

## INTERIORES DEL ALMA. LO ÍNTIMO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

Luis Puelles Romero. Universidad de Málaga

«El hombre es un ser  
entreabierto»

(Gaston Bachelard)

Entre las ocupaciones del director artístico de una película destaca la de *localizar exteriores* para la filmación; a su vez, el oficio del *decorador de interiores* consiste en construir, componer, armar espacios interiores. La primera parte del título que se ha dado a esta intervención, *Interiores del alma*, obtiene su significado del cruzamiento de las dos funciones referidas: se tratará de localizar no exteriores sino interiores, espacios cerrados que, aunque siendo construcciones socioculturales, se nos ofrecen con la aparente inmediatez de lo natural.

Un primer destino de esta lectura está constituido por los escenarios, los lugares, los recintos, por las *localizaciones* de los interiores de la intimidad. Por lo que bien podría designarse como topoanálisis de la intimidad (en el sentido ensayado por Bachelard en *La poética del espacio*<sup>1</sup>). Topoanálisis fenomenológico de los espacios interiores de la intimidad.

Este comentario sobre la primera parte del título deberá completarse con el esclarecimiento de la segunda parte, la cual se presenta como la formulación de una propuesta: la de poder pensar lo íntimo en la forma de una categoría estética. Una propuesta que es una tentativa. En lo que sigue, trataré de reunir materiales para la configuración de esta propuesta. La propuesta, en toda su extensión, es la de establecer unas pocas formulaciones que permitan elaborar una genealogía de la intimidad en sus representaciones pictóricoliterarias (una genealogía apegada al proyecto de una «historia de las representaciones de la subjetividad» llevado a cabo por Michel Foucault). Una genealogía tramada mediante el análisis hermenéutico (es posible que la pregunta por lo íntimo constituya la primera gran pregunta hermenéutica) y fenomenológico de cuatro secuencias históricas bien delimitadas: la pintura holandesa de interiores del siglo XVII, especialmente algunas obras de Vermeer de Delft; la literatura y la pintura pertenecientes al rococó francés; la literatura y la pintura del naturalismo-impresionismo francés decimonónico (con especial referencia a la *Madame Bovary* de Flaubert); y, la última secuencia, ya en el centro del siglo XX, la pintura de E. Hopper. Recorreremos estos cuatro periodos en la segunda parte de estas páginas.

Antes, se hace necesario ofrecer algunos preliminares y presupuestos, de orden teórico y metodológico, que nos orienten en la dirección del proyecto enunciado. Son los que siguen:

Parece prioritario definir qué se entiende por intimidad. Ensayaré algunas respuestas más delimitativas que ontológicas: 1) no es «lo privado», pero lo presupone; en palabras de Aranguren: «la intimidad es una creación moderna que supone, como condición previa, otro

---

<sup>1</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, F. C. E., México, Segunda reimpresión, 1986, p. 38.

espacio que la envuelva, el de la vida privada»<sup>2</sup>; en palabras de Helena Béjar, «la privacidad contiene a la intimidad»<sup>3</sup>; 2) lo íntimo no es una esencia sustantiva antropológica, ni un sustrato en el que residiera el yo más «auténtico» («verdadero», «incontaminado»). Proponiendo que se piense la intimidad no como una esencia, se propone que la pensemos como un *estado* (o como una *actitud* vivencial refleja): un estado, un *modo de estar* de y en la subjetividad, un modo de estar consigo (un «tenerse a sí mismo», escribe J. L. Pardo<sup>4</sup>): un estado al que, frente al esencialismo sustantivista del *concepto* de «*la*» *intimidad*, es posible designar con la *categoría de lo íntimo*.

Todavía en el orden de las definiciones, formularé una tercera delimitación diferenciadora: lo íntimo no es lo intimista. Lo intimista alude a un modo de la caracterización estilística: al que nos referimos cuando, por ejemplo, calificamos de «intimista» la pintura de Bonnard, Vuillard o Matisse. Mientras que lo íntimo puede, quizás, formularse como categoría estética, lo intimista es una categoría estilística. No obstante, esta diferencia no es de oposición y será útil volver a ella como condición necesaria del proyecto que aquí se perfila. Lo intimista podrá entenderse como morfología de lo íntimo: con gran frecuencia, lo íntimo se aparecerá a través de lo intimista. Esta cuestión nos irá revelando, según avancemos, su enorme relevancia fenomenológica y hermenéutica.

