrados y cuya sed de placer visual parece quedar deliberadamente insatisfecha” (W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009, p. 214).

⁷ “El cantante Michael Jackson ha sido quien ha llevado el ideal del *morphing* a su más alto grado de perfección y absurdidad. Utilizó todas las tecnologías corporales disponibles, desde el disfraz hasta la cirugía estética, desde los vídeo-clips hasta las transformaciones realizadas por ordenador, para remodelarse, modificando los marcadores de la edad, del género y de la «raza». Es el emblema de un mestizaje identitario que ahora es presentado como el ideal-tipo del nuevo mundo global. “Su cuerpo en perpetua transformación —escribe la catedrática feminista americana Donna Haraway en su *Manifiesto cyborg*— interpreta y reinterpreta las problemáticas de la raza, de la generación y del género. Jackson se metamorfoseó en una criatura ni blanca ni negra, ni macho ni hembra, ni hombre ni mujer, ni vieja ni joven, ni humana ni animal, ni personaje histórico ni figura mitológica, ni homosexual ni heterosexual” (Christian Salmon, *Op. cit.*, pp. 135-136).

⁸ “Así Baudrillard utiliza la idea del «sujeto fractal» conectado de forma narcisista a pantallas que contienen imágenes que cada vez resultan más transparentes pero que carecen de toda profundidad simbólica. Bauman descubre a un espectador contemporáneo deseoso de jugar, pero temeroso de los peligros de las calles inhóspitas, conducido a la seguridad y a la soledad del campo de juego regulado o a la esfera doméstica con sus máquinas de placer electrónico, donde se entrega a juegos de diversión superficial y carentes de afectividad. Virilio distingue un individuo en construcción que, mediante el desplazamiento del viaje que le procuran los medios de comunicación se está haciendo cada vez más sedentario. Detecta un impulso que se dirige hacia un estado de inercia, y utiliza la imagen del «simulador inmóvil», en el que uno corre o juega (al golf, al fútbol, etc.) «sin moverse del sitio». Para Friedberg, el sujeto contemporáneo pasa tanto tiempo habitando, «viajando» y observando en el tiempo vicario de los medios de comunicación como el que pasa en el tiempo y espacio reales” (Andrew Darley, *Op. cit.*, 2002, p. 292).

⁹ El término Síndrome de Estocolmo fue acuñado en 1973 por el psicólogo sueco Nils Bejerot tomando como ejemplo lo acontecido en el robo al Kreditbanken de Estocolmo: los rehenes, tras casi una semana con los captores, mostraron signos de haber iniciado con ellos cierta “amistad”.

En *The Whole World is Watching*, Todd Gitlin sugiere que la estetización de los medios tiene uno de sus capítulos fundacionales en la comparecencia de Jerry Rubin ante el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso en 1966. R.G. Davis, director del San Francisco Mime Troupe, le propuso a Rubin que vistiera un uniforme de la época de la revolución independentista de los EE.UU.; la “teoría” era que los medios no podían corromper esta imagen mientras que cualquier declaración oral podía ser transmitida en forma distorsionada. Cuando Lionel Stander pasó por idéntico comité en 1953 se expresó de esta manera: “Señor Velde, me gustaría que apague las luces y las cámaras de televisión, porque soy una persona de teatro profesional y sólo aparezco en televisión para entretenimiento o para organizaciones filantrópicas, y entiendo que este asunto no entra en ninguna de las dos categorías”. La época del imperio del marketing propicia la aparición de una individualidad totalmente *estratégica*¹⁰. “Sin duda, —apunta Jacques Derrida— hablar de estrategia significa tener en cuenta un “ahora” irreductible. Hacerse cargo de la singularidad de este “ahora” no forzosamente quiere decir renunciar a lo que decía de la disyunción, y de lo inactual. Hay un “ahora” de lo inactual, hay una singularidad: la de la disyunción del presente”¹¹.

Tendemos a pensar que el arte es un proceso *esencialmente* crítico, esto es, que de forma espontánea e inequívoca tiende a cuestionar las artimañas del poder, pero, como señala José Luis Pardo, lo que más bien acontece es la conversión de la cultura, en muchos casos, en un impresionante despliegue de efectos especiales, “necesarios para proporcionar una dosis mínima de legitimidad a un Estado que ha abandonado el ideal de proteger a los ciudadanos contra el desempleo, el abuso de los más fuertes o la inseguridad jurídica, y que sobre todo ya no puede prometerlo como antes lo hacía, es decir, a largo plazo o «para toda la vida»”¹². “Puede que para una generación que ha crecido viendo la MTV la idea de que todos los medios son mixtos y todas las artes, artes compuestas, no sea más que sentido común. Sin embargo, otra respuesta haría hincapié en que la purificación de los medios de la estética modernista, el intento de captar las esencias unitarias y homogéneas de la pintura, la fotografía, la escultura, la poesía, etc. es la verdadera aberración y que el carácter heterogéneo de los medios era algo que supieron entender las culturas premodernas. La esencialización de los medios quedó reforzada con la aparición de las disciplinas profesionales y por la administración académica del conocimiento”¹³. Esos *medios mezclados* generan, con frecuencia, una fascinación acrítica, como si únicamente el “manierismo” tecnológico fuera digno de alabanza. Creemos en lo que vemos¹⁴, en esos

¹⁰ “El individuo «dócil» de las sociedades disciplinarias cede entonces el paso a un individuo estratega, capaz de adoptar conductas y de cambiarlas, sumiso no ya a una autoridad trascendente, sino a una ley inmanente de autovalorización y de intensificación de sí mismo. Pasamos de la sociedad disciplinaria que practicaba el adiestramiento de los cuerpos a una sociedad *fashion*, donde cada uno debe en cada instante «performar» su vida, adoptar las conductas susceptibles de adquirir o de perder su valor como una acción de la Bolsa” (Christian Salmon, *Op. cit.*, pp. 128-129).

¹¹ Jacques Derrida y Maurizio Ferraris, *El gusto del secreto*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 28.

¹² José Luis Pardo, “Cuerpos desnudos” en *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 181.

¹³ W.J.T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁴ “El «simulacro» contemporáneo es en suma la localización última del creer en el ver; es lo *visto* identificado con lo que debe ser *creído*; una vez abandonada la hipótesis que deseaba que las aguas de un océano invisible (lo Real) llegaran a asediar las orillas de lo visible y hacerlas los efectos, los signos descifrables o los reflejos engañosos de su presencia” (Michel de Certeau, *Op. cit.*, p. 203).

simulacros digitales o en esa monitorización de la experiencia televisiva que presentan algo que aspira a la condición de transparente y divertido, efectista y empático, banalizado y caótico.

