

SLOTERDIJK: ENTRE ROSTROS, ESFERAS Y ESPACIO INTERFACIAL Ensayo de una historia natural de la afabilidad

Adolfo Vásquez Rocca

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Universidad Complutense de Madrid

Resumen.- Se aborda el desarrollo del retrato como un fenómeno que no atañe únicamente a la historia del arte sino de modo fundamental a la antropología. Para ello se examinan las tesis de Sloterdijk expuestas en su trilogía *Esferas*, en particular lo que él denomina “espacio interfacial o esfera sensible de proximidad bipolar de rostros”, para mostrar finalmente como ella constituye una historia propia y peculiar de catástrofes que da cuenta del desarrollo de lo humano, una antropogénesis que va desde las sincronizaciones histórico-tribales de los juegos de ternura protoescénicos hasta la hostilidad de las guerras modernas.

Palabras clave.- *Interfacial, Esferas, identidad, rostros, retrato, protracción, afabilidad, espejo, antropogénesis.*



1.- Entre rostros, Antropogénesis y Espacio Interfacial

El arte contemporáneo puede ser puesto en relación con ciertas preocupaciones antropológicas en torno al tema de la representación, tanto la de *sí mismo* como la del *radical otro*. Esta tensión entre identidad y alteridad, entre lo propio reconocible y la alteridad exótica recorre la cultura bajo la forma de lo que Sloterdijk denomina *espacio interfacial*¹.

Este espacio interfacial o esfera sensible de proximidad bipolar de rostros tiene una historia propia y peculiar de catástrofes que aquí nos proponemos examinar.

La relación de alteridad, cara a cara, a la que también se refiere Lévinas, es una relación ética originaria, fundante de la afectividad y que se expresa a través de la imagen, a través del rostro que me mira y me reclama, sin que pueda olvidarle, sin que pueda dejar de ser responsable de su miseria.²

Así para Lévinas el rostro, y en particular la mirada, es el principio de la conciencia emotiva, ya que la identidad sólo puede constituirse a partir de la mirada del otro; frente a ella develamos nuestra frágil desnudez, nos volvemos vulnerables y comprensibles, somos traspasados.

Así el ser humano no puede entenderse ni ser entendido sino en una compleja red de relaciones, constituidas por miradas que se entrecruzan con otras, en un entorno amueblado por signos identitarios de diverso orden y registro, por la fisonomía del rostro, por el acento de un gesto facial.

¹ SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Cap. 2: "Entre rostros. Sobre la emergencia de la esfera íntima interfacial", Editorial Siruela, Madrid, 2003, pp. 135 a 195

² LEVINAS, Emmanuel, *Humanismo del Otro Hombre*, Caparrós, Madrid, 1993, p. 46

Así, la cuestión de ¿qué es el rostro? no puede ser respondida desde una perspectiva exclusivamente plástica, es decir, desde las consideraciones técnicas asociadas a la factura de un retrato, sino atendiendo a los problemas psicológicos-fisonómicos de la representación o, más precisamente, a las condiciones de su inaccesibilidad. Así la historia del retrato occidental está dividida en un retrato inocente y fiel que goza del rostro representándolo en la forma clásica, y un retrato que tiene para sí todo el respeto y toda la conciencia en los medios de expresión de la pintura, pero que no goza de su objeto porque no sabe o no quiere representarlo. El rostro mismo ha desaparecido de la pintura moderna y con él, todos los reconocimientos, y filiaciones con la tradición de la psicología clásica. El rostro, como lo supo plasmar Bacon³, no es algo fijo. El rostro, el de los otros tanto como el nuestro, cambia, se deforma, se esfuma. Ninguna imagen puede darnos la idea del todo. Una foto no lo abarca. Se adhiere a lo real, pero no lo devela. De ahí la imposibilidad baconiana de completar el retrato de un hombre.

