

# ARLEQUÍN. LA IDENTIDAD HUMANA EN LA ÉPOCA DE LA DESHUMANIZACIÓN

Pedro-José Herráiz Martínez. León

«No, en la esfera de la reflexión todo debe ser hecho a la inversa»

S. Kierkegaard

Desde una posición sustancialista el tema de la identidad humana requiere establecer el canon por el que se realiza la asignación de un individuo a una especie en función de su esencia. Por el contrario, la época moderna, a cuya consumación asistimos, ha situado el tema en la consideración de las características que manifiesta un sujeto por su modo peculiar de existir. Incluso en el pensamiento sustancialista de Descartes y de los racionalistas en general —mucho más expreso en los empiristas— encontramos este giro hacia una existencialización en el modo de abordar el tema de la identidad humana.

Ahora, cuando esa existencialización se ha consumado en el reconocimiento de su *historicidad* esencial, para determinar su identidad los humanos necesitan considerarla en función de la *torsión* que han producido al concepto de sujeto, según un sentido que Vattimo ha rastreado en los márgenes del ya de por sí marginal *Verwindung* heideggeriano referido a la metafísica, por el que «se trueca en una dirección que no es la prevista por su esencia propia pero que sin embargo tiene conexión con ella» (*El fin de la modernidad*, p.152), y junto a la repetición cumplen la «superación» (*Ueberwindung*) de la metafísica.

La torsión de que hablo es históricamente un proceso de *desustanciación* que aparece primeramente como liberación del contenido esencial producida por la aplicación sistemática (metódica, tecnológica) de las capacidades intelectuales (razón), tenidas como canon de la acción. Esta es la línea en que el sujeto cartesiano se identifica por su actividad de pensar, con independencia de los contenidos del pensamiento, actividad que se postula como esquema a seguir para toda actividad, y específicamente para la actividad moral.

En Locke se hace patente esa desustanciación del sujeto al considerarlo como una *conciencia* «sea cualquiera la sustancia de la que esté hecha» que se identifica a sí misma en el pensar y en la autoatribución de las acciones. Con ello pone de manifiesto el *modelo reflexivo especular* (mecanicista) a que responde la noción del sujeto, reconocido terminológicamente en las ideas de reflexión como una de las fuentes del conocimiento. Hume sólo tuvo que extraer las consecuencias no sustancialistas pertinentes.

Ese vaciado de contenido del sujeto adopta ya con Kant el sentido de la *formalización* universalizada bajo la consideración de sujeto trascendental. Tras él se desata

el antagonismo dialéctico implícito en esa universalización por el que se hace expresa la dicotomía sujeto-objeto, también expresado y desarrollado al mismo tiempo en la de razón-sentimiento, razón-voluntad, y que desembocó en la torsión disolutoria promovida por las «filosofías de la sospecha»: disolución (no destrucción) del sujeto en la clase social, en la vida y en el inconsciente pulsional, que se ha interpretado como deshumanización, desindividuación, despersonalización, según los contextos o las perspectivas. Disolución, o tal vez diversas aproximaciones a una determinación del sujeto más fiel a su historicidad.

Narciso ha perecido ahogado en su propia imagen refleja, especular, y ha devenido *Arlequín*, personaje espectacular, emblema del humano de nuestro tiempo, cuya imagen vemos repetida con insistencia publicitaria en el arte como vanguardia de la vida.

*La era del vacío* de Lipovetsky (*La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*; Anagrama, Barcelona, 1986 (1983)) puede servir muy bien para marcar el sentido de la torsión en el entorno del individualismo contemporáneo producto de la formalización, resuelto como una *personalización* (pp.11-15) vacía, indiferente y «fría», fluctuante, fragmentada, discontinua e incoherente (p.100), puro gesto depurado por la técnica, que aún todas las características de la *máscara* de la *Comedia del Arte*.

Tal como lo identifica Lipovetsky «el proceso de personalización tiene por término el individuo zómbico, ya *cool* y apático, ya vacío del sentimiento de existir» (p.146). «Incapacidad de sentir», «vacío emotivo», denomina en otra ocasión, a ese término del proceso narcisista de desustanciación del sujeto (p.76). La apatía característica de este sujeto está inducida por el campo de virtualidades abierto por la indiferencia, una indiferencia pura (p.42) –acordémonos del sentido en Kant–; indiferencia por exceso (p.39), que no es ausencia de motivación, sino fluctuación en los comportamientos (p.44). La categoría, pues, es la virtualización, y el proceso no es el de producción de la persona, sino de un personaje: un proceso de *personajización*.

Es el momento de la participación completa, sin resto: el ser se resuelve en participar, el mundo es el gran escenario. Si no estás en escena no existes. Si no montas la escena no eres: grandilocuencia en el gesto, vacío, pura pose. La fusión, por fin, con la fiesta. La obra total, la realización de la esencia de la técnica, la formalidad pura. El espectador es el espectáculo.

