

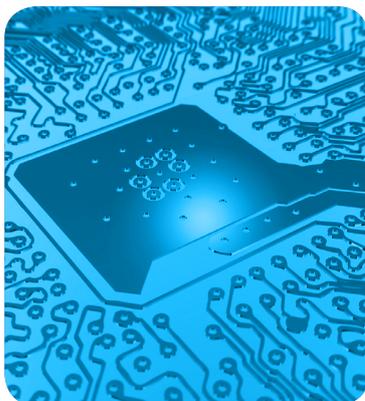
MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras / 14-15

Estudios Artísticos
Literarios y de la Cultura



**La alteridad y su
sombra.**
**En torno a la obra
de Juan Muñoz
Álvaro del Olmo
Alonso**



Máster en Estudios artísticos, literarios y de la cultura
Trabajo final de máster
Universidad Autónoma de Madrid
Curso académico 2014/2015

LA ALTERIDAD Y SU SOMBRA

EN TORNO A LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

Alumno: Álvaro del Olmo Alonso
Tutor: Jesús Vega Encabo

*Esa marmórea exactitud, la cifra,
poco ilumina.*

Pedro Salinas

Agradecimientos:

A mi tutor, Jesús Vega, que me ha acompañado durante todo este proceso, con infinita atención y cuidado. Si hay algo de luz entre tanta sombra, se lo debo a él.

A mis compañeros, Lucía y Marcelo, por un año fantástico. Y brindaron.

A María Luisa Ortega, por el cariño con que nos ha tratado a todos. Animalitos.

A Valeria Camporesi, que no es mi tutora, y quien de hecho dudo que se dé por enterada de este agradecimiento. Tampoco creo que comprenda el motivo. Yo tampoco lo comprendo muy bien. Es posible que con ella haya sentido extrañeza.

A otro profesor del máster, quien preferirá el anonimato, por acogernos en su despacho y dejarnos elegir té mientras hablábamos (sobre todo él) de tantas cosas interesantes. Mi tutor me advertiría de que esta dedicatoria está perdiendo norte, pero, ah, los agradecimientos, esa aldea inexpugnable.

ÍNDICE

Introducción.....	8
Avanzadilla: preguntas sobre una conversación.....	12
Primera exploración: enanos y muñecos de ventrilocuo.....	16
Un otro de mí, pero no totalmente.....	17
Hacia un denominador común.....	17
La alteridad como diferencia.....	20
La influencia de la tradición.....	21
Defectos, virtudes y una sospecha.....	24
Conclusiones parciales.....	26
Una narración no del todo amable.....	27
La protesta del fenómeno.....	29
El magnetismo positivo del decir.....	30
El momento negativo por lo que las figuras no dicen.....	33
Salvar el 'yo': la identidad ipse.....	35
Conclusiones parciales.....	38
Un Él presente como un Tú.....	39
Extender la representación.....	40
Un Él como un Tú... radicalmente otro.....	43
Hacia una discusión ética.....	46
Conclusiones parciales.....	48
Segunda exploración: plazas, sombras y espejos.....	49
La alteridad del cualquiera.....	49
Una dimensión siempre escamoteada.....	49

Comenzando a perfilar la extrañeza.....	52
Mediante el rostro.....	57
Lévinas y la denuncia de la totalidad.....	57
La exterioridad del otro.....	62
El otro más allá de su comprensión.....	66
El mantenimiento del sí en relación con el otro.....	68
Extrañeza de sí.....	72
Conclusiones parciales.....	75
La alteridad y su sombra.....	76
Sobre la incomodidad por la extrañeza.....	76
Amenaza y violencia.....	77
Virtudes de la extrañeza.....	79
En cuanto a la violencia.....	79
En cuanto al respeto por la identidad (ipseidad) del otro.....	80
En cuanto al modo de relación con el otro.....	83
Conclusión.....	85
Imágenes.....	87
Obras citadas.....	101

INTRODUCCIÓN

Porque hay cosas idénticas entre sí y cosas diferentes unas de otras, hay alteridad. Porque cualquier objeto del mundo encuentra un límite a partir del cual *ya no es*, en su propia determinación hay ya alteridad. Porque en la historia hay decurso, etapas de conflicto y de superación, porque hay diversidad cultural, porque el ser humano encuentra significación a su proyecto de vida que se teje por su relación con un “afuera” de sí, en todos esos casos hay una u otra forma de alteridad.

Como se ve, el término tiene distintas lecturas. Este es un ensayo sobre esa experiencia de alteridad que se da en el encuentro, humano, con un otro. En este universo, el de las relaciones entre seres humanos, la alteridad es una partícula elemental. Si lo político es lo que se ocupa de un modo privilegiado –o así debería ser– de la gestión de lo común, dentro de esas coordenadas la alteridad opera a un nivel, digamos, atómico. Su discurso no arranca con una mirada periférica, considerando la enormidad de la red, sino que habla, al menos en principio, del otro concreto y presente. Su estudio funciona en un orden de magnitud diferente, pero las consecuencias de tener una u otra comprensión o experiencia de la alteridad codeterminan el conjunto en el que se inscribe, por lo que no sorprenderá que los discursos sobre ella desemboquen cómodamente en lo ético y político.

La dificultad para hablar de ella, para pensar sobre ella, radica precisamente en esa proximidad tan especial, tan íntima que le es propia, y que dificulta tomar distancia. Tiene que ver, además, con dos elementos, el yo y aquel que no soy yo. El segundo es, siempre, bien desconocido, bien por conocer; el primero no es menos problemático: que “uno mismo” esté expresamente invitado a una reflexión, que sea uno de sus elementos, multiplica la dificultad del examen a poco que tratemos de considerarlo con un mínimo de honestidad. Hay otro punto difícil, y es que la alteridad es parte inalienable de toda relación, funciona constantemente. La respiración, el diálogo, los pensamientos concretos que podamos tener durante un encuentro tienen hitos, momentos identificables que faci-

litan el análisis. Pero ¿la alteridad? No está claro cómo observarla, cómo verla trabajar, cómo compararla. Si la encuentro interesante es porque, junto a su carácter esquivo, tiene esta participación nuclear en todo lo que marca la vida en común.

Como tantas otras veces, acudir a las obras de arte, siendo esta una forma de objetivación de la cultura (o, desde el punto de vista de la cultura material, *toda la cultura*), es una aproximación razonable. Por otra parte, creo que cuando una obra en concreto nos resulta especialmente valiosa no se interpone de esta manera en una historia de búsqueda, es decir, como instancia de un asunto que antes ya teníamos en mente, sino que es cuando la obra ilumina algo que antes pasaba desapercibido que se nos hace única y ya nos acompaña para siempre.

Una parte del trabajo del pintor, escritor, y sobre todo escultor Juan Muñoz (Madrid, 1953 – Ibiza, 2001) que es la que regirá la redacción de este trabajo, se inscribe en esta experiencia. El tema de mi ensayo no será exactamente, o solamente, la alteridad, sino más bien la dimensión de la alteridad que se experimenta como *extrañeza*. Mi objetivo principal será mostrar cómo la obra de Muñoz ayuda a comprender por qué la extrañeza es un rasgo constitutivo de la alteridad, ineliminable. Poco o nada tiene que ver esta noción de extrañeza con la de extrañamiento asociada a la toma de conciencia del teatro de Brecht, por ejemplo. Ahora tan sólo diré que implica el reconocimiento de un lado oscuro de la alteridad, sombrío, motivo por el cual generalmente trata de eludirse. Y sin embargo, si le prestamos atención podrá ayudarnos a pensar ciertos aspectos de la vida en común.

¿Qué ha dicho ya el arte sobre la alteridad? Generalmente, es común un enfoque cultural o antropológico. Hal Foster ha examinado de qué manera los artistas contemporáneos han tratado el asunto. Habitualmente, dice Foster, el arte presupone, entre otros, el mito según el cual si “el artista [...] *no* es percibido social / culturalmente otro, no tiene sino un acceso muy limitado a esta alteridad transformadora, y [al contrario] si *es* percibido como otro, tiene un acceso automático a esta”¹. Nuevos problemas aparecen en el primer caso, puesto que el otro es generalmente identificado como el proletario explotado o el oprimido postcolonial, y el artista trata de representarlo bajo presupuestos que al propio creador le pasan inadvertidos. Así, el *supuesto realista*, como denomina, persuade al artista de que el otro, puesto que ha sido oprimido, está en la verdad: su condición de maltratado la confiere una especie de privilegio gnoseológico; ha visto cosas que el resto no ha podido conocer y, por tanto, él no padece el velo de la ideología. Este mito se da habitual-

1 Foster, Hal. «El artista como etnógrafo» en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pág. 177.

mente, dice, junto con la *fantasía primitivista*, que inclina al artista a creer que ese otro tiene acceso especial a verdades escondidas, mágicas, que a él le están vedadas². Ambas, afirma, son fantasías racistas no abolidas que las padecen, especialmente, los artistas comprometidos políticamente³. Esto produce un tipo de artista que se abalanza sobre su objeto de representación, y o bien le hace perder la reflexividad suficiente para hacerse cargo de su marco interpretativo, o bien anula la alteridad del otro, cuando no ambas cosas. Para Foster la cuestión del otro en el arte pasa por encontrar un término medio que, sin mantenerse distante, corrija los riesgos de una sobreidentificación. A su juicio, la manera apropiada de tratar con la alteridad pasaría por encontrar una forma de mimesis que se viera libre de aquellas fantasías, por ser socialmente contraproducentes. La “correcta” representación del otro sería, entonces, una cuestión de encontrar “la distancia apropiada”, para que la obra permita “enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro”⁴.

Lo que aquí vamos a examinar siguiendo a Muñoz es el abordaje de la alteridad desde un punto de vista distinto. Sin duda él tiene muy en consideración la problemática histórica del otro, pero en sus trabajos no buscará encontrar nada parecido a una “representación correcta” de la diferencia cultural o antropológica. La distancia que de hecho hay entre dos sujetos no la vamos a poder leer en estos términos, y no será un problema a resolver, sino una potencia con la que contar. Como tendré tiempo de explicar, nos mostrará una alteridad en la que el otro aparecerá como un “otro cualquiera”. El carácter nuclear de la alteridad que había adelantado tendrá un significado aún más pleno.

Quiero aprovechar este espacio para hacer alguna consideración metodológica que gobernará este ensayo, y es que las aproximaciones contextuales apriorísticas –como la que acabo de hacer con Foster– prácticamente terminan aquí. Encararé el estudio de los trabajos desde la misma experiencia, como un visitante que se encuentra con la obra, y desde ahí se podrán ir involucrando los contextos de interpretación. Desde esa posición de cara a cara con las obras intentaré aprovechar, además, una característica particular que tiene que ver con su consideración como objetos de una estrategia representacional no mimética. Esto será un ingrediente muy importante para el descubrimiento de la extrañe-

2 Íbidem, pág. 178.

3 Inscribiendo esto en un contexto político, el crítico afirma que, en general: “[así como] la derecha se desidentifica con el otro, al cual culpa como víctima, y explota esta desidentificación para generar una solidaridad política [...] mediante el miedo y la aversión [...], la izquierda se sobreidentifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual [...] no puede hacer nada mal”. Cfr. íbidem, pág. 206.

4 Íbidem, pág. 207.

za.

Puesto que las “visitas” que vayamos haciendo no las coordinará nada parecido a un criterio cronológico, la biografía del autor estará, en consonancia, casi desaparecida. Juan Muñoz concedió algunas entrevistas que han pasado a ser referencias para los comentarios de su obra. En mi opinión, si bien algunos de esos comentarios recogen con honestidad el espíritu de sus trabajos, en otros parece que el autor está jugando, se está divirtiendo, incluso poniendo a prueba al entrevistador o los mismos límites de la conversación. Por esto, aunque recogeré declaraciones tuyas, lo haré desde esta actitud de sospecha. Además, en cualquier caso no pretendo descubrir la razón de todas las claves; mi objetivo no es una interpretación de su trabajo en el sentido de una *dissección*, sino considerar a la obra como objeto de pensamiento y, tomando las cuestiones más esenciales, hacer de ella una *lectura* que, en última instancia, estará al servicio de asuntos de orden moral.

Este trabajo se estructura del siguiente modo: primero un acercamiento a la obra, después dos partes bien diferenciadas y finalmente una conclusión. El primer arranque, muy breve, al que llamo Avanzadilla, tiene como propósito sumergir al lector en una obra concreta de Muñoz que me parece central. Esta suscitará una serie de preguntas que luego irán encontrando desarrollo.

A continuación tiene lugar el primer gran bloque. Mi objetivo aquí es mostrar cómo Muñoz, haciendo uso de una estrategia representacional particular, enseña que hay *algo* en sus obras que se le escapa a dos comprensiones de la alteridad diferentes. Al final de cada uno de los epígrafes de los que se compone esta parte incluyo un pequeño punto de conclusiones parciales para ayudarme a retener los descubrimientos principales y facilitarme la encadenación del argumento.

Después inicio la Segunda Exploración. Aquí es donde se desarrolla más propiamente la *lectura* de la obra. Me ayudaré fundamentalmente de dos autores, Emmanuel Lévinas y Paul Ricoeur. Ciertas consideraciones del primero están claramente imbuidas en los trabajos de Muñoz y facilitarán comprender el estatuto de la extrañeza. El segundo será de especial interés para comprender las consecuencias que ella tiene en lo que respecta a la identidad. Mi objetivo fundamental aquí, como he adelantado, es buscar a la idea de extrañeza una proyección en el orden moral, así que una vez haya llegado a una definición suficiente de extrañeza terminaré detallando los motivos por los que encuentro muy pertinente su engarce a un discurso ético.

AVANZADILLA: PREGUNTAS SOBRE UNA CONVERSACIÓN

Pido al lector que observe las **imágenes 1 y 2**. Supóngase que viajamos hasta ellas, que compartimos el tiempo y el aire con aquello que estas pobres fotografías nos muestran, y una vez allí imaginemos (como de hecho ocurre en la instalación) que no hay cordón que limite la exploración.