En cierto sentido, nuestra mente está ejemplificando constantemente lo que se denomina *efecto Zeigarnik*, esa tendencia a recordar tareas inacabadas o interrumpidas con mayor facilidad que las que han sido completadas. Ciertamente tenemos una suerte de amnesia “selectiva” que afecta a todos aquellos enigmas o trivialidades que hemos abandonadas en el camino a ninguna parte. El *clifhanger* de las narraciones de suspense o entretenimiento enlaza con la subjetividad caprichosa, bombardeada por murmullos. Aunque parezca que el ardid, lo clandestino o el “furtivismo” siguen manifestándose, en realidad lo que tenemos es una histerización del sujeto que convierte su sintomatología en “confesión delirante”. Aquella utopía misógina de la *playboyzación*¹⁵, en la que el perverso superaba el ridículo de exhibirse infantilmente en pijama *full-time*, con esa suerte de deseo de ceguera inscrito en el seno de la pornografía¹⁶, ha sido arrasado por la *hiper-realidad-gonzo*: la violencia sexual y la sumisión como última frontera de un paradigma obsceno que intenta exorcizar la sombra amarga de la impotencia.

La pregunta de si es posible una resistencia crítica en el *parque temático* contemporáneo está, literalmente, en suspenso¹⁷. Si bien lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente y cada quien intenta sacar partido o hacer, literalmente, jugarretas¹⁸, también es evidente que el “sistema global” es el que mejor sabe aprovechar las *ocasiones*. Nos complace pensar que somos los inquilinos de una propiedad transmediática¹⁹ pero perdemos de vista que estamos inscritos en un contexto²⁰ fóbico, en el que la paranoia

¹⁵ “Si los procesos de «disneyficación» y de «mcdonalización», descritos respectivamente por el sociólogo John Hannigan y por el economista Jeremy Rifkin, serían el resultado del impacto de la economía del espectáculo en la ciudad americana y sus hábitos de consumo, podríamos decir que, de un modo semejante, un proceso de «playboyzación» habría afectado a los modos de organización de la domesticidad, del espacio interior y de la vida afectiva” (Beatriz Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 195).

¹⁶ “En la esencia de la pornografía está la imagen de la carne usada como droga, como forma de entumecer el dolor psíquico. Pero esta droga solamente dura mientras el hombre contempla la imagen. [...] Los adictos a la pornografía desean ser cegados, vivir en un sueño. Aquellos que son esclavos de la pornografía intentan eliminar de su conciencia el mundo de fuera de la pornografía, y eso incluye todo lo que va desde su familia o amigos o el sermón del domingo pasado hasta la situación política en Oriente Medio. Y al emprender semejante eliminación, el espectador se reduce a sí mismo. Se vuelve estúpido” (David Mura, *A Male Grief: Notes on Pornography and Addiction* cit. en David Foster Wallace, “Gran Hijo Rojo” en *Hablemos de langostas*, Barcelona, Debolsillo, 2008, pp. 28-29).

¹⁷ “¿Cuál es la relación entre el poder y la publicidad en el mundo real del capitalismo triunfante y la cultura corporativa internacional? ¿Cuál es el papel del arte y la construcción de imágenes en una esfera pública constituida mayoritariamente por formas de espectáculos de masas y por la mediatización de la experiencia, el mundo como parque temático? ¿Cuál es la relación entre el espectáculo y la vigilancia en un «Nuevo Orden Mundial» de guerras televisivas y melodramas públicos? ¿Qué formas de resistencia podrán ser eficaces en una época en la que la oposición tradicional (vanguardia contra cultura de masas, arte contra *kitsch*, privado contra público) ya no parece tener ningún peso político?” (W.J.T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 316).

¹⁸ “Muchas de estas prácticas cotidianas (hablar, leer, circular, hacer las compras o cocinar, etcétera) son de tipo táctico. Y también, más generalmente, una gran parte de estas «maneras de hacer»: éxitos del «débil» contra el más «fuerte» (los poderosos, la enfermedad, la violencia de las cosas o de un orden, etcétera), buenas pasadas, artes de poner en práctica jugarretas, astucias de «cazadores», movi­lidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros” (Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Op. cit.*, p. L).

¹⁹ “En el caso del consumo, uno podría casi decir que la producción proporciona el capital y que los usuarios, como inquilinos, adquieren el derecho de efectuar operaciones sobre este fondo sin ser los propietarios” (Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Op. cit.*, p. 39).

²⁰ “Un movimiento que consiste no sólo en inscribirse en un contexto —y desde este punto de vista no hay más que contexto—, sino también, al inscribirse, en producir un contexto, en transformar un contexto dado,

adquiere proporción estatal. La conversión de lo escandaloso en institucional²¹, el *compromiso transgresor*²², expanden aún más la sensación de rutina, esa impresión de que hasta el miedo es parte de la burocratización global.

Derrida piensa que para que algo acontezca es necesario que me falte cierta fuerza o incluso que me falte bastante, se requiere una *debilidad* que no necesariamente es lasitud, imbecilidad, enfermedad o invalidez. Se trata, en cierta medida, de aceptar el *acontecimiento* que nos supera o desborda pero del que formamos parte²³. No es fácil entender qué sucederá si no es la cruda proliferación de la insustancialidad. “De la televisión —apunta Michel de Certeau— al periódico, de la publicidad a todas las epifanías mercantiles, nuestra sociedad vuelve cancerosa la vista, mide toda realidad en su capacidad de mostrar o de mostrarse y transforma las comunicaciones en viajes del ojo”²⁴. El mundo se ofrece a una mirada estupefacta pero lo genuinamente cotidiano pierde el poder de llegar hasta nosotros; tan sólo vemos lo que se exhibe, el espectáculo trillado y tedioso impide cualquier relación activa. El mismo Derrida criticaba sin rodeos en *De la gramatología* los anhelos utópicos de reemplazar sin excepciones la teatralidad y el “espectáculo” por el “festival”, de trocar la mirada distante que los sujetos, convertidos en mirones, arrojaban desde lejos sobre los objetos, por una participativa comunidad de habla en la que todos los miembros están al alcance de la alocución²⁵. Clausurada la posibilidad de la presencia, entregados a esa extraña “teología de la ausencia” sostenida por la *huella-escritura*, lo que nos resta es un enorme *trucage*²⁶. En la era en la que el mensaje mató a la teoría²⁷, da la impresión de que describir lo visto es incluso peligroso²⁸.

abriéndolo y dando lugar a un nuevo dato contextual” (Jacques Derrida y Maurizio Ferraris, *Op. cit.*, p. 33).