Así el desarrollo del retrato bajo ninguna circunstancia puede entenderse sólo como un fenómeno que atañe únicamente a la historia del arte; aunque tampoco una historia de la imagen, ampliada mediática y culturalmente, podría dar suficiente cuenta todavía del nacimiento del rostro a partir del espacio interfacial, dado que esto envuelve un acontecimiento que remite a mucho antes de toda cuestión representativa, esa es precisamente la tesis de Sloterdijk en *Esferas I*. La elevación del rostro profano a la categoría de retrato es ella misma una operación muy tardía y precaria en el espacio-entre-rostros, que como tal no puede aparecer en ningún retrato aislado. El arte del retrato, en tanto proceso de revelado que pone de manifiesto o saca a la luz la individualidad, pertenece a un amplio movimiento de producción de rostros que posee un estatus propio de género histórico más allá de toda manifestación histórica artística y plástica. La posibilidad de facialidad va unida al proceso de antropogénesis mismo⁴. Todo lo específico y singular que se anota en el rostro como rasgo de carácter o como patrón y línea de temperamentos regionales y propiedades adquiridas sólo puede entrar en el rótulo facial a través de la proyección del tierno entretenimiento del mutuo iluminarse de los rostros de madres e hijos en el período del cobijo posnatal. Su hacia aquí y hacia allá está anclado en antiguas sincronizaciones histórico-tribales de los juegos de ternura protoescénicos; es parte de un conjunto de esquemas innatos de participación bipersonal emotiva⁵.

El individualismo moderno, por su parte, nace cuando la misma gente redacta su autodescripción, cuando ensaya la autocreación *de sí*, es decir, cuando empieza a reclamar los derechos de autor sobre sus propias historias, autobiografías y opiniones, así como también los derechos sobre su imagen, convertidos así en diseñadores y empresarios de su propia apariencia.

³ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "*Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarramiento de la carne*". Francis Bacon; The Drift of I and the tear apart of the flesh (VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo) - Vol. 18, 2006, en Arte, Individuo y Sociedad, Facultad de Bellas Artes, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. En versión impresa pp. 151-164; Versión electrónica: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0606110151A.PDF>

⁴ SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Cap. 2: "Entre rostros. Sobre la emergencia de la esfera íntima interfacial", Editorial Siruela, Madrid, 2003, 156.

⁵ BILZ, Rudolf, "Sobre la participación emocional. Una contribución al problema del ser humano en su entorno", En R. B., Die unbewältigte Vergangenheit des Menschengeschlechts. Beiträge zu einer Paläoanthropologie, Frankfurt 1967, pp. 39 – 73.