Ahora pensemos que se nos impone la tarea de hablar de lo que allí sucede. Se convendrá sin mucha dificultad que encontrar un nombre para designar a quienes habitan ese lugar desde antes que nosotros llegáramos no resulta una operación sencilla. Tomaré una palabra que alude estrictamente a su perfil material: lo que vemos es una serie de *figuras*. Como se ve en la imagen 1, una de ellas parece que trata de susurrarle o sugerir algo a otra. Una tercera, a poca distancia, apunta con el dedo al centro de ese diálogo, como si quisiera agregar un matiz a lo que dicen, o tal vez realizar una corrección. Como se aprecia mejor en la imagen 2, una cuarta figura la sujeta con unos cables, como reteniéndola en su ademán aunque no parezca tener intención expresa de evitarlo, como si hubiera una discordancia entre su intención y su gesto. Al fondo, en la misma imagen, se ve que una última figura observa lo que está sucediendo, tal vez con curiosidad, tal vez con indiferencia.

Una serie de preguntas asaltan a quien se adentra en esta *conversación* (como denomina Muñoz a la serie de obras en la cual esta se inscribe). Pueden ser muy diversas, pero para tomar un vector concreto me centraré en las siguientes. Las dos primeras preguntas tienen que ver con *qué* es lo que vemos, y una cuestión que nacerá de ella, *quiénes* son esas figuras. Las dos siguientes atañen a qué es lo que *ocurre* en ese lugar y qué nos dice la *expresión* de las figuras. La última cuestión es cuál es el tipo de *relación* que mantiene el visitante con el universo al que ha tenido acceso: ¿se siente más que un visitante, un intruso?

Ninguna pregunta me parece arbitraria pero las dos primeras las encuentro particularmente inevitables: qué son / quiénes son. Aunque las figuras muestran un antropomorfo-

mo que sólo es parcial, pues en lugar de piernas un enorme bulbo les crece de cintura para abajo, es difícil dejar de sentir las como humanas. Si nos preguntáramos qué es lo que provoca esto probablemente diríamos que el hecho de que tengan un rostro más o menos reconocible resulta fundamental (digamos que si la posición del bulbo fuera la opuesta, de cintura para arriba, no sería tan fácil postularse a favor de su humanidad). El que parezcan dialogar, la impresión de que se relacionan en un espacio de conversación no caótico, regido según determinados principios, ciertas costumbres –aunque su naturaleza se nos escapen–, también juega a favor de su apariencia de humanidad. Por tanto, junto a la apariencia de comportamiento humano, un cierto grado de antropomorfismo puede ser la respuesta a la pregunta por el *qué*, aunque esto equivale a decir también que reconocemos un resto que no entra en esta categoría, un factor que las hace manifiestamente distintas a una persona corriente (*¿una persona corriente*, he dicho?) y que sin embargo forma parte de ellas. Son seres humanos, pero no lo son.

La siguiente pregunta, la pregunta por el *quién*, aparece por el reconocimiento de esa cierta humanidad a pesar de que esta no es completa. Tratamos de buscar en ellas algún rasgo que las delate como un individuo concreto. Ocurre que, aun cuando algo que nacía del rostro era lo que había provocado una identificación y por tanto una atracción, enseguida se aprecia que las facciones de sus caras no están en absoluto marcadas. En *La historia del arte*, Gombrich dice que la aplicación del *sfumato* a las comisuras de los labios y las marcas de los ojos de *La Gioconda* es uno de los elementos que confiere a esa pintura ese carácter mágico, pues hace que cada vez que la miremos no seamos capaces de resolver su expresión⁵. Algo semejante ocurre aquí, algo nos dice esta indefinición en el rostro: las bocas que deberían *decir* no se abren a la palabra, así como los ojos que deberían revelarnos algo del interior están tapados por pequeños jirones de carne. Además, con todo esto, se da la circunstancia de que todas las figuras son muy semejantes entre sí, lo que nos disuade de la idea de que tengamos ahí presente a un individuo concreto (*¿sería más apropiado decir la representación de un individuo concreto?*). La respuesta a la pregunta por el *quién* tampoco parece trivial.

Si esos ojos no pueden ver, si esas bocas no se expresan o no pueden expresarse, si las figuras se desplazan torpemente o simplemente son incapaces de ello, ¿por qué no parecen sufrir esta incapacidad en modo alguno? Sea cual fuere el asunto que se dirime en esta conversación, parece no tener nada que ver con lo que nosotros interpretamos como una penosa condición física que llevan incorporada de manera aparentemente irresoluble. En

5 Gombrich, E. H., *La historia del arte*, Nueva York, Phaidon, 2010, pág. 303.

una reunión de seres que, por su apariencia física, tomaríamos fácilmente como deformes, su deformidad no es en absoluto el tema que los convoca. Desde luego, tampoco en forma de crítica o de protesta para reclamar algo de lo que carecen. Cómo comprenden ellas mismas esta condición, qué actitud toman con respecto a ella, resulta por tanto un enigma, y el que no sea lo que esperamos resulta inquietante.

Tal vez si conseguimos desvelar lo que se traen entre manos obtengamos alguna pista. Como dije, en el centro de la composición está teniendo lugar algo parecido a la confesión de un secreto de una a otra, como delata el ademán de las manos de la primera figura. Se esperaría que el resto estuviera afectado por el hecho de que desconoce exactamente lo que ocurre, y en cierto modo la tercera figura, la que apunta esa objeción, sí da la impresión de mostrar cierto interés. En cambio, lo que ocurre con la que sostiene puede resultarnos contradictorio: mira para otro lado sin mostrar esfuerzo en esa tarea –así como la que es retenida tampoco parece luchar contra esa tensión–. La dirección de su mirada la ausenta, aunque también es indudable que participa de la situación. La quinta figura, que observa con cierta curiosidad, se encuentra en una situación semejante, pero al contrario que su compañera ella no está limitada por ningún elemento externo, y tal vez podría aproximarse al centro para escuchar esa conversación secreta. Si lo hace por voluntad o por imposibilidad física, no está claro. En general, ninguna las figuras al margen de la confabulación central están manifiestamente llamadas a participar en ella, aunque en rigor no encontramos ninguna declaración que las excluya. Hay una cierta frontera en el interior del mundo de la obra que separa a unas y a otras, pero no está clara ni su función, ni tampoco sus límites, ni tampoco el efecto que provoca.

Y, con esto, ocurre que ese sentimiento confuso a medio camino entre la atracción y el rechazo por la imposibilidad de resolverla, es también un reflejo de lo que sentimos nosotros como espectadores hacia todas en conjunto. Al fin y al cabo, el visitante es quien sin discusión se descubre como distinto con respecto de las figuras. Esto me lleva a la última de las cuestiones que planteé. En la medida en que a este se le deja deambular con aparente libertad por entre las figuras, y gracias también a que reconoce esa débil semejanza de un rostro humano que podría contener algún mensaje, uno se siente llamado a participar en la conversación, a buscar su lugar entre las figuras, en un sentido figurado y también espacial. Por otro lado, puesto que algo en su físico no se ajusta a nuestra concepción de lo humano, y debido además a que el mensaje no se deja descifrar, uno se pregunta si más que espectador se siente intruso. Aquella confusa frontera que existía en el mundo de esas figuras está duplicada en el universo que estas comparten con el visitante.

Ninguna de las preguntas obtiene respuesta clara, pero la exploración no nos ha dejado indiferentes. Hay una cierta humanidad que no acaba de determinarse, pero aquello que los permite calificar en seres diferentes con respecto a nosotros no se traduce en un sentimiento de inferioridad por su parte, ni para con el visitante ni para con ellas mismas. Hay una expresividad que nos interpela, hay como el principio de un diálogo y un tema que los convoca, aunque ninguno de los dos se concreta. Probablemente puesto que todas estas figuras que no muestran a las claras una seña de identidad (ni como particulares, ni como grupo, ni a través de su expresión) nos encontremos algo indecisos a la hora de adoptar una actitud concreta para con ellas. Vagabundeamos por el espacio procurando un anclaje cognoscitivo que no se encuentra. Estando llamados de entrada, no se nos acoge; siendo invitados, nos sentimos extraños. Ojalá, pensamos, la obra pudiera hablar claramente. Ojalá el mundo de las figuras se declarara como amigo o enemigo sin titubeos. Ojalá pudiéramos cancelar, en fin, todas estas ambigüedades.

O puede que precisamente en las razones de esta ambigüedad, en la pregunta por los motivos de nuestra incomodidad ante ella, encontremos el auténtico mensaje. Esta sospecha funda la apuesta interpretativa que desarrollaré a lo largo de este ensayo.

PRIMERA
EXPLORACIÓN: ENANOS
Y MUÑECOS DE
VENTRÍLOCUO

Había adelantado que la cuestión esencial de las obras de Muñoz consiste en sugerir una idea determinada de extrañeza, a cuya comprensión y aplicación están dirigidos los esfuerzos de este ensayo. Puesto que esta estrategia mediante la cual la idea principal solamente se sugiere –en lugar de mostrarse– la encuentro capital en la obra de Muñoz, acompañaré su movimiento dejando la definición para la segunda parte del ensayo. No abalanzarse sobre ella respeta, además, la naturaleza de la extrañeza. En esta primera parte me ocuparé, entonces, no de perseguir una definición sino de explicar los recursos que las obras ponen en juego para lograr su sugerencia⁶.

Como primer recurso, la obra presenta aspectos propios de dos modos de comprensión de la alteridad marcadamente distintos, cada uno de los cuales podríamos, a grandes rasgos, hacer corresponder con la tradición de dos concepciones filosóficas. Así, en el primer epígrafe que he llamado *Un otro de mí, pero no totalmente*, viajaremos por un determinado conjunto de obras para destilar unos rasgos concretos cuya interpretación nos hace experimentar la alteridad de un modo que el otro es un mero otro respecto de mí, lo que me invita a encerrar su comprensión en una categoría y, además, considerarlo como un subalterno.

El segundo gran epígrafe, *Una narración no del todo amable*, se ocupa de manera análoga de fijarse en otra serie de rasgos que animan a una comprensión de la alteridad según la cual la interpelación del otro disloca el solipsismo de la interpretación anterior y hace patente la constitución mutua del tú y el yo. En uno y otro caso me ocuparé también de señalar algunos de los antecedentes filosóficos que coadyuvan a configurar cada uno de esos dos modos de

6 Este no es el único motivo por el que la clarificación de la idea conviene postergarla; el propio contenido de la idea anima a un trato esquivo. De todo esto se dará razón más adelante.

comprensión.

Esta copresencia de elementos de tradiciones distintas es una de sus peculiaridades de la obra y una de las herramientas para sugerir esa extrañeza que está por definir. Una no es la contradicción de la otra, no se oponen totalmente, pero sí producirán impresiones en cierto modo disímiles. Los dos primeros epígrafes se pueden entender, así, como si sobrevoláramos en dos sentidos distintos una sola área.

Una vez he mostrado los elementos que justifican esta copresencia de tradiciones terminaré esta primera parte con un epígrafe que titulo Un Él como un Tú. Si lo anterior resulta una suerte de aplicación estética de categorías más o menos bien conocidas, este último ingrediente, este ardid si se quiere, es lo que le confiere a la obra su mayor singularidad. Tiene que ver con su estrategia representacional. Brevemente, consiste en cortocircuitar parcialmente la idea tradicional de mimesis para dar cabida a una percepción novedosa del otro, el cual, pese a todo, sigue estando presente como representación de algo ausente. De un modo parecido, dos ideas contrapuestas conviven en la obra. A explicar en qué consiste esto exactamente y por qué es importante me empeñaré en ese tercer epígrafe.

UN OTRO DE MÍ, PERO NO TOTALMENTE

Hacia un denominador común

Me interesaba en la avanzadilla comenzar hablando superficialmente de una obra que es, sin embargo, central. Esto sirve para simular algunas impresiones que despierta la obra de Muñoz cuando esta ha llegado a su plenitud, para simular un sueño o una alucinación que nos ha llevado por un momento al centro y permitido echar una rápida mirada al ojo del agujero. Ahora despertamos y empezamos por el principio, por un cierto principio.

En la **imagen 3** vemos un escenario prácticamente vacío. Solamente el suelo contiene motivos simétricos que lo teselan. Es posible que, allí situados, la instalación nos permita subirnos a él para examinar qué es exactamente aquello que está al fondo. Se trata de un tambor, y en su piel hay dibujado un motivo semejante al del escenario, pero no hay nadie que lo toque. Preguntado en una ocasión por la función de este elemento, el autor ha dicho que “[es] un recurso barroco, un decorado para la imagen”⁷, pero este es un ejemplo

7 Wagstaff, S. en Cooke, L., (ed). *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*. Madrid, Turner, 2009, pág. 39., tomado a su vez de «A conversation between Juan Muñoz and Jean-Marc Poinot, en *Juan Muñoz: Sculptures de 1985 à 1987*, Capc Musée d'Art Contemporain, Burdeos, 1987, pág. 44.

del tipo de cita de la cual, como ya adelanté en la introducción, vale la pena desconfiar⁸, porque si nos damos la vuelta descubriremos que bajo aquella concha a la que puede que antes no hayamos prestado mucha atención descubrimos a la figura de un apuntador, aquella profesión ya en desuso que susurraba el texto cuando los actores lo olvidaban y no conseguían retomarlos. De modo que, tal vez funcionando como su representante sobre el escenario, o simplemente actuando como un símil de su presencia, se encuentra ese tambor que, como el apuntador, tampoco puede hablar. Parece desde luego algo más que un mero decorado. Según cómo accedamos a la sala que la obra ocupa puede que el apuntador sea lo último en lo que nos fijemos, pero la cuestión más notable es que una vez descubierta su presencia esta ya puede obviarse. Especialmente porque, como delatan los rasgos de su rostro que a través de la tronera escrutan fijamente el escenario, y sobre todo por el diminuto tamaño de sus piernas que asoman por la parte inferior (¡cómo no lo vimos antes!), descubrimos que el apuntador es un enano. Un enano, que da la voz a quien no la tiene, sobre un escenario que parecía vacío. Hay varios puntos de interés: un juego de ausencias aparentes –los actores y después el tambor–, de presencias que estaban escondidas –el apuntador– y el hecho de una voz habilitada por alguien ajeno. Pero por ahora quiero centrarme en lo que ocurre cuando descubrimos que es esta figura quien gobierna la escena. Tal vez si sustituimos al enano por un ser humano sin merma física aparente nos damos cuenta de lo importante que resulta para provocar una inquietud particular.