²¹ “Nada es aceptable si previamente no ha sido rechazado con indignación por el público. Desgraciadamente el público no tarda en entender las reglas del juego; abraza su propia denuncia con un fervor igual al del autor, que ya no sabe qué hacer. Ya ninguna diferencia separa lo escandaloso de lo convencional, a la revuelta más audaz del conformismo más banal” (René Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 365).

²² “Una transgresión siempre debe conocer aquello que está transgrediendo, lo cual torna siempre impura la transgresión previamente comprometida con aquello que transgrede” (Jacques Derrida y Maurizio Ferraris, *Op. cit.*, p. 63).

²³ “Hay alguien, algo que (nos) acontece, y que no necesita de nosotros para acontecer. La relación con el acontecimiento, la alteridad, el azar, la ocasión, nos vuelve por completo inermes; y así se debe ser. El *se debe* dice «Sí» al acontecimiento; es más fuerte que yo; estaba antes que yo; el *se debe* siempre es el reconocimiento de aquello que es más fuerte que yo” (Jacques Derrida y Maurizio Ferraris, *Op. cit.*, p. 87).

²⁴ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Op. cit.*, p. LII.

²⁵ “Para Derrida, el anhelo de desembarazarse por completo de la representación —en el plano de lo político, de lo teatral o del empleo de las representaciones visuales— no es sino una nueva forma de metafísica de la presencia” (Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 383).

²⁶ Cfr. Christian Metz, “*Trucage and the Film*” en *Critical Enquiry* 3, 4, Verano de 1977, p. 670.

²⁷ “Quizá, sin duda, la teoría posmoderna ha traspasado el punto en el que todavía se podía mantener una fe ingenua en el poder iluminador de tal empeño. Quizá ya no necesitemos preocuparnos por los efectos benignos del ojo, y ni siquiera de los malignos. En una parábola que versa sobre el estado actual de las ciencias humanas, Michel Serres afirma que las formas contemporáneas de comunicación, basadas en códigos y ordenadores, han puesto fin al reino de la «teoría panóptica». “El mundo de la información sustituye al mundo de la observación”, escribe; “las cosas que se conocen porque se miran ceden su lugar a un intercambio de códigos. Todo cambia, todo fluye desde la victoria de la armonía sobre la vigilancia [...] Pan mata a Pamoptes: la era del mensaje mata a la era de la teoría”. Los ojos del dios que todo lo ve, concluye han quedado prendidos en las plumas de un pavo real, desde donde “la vista mira al vacío de un mundo del que la información ha huido. Especie en peligro de extinción, de calor puramente decorativo, el pavo real nos invita a que admiremos, en los parques y jardines públicos adonde acuden los papanatas, la vieja teoría de la representación” (Martin Jay, *Op. cit.*, p. 444).

²⁸ “«Decir» o «transmitir» una historia, el recuento verbal y público de una secuencia temporal de eventos, es posible, quizá permite controlar los materiales. Pero *describir* la experiencia, recontar la densidad experiencial de

En cierta medida, en la cultura *super-espectacular* pasamos de la apatía estetizada a diversas jugarretas o jugadas que oscilan entre la perversión y el orden, la manipulación y el gozo²⁹. Asistimos extasiados al onanismo de las máquinas célibes, no tenemos ya apenas recuerdos de nuestra curiosidad infantil cuando ni siquiera el canon frenaba los impulsos “insurgentes”³⁰. Si en algún momento se intentó plantear un arte del suspenso, de las citas, de la elipsis, de la metonimia, de la coyuntura y de las ocasiones, de desorientar al receptor con historias ficticias, ahora la *estrategia radicante* (ese exotismo global que predica Nicolas Bourriaud) intenta mantener la intriga con unas *citaciones de baja intensidad*, cuando el reciclaje ha suplantado a la astucia y de la sagacidad o la previsión quedan escasos testimonios. “Clausewitz compara igualmente la astucia o el ardid con el chiste: «Así como el chiste es una prestidigitación relativa a ideas y concepciones, la astucia es una prestidigitación relativa a acciones». Se sugiere así el modo como la táctica, prestidigitación en efecto, se introduce por sorpresa dentro de un orden. El arte de jugar con el adversario, de burlarle y de tenderle trampas tiene mucho que ver con un especial sentido de la temporalidad, de la «ocasión»”³¹. Hoy tenemos risas enlatadas y aplausos a granel, chistosos frenéticos y monólogos de un tedio monumental.

La huella del pie desnudo del indígena, antes de que sea bautizado como Viernes, provoca en Robinson pensamientos desquiciados (“*fluttering thoughts*”), extravagancias (“*whimsies*”) y terror. Un hombre fuera de sí, con la mente entregada al pánico, aguarda la llegada del otro que es, inevitablemente, un caníbal. El rastro bestial de la alteridad ha sido completamente domesticado, cartografiado folclóricamente, rediseñado como escenario de un *reality-show*³². Cuando el tiempo está, por emplear la famosa sentencia shakesperiana, *dislocado*³³, se activan mediáticamente las pasiones y las sensaciones son excitadas hasta el desafuero por la “cultura digital”³⁴. Nos hemos quedado, literalmente, atrapados en una

los detalles visuales, especialmente de aquellos triviales que no ayudan a que la narrativa avance, sino que «extienden» la narrativa en el espacio”, tal como diría Genette, esta forma de contar es demasiado peligrosa” (W.J.T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 178).

²⁹ “En la perspectiva abierta con *El malestar en la cultura*, debe interrogarse también sobre lo que puede ser hoy en día la representación pública («democrática») de alianzas microscópicas, multiformes e innumerables entre *manipular* y *gozar*, realidad huidiza y masiva de una actividad social que juega con su orden” (Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Op. cit.*, p. LV).

³⁰ “El niño garrapatea todavía y mancha su libro escolar; aun cuando sea castigado por este crimen, se hace un espacio, firma su existencia como autor. El televidente ya no escribe nada sobre la pantalla del receptor. Resulta despojado del producto, excluido de la manifestación. Pierde sus derechos de autor, para volverse, pareciera, un mero receptor, el espejo de un actor multiforme y narcisista. En última instancia, sería la imagen de los aparatos que ya no tiene necesidad de él para producirse: la reproducción de una «máquina célibe»” (Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Op. cit.*, p. 37).

³¹ Michel de Certeau, “De las prácticas cotidianas de oposición” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001, p. 402.

³² Así sucede en programas recientes de reality-show como *Pekín Express*, en el que los concursantes atraviesan países del lejano Oriente haciendo auto-stop al borde del colapso y pidiendo a la población local que les ayude y aloje (gratis total) porque “están en un programa de televisión” o en *Perdidos en la tribu* en el que distintas familias intentan integrarse (más mal que bien) en comunidades indígenas en África o regiones de Oceanía. Ni en un caso ni en otro se asiste a otra cosa que a la completa ignorancia, el mínimo diálogo con los otros y la exhibición tremenda de prejuicios.