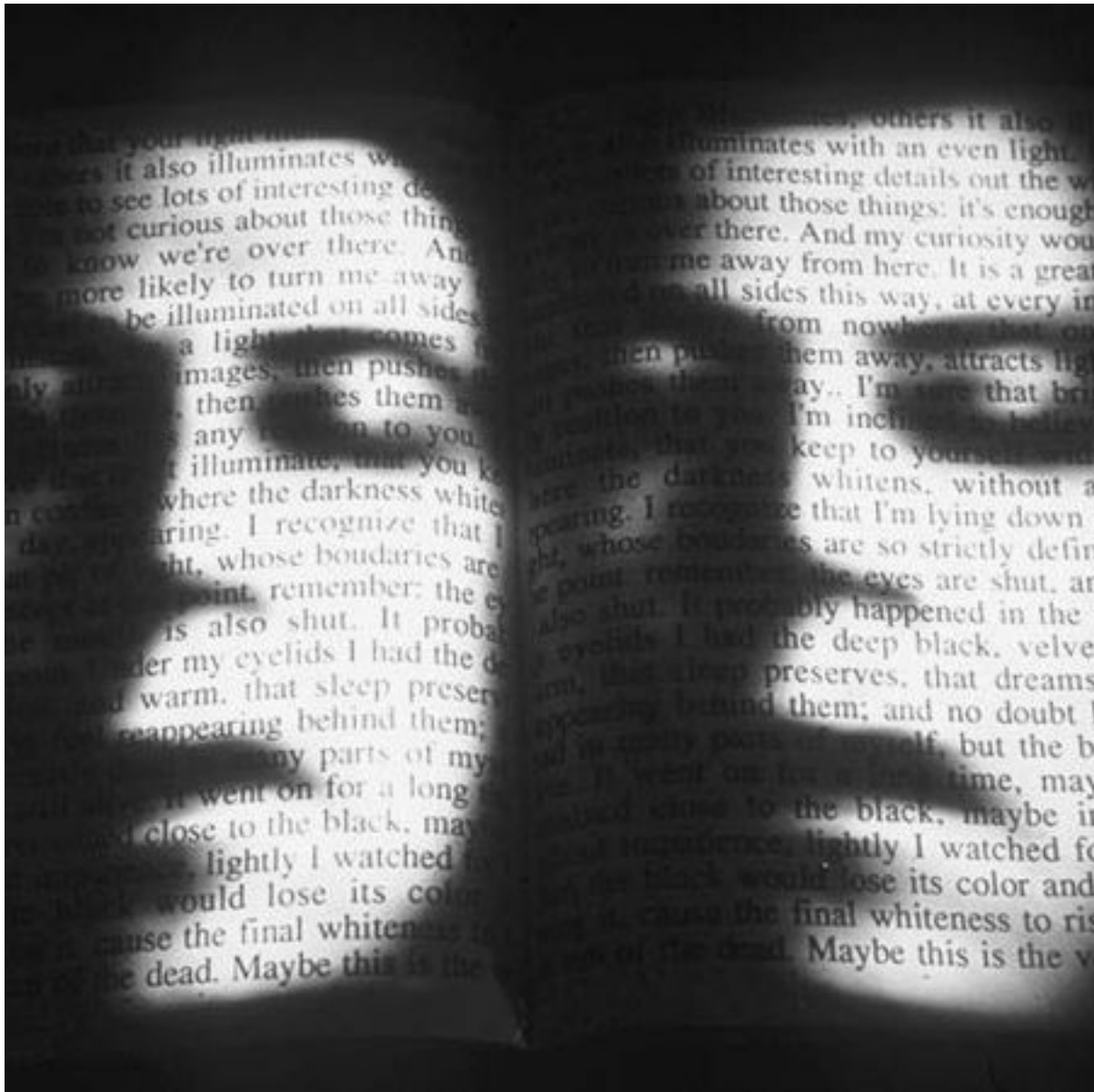
En la configuración de la identidad tenemos que tramarnos un yo y, mal o bien, lo intentamos. Todas las figuras disimulan el vacío, que se adueña de las formas, se adueña de las ficciones. El teatro de nuestras cualidades, nuestra imagen del mundo, nuestro compromiso... el vacío engulle este tipo de estructuras como si nada. Todas las pretensiones de construir un yo estable a partir de lo social nos llevan a una posición que carece de autenticidad y anclaje ontológico. Los cuadros modernos están llenos de identidades a la deriva, de rostros sin perfiles, de nuevos espacios del anonimato. El espacio público se comporta –a este respecto– no como un espacio social, determinado por estructuras y jerarquías, sino como un espacio protosocial, un espacio previo a lo social al tiempo que su requisito, premisa escénica de cualquier sociedad.

De allí que haya que interrogar ¿Cómo realizar un retrato de un hombre que posee una identidad en fuga? ¿Hay posibilidades ciertas de fijar una imagen en medio del vértigo, en el fluir de las nuevas sociedades líquidas? Los juegos de lenguaje habituales fracasan ante las experiencias del origen y los intentos de reconocimiento identitario. Quien desea avanzar en este punto entra necesariamente en el terreno fronterizo entre descubrimiento o invención. Así sólo será posible fijar una imagen anclada a una identidad por medio de nuestra auto-narración, de la invención de sí, a través de esa mirada bizca hacia la tensión entre lo que hemos sido y lo que buscamos ser. Todo hombre se construye así, por sus palabras, por lo que dice y se dice de sí mismo. El relato de un hombre sobre sí mismo es lo único que poseemos para re-construirlo.

Con frecuencia sucede que, para agotar de una manera más completa un estudio, el artista se inspira en fotografías de una misma persona a distintas edades: el retrato definitivo podrá representarlo más jóvenes o bajo un aspecto distinto al que ofrece en el momento de posar porque lo que le pareció más real, más verdadero, es ese aspecto que descubrió como el más revelador de la auténtica personalidad, de algo común a toda la *imagen proceso* con los que los juegos de la memoria tiene que habérselas.

En el retrato conceptual no debieran interesar las fotos de búsqueda y captura objetiva, dado que su intención es más bien la *representación* de personalidades disociadas. Su intención no es crear un efecto andrógino, sino una especie de diagnóstico esquizoide.