Algo parecido ocurre en *Sara with billiard table* (**imagen 4**). Junto a una mesa de billar retroiluminada se descubre a una figura que es también enana. La impresión que tenemos al entrar a la habitación en penumbra es la de cierta irrupción en un espacio, si no privado, sí íntimo. Más aún cuando descubrimos que Sara parece estudiar una serie de imágenes *de sí misma*. Su gesto exageradamente sobrio, su postura sin afectación visible, hace que nos preguntemos en qué consiste la interpretación que puede estar haciendo, cuál es el motivo de su estudio. No hay razones para pensar que está reflexionando sobre su condición física, y sin embargo, cuánto cuesta deshacerse de esa idea.

En la **imagen 5** vemos una fotografía de *The wasteland* (*Tierra baldía*). Una gran superficie plana que nos recuerda al escenario de *El apuntador*. Si el acceso a la sala lo realizamos por el lateral que se muestra en esta fotografía, lo primero y único que veremos será

8 El motivo del tambor se repetirá en numerosas obras de distinto cuño. alguna del mismo año, como *Wax Drum* (*Tambor de cera*, 1988) nos muestra uno muy semejante que tiene clavado unas tijeras en su tímpano, “destruyendo tanto la posibilidad del sonido como la escucha”, según ha dicho Wagstaff, S en o.c., pág. 36. También, más adelante, *Many drums* (1994) o *Seated figures with five drums* (1996).

esa gran explanada, la densidad de una regularidad geométrica que tensa todo el espacio. Solo más adelante, en un segundo momento de nuestro encuentro con la obra, descubrimos a una diminuta figura que cuelga de una especie de balda, un anaquel solitario. Lo habitual será que el espectador se encamine hacia él. Cuando vi por primera vez esta obra observé que las trayectorias que algunos asistentes describían para dirigirse a la figura no eran las más eficientes desde el punto de vista espacial. No caminaban en línea recta hacia ella sino que describían trayectorias curvas, rodeándola hasta alcanzarla finalmente por un lateral, tal como hacen algunos animales en actitud desconfiada cuando se encuentran con algo o alguien que desconocen⁹. Yo mismo también encontré esta actitud de algún modo “responsable” con la impresión que comunica el muñeco, y que entonces no podía describir con palabras. Situado en ese lugar, una suerte de baldaquino minimalista, y con un tamaño tan menudo, sorprende que domine un espacio tan amplio. Conforme la distancia entre nosotros y el muñeco va disminuyendo descubrimos el detalle de su gesto. No hay rastro de actitud despótica, lo cual no es óbice para que antes y durante nuestra aproximación nos hayamos sentido algo intimidados. De algún modo descubrimos que el dominio que sentíamos no lo produce la figura en sí, lo que puede hacernos sentir ridículos. Cuando finalmente llegamos a ella, podemos pensar que hemos superado esa sensación de amenaza que emana de la figura y su espacio. La duda que asalta es si resulta más cierto decir que precisamente ha sido gracias a esa sensación por la cual nos hemos ido poco a poco acercando hasta ella, aunque tampoco desaparezca del todo cuando estamos a su lado. La examinamos en detalle (**imagen 6**). No padece la desproporción típica de un enano. Su boca está semiabierta, sus manos están posadas sobre sus piernas y luce un traje impecable con pajarita. Es probable que reconozcamos que quien ostenta esta presencia mientras se mantiene encaramado a una repisa es, en efecto, el clásico muñeco de ventrilocuo. De un ventrilocuo que, como los actores de *El apuntador*, también se encuentra ausente. Si en aquella el apuntador tomaba la voz del texto y la proyectaba para entregársela a una narración en parte ajena a sí, pero en la que él participaba, en esta el ventrilocuo es portador de una voz que tampoco es suya.

Hasta aquí el devenir de la descripción ha dado cuenta del carácter poliédrico de estas obras. Ha aparecido en dos casos la cuestión de una voz impropia, y en todas ellas una experiencia de encuentro que no se da completamente en un instante sino a través de una

9 Salvo que indique lo contrario, las vivencias personales relativas a las obras de Juan Muñoz que aquí describo se refieren a las que tuve cuando visité la instalación de *Juan Muñoz: retrospectiva*, 21/04 – 31/08/2009, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

una suerte de secuenciación que altera la comprensión de la situación¹⁰. Pero ahora me centraré en lo que tiene que ver con la experiencia del espectador en relación a las figuras mismas. Reconocer que la excepcionalidad física de estas figuras nos resulta atrayente puede no ser fácil de aceptar, pero tan límpidas son todas estas instalaciones, contienen tan pocos elementos, que se hace innegable. Su minimalismo, si se quiere, funciona para no poder evitar reconocer que estamos absortos por algo que tiene que ver con unos seres humanos que no son corrientes. Es cierto que estos no se muestran cercanos ni particularmente simpáticos, pero la verdad es que tampoco declaradamente hostiles. Obsérvense ahora las siguientes imágenes, correspondientes a *Ventriloquist looking at a double interior* (*Ventrílocuo mirando a un doble interior*) (**imagen 7**), *Dwarf with three columns* (*Enano con tres columnas*) (**imagen 8**) y por último *George* (**imagen 9**). No haré un análisis exhaustivo de las tres, pero encomiendo al lector a que haga un visionado rápido para tenerlas presentes, especialmente de la última de ellas (imagen 9), pues resulta el epítome de toda la colección de ejemplos. A nuestro paso sale, de pronto, la figura de un enano. A diferencia de todas las obras que hemos visto hasta ahora, esta vez la figura se encuentra completamente sola. No tiene el acompañamiento de un suelo hipnótico, no está presente ningún juego simbólico, no hay indicios de un reflexión sobre sí misma, ni tampoco su descubrimiento se da en varios tiempos. Si tuviéramos que obtener un denominador común de las obras vistas en este punto, sería este: el encuentro con un otro que nos inquieta y es diferente de nosotros.

La alteridad como diferencia

Este término, “el Otro”, se ha utilizado generalmente para describir infinidad de categorías. Se ha dicho por ejemplo que “el Otro” es “el extranjero, el loco, el marginal, el homosexual, la mujer, etc.”¹¹, el subalterno con respecto a una clase o categoría generalmente dominante. Pero, también, el otro es la cultura que no es la mía, la ideología contraria, el otro como aquel al que se conquista y aparta, al que se derrota y se encarcela. Una vez nombrado como tal, la posibilidad de su humillación, de su expulsión, apenas vence resistencia. No hay freno para la seclusión del otro. Se ha dicho sobre la obra de Muñoz que:

10 En el caso del apuntador, abordaje del escenario, descubrimiento del tambor y después de la mirada del enano; en *The wasteland*, el encuentro con el espacio de antemano tensionado y descubrimiento de una figura que parece regir esa tensión y que sin embargo, finalmente, no la justifica plenamente, etc.

11 Ruiz, C. «La alteridad», en *Casa del tiempo*, núm. 25, 2009, pág. 99.

Al poblar sus trabajos con figuras de presencia física extraordinaria, como marionetas, acróbatas [...], muñecos de ventrílocuos, enanos [...] Muñoz juega deliberadamente con la idea histórica y prototípica que se ha tenido en Occidente de lo exótico. Lo que se propone es buscar activamente una definición ahistórica del «otro»¹²

Dejaré por el momento lo que quiere decir con “ahistórica”, pero sí diré que la comprensión de aquellos que la cita denomina exótico parte generalmente de una visión del otro como subalterno. Una determinada dimensión de nuestro encuentro con George puede entenderse así: George sería este otro al cual encuentro netamente diferente, puede que incluso me cause cierta repulsa, y tal vez trate de tenerlo por un “mero enano” para encontrar una postura más cómoda con respecto de él.

Este es un modo de comprensión de la alteridad habitual, pero funciona muy ágilmente con individuos dispares: la idea de que siempre podemos encontrar en el otro un rasgo que, elevado a la condición de categoría, hace que lo sienta como diferente de mí. En este caso, la alteridad, es decir, aquello que revela al otro como un otro distinto de mí, es desde este punto de vista, la plena diferencia entre él y yo. En este caso, un atributo físico concreto, que leo, interpreto y adscribo a George en forma de categoría (la de enano). Esta operación cognoscitiva cartografía de manera muy eficiente toda la diferencia entre él y yo, completa todo el espacio entre ambos, y hace equivaler la diferencia a la alteridad, diciendo algo parecido a: “esto, este espacio, esta distancia, es lo que explica nuestra alteridad”.

La influencia de la tradición

Tal vez no sea muy fácil percibir que esta visión está codeterminada por una cierta pre-comprensión. Como adelanté, la alteridad juega en un plano muy íntimo y funciona constantemente, por lo que es complicado encontrar hitos o momentos desde los que obtener perspectiva. Rosi Braidotti, por ejemplo, ha mostrado que el dibujo del *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci¹³, cuyo fin en principio era estudiar las proporciones del ser humano, encarnaba en realidad “una visión específica de qué es lo 'humano' de la humanidad”¹⁴. El individuo que se afirmaba como universal tenía, en realidad, rasgos marcados

12 Wagstaff, S., o.c., pág. 42.

13 Cfr. por ejemplo:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg/300px-Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg

14 Braidotti, R., «Post-humanism: Life beyond the self» en *The posthuman*, Londres, Polity, 2013, págs. 14 y ss., traducción mía.

de sexo, raza y religión, y contaba por supuesto con un fenotipo que difiere prácticamente en todo del que veíamos en *George*. El dibujo, desde luego, tiene un valor científico y artístico incuestionable. Pero, también, la imagen de ese supuesto sujeto universal podía ser utilizada, bien de manera explícita o incluso como arma ideológica, para dejar a los individuos “no universales” como meramente otros respecto de un occidental. Lo que me interesa en este momento no es denunciar esta construcción como ideológica sino tratar de mostrar la participación en ella de dos elementos concretos los cuales nos ayudarán a descubrir qué rasgos son propios de la comprensión de la alteridad que estamos tratando ahora.

El primero tiene que ver con la distinción platónica de los grandes géneros lo Mismo y lo Otro, y en concreto, una confusión categorial que ahí se gesta. Es en el *Sofista* cuando, precisamente, la visita de un *extranjero* termina suscitando una discusión a cuenta de la distinción entre los grandes géneros: Ser, Reposo, Movimiento, Igualdad y Diferencia. Con la inestimable ayuda de sus compañeros, como es mandato en Sócrates, se termina concluyendo que la Igualdad, el género de lo “Mismo”¹⁵, constituye una categoría en sí misma (diferente del Ser); y que esta es, a su vez, diferente de la categoría de la Diferencia, de lo Distinto¹⁶.

Hay que entender que esta distinción metafísica entre Mismo – Otro no equivale al par yo – tú. Mientras que las primeras son categorías metafísicas, lo segundo es un par de elementos de la alteridad que funcionan como pronombres personales (una calificación, la de “personales”, algo extraña). Y sin embargo puede no resultar siempre tan fácil como parece preservar, en la experiencia, este carácter *relativo* de estos pronombres y evitar que se deslicen hacia un estatuto de orden diferente. Piénsese por ejemplo cuando escuchamos, con un tono generalmente no muy amable, “¡tú, qué vas a decir!”. Parece que se estuviera diciendo “qué vas a decir tú *por el hecho de ser un tú*” (difícil sería escuchar una oración semejante donde la partícula «yo» sustituya al «tú»; tal vez en boca de algún Sócrates moderno). Esta comprensión de la alteridad que traza fronteras absolutas entre el yo y el tú puede incurrir sin demasiada dificultad en el olvido de que la función de estos pronombres es meramente designacional, señalante, y en la praxis utilizarlas investidas de un halo metafísico que se parece demasiado al modo de los grandes géneros Mismo y Otro, no advirtiendo que con ello esté incurriendo en una confusión categorial. En otras

15 Recordemos que, según Platón, el hecho de que se dé regularmente la posibilidad de que algo sea idéntico a otro algo debe tener, por necesidad, un fundamento eidético; es decir, debe haber un *eidos* inteligible (una “Idea”, según se ha traducido frecuentemente) que explique esta regularidad del mundo.

16 Cfr. Platón, *El Sofista*, Madrid, Alianza, 2010, 255c-256d.

palabras, el salto, la diferencia que, en cierto modo obviamente hay entre un yo y un tú, puede fácilmente llegar a hipostasiarse para situarlas en un régimen distinto que los opone como si fueran elementos que representan adecuadamente la experiencia del otro como ajeno en relación a mí mismo. Y, por supuesto, toda representación de una experiencia condicionará más tarde la recepción de esta misma experiencia.

Pero, además, esta cierta reificación en los presupuestos de la alteridad de dos elementos que no estaban llamados a cumplir más que una función operativa, práctica, sucede de un modo tal que una de las dos, el Tú, queda supeditada a la otra, el Yo. ¿Y por qué ocurre esto último? Creo que una pista la da una mirada a Descartes. Cuando trata de buscar un nuevo fundamento para toda la filosofía, un axioma incuestionable al modo de la ciencia, encuentra en el «yo pienso» un hallazgo indubitable, un auténtico cimiento para el pensar. No me parece que Descartes tenga intención expresa de elevar el yo por encima de un otro (este no es el problema que trata de resolver), lo que ocurre es que tener al yo *pienso* como fundamento primero desliza una noción del yo de ese yo *pienso* como algo a lo que se le concede un estatuto casi necesariamente privilegiado. Como comenta Paul Ricoeur, ocurre que “la certeza del *Cogito* da de la verdad una versión solamente subjetiva”¹⁷. Abordada después por Kant lo que se conoce como la revolución copernicana (y que supone el abandono de la búsqueda del ser perseguido desde la antigüedad asumiéndolo como noúmeno incognoscible) el sujeto se coloca en el centro¹⁸, pero no “un sujeto cualquiera”: es el yo el que ocupa esta posición. Es obvio que desde el punto de vista de la gnoseología es difícil que se dé de otro modo: es posible que el centro gnoseológico lo pueda dominar un Yo trascendental como en Kant, pero es difícil de imaginar que este sea un tú, trascendental o terrenal¹⁹. El problema, entonces, es que un yo que tiene a lo exterior a sí como objeto de conocimiento está demasiado cerca de un yo que, en tanto que lo exterior es objeto, se ve tentado de someterlo su voluntad. Un presupuesto noético, tal vez muy razonable, ha hecho aparecer un problema de carácter ético. Este es, de hecho, el fundamento de la crítica a la razón ilustrada que, más adelante, harán Adorno y Horkheimer, y que según ellos es el germen de la violencia encarnizada que gobernó durante demasiado tiempo el s.XX: “La abstracción, el instrumento de la Ilustración, se com-

17 Ricoeur, P. *Lo mismo y lo otro*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996, pág. XIX.

18 Se ha dicho que, paradójicamente, por esa resituación del sujeto concededor, esta revolución puede tenerse más por una “contrarrevolución ptolemaica”, lo que adelanta el problema al que desde este paradigma se enfrenta la cuestión de la identidad. Cfr. Russell, B. *El conocimiento humano. Su alcance y sus límites*, Taurus, Madrid, 1977, pág. 9 y ss.