Sintetizando lo dicho hasta aquí: lo íntimo es diferente de lo privado, del que sí es correlativo; tampoco es una esencia «profunda» que coincidiera con el yo «más verdadero»; por último, no es lo intimista, si bien se muestra comunmente a través de esta categoría estilística.

Eludo ahondar más en la fundamentación de las anteriores premisas por no ser el objetivo de estas páginas establecer una ontología de la intimidad, sino más bien una estética de lo íntimo que se desarrolla en atención a la historia de las representaciones artísticas del estado subjetivo, vivencial, específico de lo íntimo (o, si se prefiere, estado de intimidad no sustantivo).

Entremos con Nietzsche en una segunda cuestión preliminar. En *La voluntad de poder* se lee: «¡Nuestro mundo interior es también fenómeno!». Y, unas páginas adelante, vuelve a lo mismo: «La “experiencia interior” no aparece en la conciencia sino una vez encontrado cierto lenguaje que el individuo pueda comprender»<sup>5</sup>. En el horizonte nietzscheano de una ontología de la apariencia estas palabras apuntan hacia la convicción de que no hay intimidad previa, ajena, aislada de sus representaciones tanto exteriores como interiores. Dicho más claramente: la experiencia interior es una experiencia representacional (subjetiva pero representacional). (Anotemos de paso que esta apreciación de Nietzsche daría explicación de cómo se genera el lenguaje del yo —la retórica del yo— en la práctica de escritura del «diario íntimo»).

Salgamos de Nietzsche para continuar nuestra andadura. Al inicio de esta lectura hice uso de la noción de secuencia histórica. Secuencias como paradigmas representacionales del imaginario de lo íntimo. Paradigmas históricos del «discurso» artístico que poseen una doble función: la función mostrativa y la función modelizadora. Esto es, la obra de arte (el discurso artístico) muestra («refleja», dicen las estéticas sociorrealistas) determinados aspectos de su

<sup>2</sup> J. L. Aranguren, «El ámbito de la intimidad» en C. Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, Crítica, Barcelona, 1989, p. 18.

<sup>3</sup> H. Béjar, «Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras» en C. Castilla del Pino (ed.), *ibidem*, p. 44.

<sup>4</sup> J. L. Pardo, *De la intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 1996, pp. 37 y ss.

<sup>5</sup> *Vid.* Frags. 471-4; «...nada es más fenomenal, o más exactamente, nada es tan ilusorio, como ese mundo interior que observamos como ese famoso “mundo interior”» (frag. 473). (Citamos por la ed. española de Edafe, Madrid, 1988).

tiempo (lo que permite que la obra artística pueda tratarse como «documento de época»: existe una historiografía hermenéutica de la obra como «documento»). Pero, junto a esta función mostrativa, la obra incide, influye, interviene en el ancho mapa del «mundo de la vida»: el discurso de las artes contribuye en la constitución del sujeto histórico, en sus costumbres sociales, en la formación de su moralidad, en la elección de su indumentaria... Pues bien, uno de los ámbitos privilegiados de esta incidencia de la ficción artística en el mundo de la vida es justamente el de lo íntimo. Entre los discursos de las religiones, de las costumbres, de las leyes, de la educación, también el discurso artístico interviene en la modelación de la subjetividad.

Y este factor de modelación de los estados de la intimidad habrá de realizarse mediante la «puesta en representación» (la expresión es de Roger Chartier) de determinadas acciones y sentimientos que metonímicamente designan lo íntimo. «Puesta en representación imaginal» (o figurar) en el sentido foucaultiano de «puesta en discurso» verbal<sup>6</sup>. La acción de expresar deseos, emociones, sentimientos; el dolor, el pudor, el aseo, ciertos hábitos domésticos, preferentemente la sexualidad, serán ámbitos representacionales de la intimidad. Ámbitos socioculturales en los que opera la puesta en representación de la intimidad.