La pintura halla, quizás, su prueba decisiva en el retrato y tal vez, más particularmente, en el autorretrato. Este parece restablecer el carácter especular que constituye, quizás, su más secreta verdad. En el reto que el espejo suscita al pintor éste parece desprenderse de toda adherencia objetiva; alcanza, por fin, la desnudez psíquica. La pintura es el dibujo de nuestro sistema nervioso proyectado sobre el lienzo.



2.- Rostros y Máscaras

Interfacialidad, cabe precisar, no es sólo la zona de de una historia natural-social de la afabilidad. Cuando el arte moderno muestra rostros todavía, levanta acta a la vez de una permanente catástrofe interfacial. Desde tiempos muy tempranos la historia de los encuentros con el extraño fue también una escuela visual del terror. Bacon⁶, da cuenta de

⁶ Mientras el papa gritando de Francis Bacon muestra todavía un rostro en explosión, los autorretratos de Andy Warhol alcanzan el estado del desprendimiento de sí en la distribución automática. Ambas obras tienen todavía un lugar en el margen del arte expresivo, ya que no sólo la desmembración, sino también la congelación

ello desde una sacralidad secular que representa icónicamente el cuerpo como *carne*, como lo humano mutilado que regresa a la animalidad, que se encierra y enfrenta a sí mismo desbordando los estereotipados discursos de la masculinidad y la construcción cultural de los géneros, que, obsesionado por su proximidad a la muerte y su semejanza al cadáver llega a disolverse, a desaparecer o a devenir monstruo.

Las culturas más antiguas necesitan de la máscara como el medio de afrontar lo no-humano, lo extrahumano, con un correspondiente no-rostro o rostro sustitutorio. En la época arcaica, como en la moderna, lo que era rostro se convierte en el retrato en escudo contra aquello que deforma y niega los rostros. La máscara es el escudo facial que se levanta en la guerra de las miradas⁷.

Resuena a través de esas máscaras el silencio hierático de lo sagrado, que invade el rostro y los ojos hasta fijarlos en una especie de reposo rígido y majestuoso. No hay el menor atisbo de movimiento ni de dinamismo, o de fuerza potencial que pudiera ser desplegada, en esos rostros convertidos, en su travesía del límite, en auténtico material sagrado.

Se trata de ese silencio hierático que invade el espacio de su travesía hacia el más allá del límite del mundo.

No hay en esos rostros ya alegría ni dolor; placer ni displacer; felicidad ni amargura. Todo el complejo y tupido relato de los cambios emocionales de fortuna e infortunio ha sido trascendido.

Estos rostros nos miran desde más allá de la tragedia y de la comedia. No ríen; pero tampoco lloran. Están ahí para que los contemplemos en un acto que trasciende la pura fruición estética. O que sublima ésta hacia el acto de veneración propio de la actitud religiosa ante lo que posee virtualidad y valencia sagrada.

del rostro, están sujetas al principio expresión. De éste se derivan decididamente nuevos procedimientos de la estética facial en las artes plásticas.

⁷ VASQUEZ ROCCA, Adolfo, "La moda en la posmodernidad. Deconstrucción del fenómeno fashion"; En NÓMADAS. 11 | Enero-Junio.2005. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Universidad Complutense, Madrid. <http://www.ucm.es/info/nomadas/11/avrocca2.htm>



3.- Espejo y espejismo o dónde comienza a equivocarse Lacan

Recapitulemos. ¿Qué es un rostro? Lo que se ofrece a la vista de los demás. Veo el rostro de enfrente, no hay autorreflexión. Al principio era la realidad interfacial primaria, luego vino el encuentro de rostros humanos en imágenes especulares.

Peter Sloterdijk nos ofrece una breve historia del espejo como objeto-utensilio: antes de mediados del siglo XX no hay una extensión de los espejos a las grandes masas de población (esto lo recuerda cuando rebate el teorema de Lacan). Así pues, gracias a esa cultura saturada de espejos es que pudieron triunfar ideas como la de una relación originaria de autorreferencia o el narcisismo freudiano. El mito de Narciso es también visto como un accidente de la naciente autorreflexión. Ese rostro ante el que cae embobado no es aún el suyo propio.

