

Actores privados. Escenas públicas

Por Jorge Luis Marzo

¿Por qué demonios se habrá juntado toda esa gente para posar semidesnudos frente a la cámara fotográfica de un artista y a sabiendas de que todo el mundo los verá?

Esta pregunta acecha, algo tímida, desde alguna borrosa esquina de nuestra cabeza. ¿Qué les ha llevado a dejar de lado su pudor y su intimidad corporal y convertirse en cosa pública, lista para ser desmenuzada? No es la primera vez que me ronda esta cuestión al observar algunos retratos colectivos, pero cuando ví las fotos de Mira enseguida me empezó a pulular de nuevo esta idea insidiosa. ¿Qué hay en el fondo oscuro en el que se perfila el límite entre lo público y lo privado? ¿Tendrá algo que ver el hecho de que haya una máquina delante, o un artista? ¿Hablamos de lo mismo al decir privado, o personal, o íntimo? ¿Qué necesidades promueven que la gente quiera transferir lo privado, lo doméstico a la esfera pública y al revés? ¿Por qué me cuesta tanto definir dónde está la frontera?

Mira, según me dijo, se pasó una vez año y medio arreglando el asunto de una foto colectiva de su familia. Básicamente se trataba de convencer a un montón de familiares de que posaran todos juntos en prendas interiores manchadas de sangre para una fotografía de gran tamaño que Mira tenía en mente. Se trataba, en realidad, de pedirles que participaran como actores durante un día. En ese acto de persuasión, sin duda el hecho de que el artista fuera un familiar, una persona del *entorno*, aseguraba a la familia una suficiente garantía de que la interpretación y el uso de la imagen que resultara serían llevadas con celo. El artista, además, había explicado con detalle tanto los motivos de la obra como la escenografía a realizar. Por lo visto, las abuelas estaban especialmente encantadas, aunque esa es otra historia. La mayoría, al final, aceptó. Se reunieron en un plató y se hizo la foto.

Una familia expuesta en público. Adelantemos ya que aquí no nos interesan tanto los motivos del artista para tomar esa decisión como la

aceptación por parte de toda esa gente para ponerse frente a la cámara, allí, todos juntos. Claro, que eso nos lleva al teatro. O al arte. Pero, ¿es lo mismo? Quizás no, quizás sí, ya veremos. En otro ámbito que no fuera el artístico, ¿se hubiera juntado la familia para hacer algo parecido? Al fin y al cabo, la finalidad artística aparece habitualmente como un modelo de visibilidad aceptado para legitimar lo “moralmente delicado”. Es más, el código artístico parece permitir a los personajes de la imagen ser violados en su identidad para así adoptar una nueva. ¿sería posible con código? El modelo propuesto por el artista lo vamos a dejar de lado (algo no del todo posible). Por el contrario, póngamos la atención en los personajes privados que han querido convertirse en actores.

Hablaba de la familia. Una familia es un conjunto de personas ligadas entre ellas por vínculos de sangre o parentesco, pero sobre todo –y para lo que aquí nos concierne también incluimos a grupos de amigos íntimos– representa el ámbito principal en dónde situamos los conceptos de intimidad y privacidad. La familia, tal y cómo se ha formulado desde mediados del siglo XIX, es “el último reducto”, “la torre de marfil”, en donde el individuo encuentra un espacio seguro en el que poner su vida fuera de las miradas externas. Ese espacio, dice Georges Duby, es “una zona de inmunidad a la que podemos retirarnos o en la que podemos refugiarnos, un lugar en el que podemos dejar a un lado las armas o la armadura requerida en el espacio público, relajarnos, ponernos a gusto y descansar sin cobijarnos bajo el ostentoso caparazón que llevamos para protegernos en el mundo externo”. La familia, en realidad, se asocia directamente a lo doméstico, es decir un entorno que también se comparte con otros, por lo que cabe intuir que las tensiones producidas en esta “sociedad de extraños” de la que hablara Simmel, no acaban simplemente en el dintel de la puerta de casa.