Será por fin el análisis de los dispositivos creados por los discursos artísticos para esta puesta en representación de lo íntimo (procurando así el cumplimiento del efecto de modelación) lo que en adelante nos ocupe. El análisis, como decimos, de los recursos retóricos de puesta en escena de lo íntimo; escenificación cuya primera implicación es la de la *espectacularización*. Así se persigue que la ficción haga visible lo invisible: permita la inferencia de un estado subjetivo mediante la evidencia de acciones conformadas para la persecución de dicha inferencia.

En el caso de la literatura será la práctica de la descripción la que dé al lector la posibilidad de ver-imaginar una escena íntima; en el caso de la pintura, es la espacialización la que nos da a ver una intimidad «espacializada» (y, por tanto, perceptible visualmente).

Así, literatura y pintura consiguen que el *voyeur* sea un *vidente*<sup>7</sup>; esto es, que viendo lo visible «vea» (infiera por la imaginación) lo invisible, lo inobservable: el estado subjetivo que se designa como «íntimo».

Las obras artísticas son, así, *figuraciones* de la intimidad. Figuraciones que haciéndose pasar por representaciones poseen la capacidad de modelar la subjetividad de los lectores-espectadores.

En este sentido, me parece posible identificar al menos tres recursos de «visibilización»: el primer dispositivo es el del *voyeurismo*. Sigo aquí la pista lanzada por Roman Gubern: «el voyeurismo de la intimidad es el verdadero *voyeurismo*»<sup>8</sup>. Un segundo recurso de «visibilización» consiste en la presencia en la obra artística de entornos y objetos de fuerte resonancia connotativa: cartas, fotos, objetos evocativos de recuerdos, objetos de «valor sentimental»,... objetos-fetiches que se suelen calificar de «íntimistas» por su relación con lo íntimo y por su abundante presencia en las obras «de estilo íntimista». El tercer dispositivo de escenificación de lo íntimo consiste en las codificaciones del rostro como instancia expresiva (como signo-síntoma y cifra interpretable) del alma (invisible, «ínterna»): el observador del rostro —o, más ampliamente, del cuerpo— se convierte en un *vidente* del alma. Apuntadas estas tres estrategias de espectacularización, tratemos de ver cómo han sido utilizadas en algunas obras concretas especialmente significativas de las cuatro secuencias epocales a las que arriba me

<sup>6</sup> M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 1, Siglo XXI, Madrid, 1995, p. 29.

<sup>7</sup> El binomio dialéctico *voyeur-vidente* lo tomamos del ensayo de Octavio Paz sobre Marcel Duchamp (*Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1989).

<sup>8</sup> R. Gubern, «El discurso fílmico y la intimidad» en C. Castilla del Pino (ed.), *Op.cit.*, p. 152.

referí. Antes, debo decir que en los casos que siguen las puestas en representación lo han sido de la intimidad femenina, por ser el sujeto femenino el objeto preferente del discurso artístico de modelación practicado por el hombre.

### **1. Secuencia Primera: Siglo XVII. El nacimiento de la privacidad y el voyeurismo interiorista de Vermeer de Delft.**

Debemos a la pintura holandesa del siglo barroco la invención del género de interiores, el cual tiene sus raíces en el surgimiento del sujeto burgués y, con él, del ámbito de la privacidad como conquista de la individualidad civil. Entre los pintores holandeses interioristas destaca Vermeer de Delft por ser el primero que ha orientado en un sentido firmemente moderno la cuestión de la representación de los estados de intimidad: la aportación principal de Vermeer consiste en la elaboración de un estatuto de correlación, de contigüidad entre dos instancias fundacionales de la subjetividad moderna: la de lo íntimo y la de lo interior. Lo íntimo subjetivo será desde Vermeer vinculado a lo interior espacial (al recinto privado). La referencia a él resulta ineludible, ya que se halla en sus obras la primera «espectacularización» (espacialización) de la subjetividad femenina en estado de soledad y de silencio, dos atributos que a partir de este momento se inscribirán en las señas de identidad y de reconocimiento de lo íntimo.

En este punto quisiera permitirme una digresión: una breve referencia a Descartes, autor, como Vermeer, del siglo XVII, que quizás pueda corroborar este postulado de la correlación interioridad-intimidad: una referencia que no se dirige a la correlación *res cogitans-res extensa* (de fuertes concomitancias con el asunto que aquí se trata), sino a unas pocas palabras de la primera de sus *Meditaciones metafísicas*. «...estoy aquí —escribe el filósofo de la subjetividad—, sentado junto al fuego, vestido con una bata, teniendo este papel en las manos...»<sup>9</sup>. El filósofo nos describe la escena en la que se localiza su reflexión, obteniendo un efecto interiorista que le va a permitir elaborar su discurso del alma.