³³ “El famoso verso de *Hamlet* de que el tiempo está «dislocado» debería «reflejarse en sí mismo», como lo diría Hegel: de la experiencia de cierto periodo de tiempo como «dislocado», corrompido, anormal, patológico, deberíamos pasar a un descarrilamiento, desequilibrio que corresponde a la *forma* misma del tiempo: como tal, éste implica un desequilibrio espacial, un universo en donde la cosa está siempre «anhelando (en) su propio lugar»” (Slavoj Žižek, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 86).

³⁴ “El espectador de la cultura visual digital se define, por encima de todo, como un buscador (o buscadora,

especie de parque de atracciones³⁵, rodeados por huellas de otros que también están desorientados. En la globalización todo gira intentando conseguir beneficios “de vértigo”, nada puede demorarse, “¡Todo de inmediato!” es el imperativo de la época³⁶. Y no es nada fácil resistir a este imperativo de la “participación veloz” porque incluso han conseguido que Bartleby parezca “productivo” en los *business* contemporáneos³⁷. A pesar de todo, podemos intentar no disolvemos del todo en este clima de *evaporación estética* cuando el Estado intenta protegernos incluso de nosotros mismos³⁸, especialmente si comprendemos la necesidad de que haya “sujetos”³⁹. Una época delirante *nos interpela* y tenemos que hacer acopio de mucha energía para responder a su desafío sin pánico. “Aunque posiblemente no podamos cambiar el mundo, podemos continuar describiéndolo críticamente e interpretándolo ajustadamente. En un momento de malas representaciones a escala global, de mala información y mendacidad sistemática, puede que eso constituya el equivalente moral de la intervención”⁴⁰.

Hoy estamos entre la necesidad de salir y, a la manera de *El ángel exterminador*, la imposibilidad de hacerlo. En muchas ocasiones llegamos a experimentar una *claustrofobia intolerable*⁴¹. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos

dependiendo del género) de deleite visual y de estimulación corporal desenfadada. En cuanto centro del asalto sensual, persigue lo ornamental y lo decorativo, los modos fastuosos, lo asombroso y lo impresionante, los matices del efecto escenificado y el momento del virtuosismo, la emoción del vértigo o el *agón* de la competición” (Andrew Darley, *Op. cit.*, p. 265).

³⁵ “Un sector de la crítica sostiene que los medios de comunicación electrónicos han creado un mundo artificial donde la gente pasa la mayor parte de su tiempo de vigilia, un parque de atracciones hiperreal de píxeles, eslóganes, comedias de situación, *spams* y anuncios diseñados para maximizar el gasto del consumidor y minimizar la resistencia al consumo” (Howard Rheingold, *Op. cit.*, p. 222).

³⁶ “¡Todo de inmediato! Tal es el adagio delirante de los tiempos hipermodernos, de ese hipercentro de una compresión temporal en la que todo embiste contra todo, entrechocándose sin tregua bajo la formidable presión de las telecomunicaciones, en una proximidad «teleobjetiva» que de concreto sólo tiene su histeria comunicativa” (Paul Virilio, *El accidente original*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, pp. 158-159).

³⁷ “Robert A. Brawer, autor en 1998 de *Fictions of Business*, relea los clásicos de la literatura norteamericana e inglesa: la famosa réplica del Bartleby de Herman Melville (1853), «I would prefer not to», expresaría una resistencia a la rutina y a las convenciones establecidas del lugar de trabajo” (Christian Salmon, *Storytelling*, Barcelona, Península, 2010, p. 91).

³⁸ “En cuanto se admite como principio que el Estado tiene el deber de proteger al individuo de su propia estupidez, ya no es posible plantear objeciones serias a nuevas intrusiones adicionales. Con igual justificación podría defenderse, por ejemplo, la prohibición del alcohol y de la nicotina. ¿Y por qué iba a limitarse la benevolente providencia del Estado a la protección del cuerpo del individuo exclusivamente? ¿Acaso no es más catastrófico el daño que un hombre puede infligir a su mente y a su alma que cualquier otro mal corporal que pueda padecer? ¿Por qué no se le iba a impedir leer, mirar o escuchar libros malos, obras malas de teatro, estatuas y cuadros malos, o música mala? El perjuicio causado por las malas ideologías es, seguramente, mucho más pernicioso (para el individuo y para la sociedad en general) que el generado por las drogas narcóticas” (Thomas J. DiLorenzo, *How Capitalism Saved America: The Untold History of our Country, from the Pilgrims to the Present*, Crown Forum, 2004, citado en Zygmunt Bauman, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 131).

³⁹ “Así, una vez desaparecido el objetivismo como “obstáculo epistemológico” ha sido posible desarrollar las implicaciones plenas de la «muerte del sujeto». En ese punto, este último mostró el veneno secreto que llevaba dentro, la posibilidad de una segunda muerte, «la muerte de la muerte del sujeto», la reaparición del sujeto como resultado de su propia muerte; la proliferación de finitudes concretas cuyas limitaciones son la fuente de su fuerza; la consciencia de que puede haber «sujetos» porque el hueco que «el Sujeto» quería abarcar es de hecho inabarcable” (Ernesto Laclau, “Universalism, Particularism, and the Question of Identity” en John Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Nueva York, Routledge, 1995, p. 95).

⁴⁰ W.J.T. Mitchell, *Op. cit.*, p. 365.

⁴¹ “La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una

temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwerfung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*⁴². Nuestra peculiar “psicosis” lleva a que veamos a Bartleby no sólo como el maestro del rechazo sino como la presencia insoportable que nos permite pensar en (la llegada de) otra cosa⁴³. Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la *voluntad de patetismo*, los sujetos consumen, aceleradamente, *gadgets* y los artistas derivan hacia el *bricolage*; incluso algunos llegan a incitar a asumir el *delirio del mundo* de una *forma delirante*⁴⁴. El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso, ya es nulo: “Ahora bien la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia —la verdadera, el desaffo victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido— es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella”⁴⁵. Y, sin embargo, el arte consiste, en un sentido radical, en dejar siempre abierta o acaso un poco indecisa la vía del sentido, escapando del dogmatismo tanto como de la insignificancia.