Aquí ya encontramos un punto interesante, y al que se le ha prestado relativamente poca atención a la hora de establecer debates sobre lo público y lo privado. La familia, y su entorno doméstico, no es un elemento último, el átomo, en la cadena de la privacidad, sino que en sí misma representa el primer modelo de socialización del individuo, de negociación pública, ya que el espacio

“se comparte con otros”. Por ejemplo, no es lo mismo el salón central de la casa en dónde la familia al completo se reúne frente a la televisión, o el comedor, que las habitaciones individuales en donde los niveles de intimidad están perfectamente asumidos por los habitantes de un mismo hogar. Esa negociación espacial responde a unas tensiones públicas que también quedan dramatizadas, escenificadas en el ámbito doméstico. Algunos estudios contemporáneos han mostrado hasta qué punto el desarrollo de las casas –en buena medida de mano de la tecnología– han generado nuevas realidades y tensiones de intimidad. La aparición del transistor en los años 50 hizo que los adolescentes instalaran su propio receptor de radio en sus habitaciones, relegando al olvido aquellas escenas familiares en las que todos los miembros se sentaban juntos en el salón que cobijaba el aparato central de radio. De esta manera, también pudo expandirse la industria musical moderna, ya que los gustos adolescentes se independizaban de aquellos profesados por los mayores. Más adelante, la descentralización de los televisores o del teléfono por las habitaciones durante los años 70 o la aparición del *walkman* o del ordenador personal en los 80 jugará un rol doméstico similar. El espacio privado se atomiza en función de cada uno de los inquilinos. De todo ello, se producen situaciones cotidianas, que por otro lado tampoco han pasado desapercibidas para las industrias de la comunicación y del entretenimiento (véanse anuncios y cine), que han encontrado en ellas la manera de reforzar en el espectador los mensajes de independencia y de segura privacidad que aseguran un buen marketing, especialmente entre el “target” más joven. Me refiero a la imagen de la *música estridente* procedente de la habitación del “crio”; a la presencia de sus amigos, siempre en “su” habitación; a la manía de los hijos por cerrarse con pestillo; al “desorden” visual y estético. Modelos de comportamiento que escenifican el propio latido público del entorno familiar. La imagen de un adolescente reventando la casa en una fiesta cuando los viejos se han ido el fin de semana refleja quizás un acto de agresión hacia el primer círculo de “extraños” con el que todos nos debemos enfrentar.

¿Qué quiere decir esto? La familia no es simplemente un acuerdo “natural” sobre los valores de la privacidad respecto al entorno público –la calle–, sino que también se rige por una dinámica de negociación interna sobre las estrategias a seguir en la búsqueda de “un mayor espacio íntimo” por parte de cada uno de los miembros de la casa. Así pues, el hecho de que la familia de Mira se reuniera para desvelarse hay que mirarlo también desde esta perspectiva. Todos han decidido “hacerlo” juntos en el escenario público de una fotografía, cuando presumiblemente, en el acto de desnudarse, se proyectan entre ellos relaciones de distancia no mucho más diferentes de las que tendrían con una persona que estuviera fuera del entorno familiar. Porque, ¿cuál es la diferencia entre quedarse desnudo –o casi desnudo– frente a una prima o un cuñado que hacerlo frente a la portera de casa o delante del tendero de ultramarinos de la esquina? No mucha. A no ser que se comparta un territorio de “seguridad”, un márchamo de confianza: la máquina artística.

Nos preguntábamos al principio si la gente que aparece desnuda en los retratos del artista decidiría hacer lo mismo en otro contexto que no fuera el artístico/plástico (me tomo la libertad, por no sé muy bien qué razones, de poner a la fotografía en esta definición). Imaginemos que se les pidiera lo mismo dentro de un entorno publicitario, o cinematográfico o dentro de una performance. No sabremos nunca lo que hubieran hecho, pero es fácil intuir serias reticencias, aunque fuera el mismo artista quien lo solicitara. El arte, terreno en donde la herejía es permitida, y en donde el derecho a una interpretación privada se considera legítimo, se convierte –imagino que paradójicamente para algunos– en el ámbito consensuado para que se rompan ciertos comportamientos “privados” al mostrarlos en público. No sólo es que el artista es un familiar, sino que el familiar es sobre todo un artista, un director de escena. Lo privado, lo íntimo puede hacerse socialmente público, si existe un modelo de organización a la hora de representarlo. No es lo mismo ver a tus padres fornicando –cosa harto difícil en muchos casos, ni siquiera de imaginar– que ver cómo se lo montan en una cinta de video. Millones de personas son capaces de ver programas sobre historias de vida de gente anónima que relatan