Volvamos a Vermeer de Delft.

En concordancia con el importante hallazgo de la contigüidad entre las dos instancias mencionadas, se revela un nuevo factor de fuerte impronta en la genealogía de la modernidad artística: la identificación del artista como *voyeur* y, con él, la constitución del espectador como *voyeur* por mirada interpuesta (por la mirada del narrador, del pintor o de los personajes traídos a la escena).

La constitución del espectador practicada por la estética del barroco se sirve de dos registros: el espectador-contemplador como público teatral (recordemos las grandes escenografías de género religioso e histórico: la velazqueña «Rendición de Breda», por ejemplo) y el espectador-observador como presencia invisible, inesperada, de la que la obra parece —sólo lo parece— indiferente o ignorante. Es este segundo registro el que se nos revela con Vermeer. Porque el espectador de sus escenas es instaurado como un *voyeur*. Esta consideración del artista como *voyeur* de la interioridad y vidente de la intimidad se mantendrá durante el largo curso de la modernidad, tal como iremos viendo en las secuencias siguientes.

### **2. Secuencia Segunda: Siglo XVIII. El Rococó y la intimidad franqueable.**

La estética del rococó desarrollada en la Francia del siglo XVIII conserva los dos rasgos que hemos visto a propósito de Vermeer: el de la correlación intimidad-interioridad, que va a hacerse elocuente en el apogeo rococó de la arquitectura interiorista, y el atributo de voyeurismo, que podremos ver a la luz de obras concretas.

En la literatura y la pintura la cuestión de la intimidad cobra un enorme protagonismo. Y lo

<sup>9</sup> R. Descartes, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Espasa-Calpe, Madrid, 11ª ed., 1968, p. 94.

hará mediante dos caracterizaciones: el intimismo sexualista de perfil erótico-libertino, por una parte, y, por otra, el intimismo al modo sentimentalista según es elaborado por los filósofos y literatos de la sentimentalidad (con Rousseau y Bernardin Saint-Pierre como máximos exponentes).

Puede hablarse por tanto de un intimismo del deseo sexual y de un intimismo del «corazón». La amplitud que exigiría el análisis de estos dos registros obliga a centrar nuestra atención en un aspecto muy concreto: el de los *dispositivos de puesta en espectáculo* de la intimidad sexualista tal como son utilizados en el género de la novela y la pintura libertinas, dejando para otra ocasión el tratamiento del sentimentalismo rousseauiano.

En su *Historia de la sexualidad*, dedica Michel Foucault unos agudos comentarios a la primera novela de Denis Diderot, *Les bijoux indiscrets*, de 1747. Escribe Foucault: «Entre sus emblemas, nuestra sociedad lleva el del sexo que habla. [...] Desde hace muchos años, vivimos en el reino del príncipe Mangogul: presas de una inmensa curiosidad por el sexo, obstinado en interrogarlo, insaciables para escucharlo y oír hablar de él, listos para inventar todos los anillos mágicos que pudieran forzar su discrección»<sup>10</sup>.

¿Quién es el príncipe Mangogul? ¿Qué son esos anillos mágicos a los que alude Foucault? Vayamos a la novela de Diderot: El joven sultán Mangogul, cansado de la monotonía que el constante amor de Mirzoza le produce, desea saber de otros amores, de otros sexos. Pero no es la carne lo que le atrae, sino el relato de la carne, el relato en el que el deseo sexual se hace transparente. Y Mangogul recurre al genio Cucufa, el cual le ofrece el instrumento adecuado para saciar la curiosidad del sultán: un anillo que actúa como una cifra, como un dispositivo de revelación de los secretos de la intimidad sexual:

«—¿Veis bien este anillo —dijo al sultán—; ponéoslo en el dedo. Todas las mujeres hacia las cuales dirijáis la cifra relatarán sus intrigas en voz alta, clara e inteligible; más no creáis que vayan a hablar por la boca.