Pero hoy lo que tenemos es, sobre todo, un imperio de lo *hipervisible*, de ese *reality show* que revela la atracción ejercida por lo monstruoso, “lo aberrante, lo informe (y deforme), todo cuanto viene a perturbar el orden imperante, haciendo de *lo escandaloso* la materia misma con la que se alimenta el discurso televisivo”⁴⁶. Todo se desliza hacia la *diversión*, la vida *escenificada por idiotas*, dentro de la que también aparece, sin dudas, la violencia o, incluso, el reconocimiento de la impotencia de la teoría. Sabemos que la aceleración de los procesos de metaforización genera, en última instancia, una privación del sentido y el territorio. “Pues nuestras sociedades, a fuerza de sentido, de información y transparencia, han franqueado el punto límite del éxtasis permanente: el de lo social (la masa), del cuerpo (la obesidad), del sexo (la obscenidad), de la violencia (el terror), de la información (la simulación). En el fondo, si la era de la transgresión ha terminado es porque

imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o «deconstruccionistas» del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizadaseudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero «fin de la historia», la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual” (Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*, Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

⁴² “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer, *Amanecer crepuscular*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 80).

⁴³ “Bartleby repite «preferiría no hacerlo» y *no* «no lo haré»: su rechazo no es respecto de determinado contenido sino en realidad el gesto formal del rechazo como tal. [...] Existen dos versiones cinematográficas de *Bartleby*, un telefilme de 1970, dirigido por Anthony Friedman y una de 2001 ubicada en Los Ángeles actual, realizada por Jonathan Parker; sin embargo, corre un persistente, aunque no confirmado rumor por Internet acerca de una tercera versión en la que Bartleby es interpretado por Anthony Perkins. Aunque este rumor termine siendo falso, el dicho *se non e vero e ben 'trovato* se aplica como nunca: Perkins en su modo a lo Norman Bates hubiera podido ser el Bartleby. Puede imaginarse la sonrisa de Bartleby mientras emite su «Preferiría no hacerlo» idéntica a la sonrisa de Perkins en la última toma de *Psicosis* cuando mira a la cámara y su voz (la de su madre) dice: «No era capaz ni de matar una mosca». No hay en ello una *cualidad* violenta, la violencia pertenece a su propio *estar* inmóvil, inerte, insistente, impávido. Bartleby no podría matar una mosca; eso es lo que hace tan insoportable su presencia” (Slavoj Zizek, *Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 466).

⁴⁴ Cfr. Jean Baudrillard, “Shadowing the world” en *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 153.

⁴⁵ Jean Baudrillard, “El complot del arte” en *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 211-212.

⁴⁶ Gérard Imbert, “La identidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura. (Hacia una estética de lo hipervisible)” en *Revista de Occidente*, n° 201, Madrid, Febrero de 1998, p. 94.

las mismas cosas han transgredido sus propios límites”⁴⁷. En última instancia, hasta los comportamientos más agresivos no dejarían de ser otra cosa que *exorcismos* e incluso en los baños de sangre, la invocación a la potencia del horror de los mataderos y la fascinación por los depósitos de cadáveres y los posteriores procesos de “articulación plástica” habría *mucha retórica*⁴⁸.

La banalidad está hoy sacralizada, cuando, parodiando a Barthes, se llega al *grado xerox de la cultura*; el arte está arrojado a la pseudorritualidad del suicidio, una simulación vergonzante en la que lo absurdo aumenta su escala⁴⁹. Faltando el drama nos divertimos con la *perversión del sentido*: las formas de la referencialidad tienen una cualidad abismal, como si el único terreno que conociéramos fuera la ciénaga. Después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del trauma, aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una *simulación de tercer grado*. Estamos fascinados por el *tiempo real* y, sin duda, las estrategias de mediación sacan partido de ello dando rienda suelta a lo *obsceno*, siendo la sombra de esos desvelamientos la evidente rehabilitación del *kitsch*. El modelo patético de *reclusión para el éxito* que estableció televisivamente *Gran Hermano* tiene sus correspondencias en el terreno del arte (Ben Vatieer viviendo en el escaparate de la Galería One, Chris Burden encerrado en una taquilla durante unos días, Paco Cao localizado entre cuatro paredes con conexión cibernética con el mundo, Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña dentro de una jaula encarnando a dos indígenas postmodernos, etc.), siendo muchas las obras que parten del exhibicionismo tendiendo, en ocasiones, a provocar escándalos de pacotilla. La cámara virtual está en la cabeza de todo el mundo, “antes —escribe Baudrillard— en la época del *big brother*, se hubiera vivido esto como control policial, mientras que hoy ya no es más que una especie de promoción publicitaria”⁵⁰. Todo viene del *ready made* duchampiano, por más que nos cueste aceptarlo; aquellos que entregan su psicodrama por televisión son los herederos del *Portebouteilles*: formas que aspiran a un estatuto especial de *visibilidad* (unos buscan el arte y otros, sencillamente, la fama). Estamos entrando, en el arte actual, en lo que denominaré una completa *literalidad*, donde *de nada se te dispensa*. Me refiero a ese tipo de narrativa en la que si se nombra el accidente hay que pasar, inmediatamente, a la fenomenología de las vísceras, acercar la mirada hasta que sintamos la extrema repugnancia, si de caspa se trata tendremos que soportar la urgencia de quitarnos la que se nos acumula en la chaqueta y, por supuesto, si aparece, en cualquiera de sus formas, el deseo (en plena “sexualización del arte”), habrá que contar con la *obscenidad* que nos corresponde. “Poner nuestra mirada al desnudo, ése es el efecto de la literalidad”⁵¹.

⁴⁷ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 69.

⁴⁸ Cfr. Georges Bataille, “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones” en *Documentos*, Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 161.

⁴⁹ Cfr. Jean Baudrillard, “La simulación en el arte” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998, p. 49.

⁵⁰ Jean Baudrillard, “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998, p. 78.

⁵¹ Roland Barthes, “Sade-Pasolini” en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 113.