con fruición sus dolores y desgracias, pero en cambio pocas de ellas irían alguna vez a la televisión a contar sus problemas, o a reconstruir un determinado drama cotidiano, como se revela en el hecho de las dificultades que encuentran los equipos de producción televisivos que se dedican a la búsqueda de carnaza a la hora de captar personajes. Para que lo íntimo se legitime como imagen pública, se requiere la existencia de un libreto, públicamente aceptado, que contemple la desnudez no únicamente en sí misma sino dentro de un esquema rector más general, esto es, el espectáculo, y también el arte.

Vayamos un momento a otro espacio, siguiendo con el hilo que ofrece el artista. En sus instalaciones, a menudo, sitúa dentro del espacio expositivo algunas salas “privadas”, que se pueden cerrar por dentro para que aquellos visitantes que lo deseen realicen frente a una cámara de fotos aquello que les venga en gana, con la oportunidad, por ejemplo, de cubrirse la cara con algo dispuesto por el artista. En algún caso, incluso se trata de dormitorios completos. A manera de foto-matón, el público (¿público?) interpreta escenas pero en el marco de la privacidad inaccesible de una habitación cerrada. Se hacen las fotos. Después, cada uno ya decidirá si las hace públicas o no. La imagen de fondo es que todo ello ocurre en un espacio público. Mientras el dormitorio esté cerrado, el público de la exposición sabrá que “allí pasa algo” privado. No entraré aquí en materia con el valor y la fuerza del *voyeurismo*. Lo que nos interesa es el hecho de que unas personas hayan decidido representar su intimidad en un contexto marcadamente público y artísticamente identificado.

La circunstancia de que ese contexto tenga unas reglas definidas socialmente es lo que precisamente concede la legitimación de la herética representación de la privacidad.

El espectáculo contemporáneo es defendido fundamentalmente bajo la premisa de nuestra capacidad, necesidad y derecho a ver sin que esta visión esté regida por el tejido de patrones morales que normalmente damos a la vida cotidiana no mediática. Es decir, se produce una *di-versión* moral. No es fácil

para muchos aceptar que el espectáculo contemporáneo ha asumido desde hace tiempo el modelo artístico para conseguir esos objetivos. En la medida en que el arte formalista institucionalmente acogido ha defendido con ahínco una *otra* realidad del arte durante muchos años, y con gran influencia, este modelo ha ofrecido una salida muy oportuna a los operadores de la *medialidad* (suculento término expresado por Zielinski). La percepción audiovisual ha acabado contaminándose de esa extraña superación artística de la paradoja entre el ver y el juzgar.

La historia nos enseña que el modelo institucional del arte que impera desde el siglo XX (y en parte desde el XVII), por un lado define al artista como un individuo aislado que tiene patente de corso para expresarse libremente, bien representado en la imagen del bufón de corte. Por el otro, la institución tiende a interpretar su obra en el marco del poder de expresión “que se le ha concedido”, en el terreno de la representación. Gracias al valor de ilusionismo que esa definición de arte conlleva –al acotar claramente un escenario en dónde se produce lo imprevisto– no ha supuesto complicación alguna derivar esos fundamentos artísticos al dominio de los *mass-media*, en el que la ilusión siempre es un concepto querido de una práctica continuada de poder.

Ya. Pero entre estas líneas algo se perfila en la bruma. Si somos capaces de deglutir en la televisión el relato vívido de truncadas vidas ajenas (*dolofagia*) sin pestañear y en cambio no querríamos salir *ni en pintura* en uno de esos programas, porque nos parece aborrecible; ¿no será justamente porque una cultura, una industria ilusoria e institucional del arte ha triunfado sin paliativos, desligando la visión de la realidad que la crea?

Así, la familia del artista o los amigos que posan en grupo, han podido argumentar –quizás, no tengo ni idea– que la foto final en realidad no tenía que ver con el acto consensuado de reunirse en un plató y hacer de modelos. Podían distinguir claramente una cosa de la otra. Tampoco parecía tener ningún problema la pareja aquella a los que se les vé directamente follando. El acto que ejercían en privado era conscientemente realizado en un status público. No había problema.