—¡Por dónde, pues! —exclamó Mangogul.

—Por la parte más franca que hay en ellas, y la mejor instruida de las cosas que queréis saber —dijo Cucufa—: por sus dijes.

—¡Por sus dijes! —repuso el sultán soltando una carcajada—. Vaya un caso. ¡Dijes parlantes! Eso es de una extravagancia inaudita»<sup>11</sup>.

Más allá de la extravagancia inaudita, el anillo cumple la función de provocar —de activar— el relato de la intimidad sexual —que será un relato descriptivo, visualista de las acciones sexuales—, franqueando la muralla de lo íntimo —es un relato contra la voluntad del relatado: es una violación— y, por otra parte, constituyendo al sultán, o sea al lector, como receptor de una confesión sin yo confesor. El lector es un *ausculteur* —un *voyeur* auditivo—; y el anillo actúa como lo que llamaré un «objeto-pretexto». Los objetos-pretextos, frecuentes en las obras de esta época, aparecen en la escena narrativa o pictórica como un artefacto auxiliar del dispositivo de puesta en espectáculo de lo íntimo.

La novela *El sofá*, de Claude-Prosper Crébillon, de 1742, es especialmente ilustrativa acerca del uso de objetos pretextos<sup>12</sup>. Posee la misma estructura que *Las joyas indiscretas* de Diderot: el príncipe hindú Sha Baham combate su aburrimiento con las historias que le cuentan sus súbditos. Uno de ellos, Amanzai, le narra cómo se transformó en sofá. De este modo, Sha Baham, o sea, el lector, asiste como espectador a toda una película de escenas eróticas presenciadas por el súbdito

<sup>10</sup> M. Foucault, *Op. cit.*, p. 95.

<sup>11</sup> D. Diderot, *Los dijes indiscretos*, Hiperión, Madrid, 1978, p. 21.

<sup>12</sup> Cl.-P. Crébillon, *El sofá*, Aguilar, Barcelona, 1996.

Amanzai mientras fue sofá, o sea, objeto pretexto para la narración de una intimidad franqueada.

Es justamente *El sofá* una de las lecturas que Choderlos de Laclos, en *Las amistades peligrosas* (1742), pone en manos de la marquesa de Merteuil. Sirviéndose de una estructura epistolar, el autor construye una obra en la que la intimidad es una fortaleza que deberá ser abatida por el libertino-seducidor, que finge estar enamorado. En esta ocasión, el objeto pretexto es tan obvio que no se ve: las propias cartas. El autor, de Laclos, declara haber accedido a un cuerpo epistolar que nos pone en las manos, pero que, además y sobre todo, cumple el efecto de modelar la intimidad de los lectores y lectoras a los que se dirige<sup>13</sup>.

Valgan estas muestras de la novelística libertina del rococó para hacemos una idea de cómo se franquea la intimidad sexualista y, así, se interviene en la construcción de la sexualidad de los lectores. Veamos brevemente cómo se manifiesta el *voyeurismo* en la pintura de la época. Por ejemplo, en Fragonard. Su obra «El columpio», de 1766, es especialmente expresiva. Esta pintura es un encargo del barón de Saint-Julien, el cual pidió a Fragonard que pintara a su amante en un columpio empujado por un Obispo y al propio barón disfrutando de las efusiones de la escena (el barón es el personaje de la izquierda: y su mirada es la nuestra).

También la obra «Mañana», de Pierre Antoine Baudouin, utiliza el mismo recurso de identificación del mirón-personaje con el mirón espectador del cuadro.

### **3. Secuencia Tercera: siglo XIX. Flaubert y Degas: la intimidad como ensoñación y la intimidad intimista.**

Asumiendo los dispositivos de desvelamiento característicos de las dos secuencias anteriores, el naturalismo (Flaubert) y el impresionismo (Degas) introducen algunas aportaciones originales, a la vez que aminoran el erotismo del rococó. Se debe a Flaubert la invención de la técnica conocida como «estilo indirecto libre», la cual consiste en la confusión entre narrador y personaje, de tal modo que el lector no percibe si es el narrador el que habla o el propio personaje el que monologa mentalmente. Esta técnica, sintetizada en la expresión flaubertiana «Emma Bovary soy yo», supone la culminación del proceso creciente de *voyeurismo* que hemos ido viendo: el narrador está *dentro* del personaje, ocupa su intimidad. Ya no lo observa externamente; ahora lo posee internamente: el narrador, omnividente, es Dios.