Al principio encontramos un juego bipolar interfacial en donde el otro hace las veces de espejo personal, pero con la peculiaridad de que es lo contrario de un espejo: no hay ni la discreción de un reflejo en cristal o en metal, ni tampoco una reproducción de la imagen sino un eco afectivo.

Llega un momento en que "los individuos se retiran habitualmente del campo de intercambio de miradas --que los griegos siempre comprendieron también como campo de intercambio de palabras-- a una situación donde ya no necesitan el complemento de la presencia de los otros, sino que, por decirlo así, son ellos mismos los que pueden complementarse a sí mismos"⁸.

Esa identidad facial del yo--tener un rostro propio-- coincide con el surgimiento del individualismo (alguien que ha de valerse por sí mismo): el individuo adopta la óptica de una mirada extraña dirigida a él mismo. Estos sujetos del régimen individualista han caído en manos del poder del espejo. Se inicia así la ilusión del poder realizar, sin un otro real, "el papel de las dos partes en el juego de relación en la esfera bipolar; esta ilusión se va concretando en el curso de la historia europea de los medios y mentalidades hasta llegar a un punto en el que los individuos mismos se consideran definitivamente como lo primero sustancial, y sus relaciones con otros, como lo segundo accidental"⁹.

El juego de autocomplementación del individuo ante el espejo (y otros medios egotécnicos, como el libro) es utilizado para la sublime ficción de la autonomía, un sueño de dominio sobre uno mismo, como el del estoicismo. Es la imagen, por ejemplo, del sabio que puede ser su propio señor, sin dejarse penetrar por ninguna mirada ajena. Se proscribía a los demás de su espacio interior y se los sustituye por medios técnicos de autocomplementariedad. Surge una sociedad moderna llena de individuos que viven dentro de una poderosa ficción real: "en el fantasma de una esfera íntima que contiene un único habitante, ese individuo mismo. Esa quimera real sostiene todas las relaciones individualistas. Garantiza el caso particular de cada individuo en una burbuja tupida de redes, cuando uno en ocasiones en realidad quiere huir de sí mismo y de su yo autocontagioso.

Como se hace evidente esta teoría de la interfacialidad supone hacerse cargo del teorema de Lacan, sobre el *estadio del espejo*.

A modo de reseña diremos que, según Lacan, en el período pre-especular el infante se experimenta como una imagen fragmentada e indistinto de lo otro exterior, de modo que la autoimagen en el espejo opera como liberadora de aquella insoportable autosensación.

Debe entenderse así el *estadio del espejo*, en el sentido lacaniano, como una identificación imaginaria efecto del asumir una imagen. El *infans* construye su unidad alrededor de la imagen de su propio cuerpo en el espejo, lo cautivante es -precisamente- esta imagen unificada, cuyo reconocimiento asume con júbilo¹⁰.

Sin embargo, como mostrará Sloterdijk, esta pieza teórica temprana, la más famosa, del corpus de las doctrinas lacanianas representa una brillante construcción equivocada: construida en función de falsas evaluaciones de la comunicación diádica temprana entre el

⁸ SLOTERDEIJK, Peter, *Esferas I*, Siruela, Editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 190.

⁹ SLOTERDEIJK, Peter, *Esferas I*, Siruela, Editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 192

¹⁰ LACAN, Jacques, (Escritos 1): "El estadio del espejo como formador de la función del yo", [Comunicación presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949]