Pero no todo es tan simple. Porque entonces no existiría el teatro o la performance. Sin embargo, aquí hay un detalle importante: no hablamos de los artistas o de los profesionales de la escena, sino de espectadores, que por circunstancias públicas (un libreto, como en la ópera) pasan a ser actores. Parémonos aquí un instante.

Para entender el nuevo rol de actor que se ha atribuido al público, es necesario sondear ciertas circunstancias importantes. A lo largo de todo el XX, el miedo a lo externo, identificado como la calle, lugar en que se producen las tensiones más brutales del pujante capitalismo, producirá un repliegue eminentemente familiar que a la postre también afectará a la privacidad y a la psicología social de los individuos. Ese viraje doméstico reforzará si cabe aún más el gran fenómeno de finales del siglo XIX: el derecho a la individualidad. Sin embargo, en paralelo al crecimiento y asentamiento de este valor fundamental de nuestros tiempos, también ha ido creciendo un sistema consolidado de imágenes cuya función es la de sostener una cierta idea de comunidad de intereses y objetivos. El espectador se concibe en ese sistema como el argumento principal por el que pasaba toda legitimación. En el derecho, ya legítimo, a la propia intimidad como sustento del individualismo, el espectador ya no se considera (tampoco a sí mismo) como un operador de la escena pública (como por ejemplo pasaba en el cine mudo o en los musicales para la clase trabajadora, donde el público articulaba en directo un debate sobre lo que veía) ni como unos grupos sólidos basados en la jerarquía social, como ocurría en el Antiguo Régimen. El espectáculo se conforma ahora como un campo de deseos hacia las migraciones sociales, esto es, intenta proveer a la audiencia de argumentos seductores en la lucha diaria por ascender de categoría social, ya no tan sólidas como antes. Por otro lado, el espectador, situado en su silencio receptor (el *flâneur* de Baudelaire) debe ser activado uno a uno para conseguir la legitimación necesaria; esto es, pasa a ser un actor coyuntural. Para ello, a menudo se recurre a mecanismos de representación privada de un espectador de manera que así se pueda conseguir una respuesta colectiva. Dos ejemplos nos ilustran los sendos caminos emprendidos. Por un lado, la creación y gestión

de una tecnología “unipersonal” de la audiovisión, en la que el espectador está compelido a ver y a escuchar “él sólo” (léase esteroscopios, o el cinemascopo de Edison, el teléfono de Bell o las redes de nuestros días), aunque esté rodeado de otras personas o espectadores. De esta guisa, el espectador viene a formar parte del propio espectáculo como usuario, que a la postre es quien hace funcionar la manivela de verdad. Por el otro lado, como en los números de magia, el conductor o el mago, se sirve de una mano inocente que hace subir al escenario como “gancho” para ganarse la complicidad necesaria (la distracción) del público. Esa mano ingénua, representada en la figura de un señor o señora seleccionada entre la audiencia, interpreta el papel de un individuo “privado” que al situarse involuntariamente bajo las luces del teatro provoca una reacción de “vergüenza ajena” en el resto de los espectadores que ayuda y mucho al ilusionista a conseguir el efecto deseado de distracción. Mientras el invitado está sobre el escenario bajo la presión de lo “público”, la audiencia (*sufridores*) internaliza en directo, pero en la intimidad de la oscuridad o de las últimas filas, el desdibujamiento cruel de un elemento privado sujeto a la fagocitación pública. El espacio del espectáculo incluye al propio espectador, que se convierte en parte integrante del número, en el actor principal. Como en un *peep-show*, el espectáculo reside no sólo en la chica desnuda sino en las caras de los otros mirones enmarcados en sus mirillas. Harry Houdini describió esta técnica por primera vez y con un éxito que pocas veces ha sido superado: “Incluir al público en la escena ayuda a suprimirle toda mirada crítica. Desaparece la distancia y en la proximidad, en dónde no se pueden ver todos los ángulos de visión, se produce libremente la ilusión, sin cortapisas”.