Cuando la contracultura es, meramente, testimonial (o mala digestión, sarcasmo vandálico en el *hackerismo*) y la nevera museística ha congelado todo aquello que, en apariencia, se le oponía⁵², parece como si fuera necesario deslizarse hacia un *realismo problemático* (donde se mezcla el sociologismo con las formulaciones casi hegemónicas de lo abyecto), más que en las pautas del *rococó subvertido* que establecieran las instalaciones, hoy por hoy, materia prima de la rutina estética, en un despliegue desconocido de las tácticas del *reciclaje*. Las nuevas tecnologías evitan desplazarse para habitar, la domótica sirve para construir, a escala universal, el “inválido equipado”. Atrapados en la narcolepsia del mando a distancia (cetro mítico y fuente del poder material, falo mediáticamente despótico, golosina de la “democracia telemática”) hemos renunciado al *trayecto* que, por otro lado, era una de las potencias subversivas del arte contemporáneo⁵³. La utopía de la “alta definición” no deja de lanzar el anzuelo: todo está servido por televisión, desde el cómodo sillón el espectador podrá “resolver la existencia” (negociar, conversar, divertirse, viajar virtualmente, controlar las tareas domésticas, etc.). Y, sin embargo, ese *zappeeo* olímpico no nos proporciona otro placer que el masturbatorio (porno codificado, líneas calientes mezcladas con tele-parapsicólogos, *voyeurismo del ridículo*). Todavía el automóvil (forma de la indumentaria o, mejor, de la prolongación de nuestra “identidad”) tenía un rozamiento con el mundo, permitía una redefinición del paisajismo y, en singulares ocasiones, una dinámica erótica propia de contorsionistas, mientras que el teléfono nos mantenía en contacto con las personas que verdaderamente nos importaban, sin embargo, hoy no hay otro lugar en el que conducir que no sea el *atasco* (las carreteras convertidas en cementerios de ataúdes climatizados) y los celulares han creado una nueva *adicción narcótica* (ubicuidad de la llamada, imposibilidad de soportar la falta de interlocutores, vértigo de los negocios o *cháchara full time*). El arte contemporáneo lanza su último cartucho en una dilatada “desaparición” en la que pretende recuperar el poder de lo fascinante y lo que en realidad ocurre es que los gestos quedan presos de la comedia de la obscenidad y la pornografía⁵⁴. En la actualidad, insisto, proliferan, incluso patéticamente, las *figuras de la obscenidad*, revelando lo traumático, pero también la ambivalencia (gozo-padecimiento) del narcisismo, en lo que supone una verdadera deriva manierista. “Hasta cierto punto, la función del arte es proporcionar una distancia soportable”⁵⁵, aunque, como sabemos, el programa vanguardista, precisamente, quería romper esta separación, que no sólo es la hay con la vida, sino también aquella otra que aparta, bajo el manto “ideológico” de la autonomía, la política. Son muchas las paradojas del arte moderno, embarcado en una pretendida liberación (social, de los instintos, de la tradición) que termina por resolverse en ambigüedad (negativa), aunque también puede ser entendida como potencia liberadora⁵⁶.

⁵² “La crítica a las instituciones implícita en las mejores de las obras más recientes ha pasado a la pregunta sería sobre si los objetos de arte inevitablemente caen presas de la museización del proceso de mercado” (Brandon Taylor, *Arte Hoy*, Madrid, Akal, 2000, p. 141).

⁵³ Cfr. Paul Virilio entrevistado por Catherine David en *Colisiones*, San Sebastián, Arteleku, 1995, pp. 52-53.

⁵⁴ “La obscenidad y la transparencia progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen. En materia de imágenes, la sollicitación y la veracidad aumentan desmesuradamente. *Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual*, el objeto de nuestro deseo. Y en esta confusión de deseo y equivalente materializado en imagen (...) reside la obscenidad de nuestra cultura” (Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, *Op. cit.*, pp. 30-31).

⁵⁵ Marshall McLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 94.

⁵⁶ “La experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva del arte; son éstas las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de la comunicación generalizada, el arte puede configurarse (aún no, pero sí quizá finalmente) como creatividad y libertad” (Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 154).

Las ambivalentes actitudes artísticas contemporáneas (resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica)⁵⁷ no han sido capaces de explicar la pasión del hombre por las cadenas, acaso por estar esos mismos procesos creativos atados al fetichismo que intentan cuestionar.

Estamos atrapados entre la simulación irreversible y la banalidad absoluta, cuando el “complot del arte” se ha fosilizado⁵⁸. Bajo el régimen global *videocrático* (verdadera piedra angular de la realidad), asistimos a la consolidación de la imagen como dispositivo a-representacional “así como entrada definitiva en los regímenes de distribución y reproducción de mercancías, ha supuesto que el arte, privilegiado dispositivo generador de imágenes, tenga pocas salidas para lograr visibilidad en un mundo transformado en una pantalla que solo emite aquello que más placer le pudiera causar. En esta situación, al arte solo parece quedarle el recaer en la fetichización mediática, en la impostura farisaica o, simplemente, mimetizarse con la situación general de pandemia videográfica y acrítica”⁵⁹. Rancière apuntó que ya que todo el mundo está dentro del espectáculo, no hay razón para que nadie salga de él jamás, tampoco aquel que conoce la razón del espectáculo; lo único que merece tener en cuenta es que hemos llegado a una certeza o evidencia definitiva: *Video ergo sum*⁶⁰. El cinismo es, en buena medida, el tono generalizado que rezuman las estrategias culturales, asumiendo, con una mezcla de apatía negligente y camuflajes retóricos pseudo-radicales, el tsunami ocioso-turístico. En un contexto de *política del día de la marmota* es lógico que la estética de la desaparición (manifiesta en la *picnolepsia* casi crónica que nos lleva a no parpadear en el eterno retorno de lo siempre igual) pacte con el aburrimiento que es la tonalidad metafísica de un presente carente de proyecto. Resulta quimérico o hasta patético plantear una instancia crítica en el chismorre, en clave de esa “gramática de la multitud” radicalmente in-operante.

La fantasía ideológica (esa ilusión inconsciente que se pasa por alto) no nos impulsa a *atravesar* la realidad sino a empantanarnos en naderías. Los nietos del los “bastardos modernos”, aquellos que desafiaron a la catástrofe profiriendo consignas lúdicas que *abandonaban toda esperanza* gozan o, sencillamente, vegetan contemplando la *inanidad en tiempo real*. El arte es ya no es el ámbito privilegiado de nada, funciona como un corralito depotenciado⁶¹. Vivimos en un régimen de conspirados total, aturdidos por una nada

⁵⁷ Cfr. Hal Foster, “El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga” en Anna Maria Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, p. 101.

⁵⁸ “Todo dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con la cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura, a la espera de algún otro acontecimiento imprevisible —¿pero de dónde podría venir?—; o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas” (Jean Baudrillard, “Ilusión, desilusión estéticas” en *El complot del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 25).

⁵⁹ Javier González Panizo, *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Madrid, Manuscritos, 2016, p. 151.

⁶⁰ “*Video ergo sum*: ser, en el actual estadio de desarrollo de la ideología, está referido a un deseo de ver que no puede tener fin, que solo logrará satisfacción al verlo todo. Y ese ver todo, en su potencial de inversión, bascula tanto hacia el lado donde se elige ver como hacia su antagónico, ahí donde se elige no ver; bascula hacia el lado donde se sabe todo lo que lleva implícito cada una de nuestras decisiones como hacia el otro lado, ahí donde no se sabe nada” (Javier González Panizo, *Op. cit.*, pp. 249-250).