En el caso de la pintura de Degas la mirada del *voyeur* es también divina, o, mejor, demiúrgica. «La bañera», de 1886, es un claro ejemplo: las mujeres no se saben miradas. Degas las manipula para no ser visto: la mujer está de espaldas porque el artista-espectador quiere mirar sin ser mirado.

Por otra parte, no se percibe ahora el sexualismo tan presente en el rococó. Las versiones de lo íntimo practicadas por el naturalismo y el impresionismo son la de la intimidad como ensoñación y, por otra, la de la intimidad como intimismo. Acerca de la primera, el personaje de Emma Bovary es una excelente expresión. Su intimidad se levanta sobre un sinfín de lecturas sentimentalistas que habrán de provocar en ella el rechazo de la realidad ordinaria en beneficio de una propensión a la ensoñación fabuladora. Emma Bovary vive a través del efecto que las novelas «de amor» han suscitado en ella y que se constata en la constante proyección de la ficción en el mundo de la realidad cotidiana.

En cuanto al segundo registro, el de la intimidad como estilo intimista, al que ya hice alusión y que cobra en este periodo toda su dimensión, bastará mencionar la presencia de objetos de fuerte valor connotativo (objetos intimistas) que irá conformando una *iconología de la intimidad*. Este rasgo, común a muchas pinturas impresionistas —especialmente en los *nabis* Bonnard y Vuillard—, puede también percibirse en Madame Bovary: «Emma no podía apartar su vista de aquella

<sup>13</sup> Ch. de Laclos, *Las amistades peligrosas*, Planeta, Barcelona, 1984.

alfombra que él había pisado, de aquellos muebles vacíos donde se había sentado»<sup>14</sup>.

Antes de pasar a la última secuencia, citemos la definición que propone Roland Barthes de la voz «objetos» en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*: «Todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se pega a él apasionadamente»<sup>15</sup>. Es entonces cuando el objeto se hace fetiche amoroso, expresión, cifra, icono de la intimidad.

#### 4. Secuencia Cuarta: siglo XX. E. Hopper: otros espacios o la huida de la intimidad.

Entraremos en E. Hopper a través de unos comentarios del antropólogo Marc Augé. En su libro *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, escribe: «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de «lugares de memoria», ocupan allí un lugar circunscrito y específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles, los clubes de vacaciones, [...], donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados [...], un mundo así prometido a la individualidad solitaria...»<sup>16</sup>. En una mirada rápida, las mujeres de Hopper podrían recordarnos fielmente a las de Vermeer, pero las del pintor americano ocupan esos lugares provisionales descritos por Augé. La interioridad habitada por el individualismo contemporáneo ha perdido el sentido de refugio (y de permanencia), de lugar familiar, que ha venido teniendo en el largo camino de la modernidad. En convergencia con la mutabilidad de los espacios, también la experiencia de la intimidad pierde el carácter de permanencia que le era propio. Hay una intimidad para cada nuevo lugar, para cada nuevo tiempo, para cada función y ámbito social. Estamos ahora en la vivencia de un yo desarraigado de sí mismo, versátil, metamórfico, provisional, que se acompaña de la constante transfiguración del rostro humano (superficie rendida a los esteticismos de la moda).

Como el *flâneur* de Baudelaire según la interpretación de Benjamin, el individuo posmoderno quiere ser un paseante desposeído de sí mismo, *desaparecido en la multitud*, un paseante que sueña ser otro. Y el reencuentro íntimo se convierte así en cita innecesaria o interminablemente postergada.

Demos fin a esta lectura con unas sugestivas palabras de Foucault: «Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy...»<sup>17</sup>. No es otro el deseo intenso del fugitivo.

\* \* \*

Luis Puelles Romero  
Dpto. de Filosofía  
Universidad de Málaga  
29071 Málaga

<sup>14</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 197.

<sup>15</sup> R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid, 1993, p. 189.

<sup>16</sup> M. Augé, *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 83-4.

<sup>17</sup> M. Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 5ª ed., 1978.