“El espectador pasó a renunciar de sus poderes de expresión y concedió su potencial a otros pocos, a quienes ahora en su nombre, se les otorgaba el privilegio de actuar en público, como oradores políticos, por ejemplo, como artistas, como deportistas o como actores”, ha señalado Richard Sennett en sus estudios sobre la creación del individualismo a finales del siglo XIX. Esta afirmación, no obstante, parece problemática a la luz de la nueva mixtura privado-público aparecida en el último tercio del siglo XX gracias a las nuevas

tecnologías digitales de comunicación. Porque si bien es cierto, como señala Sennett, que el espectador ha derivado sus deseos de expresión pública hacia terceros, eso ocurre dentro del territorio propio de lo “público”. En cambio, ¿qué es lo que pasa cuando nuestra actividad privada sólo puede ser transmitida mediante ciertas esferas públicas (por ejemplo, internet, o los sistemas de entretenimiento e información “interactivos”), sin que se nos vea la cara y sin necesidad de salir a escena para pasarlas magras, como cuando nos da vergüenza preguntar algo a un orador en un foro público?

Esto nos lleva de nuevo a las salas “privadas” que el artista coloca en sus exposiciones. Por un lado, los espectadores que deciden meterse en la habitación deben ser conscientes de que se encuentran en un terreno resbaladizo, en la medida en que lo privado “ahí” tiene carácter público y viceversa; que el espacio público actual es una amalgama de dominios privados sujetos a un orden de carácter informativo. Apurando un poco, casi podríamos decir que hoy en día la privacidad ha de ser publicitada de alguna manera para dejar así constancia social de ella. Incluso, nos atreveríamos a decir que no existe privacidad –tal y cómo se ha construido bajo el manto del derecho a lo personal– sin que ésta se demuestre públicamente. Algo así como “esto es mio y quiero que os entereis”. La privacidad y la propiedad se funden así en un abrazo manifiesto. Ya se intuía.

Indudablemente, también las tecnologías que nos hemos dado subrayan este talante “publicitario” de nuestros espacios personales. Pensemos por un momento en el *walkman*, en el coche o en el teléfono móvil. Como usuarios de esas tecnologías, somos actores privados dentro de lo público, siguiendo libretos o guiones del todo desconocidos para unos y otros, pero cuya presencia pública legitima cada una de las obras. El mecanismo en sí es lo que proyecta públicamente la privacidad. Cuando vemos a alguien dentro de un coche, embutido en su *walkman* o hablando con un móvil por la calle, no sabemos qué es lo que escucha, a dónde se dirige o con quien habla o lo que dice, sin embargo, somos perfectamente conscientes de que se está interpretando un espacio privado. En consecuencia, el espacio público, suma concatenada de

experiencias privadas, parece sustraerse a cualquier pretensión de contenido genérico y adoptar la forma de una gigantesca escena tomada por actores siguiendo sus propios libretos. Incluso a veces se intuye que cuando un grupo de actores deciden actuar al unísono se produce un relativo colapso de toda el escenario, como si se creara un embotellamiento de tráfico. Una molestia.

¿Qué particulares decisiones nos mueven a situarnos en esa *tierra de nadie* entre lo público y lo privado? Una familia o un grupo de amigos despliegan su intimidad en público frente al artista y frente al espectáculo; una intimidad que, como hemos visto, en ya en sí misma peliaguda dado que los límites de lo privado y de lo público en los ámbitos que consideramos más personales están también muy emborronados. Habitaciones para performances privadas situadas en el marco de un espacio público se nos aparecen como un verdadero interfaz moderno entre territorios difícilmente acotables. Las propias tendencias interactivas de nuestra audiovisión actual hacen más complejo, si cabe, todo este debate. Sin embargo, creo que se hace absolutamente necesario dejarnos de ingenuidades a la hora de dirimir estos dilemas. Me refiero a la ingenuidad tal y cómo la expresaba Houdini; la fascinación por lo próximo que deja las manos libres al ilusionista para desplegar toda su prestidigitación. Un número de magia, símbolo supremo del espectáculo contemporáneo, se basa en la ocultación del truco por parte del mago. Pero no reside ahí el verdadero problema. La cuestión principal es que el espectáculo existe porque no queremos que nos enseñen el truco. Si lo viéramos, todo el entramado se vendría abajo. Porque, ¿quién está dispuesto a que desaparezca el espectáculo?