19 No obstante, sobre una cierta *ética* del tú vinculada a una metafísica hablaré en la segunda parte.

porta respecto de sus objetos [...] como liquidación”²⁰.

Defectos, virtudes y una sospecha

Como he venido sugiriendo en las últimas páginas, esta visión de la alteridad facilita, en su proyección ética, la inscripción de pares yo – otro distinto de mí en la hegemonía cultural de cada época. En general, esta comprensión que podemos llamar solipsista se tiene, sin mayores apelativos, como nociva para la vida en común, pues propicia de diversos modos el socavamiento del respeto legal y causa “heridas” de diverso cuño, como diría Honneth, en las distintas “esferas”, como denomina, que canalizan el trato intersubjetivo²¹.

Sin abundar en esto ni tampoco negarlo, quiero llamar la atención sobre lo siguiente. Esta tradición solipsista que traza una línea clara entre un yo y un tú contiene, por otra parte, una propiedad que elimina de manera muy satisfactoria una cierta tensión que era previa a la distinción. Una cartografía con fronteras marcadas es aclaradora y manejable. Al segregar al otro como meramente otro se elimina todo atisbo de indeterminación entre el yo y el tú se facilita por tanto un punto de vista en principio más relajado, que facilita el descanso intelectual en lo que se refiere a la experiencia de la alteridad, por lo que esta medida muy bien puede tenerse como liberadora. Al fin y al cabo, la voluntad de clarificar, de distinguir, es un motor del pensamiento desde antes de la dialéctica socrática, y si una resolución se da de un modo claro y distinto, si la categorización deja a cada uno de sus elementos etiquetados de manera unívoca, en algún sentido no podemos sino sentirlo como un éxito.

Así que tengamos presente esta tradición solipsista, esta virtud que señalo, y volvamos a la obra. El enano que se nos aparece, comprendemos, está mermado físicamente, y la detección de ese rasgo me anima a situarlo con respecto a mí como “un mero enano”, por lo

20 Horkheimer, M y Adorno, T.W, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, pág. 68.

21 Honneth sostiene que podemos representarnos el reconocimiento intersubjetivo mediante tres esferas: la dedicación emocional, que cubriría los sentimientos particulares entre individuos (el amor, en un sentido amplio); la atención puramente cognitiva, de la que se ocuparía el *derecho*; y por último la valoración social, que atendería lo que entendemos por *solidaridad*. Sobre una disección del tipo de heridas que pueden sufrirse en cada esfera y una revisión crítica de la teoría de A. Honneth, cfr. Hernán Tello, F. «Las esferas de reconocimiento en la teoría de Axel Honneth», en *Revista de sociología*, No 26, 2011, págs. 45-57. Nótese, por cierto, que el principio del *reconocimiento del otro* no parte, desde luego, de la comprensión de la alteridad de la que nos estamos ocupando en este punto del discurso, pero si lo cito aquí es porque Honneth describe muy bien la diversidad de heridas que el otro puede sufrir, y estos actos sí pueden llevarse a cabo desde aquella. Para un desglose de las mismas, cfr. Honneth, A. *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*, Barcelona, Crítica, 1997, pág. 159.

que podría tenerlo –¿quisiera tenerlo? – como un subalterno. Pero, además, esa operación permite que si había *algo* distinto a esa condición de “ser un enano” que pretendía resistirse a esa operación de sometimiento, entonces, en virtud de la operación de categorización, he tomado ese *algo*, sea lo que fuere, y lo he incluido en ese mismo recipiente adonde fue a parar la totalidad del otro. (¿Había algo, entonces, que se resistía a ello? ¿Qué es exactamente ese *algo*?). Podríamos aplicar el análisis con cualquiera de las obras vistas, pero creo que con George se verá todo más claro. Preguntémosnos, primero, si realmente lo tenemos como un subalterno, si nuestra impresión coincide con la representación que nos ha dejado esta manera de comprender a George. Creo que, honestamente, si nos atenemos a nuestra experiencia de la obra descubrimos que esta atribución no explica la impresión que nos deja. La duda se hace patente si la verbalizamos: “he ahí George, el pobre enano subalterno a mí”. Tal vez incluso tengamos la sospecha de que estemos sufriendo una interferencia interpretativa fuerte, un cliché cultural que rescatamos para ayudarnos a sentirnos a gusto con George porque es “un mero enano”. Pero es que no se muestra como un mero enano: si así lo percibiéramos, nuestro encuentro debería estar acompañado de una sensación de comodidad. ¿Puedes tú, lector, hacerte una representación mental de ti mismo enfrentándote a su mirada –porque eso es lo que ha ocurrido nada más lo viste–, aproximándote después a él –porque, al fin y al cabo, tienes que continuar la visita del museo en que estás aunque ya lo habías olvidado– y pasando a su lado sin que ese presunto pobre enano se deje intimidar un ápice? La posición de autoridad que nos prometía facilitarnos esa comprensión de la alteridad donde George terminaba siendo un mero enano es, en todo caso, un deseo, pero no la descripción de la experiencia. Hay como un movimiento que me lleva desde la promesa de una posición segura y satisfactoria con respecto al otro a un momento donde se produce un quiebre de aquel posicionamiento.

Podemos reflexionar sobre qué es eso que explica esta falta de adecuación. Tal vez podamos entenderla a través de la sensación de amenaza que ya había mencionado y que también está en otras obras ya vistas (marcadamente en *The wasteland*, por ejemplo). Podría ser, quiero decir, que la amenaza que experimento pudiera ser mi respuesta emocional a un rasgo del otro que se niega a aceptar su presunta posición de inferioridad. Pero si así fuera podríamos ir más allá e intentar dar razón de esa impresión de amenaza. ¿Acaso vemos –como ya había sugerido en otra parte– algún rasgo del otro que pudiera suponer una declaración de honesta enemistad, algo que pueda interpretarse como “aquí estoy yo y ten cuidado conmigo”? Difícilmente. Permítaseme realizar de nuevo una sustitución imaginaria para intercambiar al enano frente a nosotros por una figura igual, de

facciones y proporciones idénticas, que en cambio sostiene una lanza dirigida a nuestra nariz. Eso sí representaría una amenaza conforme a diccionario, en la que se “da a entender con actos o palabras que se quiere hacer mal a alguien”, o que “da indicios de estar inminente algo mal[o]”²². Pero aquí no encontramos esto. No hay indicio que anuncie un acto nocivo. La amenaza que, *sin duda*, sentimos no parece explicable en términos de una determinada *actitud* del otro para conmigo.

En resumen, tenemos, por tanto, un rasgo en George que anima a interpretarlo como un mero otro. Y también un deseo que esta comprensión promete cumplir, el de eliminar una cierta tensión “previa” a esa distinción, pues sabemos que ella llevará a una categoría clara e inequívoca mi comprensión del otro. Y sin embargo, cuando aplicamos ese esquema, no se logra hacer desaparecer aquella tensión. En virtud del poder clarificador de la categoría, hubiera eliminado una especie de vibración que se estaba dando en esa relación, pero ya vemos que ese esquema se queda a medio camino de poder desplegarse totalmente. Este marco, este modo de comprensión, no atrapa entonces la totalidad de la experiencia de la obra. Hay algo importante que se queda fuera. Y esto no parece, por cierto, explicable como un lamento de carácter moral, no es que esta red deje fuera “el sufrimiento del enano” ni nada parecido. La explicación de que el marco y las impresiones no coincidan, por tanto, está en otra parte. Me viene aquí a la mente el juego en que dos personas tienen que correr a la señal hasta un centro donde hay un pañuelo que un tercero sujeta. Necesariamente el pañuelo se lo tiene que llevar alguno de los dos equipos, es un mandato del juego que así debe terminar cada ronda. La tradición solipsista anima a los individuos a correr en dirección al pañuelo para resolver su ambiguo estatuto de propiedad, sin importar que, inicialmente, el pañuelo no pertenecía a nadie. El pañuelo debe terminar en manos de uno u otro para que el juego tenga éxito. Y, sin embargo, tras cada ronda, el pañuelo vuelve a su lugar una y otra vez, como si recordara así que llevárselo sólo ha permitido un momento de relajación ficticia.

Conclusiones parciales

Titulaba este epígrafe *Un otro de mí, pero no totalmente*, tratando con esto de caracterizar un rasgo de las obras que tiene ver con una forma de alteridad concreta, donde interviene un yo que tiene a lo externo a sí como completa diferencia. Decía además que esto se conjuga fácilmente con una experiencia de dominación del otro como *mero* otro de mí. Pero el título ya recogía la insistencia que después iba a reiterar varias veces, y es que si

22 Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=amenaza>, consultado 8 julio 2015.

bien podemos dar con elementos en las obras que permitan encontrar acomodo teórico de esta forma de experiencia, realmente luego no la describe sino de manera parcial, dejándose fuera una dimensión de la experiencia. No podemos disfrutar de la relajación intelectual que supondría el que dejara muy claramente determinadas las fronteras entre el tú y el yo y, con ella, la comprensión del otro.

Dos preguntas aparecen vivamente al término de este arduo epígrafe. Primera, ¿qué es exactamente eso que este modo de comprensión no logra capturar? Segunda, ¿cuál es esa *otra* comprensión de la alteridad de la que aún tampoco he dicho apenas nada? Sobre esta última cuestión, y su presencia en la obra (copresencia, como ya expliqué), tratará el siguiente epígrafe.

UNA NARRACIÓN NO DEL TODO AMABLE

Confieso que antes dejé inacabada esta cita de Wagstaff (se verá que lo que excluí solamente agregaba nuevo significado). La retomo:

Al poblar sus trabajos con figuras de presencia física extraordinaria, [...] Lo que se propone es buscar activamente una definición ahistórica del «otro». Como señala Thomas McEvilley, 'la búsqueda del Otro es una búsqueda de la novedad de nuestro yo cambiante'²³

La primera parte de esta declaración subraya el rasgo que hemos estudiado en el epígrafe anterior, dando cuenta de qué produce tras descubrir esa “presencia física extraordinaria”. Tú, lector, tienes derecho a molestarte si digo que, de nuevo, dejaré pendiente la cuestión de la definición “ahistórica”, porque ahora me detendré en un elemento de la obra que tiene que ver con esa “búsqueda del Otro” como “búsqueda de la novedad de nuestro yo cambiante”²⁴. La cita está tomada de un libro de Thomas McEvilley, *Art & otherness: crisis in cultural identity* el cual, según Wagstaff, estaba presente en la biblioteca personal de Muñoz. El texto de McEvilley parece que comparte la preocupación central de Foster que antes glosaba en la introducción: la idea de que aquel arte, principalmente europeo y occidental, que mantiene una preocupación por el otro como denostado o humillado, tal vez tenga hoy una gran oportunidad para salir definitivamente de

23 Wagstaff, S, o.c., pág. 42.

24 McEvilley, Thomas, *Art & otherness: crisis in cultural identity*, Documentext/McPherson, Nueva York, 1992, pág. 104.

su posición sorteando las preconcepciones que lo atenazan. Según McEvelley, es posible lograr esto olvidándose de pretensiones universalistas pero sin que ello se arroje a la inanidad. Se ha dicho que “McEvelley esclarece cómo [...] la otredad sirve para definir el yo, y cómo el arte no pierde necesariamente su significación cuando se libera de distintivos universalistas”²⁵. Si la herramienta es repensar la otredad, hace falta virar hacia una postura inicial radicalmente diferente a la que veíamos antes, que no facilite la seclusión del tú y el yo, que no niegue su evidente separación pero que tampoco la sobredetermine y que, incluso, haga patente una cierta *constitución mutua* entre ambos. Qué quiere decir esta expresión será aclarado a lo largo de este epígrafe.

En la primera página del libro de Vincent Descombes, *Lo mismo y lo otro*, el autor comienza con algo que nos hace reír y temblar a la vez. Descombes copia en una segunda página la portada del libro²⁶. La página es exactamente igual: como antes, figura su nombre y debajo el título del libro en grandes letras. La única diferencia es una pequeña *Advertencia al lector*, que dice así:

Esta página reproduce la anterior. Otra, es la misma.

*Pero para evitar que el lector no tome en cuenta esta segunda primera página, atribuyéndola, por ejemplo, a un error de imprenta, he tenido que incluir esta advertencia, que no figura en la primera página. Para ser la misma, hace falta que sea otra.*²⁷

El tú tiene un estatuto curioso. Antes dije que era un mero pronombre reflexivo, pero es más que eso. En cierto modo el tú es el doble de un yo; es otro yo como yo, que no soy yo. No es sólo que, como dije en el epígrafe anterior, la referencia al tú se haga desde un yo, es que la misma referencia al yo sólo tiene sentido si se admite que hay un tú (una segunda o una tercera persona). Algo, en definitiva, distinto de mí, pero que a la vez me constituye.

Una manera, por tanto, de iluminar los problemas que conlleva la tradición solipsista es hacer patente esa constitución mutua entre el tú y el yo. ¿Y cómo mostramos esto? No me tomaré ese trabajo. Me limitaré a mostrar cómo lo hicieron otros...

25 Cfr. http://www.goodreads.com/book/show/1835786.Art_and_Otherness, traducción mía.

26 Se me perdonará si abuso al deshacer una confusión habitual: las partes duras (o blandas) de un libro que tocamos con los dedos cuando sacamos al libro de paseo manteniéndolo cerrado, son la *cubierta* y *contracubierta*. La *portada* es la primera página que lleva la inscripción del título, autor, acaso editorial, y poco más.