En el artículo «Sobre gustos no hay nada escrito: el efecto *Arlequín*» (*Paideia*, 39 (1997), pp. 151-164) he abordado este efecto *Arlequín* del *sujeto espectacular* en relación con las condiciones que identifican la época del Aocaso del arte» según la plantea Vattimo en *El sujeto y la máscara* (Península, Barcelona, 1989. (1974)), en *Las aventuras de la diferencia* (Península, Barcelona, 1986. (1980)), o en *El fin de la modernidad* (Gedisa, Barcelona, 1987. (1985)), que son convergentes con las que Ortega identifica como las de la deshumanización del arte (*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. E. Espasa-Calpe, Madrid, 1987 (1924, 1925)).

Ambos análisis se desarrollan en función del contexto constituido por una estetización generalizada de la existencia humana a partir de la identificación del arte y la vida y su mutua reducción. Vattimo se refiere a los planteamientos de W. Benjamin

-contemporáneos del ensayo de Ortega-, en concreto al tema benjaminiano de la pérdida del aura en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, que encuentra su expresión consumada en el cine. El arte que consume su identificación con la vida mediante la proyección de la misma en la pantalla, expresión de una vida superficializada, falta de densidad -eso es sin aura-, estirada hasta alcanzar la universalización exigida en el proceso formalizador, uniforme, que identifica a la multitud como sujeto y objeto, al tiempo, de ese proceso que se revela como el de su producción. El arte como expresión y medio de la producción técnica de la sociedad de masas.

He tratado de ampliar estas perspectivas en el artículo titulado «Arlequín consumado o la vida como arte» pendiente de publicación en *Estudios Filosóficos*, específicamente desde la categoría de la espectacularización de la existencia humana como resultado de esa torsión a que se ha sometido la noción del sujeto por la mediación masificada de la técnica (el arte de producción).

La *mediación técnica* ha resultado ser la categoría determinante a la postre (postera) del proceso en cuanto proceso de producción; y el elemento que concentra y expresa esa mediación, por el que se realiza la mediación de la técnica en la producción de la existencia humana es la *pantalla*. Ella es el interfaz por el que se produce la humanización en la época de la cultura de masas. La profesora Sherry Turkle del I.T.M. lo pone de manifiesto nítidamente en el título de su obra *La vida en la pantalla* (*Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, Simon & Schuster, N.Y., 1995), que dedica a analizar las repercusiones que están teniendo las tecnologías de la información en la percepción que tenemos de nuestra propia identidad.

Aplicando la categoría del espectáculo a la de la producción de la existencia humana obtenemos la noción de la vida humana en cuanto producción de su existencia como espectáculo en el que se ha borrado (hecho difusa, difuminada) la distinción real entre el productor y el producto, el espectador y el espectáculo. No hay otro lado de la pantalla; la vida es la pantalla.

La consecuencia es que de este modo podemos entender el alcance completo del proceso como el de un *continuo producción-consumo*. Los análisis de J. Baudrillard, sobre todo en *El sistema de los objetos* (siglo veintiuno editores, 1981 (60 ed.), (1968)), han resultado un magnífico apoyo para articular esta continuidad o unidad significativa del proceso de producción de la existencia como humanos presidida por la formalización universalista virtualizadora, que se consume en su misma producción, se consume, se gasta en ella.

Podemos apreciar la correspondencia entre producción y consumo por la comparación de sus dinámicas técnicas. En el contexto de la estetización universalizada sirve de base el esquema de la producción del arte de vanguardia, que encontramos en E. Subirats (*Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*; Siruela, 1997). Comienza por la *abstracción* de los elementos constitutivos, continua con la *combinación* codificada de los mismos y concluye con la *repetición*. Estas son las actividades involucradas en el proceso de producción, y son las mismas que en el proceso del consumo desde el momento en que para ser objeto de consumo el objeto se ha convertido en signo, según señala Baudrillard (o.c., p.224), y se somete a las activida-

des del código: abstracción, combinación, repetición. Finalmente, expresión.

La publicidad es, por tanto, el ámbito apropiado para que se manifieste el código de ese continuo producción-consumo como expresión. Que la vinculación entre ambos elementos del continuo, mediada por la publicidad, sea a través del deseo, y que éste sea básicamente inconsciente respecto al objeto material del consumo hace necesaria la actividad característica de la repetición, pero lo que la hace posible es la amplificación de una modalidad especial de percepción, que se constituye en el código en el que se escenifica la obra total; es la *percepción distraída*, propia del estado de *shock* en el que, según Benjamin, nos sitúan las condiciones perceptivas del mundo en que actuamos.

La percepción distraída ya no responde propiamente al modelo perceptivo de la visión, dominante en la tradición cultural de occidente y al que responde la imagen de la reflexión especular; responde más bien al modelo perceptivo del *tacto*, el «choque», el roce de la piel, en el que se incluye como manifestaciones peculiares el *gusto* y el *olfato*. De modo que en el continuo producción-consumo de la identidad humana contemporánea, sometida a torsión, percibir se manifiesta apropiadamente como gustar. La identidad se constituye, se produce, consume y consuma, en el gusto.