⁶¹ José Luis Brea señaló que nos encontramos en una situación de indefensión del arte y apostasía estética al señalar del arte lo siguiente: “es un entorno protegido, está en un corralito en el que está depotenciado y la forma

colosal, incapaces de enfocar nada⁶². El show debe continuar aunque soñamos con perder el tiempo en una especie de karaoke inspirado en el club Silencio de David Lynch. Estamos fosilizados en el sofá, incapaces de levantarnos para hacer algo diferente de ver la televisión⁶³. Encarnamos el *destino hikimori* que tal vez no sea otra cosa que una mutación del “ángel exterminador”. Puede que lo único que podamos hacer sea deambular entre la indignación y la diversión (las dos experiencias, en última instancia, vertebradoras de la ideología estética), más allá de la excitación en una (indigesta) calma chicha, esa estupefacción definitiva interesa que no pase nada o, en otros términos, *que me quede como esté*. Tan sólo necesitamos un “ruido de fondo”⁶⁴, una “visualidad in-diferente” o la “rumorología reticular” para mantenernos *conectados*.

Pero tal vez en esta *narcolepsia escópica* puedan suceder “otras cosas” diferentes de *lo pre-cocinado*. “El arte capaz de cargar con su destino ha de proponer un CORTOCIRCUITO en la serie de lo «ya visto» pero que, al mismo tiempo, no redunde en otra oportunidad para esperar la visión —tras la pantalla— del Accidente. Salir de esta paranoia colectiva como sublime catastrófico sería la misión para una estética del fracaso digna de tenerse en cuenta. Frente a un arte epiléptico, enfrascado en las psicofonías porno de no tener nada que ver debido a un hiperexceso de visibilidad, contra un arte cuya sed de acontecimientos le lleva a comprender lo real como un tartamudeo balbuceante de lo obscuro e hiperbanal, solo cabe una estética de la elipsis, una estrategia de bombardeo terrorista, un arte del goce por ese Real que nos ninguna ante nuestros propios ojos”⁶⁵. El club de snobs hipertecnológicos ha reivindicado e incluso convertido en marketing ese fracaso que ofrece el “camuflaje perfecto”⁶⁶. Una legión de *idiotas* ofrece el espectáculo (para-warholiano) del *nothing special*, que bajo la apariencia de no enterarse de nada *histerizan su vida*, muestran en la *pantalla total* que no hay otro modo de ser contemporáneo que mostrándose *estrictamente bipolar*. Estamos, literalmente, curados de espanto y con la planetarización del *Tratamiento Ludovico* podemos sonreír y declarar que “estamos curados” aunque un escupitajo marque nuestros rostros. Nos apasiona lo obscuro y compartimos “experiencias” en un *reality show ultra-digital* como (inconscientes) colaboracionistas del régimen global de vigilancia y control.

de lo que se ve allí está desprovista de cualquier fuerza de incidencia en lo real, salvo en proyectos artísticos que se disuelven totalmente en la acción social” (Entrevista con José Luis Brea en <http://drik.mx/01052012/brea.html>).

⁶² “Aturdidos en un mirar que no acierta a enfocar, engullidos por un régimen de reproducción mediática, el arte —en su tedio tecnoexistencial— pone las bases para que la cosa no se vaya de madre y todo mirar —disciplinario y escópicamente ideologizado— no se tope con la nada del otro lado, sino con la pamema circense del más acá” (Javier González Panizo, *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 199).

⁶³ “¿Recuerdan la naranja mecánica y el tratamiento Ludovico? El asunto no es que, en caso de poder, cerremos los ojos. La cuestión es que estamos sentados en el sillón. Ni más ni menos. Que abramos los ojos o los cerremos es algo que a la ideología que nos ha sentado en el sillón no le importa lo más mínimo. ¿Por qué, por tanto, no podemos levantarnos del sillón? Esa, y no otra, debe ser la pregunta estética. Obviamente una pregunta sin respuesta correcta (porque la respuesta estará ya mediada ideológicamente), pero que no podemos —o que no deberíamos— dejar de hacernos” (Javier González Panizo, *Op. cit.*, Madrid, Manuscritos, 2016, p. 250).

⁶⁴ “En el último otoño, la BBC ha comenzado a difundir grabaciones de murmullos y de ruidos de conversaciones, destinados a las oficinas de las grandes empresas, en las que los empleados se quejan del silencio mortal que reina en ellas. «Se trata de tener un fondo sonoro de ambiente —explica un portavoz de la cadena británica—; esas oficinas son tan calmas que, al menor ruido, el timbre del teléfono, por ejemplo, la concentración de las personas se ve perturbada, lo que puede provocar errores» (“La BBC inventa el «murmullo de ambiente», *Ouest-France*, 16 de octubre de 1999)” (Paul Virilio, *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 98).

⁶⁵ Javier González Panizo: *Op. cit.*, p. 234.

⁶⁶ Cfr. Andrew Keen, “Fracaso épico” en *Internet no es la respuesta*, Barcelona, Catedral, 2016, pp. 259-291.

En el año 2001, la revista *Cahiers du Cinéma* consideró que *Loft Story* (la pedantesca y “citacionista” versión francesa del programa holandés *Big Brother*) fue calificada entre las diez mejores películas del año⁶⁷. Justo cuando se estaba *fundando de forma demoledora* un siglo en el que el Imperio establecería el “estado de excepción” y la *caza del hombre* (facilitada por la nueva “moral del dron”), gozaban millones de espectadores de una “colectividad recluida” para conseguir la fama. La televisión encontraba su condición esencial de *vida en directo* “monitorizada” y la confesión resurgía en formato delirante. Aquellos simios que acariciaban una forma proto-minimalista (una escultura “inconsciente” acaso de Richard Serra) en la mítica película de Kubrick habían mutado en el *cualquiera* que estaba dispuesto a pasar “pruebas” en un proceso de iniciación en la *construcción mediática del sujeto sórdido*. Los patrones (desquiciados) de vida de los “inquilinos” de Gran Hermano servían para conseguir las migajas de éxito prometidas en una plétora de sedimentos varios: empelotarse en la portada de una revista, ingresar en el molino satánico del tertulianismo vocinglero, agotar los bolos nocturnos en discotecas y antros de carretera, pelearse con un colega abyecto o, en la inevitable inercia zombi, reaparecer como VIP, esto es, ser tan importante como para reengancharse a otra experiencia “carcelaria” en una isla remota o en la casa post-panóptica originaria.