27 Descombes, V., *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 2. ¿O tal vez pág. 1?

La protesta del fenómeno

Es popular la discusión kantiana sobre la moneda de los 10 táleros, que discurre sobre si hay alguna diferencia entre la moneda pensada y la moneda existente. Kant concluye con la afirmación de que la única diferencia posible la puede aportar la experiencia de la moneda, la constatación mediante observaciones empíricas de que la moneda está ahí, y que por tanto la existencia no es un atributo de la esencia. “Ser”, entonces, equivale a “ser conocido” (por alguien). Vicent Descombes transcribe un divertido pedazo de las actas de la Sociedad Francesa de Filosofía en la que León Brunschvicg defendía argumentos en línea con las ideas de Kant, frente a André Cresson, otro de los asistentes.

Brunschvicg: La idea que tengo de su conciencia es un elemento en el sistema de mis juicios de existencia.

Cresson: De ninguna manera admito que [yo] pueda ser reducido a un juicio de existencia de la conciencia del señor Brunschvicg, y creo que ninguna de las personas presentes está dispuesto a admitirlo por cuenta propia. Y para ser consecuente con el señor Brunschvicg sin duda debería declarar que su conciencia es la única conciencia y que el conocimiento tiene por única meta hacer con sus representaciones una clasificación armoniosa para su yo solitario²⁸

En la discusión transcrita Brunschvicg afirma que no puede estar seguro más que de su propia conciencia y, por tanto, para él la conciencia del otro, de cualquier otro, no es más que un elemento del conjunto de su estado mental, puesto que de lo exterior a sí no tiene certeza indubitable. Brunschvicg está tomándose verdaderamente en serio los postulados de la tradición solipsista (ahora se aclara el porqué de este apelativo) y está siendo muy consecuente con ello. Entonces, muy elegantemente, uno de esos otros manifiesta su enojo por la posición en que lo deja a él, o al menos a su conciencia, la afirmación de Brunschvicg. El problema es que si ahora Cresson copia los postulados desde los que Brunschvicg hace su afirmación, sería entonces Brunschvicg el que, de golpe, pasaría de ser conciencia plena e indubitable, a una mera representación fantasmática en la mente de Cresson. Desde luego, la amenaza de Cresson también es como para tomársela en serio. Al leer esto recordé cuando, durante mi infancia, le confesaba a un amigo que me encontraba muy angustiado porque había llegado a la conclusión de que no podía estar seguro de su existencia, de la suya ni de la de nadie en realidad, puesto que todo lo que podía saber era que en mi cabeza había una serie de “carpetitas”, dije, de archivadores (de

28 Descombes, V., o.c, págs. 40-41.

moda por la época, supongo), donde yo guardaba además de los recuerdos, la idea de él, de mi otro amigo, de mi madre y padre, etc. Recuerdo llorar ante la posibilidad de encontrarme realmente solo en el universo, sin que *nadie* pudiera refutar, en un sentido fuerte, esa sensación. No recuerdo cómo terminó la conversación pero sí que esa angustia me acompañó durante algunos años de manera, menos mal, intermitente. La cuestión que está en juego en ambas discusiones es la misma aunque mientras Brunschvicg y Cresson se sienten ofendidos ante la posibilidad de que el otro niegue su propia existencia, lo que yo sentía era temor ante la idea de negar la existencia del otro. Lo que narra Descombes a continuación sigue, lógicamente, por el camino de la afrenta, de la “protesta del fenómeno”, no el de la angustia de un sí que se descubre teóricamente solo. Lúcidamente el autor se solidariza con las presuntas protestas de todos esos objetos, todas esas cosas que, como meros fenómenos, no pueden interpelarlo a Brunschvicg, al contrario que Cresson quien tiene “el privilegio [...] de dar a conocer su desacuerdo mediante palabras”²⁹.

Me parece que ambas discusiones, aún desde afectaciones diferentes, iluminan los problemas de la tradición solipsista en el momento en que el otro aparece, bien en forma de protesta fenoménica, como presencia, bien como angustia ante el abismo que supone su negación, como ausencia intolerable. Sea como fuere, de la concepción de un yo que no puede concederle al otro el mismo grado de certidumbre que se adjudica para sí, la misma seriedad ontológica, se desprende, en el momento en que son enunciadas por su postulante, unas consecuencias que lo dejan en una situación que es, por un lado, moralmente comprometida y, por otro, problemática desde el punto de vista lógico. Queda desbordado ante las implicaciones de una situación real de una comunicación.

El magnetismo positivo del decir

En las obras de Muñoz –en una de sus dimensiones, desde uno de sus ángulos–, el camino que se adopta para conseguir una experiencia de alteridad diferente está relacionado con esa tradición postfenomenológica, en la cual la constitución mutua entre el tú y el yo, tiene mucha importancia. Con este término, postfenomenológico, designaré aquella reflexión que toma en serio la “protesta del fenómeno” y entiende la necesidad de salir de un paradigma en el cual el yo encarna el principio y fundamento de la alteridad. Descubrimos que muchas de las obras, de un modo u otro, nos hablan, se dirigen al espectador. Fijémonos por ejemplo en aquel otro ventrílocuo que “miraba a un doble interior”

29 Descombes, V, o.c., pág. 41.

(**imagen 7**), ocurre algo sorprendente: si nos acercamos a la obra descubrimos que tiene una boca animada electrónicamente que murmulla algo. El bajo volumen y la falta de dicción impiden comprender lo que dice. Ha dicho Muñoz con respecto a esto:

*Hice una copia perfecta del muñeco de un ventrílocuo, porque un ventrílocuo es siempre un narrador de historias. Pero el muñeco de un ventrílocuo, sin éste, también se convierte en un narrador. Se sienta ahí, esperándote para poder hablar.*³⁰

Ausentar el ventrílocuo en sí, el individuo tras la figura, es una manera de conseguir que nos concentremos en el decir en sí, que proviene del muñeco, ignorando al emisor del mensaje. Ocurre que, una vez nos detenemos en la voz que llega hasta nosotros, descubrimos que esta no es inteligible. El mecanismo se repite en *Winterreise* (**imagen 10**), y sobre todo en *Shadow and mouth* (**imagen 11**) (esta última la trataré en detalle más adelante). En *The prompter* (**imagen 3**) y en *Tierra baldía* (**imágenes 5 y 6**) también tenemos, a su modo, la evocación de una voz, un decir, también en estos casos (presente aquí como manifestación de una ausencia).

El descubrimiento de una voz, sugerida o claramente presente, atrae al visitante de un modo muy particular. Toda narración produce un cierto magnetismo, nos convoca con respecto al enunciador. Atender de qué manera tan especial lo hace será una de las claves que permita repensar la alteridad como al citado Cresson le gustaría, lo que también tendrá consecuencias para la concepción del sí³¹. Ricoeur discute al principio de *Sí mismo como otro* qué tan cerca se encuentra el otro del sí, en el plano lingüístico. Mientras lleva a cabo un análisis de la noción de *persona* tratando de determinar qué rasgos pueden resultar identificantes para una persona concreta (lo que llamará entidades de base, en oposición a meros atributos), observa que “los acontecimientos mentales, que más arriba hemos relegado del rango de entidades de base al de predicados, tienen la particularidad, precisamente en cuanto predicados, de conservar el mismo sentido tanto si son atribuidos a *sí mismo* como si lo son a *otros* distintos de sí mismo, es decir, a cualquier otro”³². Es decir, Ricoeur, en un lugar temprano de su obra hace ver que un pensamiento o un senti-

30 Citado por Benezra, N., *Sculpture and paradox* en *Juan Muñoz*, The art institute of Chicago, Chicago, 2001; tomado de Braet, J., «Fluiten in het donker», en *Knack*, núm 48, diciembre de 1991, pág. 111.

31 No abundo expresamente en los detalles teóricos que me hacen llamar aquí al *yo* como un *sí*. Lo hace Ricoeur desde las primeras líneas del Prólogo de la obra citada, ya la distinción está muy trabajada a lo largo de todo el libro. Para no extraviar la argumentación no recuperamos la discusión expresamente, aunque baste decir por si hiciera falta alguna aclaración que el *yo* alude a la identidad de cuño fenomenológico y el *sí* a alguna idea del sujeto de conciencia, alejado de aquella tradición, pero en todo caso como apócope de *sí mismo*.

32 Ricoeur, P o.c., pág. 14.

miento, describible y enunciable, conservaría el mismo sentido en tanto atributo intercambiando el sujeto al cual es atribuido. Ricoeur remata más adelante:

Es cierto que los estados mentales son siempre los de alguien, pero ese alguien puede ser yo, tú, cualquiera. [...] No hay al principio un yo solo; la atribución a otro es tan primitiva como la atribución a mí mismo. No puedo hablar de modo significativo de mis pensamientos, si no puedo, a la vez atribuirlos potencialmente a un otro distinto de mí.³³

Ricoeur señala la condición circulante de acciones, pasiones, etcétera, que podemos atribuir a un sí³⁴. Si creo en la posibilidad de expresar mediante la lengua (hablada, escrita, hecha soliloquio) un determinado estado de conciencia que me atribuyo a mí mismo entonces tengo que admitir que, potencialmente, este es transplantable a un otro distinto de mí sin que por ello se produzca una pérdida de sentido (la única pérdida es que ya no es *de mí*, y por aquí sigue la discusión en el texto de Ricoeur). Hablar de los pensamientos de un sí conlleva inevitablemente la posibilidad de que sean de otro, y la apercepción de ello funda la comprensión de un vínculo, una constitución mutua entre el tú y el yo original. Obsérvese la contundencia de la afirmación: “la atribución a otro es tan primitiva como la atribución a sí mismo”.

Más adelante Ricoeur lleva a cabo una consideración que puede parecer obvia pero en un sentido radical resulta muy interesante. Recordemos la distinción entre oraciones constataivas y performativas que nos enseñó Austin³⁵, y recordemos también que él mismo se procuraba de poner en cuestión esta división cuando observaba que cualquier oración de tipo constataivo del tipo “el gato está sobre la mesa” puede ser convertida en performativa mediante la adición de unas pocas partículas lingüísticas: “te digo (te prometo) que el gato está encima de la mesa”.

Lo que Ricoeur observa a partir de aquí es, primero, que esta adición no es en realidad un agregado sin consecuencias, sino que en el fondo siempre está, de manera más o menos explícita, el propio juicio. Ocurre que, por conveniencia (para no darnoslas de dioses

33 Ricoeur, P o.c., pág. 15.

34 Ricoeur insiste mucho en distinguir el 'sí' (como apócope de 'sí mismo'), del yo. Esto tiene particular sentido en el contexto de su obra, pues esta pretende reconstruir una visión del sujeto que esté por un lado, liberada de las consecuencias negativas del Cogito cartesiano (que ya cité antes) sin llegar a conceder tampoco una comprensión del yo nietzscheana, donde prácticamente no hay nada del sujeto. Aquí, utilizaré generalmente ese 'sí' cuando hable del 'yo' en un contexto semejante al de Ricoeur, pero puesto que este ensayo no trata exactamente de la filosofía del sujeto, puede entenderse más o menos indistintamente 'yo' o 'sí', con las matizaciones que haré según el caso.

35 Cfr. Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1982.

o de jueces, pero tampoco para parecernos a Pirrón el escéptico y hacer la vida igualmente invivible; en definitiva, por pragmatismo) no explicitamos esa partícula que me pone, a mí, al enunciador, como testigo de la promesa que mi propio juicio supone. El último paso es ver que, junto a esta partícula que *afirma* que hay un gato sobre la mesa, hay una partícula más, un prefijo que toma a la enunciación y la dirige a un tú: “(te)-(afirmo) que hay un gato...”. La enunciación de un juicio –en sentido negativo o positivo, se entiende que es indiferente– se vuelve de inmediato, como dice Ricoeur, un fenómeno “bipolar”; “afirmo que” es igual a “*te declaro que*”³⁶.

Ricoeur sentencia que, por tanto, “enunciación es igual a interlocución”³⁷. Esto da una explicación bastante precisa del motivo por el cual se produce ese magnetismo, que calificaré como *positivo* por “atrayente”, de las obras que antes enumeré, pero que es un ingrediente habitual de las obras de Muñoz. En todo decir hay una interpelación al otro porque ese otro está inserto, si se quiere, en el hecho del decir. Y tenemos que darnos cuenta que esto ocurre en un plano que no es retórico (es decir, no depende del modo en que se hable o los recursos que se desplieguen) y que también supera a la intención del hablante (no se modula según el tipo de juicios que se enuncien, ni si el otro pretende engañarme). Este rasgo holístico, pleno, del decir como necesariamente interpelante, permite abrir una vía nueva de consideración donde la presencia del otro no puede ser, de entrada, la de un otro de mí, como vimos en el epígrafe anterior. En el caso de nuestra experiencia con las figuras, al tiempo que ocurre la comprensión del otro como un mero otro de mí, se da también esta otra experiencia: la conciencia de saberse inserto en el decir del otro. ¿O acaso no nos hemos acercado a ellas, en sentido literal, para saber qué estaban tratando de decirnos?

El momento negativo por lo que las figuras no dicen

Aquí aparece, de nuevo, el matiz. Todas las figuras en un sentido u otro, hablan, pero como dije ninguna de ellas lo hace en sentido literal, ninguna dice nada totalmente comprensible. Algunas murmuran, otras sólo mueven la boca, y otras simplemente representan la presencia de un discurso ausente. Una vez hemos llegado hasta allí, podemos pensar “pero, ¿qué dices?, ¡habla!”. Muñoz ha escrito una cantidad notable de diálogos donde lo que se muestra es esta incompreensión, y que valdrían para un estudio independiente. Una muestra:

36 Ricoeur, P o.c., pág. 22.

37 Íbidem.

-No sé. Son kilómetros y kilómetros de desierto.
-¿Qué has dicho?
-No he dicho nada.
-Tú nunca dices nada. No. Pero vuelves sobre ello.
-¿A ello?
-Ves, otra vez con eso.
[...]
-Quiero hacerte una pregunta.
-Sin duda.
-¿Estás preparado para responder preguntas?
-No.
-¿Qué haces el resto del día cuando no caminas?
-¿Es eso una pregunta?
-¿Qué?³⁸

Una vez se ha puesto en marcha el mecanismo de solicitud del otro por el sí en el acto de un decir que necesariamente lo convoca, en la obra, de nuevo, una especie de corrección, una brecha, una alteración, un fallo en el tendido comunicativo: la narración que nos había convocado de pronto se clausura, se comprende, de un modo no del todo amable. Nuevamente, se impide la síntesis y la relajación.