¿Por qué Arlequín, a todo esto? El escenario humano sigue el modelo de la Comedia del Arte italiana, el teatro popular improvisado, en principio sin guión previo, en el que destacan las «máscaras», los personajes definidos por su presentación. La máscara (pantalla) permite identificar instantáneamente al personaje aunque no inmediatamente, sino precisamente por su mediación. Su función es resaltar al personaje por la ocultación del actor: un personaje sin rostro que se reconoce por la acción, el gesto, la palabra. La máscara abarca todo el cuerpo para proyectar por completo al personaje –que recibe metonímicamente el nombre de «máscara»–, y así poder ser la imagen especular-espectacular del mismo público, que verdaderamente se contempla a sí mismo gracias a la máscara y por su mediación.

Los tipos se fijan por la repetición en escena de las frases y situaciones afortunadas que son celebradas por el público espectador, y cuajan en la máscara. Viste Arlequín chaqueta corta y calzones ceñidos. Chaqueta y calzones están cubiertos de retazos de tela de distintos colores mezclados caprichosamente –ojo, no al azar–. Al cinto lleva un bastón, y tiene barba negra de pelo fuerte y áspero. La máscara completa su caracterización con un medio antifaz negro de nariz chata, y habla bergamasco. En el esquema de personajes de la «*commedia a soggetto*» Arlequín comienza siendo un lacayo tosco, comilón y montaraz, derivado de la figura del payaso segundo, el necio; mientras que su colega y paisano Brighella o Pedrolino (Pierrot) es el payaso primero, el lacayo intrigante, astuto y sin escrúpulos. Gracias al efecto de reflexión –espe(cta)cular– del teatro popular se explica que no es por casualidad que las máscaras de los servidores bergamascos, y la de Arlequín en especial, hayan resultado las más características y complejas, al tiempo que han ido cambiando su significado: durante el s. XVIII francés Arlequín suaviza sus rasgos en la comedia de Lesage y sobre todo de Mariveaux, donde, sin perder sus atributos, la máscara llega a convertirse en la figura del *seductor*, símbolo de las infinitas posibilidades de ser de quien intenta ansiosamente (sigue la hambruna, ahora estilizada,

formalizada) realizar al menos una de ellas, según la afortunada expresión del profesor Ugo Dettore en su artículo del Diccionario Literario.

Aceptado el espectáculo total, ¿por qué no cualquiera de los otros personajes de la Comedia? En primer lugar, el proceso de totalización iluminista en el que se desarrolla la Comedia requiere que el personaje pueda ser considerado bajo ese aspecto total. Esto excluye a los personajes sin máscara, los que son representados (a cara descubierta), en los que siempre queda como residuo la identidad reconocible del actor. Así es como de los diez personajes habituales de la Comedia del Arte, las dos parejas de enamorados son los primeros excluidos del proceso de «personajización» de la racionalidad totalizadora por la formalización, pues conservan una *identidad propia como personas* que representan un papel y no están reducidos a la escenificación.

De las máscaras: el Capitán, el Viejo, el Doctor, Colombina y los dos servidores, Arlequín y Pedrolino, Colombina queda también rápidamente fuera por su función meramente de enlace –paloma mensajera– entre los enamorados y las máscaras. El Viejo podría tener su opción por el hecho de haber alcanzado la riqueza y poder disponer de ella, pero acumularla le ha llevado demasiado tiempo, hasta verse impedido para disfrutarla, siempre deseoso de haber vivido otra vida ya vivida. No, ciertamente el viejo no es el tipo del hombre contemporáneo. Por el hecho de ser fatuos, inflados de saber y de arrojo respectivamente, el Doctor y el Capitán podrían haber reflejado al hombre moderno formalizado y vacío (contemporáneo). Pero demasiada trascendencia destilan estas máscaras: su hoquedad hace todavía alusión a un contenido (el saber, el valor).

Finalmente, sólo quedan los dos sirvientes, los instrumentos de la trama como espectáculo. Ambos son el *instrumento puro*, total. Su referencia se consume en su arte inmanente a la misma acción. Lo suyo no es una representación, inauguran un mundo siendo el reflejo en el que el público se conoce. Ellos son el mismo público-espectador *convertido en espectáculo total de sí y para sí*. Entre los dos, Arlequín va más a su aire, sin meta, sin intención, igual se engancha que se descuelga de la acción sin previo aviso; ajeno al bien y al mal es la perfección (consumación) de la pirueta, del giro, de la acción oscilante, artista de la retórica gestual en la que manifiesta su seducción.

Quizá se piense que todos los personajes de la Comedia del Arte han asumido la máscara de Arlequín, que se han apropiado sus retazos, y así ya todos aparecen arlequinados en la era de la realización del espectáculo. Sin embargo, justamente si es así ocurre que se han convertido-transformado en Arlequín, pues el personaje es la máscara y nada más.