Quince años después del “Grado Cero” descubro que Francis Fukuyama, aquel profeta que vendía la moto del “fin de la historia” sin dejar de advertir que “será un tiempo muy triste”⁶⁸, dedica el tiempo libre a fabricar drones. La perspectiva de “siglos de aburrimiento al final de la historia” y la nostalgia del coraje y la imaginación parece que se *combate* con los “vehículos aéreos no pilotados” que materializan la estrategia del *crimen perfecto*. Acaso el *reality show*, aquella ridícula *commedia (sin arte)* sea la proto-historia de la estrategia de “datificar” *patterns of life*. “El análisis de las formas de vida se define, con mayor precisión, como «la fusión del análisis de los vínculos y del análisis geoespacial». Para llegar a tener una idea de lo que se trata, hay que imaginarse la sobreimpresión, dentro de un mismo mapa numérico de Facebook, de Google Maps y de un calendario Outlook. Fusión de datos sociales, espaciales y temporales; cartografía conjunta del *socius*, del *locus* y del *tempus* —es decir, tres dimensiones que constituyen, con sus regularidades y también con sus discordancias, aquello que es prácticamente una vida humana”⁶⁹. Los concursantes que exhibían su desastre mental (una suerte de mediatización del “Síndrome de Diógenes”) estaban sometido al cabreo de la “nominación”, los *pilotos* (valga el oxímoron) de los drones, con su “mentalidad de play station”, podían sufrir “stress post-traumático” y el

⁶⁷ “¿Cómo fue esto posible? ¿Cómo se llegó a esto? No puedo decir que la conexión entre el arte del diálogo de la confesión de Bergman y el producto Endemol me haya convencido. Evidentemente, los críticos de *Cahiers* se equivocaban al posicionar el fenómeno de *Loft Story* en el *gran arte*. Sin embargo, si se considera el arte del siglo XX como una tentativa de transfiguración de lo banal en obra, como nos sugiere el filósofo estadounidense Arthur Danto, no resulta absurdo preguntarse si los *reality shows* no forman parte, a su manera, del arte contemporáneo que es un arte que aprovecha los restos” (François Jost, *El culto de lo banal*, Barcelona, Llibreria, 2012, p. 9).

⁶⁸ “El fin de la historia será un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a nivel mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente y la satisfacción de las sofisticadas demandas consumistas. En la era poshistórica no habrá ni arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana. Lo que siendo dentro de mí, y lo que veo alrededor mío, es una fuerte nostalgia por aquellos tiempos en que existía la historia” (Francis Fukuyama, “¿El fin de la historia?” [originalmente publicado en la revista *The National Interest*, n° 16, verano de 1989] en *¿El fin de la historia? y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 2015, p. 100).

⁶⁹ Grégoire Chamayou, *Teoría del dron. Nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*, Futuro Anterior, Barcelona, 2016, p. 52.

votante del tiempo del des-gobierno puede sentir *déjà vu*. Los operadores de la base de Greech, cerca de Indian Springs, en Nevada ven a sus víctimas, toman a alguien en custodia. Los siguen en todas sus ocupaciones cotidianas, hasta desarrollar un extraño sentimiento de intimidad con ellos: “Los ves levantarse por la mañana, ir a trabajar, volver por la tarde para acostarse”⁷⁰. Como la vida misma. Vale la pena recordar la ensayada despedida del *Show de Truman*: “Good Moorning! Oh, and in case I don’t see ya: Good afternoon, good evening, and good night!”.

Bibliografía

- Barthes, Roland, “Sade-Pasolini” en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Bataille, Georges, “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones” en *Documentos*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Baudrillard, Jean, “Ilusión, desilusión estéticas” en *El complot del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Baudrillard, Jean, “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998.
- Baudrillard, Jean, “La simulación en el arte” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998.
- Baudrillard, Jean, “Shadowing the world” en *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Baudrillard, Jean, “El complot del arte” en *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Chamayou, Grégoire, *Teoría del dron. Nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*, Barcelona, Futuro Anterior, 2016.
- Darley, Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- de Certeau, Michel, “De las prácticas cotidianas de oposición” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001.
- de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Derrida, Jacques y Ferraris, Maurizio, *El gusto del secreto*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- Di Lorenzo, Thomas J., *How Capitalism Saved America: The Untold History of our Country, from the Pilgrims to the Present*, New York, Crown Forum, 2004, citado en Zygmunt Bauman: *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Entrevista con José Luis Brea en <http://drik.mx/01052012/brea.html>.
- Foster, Hal, “El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga” en Anna Maria Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.

⁷⁰ Grégoire Chamayou, *Op. cit.*, 2016, p. 111.

Fukuyama, Francis, “¿El fin de la historia” [originalmente publicado en la revista *The National Interest*, nº 16, verano de 1989] en *¿El fin de la historia? y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2015.

Girard, René, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Barcelona, Anagrama, 1995.

González Panizo, Javier, *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Madrid, Manuscritos, 2016.

Imbert, Gérard, “La identidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura. (Hacia una estética de lo hipervisible)” en *Revista de Occidente*, nº 201, Madrid, Febrero de 1998.

Jameson, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, 2009.

Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, E. Akal, 2007.

Jost, François, *El culto de lo banal*, Barcelona, Llibreria, 2012.

Keen, Andrew, “Fracaso épico” en *Internet no es la respuesta*, Barcelona, Catedral, 2016.

Laclau, Ernesto, “Universalism, Particularism, and the Question of Identity” en John Rajchman (ed.): *The Identity in Question*, Nueva York, Routledge, 1995.

McLuhan, Marshall y Powers, Bruce R., *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1990.

Metz, Christian, “Trucage and the Film” en *Critical Enquiry* 3, 4, verano de 1977.

Mitchell, William John Thomas, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.

Mura, David, *A Male Grief: Notes on Pornography and Addiction* cit. en Foster Wallace, David: “Gran Hijo Rojo” en *Hablemos de langostas*, Barcelona, Debolsillo, 2008, pp. 28-29.

Pardo, José Luis, “Cuerpos desnudos” en *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer, *Amanecer crepuscular*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Paul Virilio entrevistado por Catherine David, en *Colisiones*, San Sebastián, Arteleku, 1995.

Preciado, Beatriz, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Rheingold, Howard, *Multitudes inteligentes. Las redes sociales y las posibilidades de las tecnologías de la cooperación*, Barcelona, Gedisa, 2004.

Salmon, Christian, *Kate Moss Machine*, Barcelona, Península, 2010.

Salmon, Christian, *Storytelling*, Barcelona, Península, 2010.

Taylor, Brandon, *Arte Hoy*, Madrid, Akal, 2000.

Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.

Virilio, Paul, *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Virilio, Paul, *El accidente original*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

Zizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 1999.

Zizek, Slavoj, *¿Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 86).

Zizek, Slavoj, *Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.