Hay otra obra que parece mostrar exactamente la congelación del instante donde se produce la rotura. En *Stuttering piece* (**imagen 12**), “Pieza que tartamudea”, dos figuras de rostro semejante se encuentran sentadas una junto a la otra. La impresión que tenemos por la postura de sus cabezas es que está tratando de darse un diálogo imposible. Los jirones de carne que les cubren los ojos, de la ausencia de pies y manos, justifican simbólicamente el que nada externo a las figuras obstaculiza la comunicación. Hay una dificultad, un roto, digamos, inmanente en el acto comunicativo. También podemos llevar esta interpretación a la situación de las figuras de la primera *Conversación* por la que caminamos (**imagen 1**) –cuyos rostros se parecen bastante a los de *Stuttering piece*–. Algo que estaba en sus propios cuerpos, y por tanto algo cuya “resolución” no está en absoluto a mano, les dificultaba aproximarse más para comprender lo que se decían entre ellas aquellas dos figuras. Ocurre que tampoco mostraban queja alguna por ello. Parece como se nos quisiera decir que aquello que nuestra interpretación tiene como un defecto propio de las figuras no es tal, y que hay por tanto un correlato, en el mundo más allá de la

38 Searle, A. *Juan Muñoz: Escritos / Writings*, Barcelona, Ediciones La Central, 2009, pág. 169.

obra, de esta circunstancia; si es cierto que hay una cierta constitución mutua, también hay una marca que nos alerta de que este decir no puede darse completamente. Sobre este asunto volveré más adelante.

Dejando a un lado esa cuestión, creo que ha quedado clara la profunda atadura que hay entre el decir y la convocatoria de un otro para entender el fundamento de este momento de magnetismo positivo que se resuelve, de nuevo, con un momento de distanciamiento.

Nótese, por cierto, que esta especie de *movimiento de vaivén* por el cual tras acercarnos a la comprensión de la obra por un determinado ángulo sufrimos después un revés que nos aleja de ella, ya ha aparecido antes con la participación de recursos y conceptos distintos. Cuando interpretábamos a las figuras desde la comprensión propia de la tradición solipsista –lo cual la propia obra animaba a hacer, no lo olvidemos–, había finalmente una falta de correspondencia entre la actitud que las figuras mostraban y la que deberían tener si se dejaban atrapar por aquel modo de comprensión, y que por otra parte dejaba sin explicación el sentimiento de amenaza ante una promesa de violencia que, por lo que vemos, ni siquiera se sugiere. Ahora, sobrevolando las figuras en un sentido diferente, atendiendo al reconocimiento de una constitución mutua que aquí se muestra a través del magnetismo positivo del decir, nos enfrentamos después una reacción de signo opuesto que impide una comunicación plena, y cuyo origen no parece atribuible a defectos del decir sino a algo más estructural. Esta última cuestión queda también por explicarse.

Salvar el 'yo': la identidad ipse

Este epígrafe estaba fundamentalmente dedicado a mostrar esa visión de la alteridad, inscrita en una corriente postfenomenológica, en la que se descubre la constitución mutua entre el yo y el otro, que en el caso de estas obras se delata a través de la afectación mutua del decir, en el sentido elemental que enseña Ricoeur. El problema fundamental al que se enfrenta en *Sí mismo como otro* es el de encontrar un estatuto para el sujeto, una cierta comprensión de sí que rechaza “la tesis de la simplicidad indescomponible del Cogito [...] sin ceder, no obstante, al vértigo de la disociación del sí perseguida encarnizadamente por la deconstrucción nietzscheana”³⁹.

A mi juicio, la fuerza, la pertinencia que aún tiene estudiar la concepción cartesiana del

39 Ricoeur, P, o.c., pág. XXVIII del Prólogo. El texto no se refiere estrictamente a la ipseidad sino al conjunto de los estudios del libro, pero la transposición me parece válida puesto que este es el tema central de los mismos.

yo (y que la cultura popular cita cómodamente mediante el “pienso luego existo”⁴⁰) es que señala a un aspecto de la apercepción de uno mismo que está presente, ese momento de reflexividad en el cual parece que estamos a punto de tocar –creo que el anacronismo es válido– el Yo trascendental kantiano, (un yo ausente de contenido empírico, y en cierto modo vacío). Pero el problema en lo que se refiere a la identidad es que el *Cogito* exclusivamente señala una dimensión del yo en la que este aparece como exclusivamente instantáneo. Lo que tocamos es un momento de la conciencia que no dice “nada” del yo, es algo así como conciencia “pura” que no discurre. Y entonces cabe una sospecha que, afrontada con atención, puede causar vértigo. Si buscamos algún invariante que vincule cada uno de esos momentos del pensamiento, algo que señale la identidad entre todos ellos para decir que el sujeto de su acción o expresión es el mismo (identidad como ídem), podríamos llegar a la conclusión de que la noción de identidad es mera ilusión, una fantasía que mantendríamos por conveniencia⁴¹. En unas coordenadas positivistas como las de Hume, y tal vez fuera de ellas, la idea del yo carece de sustrato, pues siempre que me sumerjo en mí para intentar encontrarme, la idea del yo nunca aparece sola⁴². Siguiendo el *Cogito* de Descartes, el yo no es, entonces, absolutamente nada más que una conciencia inmóvil, que piensa nada, que no hace nada, que no se entiende a sí mismo, imbuida en un cuerpo. Desde la perspectiva, en principio tan distinta, del nihilismo nietzscheano⁴³ encontramos también la denuncia de toda noción del yo, aquí no exactamente como inexistente, sino como una mera ilusión metafísica. Sobre su hipótesis de la voluntad de poder aplicada al cuerpo, obtiene Nietzsche esta puesta en duda radical que se extiende a toda noción de identidad:

¿Quizá no sea necesaria la suposición de un sujeto: quizá sea lícito admitir una pluralidad de sujetos cuyo juego y cuya lucha sean la base de nuestra ideación y nuestra conciencia? ¿Una aristocracia de células en las que el poder radique? ¿Algo así como

40 El yo, dice Descartes, es una cosa que piensa. “¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere o que no quiere, también que imagina o que siente”. Descartes, R. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas; Meditación segunda*, Madrid, Alfaguara, 1977, pág. 27.

41 La respuesta trivial “el cuerpo” obtiene una contestación también trivial, su degradación, que en sentido riguroso no hace posible tomarlo como elemento invariante del sí.

42 En el lenguaje de Hume, una impresión es todo aquello que obtenemos a través de los sentidos y que para él debe tener, por supuesto, una base empírica. Dice “cuando vuelvo mi reflexión sobre mí mismo, nunca puedo percibir este yo sin una o más percepciones; es más, no puedo percibir nunca otra cosa que las percepciones. Por tanto, es la composición de estas las que forma el yo”. Hume, D. *Tratado de naturaleza humana*, Madrid, Editora Nacional, 1997, vol.2, págs. 885-886.

43 Recordemos que, en Nietzsche, nihilismo no equivale a *no creer en nada* sino que el nihilismo se formula como denuncia de un pensamiento heredado de la tradición metafísica y de la cultura cristiana que *cree en algo que es, no obstante, nada*.

'pares', acostumbrados a gobernar unidos, con un buen sentido de mando?

*Mi hipótesis: el sujeto como pluralidad.*⁴⁴

Ricoeur quiere escapar de esto. Y también de la visión cartesiana mediante la cual “este yo [...] queda así desligado de todas las referencias espacio - temporales solidarias del propio cuerpo (...) En verdad, no es nadie”⁴⁵, [solamente] “una subjetividad sin anclajes”⁴⁶.

En la manera en que expone su crítica se puede ver el adelanto de su propuesta. Lo que le falta es un punto de apoyo, y este lo encuentra si consideramos la historia del sujeto y sus relaciones, que es lo que le proporciona esas coordenadas espacio – temporales. Esto es algo que la alteridad co-constituida a través del decir que hemos visto aquí (tomada de hecho de su mismo discurso) nos ha enseñado. Esta alteridad comprendida como afectación narrativa ineludible desemboca, en lo que se refiere a la visión del sujeto, en la ipseidad, pues esas narraciones se dan en el encuentro con los otros de la historia. La ipseidad sugiere que la identidad del sujeto está “repartida”, narrada, que no equivale a esa conciencia instantánea, no es siempre idéntica a un núcleo no cambiante, sino que una dimensión de la identidad muy importante y necesaria para que el sujeto pueda dar respuesta a *quién es* la tiene en el encuentro con la temporalidad. Y esta temporalidad es, obligatoriamente, narrativa. Es ahí donde encuentra el anclaje que con Descartes no aparecía⁴⁷.

El yo es en este sentido cambiante, y está por tanto constituido por la novedad que encuentra en cada momento de la narración. Se comprende bien que para Ricoeur el sí esté necesariamente ligado al otro, y la identidad, como ipse, inseparablemente a la alteridad (y por tanto, a la cuestión ética, pero de esto hablaré más tarde). En palabras suyas:

Mientras se permanece en el círculo de la identidad-mismidad, la alteridad de cualquier otro distinto de sí no ofrece nada original: «otro» figura [...] en la lista de antónimos de «mismo» [...]. Otra cosa sucede si se empareja la alteridad con la ipseidad. Una alteridad que no es –o que no sólo es– de comparación [...] que pueda ser consti-

44 Nietzsche, F, *La voluntad de poder*; México, Edaf, 2000, parágrafo 485, pág. 341. Respeto los saltos de línea del autor.

45 Ricoeur, P, o.c., pág. XVI del Prólogo.

46 Ricoeur, P, o.c., pág. XIX

47 De nuevo, maticemos: Ricoeur no pretende enmendar a Descartes. Solamente toma su visión del yo como paradigma de una serie de concepciones reificadas del yo para concluir que, desde ellas, no logramos una noción de identidad satisfactoria. Pero el problema que trata de resolver Descartes, ya lo dije, no es el de la identidad.

*tutiva de la identidad misma. Sí mismo como otro sugiere que la ipseidad del sí mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar la una sin la otra*⁴⁸.

Las obras de Muñoz no producen tanto una reflexión sobre el sujeto cuanto más bien sobre la experiencia de alteridad, por lo que no creo que las obras de Muñoz estén sugiriéndonos directamente la ipseidad. Pero también ocurre que no resultaría creíble que una reflexión acerca de la alteridad dejara intacta una cierta reflexión sobre el sujeto, y precisamente en el marco de la comprensión de la alteridad derivada de la tradición fenomenológica, donde la interpelación de un otro es central, la ipseidad resulta un concepto plenamente competente recoger una visión del sujeto que se solidarice con esa interdependencia entre unos y otros. En la segunda parte de este ensayo, cuando traspongamos todas estas reflexiones al terreno de la ética y la política, se verá qué tal útil nos resulta tener presente esta noción de ipseidad.

Al principio del epígrafe había citado la idea – proyecto de “descubrir la novedad en un yo cambiante”. He dado cuenta aquí que ese cambio significa narración de sí en una experiencia de la alteridad constituida mutuamente. Pero esa afirmación presupone que, junto a un yo constituido por la novedad, hay además un otro que está llamado a encontrar esa novedad, a percibirla y a tomarla en consideración en su relación con él. Tomar conciencia de que esta constitución mutua se produce a través de una narración, y que con ello el yo es en realidad voluble, más ipse que ídem, puede no ser difícil. Pero tomar conciencia de algo y estar dispuesto a asumir sus consecuencias son sin duda cosas diferentes. Una pregunta que será muy importante en la segunda parte de este trabajo es cómo puede el otro tener una actitud que le predisponga a descubrir esa novedad en un otro cambiante⁴⁹.

Conclusiones parciales

En este epígrafe he querido analizar con cierta profundidad ese rasgo de algunas obras de Muñoz que se activa en el momento en que el espectador se siente interpelado por un decir. Primero, he mostrado que la protesta del fenómeno pone en apuros a la tradición solipsista y después expliqué lo profunda e íntima que es la interpelación de un decir,

48 Ricoeur, P, o.c., pág. XIV

49 Esa será nuestra preocupación fundamental, aunque no es la única. ¿Cómo comprender por ejemplo el carácter de alguien si este no presenta unos rasgos más o menos estables? ¿Qué ocurre con las obligaciones que tenemos con respecto a los demás? Hablaré también de estas cuestiones en la segunda parte.

ayudándome de la argumentación de Ricoeur. Mostré cómo, en las obras de Muñoz, esta interpelación funciona como magnetismo positivo, lo cual propone una experiencia de alteridad diametralmente distinta que la que había mostrado antes. Esta nueva experiencia, no obstante, sufre después una suerte de revés cognoscitivo – comunicativo cuando la inteligibilidad de lo dicho impide la síntesis, repitiendo una suerte de movimiento de vaivén que ya habíamos experimentado. Después he hablado de una dimensión del sí, que se inscribe en esta tradición postfenomenológica y que navega entre dos construcciones del yo, una excesivamente solidificada y otra demasiado disuelta, y que puesto que su constitución es eminentemente narrativa, deja patente su vínculo con una alteridad que se constituye entre quienes colaboran a tejlarla.

Lo que aún no he aclarado es qué nos quieren decir en la obra de Juan Muñoz estos movimientos de vaivén, estos vacíos, esta dificultad en la síntesis, en lo que respecta a la cuestión de la alteridad; si tenemos que contentarnos con una descripción compleja, caleidoscópica, que hace resonar aspectos de diversas tradiciones sin que podamos concluir nada relevante o si, en cambio, hay detrás alguna enseñanza que podamos, incluso, llevar más allá de la propia obra, al terreno de la ética. Subrayé al final, especialmente, una pregunta: aún tomando conciencia de la novedad necesaria que conlleva la ipseidad, ¿cómo podemos hacernos cargo de ella? ¿Qué hay en la experiencia de alteridad que incite a esta búsqueda y comprensión de esa dimensión cambiante del otro?

Antes de llegar a la segunda parte de este ensayo quiero dar un nuevo recorrido por las obras atendiendo a su estrategia representacional. Esto nos permitirá, por un lado, comprender mejor qué aporta la presencia de dos concepciones de la alteridad distintas y, por otro, preparar la salida hacia una proyección ética de los conceptos en juego.