niño y su complementador-compañero¹¹, que, prescindiendo de los medios prenatales de suplementación, es por regla general la madre. La propia imagen especular, como tal, no puede aportar al auto diagnóstico del niño nada que no estuviera delineado en él ya, desde hace tiempo, al nivel de los juegos de resonancia vocales, táctiles, interfaciales y emocionales, y sus sedimentos internos¹². Antes de todo encuentro con la propia imagen especular, un infante no-desatendido “sabe” muy bien y muy exactamente lo que significa ser una vida invulnerada en el interior de un dúo soportador-contenedor. “En una estructura psíquica de dúplice unicidad, suficientemente bien conformada, aparece la autoexperiencia figurativa del niño, que ocasionalmente percibe su reflejo en un medio vítreo, metálico o acuoso, como un estrato de percepción suplementario, divertido y curioso, sobre un tejido, tupido ya y reconfortante, de experiencias de resonancia; en absoluto aparece la imagen en el espejo como la *primera* y omnirrebasante información sobre el propio poder-ser-íntegro; hay, en todo caso. un barruntar inicial de la propia presencia como cuerpo coherente entre cuerpos coherentes en el espacio visual real”¹³. Pero este ser-imagen-cuerpo íntegro no significa casi nada frente a las certezas preimaginarias, noeidéticas, de integridad dual sensitivo-emocional. Un niño que crece en un *continuum* suficientemente bueno está suficientemente informado también, y desde hace tiempo, por otras fuentes, sobre los motivos de su contención en una forma que le colma. Su interés por la coherencia está más o menos satisfecho mucho *antes* de las informaciones especular-eidéticas. Por su imagen vista en el espejo no aprende a conocer ninguna posibilidad de ser y de felicidad, radicalmente nueva, fundada exclusivamente en lo imaginario-visual. Aquí cabe considerar como dato cultural signifiante –según hemos descrito– que antes del siglo XIX la mayoría de los hogares europeos no tenían espejo, de modo que, bajo el aspecto histórico-cultural más simple y llano, el teorema lacaniano, que se enuncia como un dogma antropológico válido intemporalmente, aparece como algo además de impreciso atendiendo al dato de las tempranas impresiones, como impreciso e infundado históricamente.

4.- *Temblores de Aire* o cuando la guerra carece de rostro

Desde perspectiva históricas y antropológicas contemporáneas, en el curso de la reflexión en torno a la estética de la guerra –inaugurada por Jünger y sus *Tempestades de Acero*¹⁴ y continuada por Sloterdijk en sus *Temblores de Aire*¹⁵–, podemos sostener que la guerra moderna ha cambiado de modo radical con el hecho logístico –no menor– de no poder verle el rostro al enemigo, esto hace que ya no pueda hablarse de un *Frente*. En el frente ya no se hayan actores humanos sino monitores, cámaras (la imagen reemplaza a las palabras escritas, con su aplastante fuerza visual y mediática), ya no se ve el rostro del adversario ni el de las víctimas sólo mercados, edificios devastados y oficinas de monitoreo con evaluadores militares. Las guerras modernas son, pues, asépticas, son guerras donde no se ven las víctimas, donde no hay sangre ni quejidos de heridos.

¹¹

¹² SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Excurso 9: “Dónde comienza a equivocarse Lacan”, Editorial Siruela, Madrid, 2003, pp. 479 - 480

¹³ SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Excurso 9: “Dónde comienza a equivocarse Lacan”, Editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 480.

¹⁴ JÜNGER, Ernst, *Tempestades de Acero*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2005

¹⁵ SLOTERDIJK, Peter, *Temblores de aire, en las fuentes del terror*, Ed. Pre-Textos, Valencia 2003

El paradigma de la guerra mediática fue la noche del 17 de enero de 1991 cuando las imágenes enviadas por la CNN dieron la vuelta al mundo, una guerra donde no se veían las víctimas, donde no había sangre ni quejidos de los heridos... La imagen reemplaza a las palabras escritas, con su aplastante fuerza visual..

De allí que el retrato moderno clásico, ya no puede corresponder a rostros que se forman en el intercambio de miradas monstruosas y mecánicas; por eso es comprensible la impresión de que en amplias zonas del arte de la Modernidad la protracción se ha detenido, o bien ha comenzado a poner de relieve en el rostro humano lo no-humano, extrahumano. La detracción y la abstracción han ganado la supremacía como energías plástico faciales conformadoras frente a la protracción. Ánimos deformadores y vaciadores del rostro han transformado el *portrait* en *détrait* y en *abstrait*; al retrato corresponde una doble tendencia del arte facial: expresar estados más allá de la expresión, por un lado, y transformar el rostro en prótesis posthumana, por otro. No en vano el nuevo lugar más característico del mundo mediático innovado es esa interface que no designa ya el espacio de encuentro entre rostros, sino el punto de contacto entre rostro y no-rostro o entre dos no-rostros.