UN ÉL PRESENTE COMO UN TÚ

Se ha escrito que Muñoz tenía “muy manoseado” un ejemplar del Reader de 1989 dedicado a la figura del filósofo Emmanuel Lévinas, “sobre todo el ensayo *La realidad y su sombra* [...]. Algunos pasajes del ejemplar de Muñoz están subrayados, y a menudo los utilizaba para hablar de su propia escultura”⁵⁰. En el propio ensayo de Lévinas se encuentra la siguiente declaración: “No contento con absorberse en el goce estético, el público expe-

50 Searle, o.c., pág. 25.

rimenta una necesidad irresistible de hablar”⁵¹. Se refiere Lévinas a la necesidad, ante la cual siempre se cede, de darle una explicación que termine con la angustia de un incapacamiento que se da, precisamente, porque la obra no se explica por sí misma, porque la obra “no habla”. Las reflexiones de Lévinas aplican para lo que él llama “el arte difícil” y aunque no aclara en qué consiste exactamente esta calificación, podemos entender que se refiere a obras como las que estamos tratando aquí. Aquellas preguntas con las que empecé la avanzadilla no eran, me parece, preguntas muy caprichosas, sino cuestiones que emergen precisamente porque ocurre lo que Lévinas señala. Porque la obra no habla, necesitamos acabar con su ambigüedad. Pero la postura inicial de Lévinas no es la de animar la interpretación sobre la obra. Antes al contrario, en los alrededores de aquello que he citado, dice el filósofo: “Interpretar a Mallarmé, ¿no es traicionarlo? Interpretarlo fielmente, ¿no es suprimirlo?”⁵².

Permítaseme entonces, por un momento, la atrevida suposición de que en las esculturas que hemos visto, no en la intención de Muñoz sino de un modo inmanente en la obra, se da esa proclama de Lévinas, según la cual toda interpretación de estas obras las traiciona o suprime. Cabría pensar hasta qué punto entonces todo lo que habríamos desarrollado hasta ahora, este texto, la contravendría, pues se podría pensar que estas líneas han sido ese también ese hablar de la realidad *tras* el arte cuando, sin embargo:

*“el arte no conoce un tipo particular de realidad, [es] taja sobre el conocimiento (sic).
Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra”*⁵³

Extender la representación

He dicho que lo anterior es una hipótesis: concluir que, porque las ideas de Lévinas estén en la obra de Muñoz, se aniquila la posibilidad de toda hermenéutica es un silogismo débil. Y no obstante quiero poner sobre la mesa el nerviosismo que supone esta premisa porque, primero, no será enteramente incierta y, segundo, sirve para comprender su trabajo observando su estrategia representacional⁵⁴.

En una de sus particulares disquisiciones sobre la relación entre la realidad y su represen-

51 Lévinas, E. *La realidad y su sombra; Libertad y mandato; Trascendencia y altura*, Madrid, Trotta, 2001, págs. 44-45.

52 Íbidem. Pág 44.

53 Íbidem. pág. 46.

54 La palabra *estrategia* presupone un plan, unas intenciones, evoca la idea de que la obra está trazada conforme a una teleología. La palabra *estrategia* la dice este texto, no la obra ni el autor. Es un recurso de este análisis.

tación, Muñoz ha dejado escrito:

La obra de arte es contraria a la naturaleza, se interpone entre la realidad y quien la atiende. Substituye a la primera, la presenta como extrañeza, y durante el momento que la suplanta, la usurpa.

La obra de arte se coloca entre la luz y lo corpóreo. Demuestra algo más que su objetividad misma, su oscuridad o su densa opacidad. Como el muñeco de ventrílocuo, la obra de arte/sombra se sitúa de cara al espectador para encubrir su espalda.⁵⁵

Lévinas, por su parte, declara en *La realidad y su sombra*:

La conciencia de la representación consiste en saber que el objeto no está ahí. Los elementos percibidos no son el objeto, sino como sus 'guiñapos', manchas de color, trozos de mármol o de bronce. Estos elementos no sirven de símbolos y, en ausencia del objeto, no fuerzan su presencia, pero, por su presencia, insisten sobre su ausencia. [...] El cuadro no nos conduce, pues, más allá de la realidad dada sino, en cierto modo, más acá. Es símbolo al revés. Libre es el poeta y el pintor que ha descubierto el «misterio» y la «extrañeza» del mundo que habita todos los días.⁵⁶

La semejanza es notable. Ambos hacen una distinción fuerte entre la materialidad de la obra y el objeto de la cual es mimesis. ¿Están criticando el hecho de la representación? En Lévinas puede decirse que sí; en Muñoz no está tan claro. Lo que ambos denuncian es la idea de la obra de arte como *mera* representación, generalmente entendida como mimesis al modo platónico, como copia, devaluada, de algo que está en un *topos* distinto y superior al de la obra. Así, aquella cita anterior de Lévinas sugería que la interpretación de un poema implicaba acabar con el poema, pues esta interpretación se da como una reconstrucción de aquello a lo que la obra señala pero que no está en ella, un esfuerzo por descifrar el símbolo.

Lo que Muñoz pretende no es tanto criticar toda noción de representación sino extenderla para terminar con la consideración de la obra como mero trasunto de algo que está fuera de ella. Es la noción de representación como devaluación lo que ambos rechazan de plano, no la noción de representación en sí. Quiero recuperar un comentario de Jacques Rancière sobre la obra de Erich Auerbach *Mimesis*, que conjuga el reconocimiento de alguna idea representación con la observación de que, si esta es políticamente relevante no es por el contenido en sí, sino por “la distancia que [las artes] toman con respecto a sus

55 Muñoz, J. I «lusionismo, percepción, proyecto» en *Juan Muñoz: Escritos*, o.c., pág. 71.

56 Lévinas, E. *La realidad y su sombra*... o.c. pág. 54.

funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio”⁵⁷. Rancière afirma que con esto se logra “reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en *introducir sujetos y objetos nuevos*, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos”⁵⁸. Si la representación se da exclusivamente como mimesis, entonces no puede ser sino un mero apuntador de algo que, a fin de cuentas –y esta es la novedad que aporta aquí Rancière–, ya estamos *acostumbrados* a ver, puesto que sólo si ya tenemos alguna experiencia previa de ese algo, podremos trazar esa conexión. Por “redistribución de lo sensible” Rancière quiere decir exacta y llanamente esto, nuevo reparto de aquello que es percibido en el espectro de lo político. Visibilizar en el espacio común aquellos sujetos (sujetos políticos, lo que incluye a colectivos) que antes pasaban inadvertidos les dota así de identidad política, lo cual les confiere alguna posibilidad de incorporarse al cuerpo social, obtener reconocimientos jurídico, lograr en su caso una mejor igualdad desde las capacidades, etcétera⁵⁹. La consideración de Lévinas del objeto como “guiñapo” clama, a su modo, por la cancelación del vínculo simbólico preestablecido entre lo representado y la entidad, sujeto o colectivo que se suponía era su correlato “exterior”.

Según ciertas características de las obras de Muñoz, puede que ese vínculo, una vez roto, no elimine la pregunta por el *quién*. Es posible que el vínculo busque una nueva ligadura. Si ya no podemos andar por esa especie de silogismo representacional que nos llevaba de la cosa representada (en tanto representación como cobre, óleo o piedra) hacia aquella otra cosa, tendemos a buscar un nuevo correlato. Pero este ya no podrá ser ninguno de los que asociábamos anteriormente. Y puede que no sea fácil encontrarlo. Hay tensión, hay una búsqueda, por la dificultad para encontrar un nuevo vínculo.

Es así como la idea de representación, en las obras de Muñoz, logra extenderse sin llegar a anularse; o, mejor dicho, habiéndose anulado en un momento anterior, se esfuerza por rehacerse para alcanzar nuevos lugares (y esto podrá tener impacto político, como vere-

57 Rancière, J. *El malestar en la estética*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011, pág. 33.

58 Íbidem, pág. 35., cursivas mías. Esta y la anterior, de: Freire, R.R., «Notas sobre Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental» en *Revista Alpha*, núm 39, Chile, diciembre 2014, págs. 292-300.

59 El caso de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca en España me parece un buen ejemplo. Años antes el problema se mantenía invisible – entre otros muchos motivos porque sus afectados no tenían defensa ante un discurso hegemónico que de ellos decía que, si se encontraban en esa situación, era siempre y necesariamente, porque habían “vivido por encima de sus posibilidades”, lo que hacía que se avergonzaran de su situación–. Todo esto impedía constituirse como un sujeto visible en el espectro social. Cfr. sobre estas ideas el texto de la conferencia de Rancière, J. *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, Santiago de Chile, 2005.

mos después). Por ello es que he querido trazar esa diferencia entre los discursos, condensados en aquellas citas, de Muñoz y Lévinas. La quiebra que enseña Lévinas, que se encuentra en las obras de Muñoz, fuerza la búsqueda de un vínculo nuevo⁶⁰. Cuando en la avanzadilla preguntábamos por el *qué* y por el *quién*, y no aparecían respuestas claras, es precisamente por las consecuencias de este efecto tan logrado. Parece que, junto a Lévinas, McEvelley le hubiera dado a Muñoz una pista cuando escribió “la crisis de la representación, por tanto, es un potencial modo de apertura de la mismidad [*selfhood*]”⁶¹. Creo que lo mismo que con la mismidad (entienda lo que entienda McEvelley por esto), otras dimensiones de lo intersubjetivo pueden ensancharse gracias a esa apertura, la cual procede de una crisis en la estrategia de la representación, como tienen en cuenta tanto él como Foster. Este es el caso de la obra de Juan Muñoz.

Lo que afirmo es que ambos caminos, ambas estrategias, la de la representación como mimesis y el de la presentación del objeto como “guiñapo”, como dice Lévinas, se dan sin anularse, y produce una tensión que anima la pregunta por la representación. Parece bastante razonable que la propuesta de Lévinas no se cumpla enteramente aquí, pues ¿cómo podría el espectador cancelar toda idea de representación como mimesis si lo que ve es percibido, aunque sea parcialmente, como una figura antropomorfa?

Un Él como un Tú... radicalmente otro

Tenemos por tanto dos experiencias de mimesis: estrictamente mimética y no estrictamente mimética. Hemos visto cómo, en los textos, tanto Muñoz como Lévinas ponen el acento en esta potencia no mimética y he tomado a Rancière para aducir que tiene la capacidad de dar cabida a sujetos y objetos nuevos, precisamente gracias a que no toda idea de representación se cancela en Muñoz. Ahora vamos a ver más en concreto qué efecto tienen la presencia de estas ideas en relación, cómo no, a la cuestión de la alteridad.

Así que al lector (le) pido que se remonte a la **imagen 1** donde aquellas figuras extrañas mantenían una especie de conversación. Como adelanté en la avanzadilla, diversos elementos concitan la búsqueda por el *qué* y por el *quién* (Lévinas parece tener razón cuando señala nuestra necesidad de hacer hablar a las obras...). En el caso del *quién*, las figu-

60 En efecto, el proceso es circular en el tiempo. Cuando los réditos políticos del nuevo vínculo se hayan agotado, bien por encontrarse manoseados y romos, o bien por encontrarse infectos de ideología, Lévinas volverá a tener la palabra.

61 McEvelley, o.c., pág. 106. Tomado de <http://africanah.org/space-cultures-identity-contemporary-art/>

ras mostraban una indefinición y un silencio irritante, que impedían encontrar a *quién* representaban. Aquí ya se da una búsqueda al modo mimético clásico, puesto que lo que buscamos son unas pistas que remitan a algo que no se encuentra allí. Tomamos la figura como representación de un individuo ausente. Pero cuando con más fuerza funciona este paradigma tradicional de la mimesis como representación es cuando la pregunta por el *quién*, vista la frustración que supone su abordaje, hace aparecer la pregunta por *qué*, qué colectivo es el que representan estas figuras. Tomamos a la figura como representante de algo que tampoco se encuentra allí y que no es un individuo singular sino lo representativo de un colectivo. La figura es, en ambos casos, símbolo, y la búsqueda aspira a dar con aquello de lo cual es símbolo. El misterioso conjunto de las Figuras con bulbos en lugar de piernas, los Enanos que salen a nuestro paso, los Muñecos no-parlantes que dominan el espacio que les rodea, etc., presentes según cada obra de manera singular o bien como una pluralidad, apuntan a una idealidad, una especie de caracterización de un colectivo que no está ahí. Diré que remiten, en definitiva, a un *Él*. Ahora bien, de estas figuras cuyo correlato voy a buscar fuera de la obra y que por tanto se presentan como un *Él*, como un tercero ausente, ya he hablado antes en otros términos. Aparecían en la comprensión de la alteridad donde el otro era un mero otro de mí, donde la alteridad se tenía como plena diferencia y lo que veíamos se percibía con un alto grado de distanciamiento. La obra, por una parte, nos impulsa a tener a lo que vemos como una presentación mimética de una categoría de la cual la obra actúa como señalador: un *Él* distante.

Y es verdad que estas categorías no nos resultan familiares (no estamos acostumbrados a verlos por la calle) por lo que la denominación como *Él* parece que se acopla en esa distancia. Pero algo pasaba con ellas, y es que la interpretación no se acomodaba del todo. Las figuras que lo representan no se comportan como se esperaría: el enano no se siente subalterno, el ventrílocuo nos resulta amenazante, las figuras de la primera conversación saben algo que no sabemos, Sara no se siente afectada por nuestra intrusión, etcétera. Al término de la búsqueda de la representación como mimesis descubrimos a un *Él*, es cierto, pero todas esas interferencias obstaculizan que podamos decir cómodamente que es simplemente un *Él*, pues ellas contrarían nuestra concepción de aquellos rasgos propios de todas esas categorías.

Y, además, con esto, concurre una interpretación inversa, cuando experimentábamos la alteridad a través de la convocatoria por el acto de decir: el que la figura, a pesar de todo, nos hablaba, de manera más o menos explícita. Estaremos de acuerdo en que esa co-constitución entre la figura y yo no es expresable en términos de que yo la tengo presente como un *Él* sino, mucho mejor, como un Tú con respecto del cual estoy íntimamen-

te convocado, lo que explicaba lo que llamaba el magnetismo positivo del decir. Este es el punto donde engarza la concepción de la representación que defiende Lévinas y que Muñoz traslada a la obra. Desde la experiencia postfenomenológica no nos relacionamos con la figura como si esta fuera un representante de un trasunto donde está su verdadera realidad, sino que se nos hace presente reclamándose como tal, nos dice, nos aparece no meramente como fenómeno. Desde este punto de vista, Lévinas tiene razón: no hay idea fuera de la obra sino que aquello que tenga que decir la obra está en ella misma. Al fin y al cabo, ¿cómo podríamos encontrar razón de ser a la amenaza que produce si no tuviéramos una consideración por su presencia?

Hay por tanto una dualidad entre presencia y ausencia que va más allá de la que cualquier obra de arte pueda presentar, porque los recursos concretos que despliega Muñoz enfatizan esa dualidad. Sobre ella (aunque aplicada al lenguaje) escribe Ricoeur:

Si [...] definimos el signo como cosa que representa a otra, la transparencia consiste en que, para representar, el signo tiende a borrarse y, así, hacerse olvidar como cosa. Pero esta anulación del signo nunca es completa. Hay circunstancias en las que el signo no logra hacerse tan ausente, al hacerse opaco se manifiesta de nuevo como cosa y revela su estructura eminentemente paradójica de entidad ausente-presente⁶².

Esta dualidad está desplegada en Muñoz: el Tú, sugerente y a la vez hostil, evoca al Él, distante y parcialmente desconocido. Pese a que no deja de sentirse del todo como Él, helo aquí como un Tú. Es por esto que la fórmula que resume la experiencia de la obra atendiendo a su estrategia representacional es que *hacen a un Él presente como un Tú*. El viaje necesario hacia el Él está motivado por la presencia de la representación como mimesis, donde participa la concepción de la alteridad como diferencia, aunque la inclusión de determinados rasgos y actitudes en su representación hacen que esta no puede darse completamente. Por otro lado, se da también la interpelación de una fuerte presencia, y entonces el espectador es yo íntimo en el decir de ese tú, manifestándose aquí la inspiración levinasiana de Muñoz. Pero el vínculo es cancelado para después ansiar una reparación que cuesta encontrar: lo que hallemos no podrá ser categoría ya conocida. No he subrayado suficiente que ambos movimientos se dan necesariamente. Ni podemos escapar totalmente de la representación como mimesis ni podemos escapar del objeto en tanto objeto y darnos por enterados de su convocatoria. La manera tan original en que se conjugan ambas búsquedas es de los rasgos más interesantes de los trabajos de Muñoz (y

62 Ricoeur, P, *Íbidem*. Pág. 20. Insisto en que el texto se está refiriendo en este punto al signo lingüístico pero me parece que la trasposición, teniendo en cuenta su contexto, es totalmente válida a signos de todo tipo.

después lo retomaré para ponerlo al servicio de otro concepto que juega en una división diferente).

De lo dicho falta recuperar una cosa. No olvidemos que como dije, había también un magnetismo negativo del decir, pues, *como decir* (o sea, no como algo que anima a buscar la voz en otra parte, sino como texto aquí presente a descifrar) se hacía ininteligible. También esto impide llegar a un puerto tranquilo. A la expresión un *Él como un Tú* habría que agregarle de nuevo algo parecido a aquel *pero no totalmente* del primer epígrafe. Recordemos que el Tú nos lanzaba una especie de advertencia que expresaba un límite en la comprensión, una especie de tara ineluctable. El Tú no es un tú cuya comprensión nos aproxima totalmente, es un Tú en cierto sentido imposible de “comprender” en el sentido de total asimilación, es un Tú que no deja de ser por ello radicalmente otro, pese a la potencia que la alteridad postfenomenológica permite poner en juego. Es, siempre, un tú radicalmente tú.

Por último, se me hace muy importante hacer notar desde qué posición, desde qué experiencia se hace esta advertencia de radicalidad en la alteridad. Si hiciera esta matización desde la tradición solipsista no vendría sino a subrayar su carácter alienante. Pero hecha tras la protesta del fenómeno su llamada de atención es bien distinta. Cuando digo que es un “radicalmente otro” me refiero a que, en último término, nunca podré asimilar el otro a mí, de que hay una diferencia que, por mucho que me esfuerce en anularla, siempre va a estar ahí.

Hacia una discusión ética

Parece que siempre nos ocurre lo mismo. Confluyen diversas experiencias cuya dialéctica no alcanza una síntesis. Nos ocurrió ya cuando examinábamos la impresión de las figuras como Gran Otro y también cuando admitíamos, aunque las figuras no representaban ese otro de mí, su interpelación no dejaba de resultar en cierto modo distante. Ahora la hemos vuelto a padecer desde el punto de vista de la representación. Pero pese a la dificultad de trazar límites, clases y paradigmas, voy a hacer explícita de nuevo una equivalencia evidente. Cuando vemos las figuras de la obra de Muñoz “pensamos” en personas, no en lavadoras; el Tú y el Él de la obra resuenan en nuestra experiencia de la alteridad con seres humanos, no con objetos (aunque también aquí hay alteridad, como ya indiqué). Es curioso que el camino de la representación como mimesis, vincular una cosa presente – aquí, un Tú– a una categoría ausente –aquí, un Él–, tiene mucho que ver con la experiencia cotidiana, donde en ocasiones tendemos a situar a un individuo como representante

de un conjunto. Se nos enseña a tratar de cortocircuitar esta tendencia: se nos dice que si tratamos a una persona por su condición-de y no por sí mismo estamos atropellando la dignidad que tiene en tanto ser humano singular. No en vano es clara la inspiración kantiana de la Declaración Universal de los Derechos Humanos⁶³, que dota al individuo de dignidad *per se*; y no en vano las leyes de diversos consideran como circunstancia agravante que un delito o un crimen se cometa por razón de etnia, religión, orientación sexual, etc.⁶⁴ Los discursos éticos contemporáneos, alejados del tratamiento trágico que tuvieron hasta la primera mitad del siglo XX, tienen lo dialógico como un elemento central (pienso por ejemplo en Karl Otto Apel⁶⁵ o Jürgen Habermas⁶⁶). No se trata de menosca- bar la tendencia universalizadora de los mandatos morales sino de atender que, en toda situación dialógica, lo que hay son seres humanos ahí-presentes.

Sin embargo, lo que resulta entonces desconcertante es cuál puede ser la aportación ética de la obra de Juan Muñoz si en varios momentos nos presenta una experiencia del otro como ajena, como amenazante, llena de vacíos y fallas en la experiencia comunicativa. ¿Es acaso para decirnos cosas como “la comunicación es difícil *pero* debemos superarla” o “el otro es ajeno a ti *pero* en el fondo hay algo interior a esa diferencia que nos vincula”? Espero haber disuadido al lector de estas ideas; no hemos detectado hasta ahora ningún vector que sugiera una especie de resolución prístina. Los continuos movimientos de vai- vén no permiten interpretar la obra como llana crítica a lo que *no debe ser* (la cual es una estrategia habitual en el arte: señalar aquello para indirectamente, sugerir cómo sí debe- ría ser). No encontramos ni una clara posición de denuncia ni tampoco una decididamen-

63 En una de las formulaciones de su imperativo categórico, Kant prescribe: “Obra de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mis- mo tiempo como fin y nunca simplemente como medio”, Kant I., *Fundamentación para una meta- física de las costumbres*, Alianza Editorial, 2012, Madrid, pág. 139 (IV, 429).

64 Cfr. por ejemplo, Díaz López, J.A, *El odio discriminatorio como circunstancia agravante de la res- ponsabilidad penal*. UAM, Facultad de Derecho, Madrid, 2012.

65 Pienso en concreto en su propuesta de la Comunidad ideal de comunicación. Muy en síntesis, Apel sustituye la unidad trascendental de apercepción del sujeto trascendental kantiano por la interpretación lingüísticamente mediada. La conciencia kantiana pasa así de presupuesto metafí- sico a Consenso en el seno de una comunidad ideal. Pasamos, en definitiva, de un logos ontológi- camente dado a uno dialógicamente compartido. Cfr. sobre esto Muguerza, J. «Racionalidad, fun- damentación y aplicación de la ética» en Gómez. Carlos., Muguerza, Javier (eds.), *La aventura de la moralidad: paradigmas, problemas y fronteras de la ética*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.

66 Habermas lleva a cabo un esfuerzo por establecer condiciones una reformulación kantiana del imperativo categórico que pretende evitar todo atisbo de trascendentalismos. La máxima de la acción no debe querer ser convertida en ley universal sino sometida discursivamente para hacer- se valer por sí misma. Así, Habermas establece una serie de condiciones de debe cumplir toda si- tuación dialógica para resultar éticamente justa y que, de incumplirse, la propia situación se re- vela automáticamente como no democrática. Cfr. *Ibidem* y, sobre las condiciones del diálogo, Ha- bermas, J., «Ética discursiva» en Gómez, C. *Doce textos fundamentales de la Ética del s.XX*. Alianza Editorial, Madrid, 2012.

te prescriptiva. Su virtud ética o política, si la tiene, está por decirse.

Conclusiones parciales

Una breve síntesis de este epígrafe. Aquí he mostrado, primero, la noción de representación como no estrictamente mimesis, que comparten Muñoz y Lévinas, matizando las diferencias entre uno y otro. Después he señalado en qué punto de la experiencia de la obra se encuentra esta noción, pero explicando que eso no exime la presencia de la mimesis tradicional. Esto me ha llevado a pensar que esto funciona como una mostración de un *Él como un Tú*, lo que me ha hecho volver sobre las categorías anteriores donde aparecían nociones distintas de alteridad y comprobar que esta idea, el *Él como un Tú*, es coherente con el movimiento de vaivén que habíamos explicado. Sin embargo, en tanto tal, no es esta una noción que deje la interpretación clausurada, porque no ofrece sino una explicación de lo visto más abarcante atendiendo a su estrategia representacional, lo que me ha permitido introducir algunas pinceladas del pensamiento estético de Lévinas, de suma importancia para las obras de Muñoz. En la última parte he propuesto, a partir de lo dicho sobre la estética, empezar a pensar sobre la pertinencia ética de la obra. A esta cuestión me dedico en la segunda parte de este ensayo, y para ello, todas esas tensiones, todos esos vaivenes y cortocircuitos que he señalado una y otra vez, serán esenciales.

SEGUNDA
EXPLORACIÓN:
PLAZAS, SOMBRAS
Y ESPEJOS

LA ALTERIDAD DEL CUALQUIERA

Una dimensión siempre escamoteada

Cuando hablé de la tradición solipsista señalé las consecuencias sociales de una concepción de lo humano construida desde una ideología dominante, y aunque no la excluí del momento actual, asocié principalmente esa concepción al humanismo clásico como ejemplo de un momento histórico en el que el elemento privilegiado de la relación ejercía sin dudarle esa posición de poder. Dije después que la tradición postfenomenológica se hacía cargo de lo que la primera ignoraba, la solicitud del otro por el sí, la constitución mutua entre el tú y el yo, y vimos de qué manera tan elemental se producía esa convocatoria, cómo la obra de Muñoz también recogía este segundo modo de experiencia. Pero a esta tradición no le adjudiqué de manera explícita un correlato histórico.

Evidentemente, puesto que las ideas de los filósofos no caen del cielo sino que emanan de la tierra (aunque soy de los que creen que no solamente), uno puede pensar que en los alrededores del momento en el que se produjo la conversación entre Brunschvicg y Cresson, el primer cuarto del siglo XX, deben darse las condiciones de producción de su discurso. No quiero negar esto, y creo que sería imposible hacerlo. La ética contemporánea, de la que algo he dicho ya, tiene muy en cuenta la protesta del fenómeno y el con-

texto de esa ética es el de un siglo XX ya avanzado y viejo con una Segunda Guerra Mundial a sus espaldas. En efecto, como adelantaba la discusión que he transcrito aquí tomando a Descombes, poco a poco “el otro” ha ido ganándose el derecho de no ser humillado, al menos, públicamente. Junto a la reclama de esta dignidad y la denuncia de la facilidad con la que la historia ha ido fabricando subalternos por capricho de algunos, el otro ha ido poco a poco reclamando un espacio. El estructuralismo, que expulsa al gran sujeto del centro de la producción de conocimiento, y el antihumanismo de los años 70 después, que denunciaba todas las construcciones de “lo humano” como ideológicas, han proseguido este camino de acogimiento social de todos “los otros”, los antes denostados por su mera condición-de. Poco a poco la protesta del fenómeno se ha ido tomando en seria consideración. Si además tenemos en cuenta la situación de pluralismo axiológico en la que nos encontramos tras la cancelación de los “grandes relatos de la historia” como diagnosticó Lyotard, lo que tenemos es un escenario difícil para prescripciones universales pero tremendamente oportuno para la gestión social (perdón por la expresión) de los otros. En el plano social el otro está vinculado a minorías sociales con la oportunidad de empoderarse políticamente. De ser despreciado y desplazado, ha pasado a encontrarse reificado en una galaxia de colectivos donde tiene la oportunidad de ser menos subalterno que nunca.

Por tanto, es verdad que se puede trazar una línea que relacione la alteridad solipsista con los oscuros tiempos del otro humillado públicamente (humillación que para la otra parte no era tal). Sin embargo, tras esto quiero hacer dos anotaciones. La primera es que no creo que podamos trazar una línea con grosor equivalente que emparente la alteridad postfenomenológica y el tiempo actual. Ciertamente sí es posible relacionarlos en cierto modo, pues el empoderamiento político de los otros recogido y avalado por las instituciones facilita espacios donde todos podemos confluír, y en los cuales necesariamente nos encontramos cara a cara, y por tanto algo de ello se vierte a la concepción solipsista y la trastoca. No quiero, por tanto, negar este relato ni tampoco, lo digo llanamente, el avan-

ce moral que supone⁶⁷. Mi primer apunte se refiere solamente al grosor de esa línea que emparejaría la experiencia de alteridad postfenomenológica con la contemporaneidad, pues sólo está comenzando a tener algunas oportunidades. Lo que se deriva de la protesta del fenómeno sigue en un momento prescriptivo más que descriptivo, más en el deber-ser que en el ser.

La segunda anotación me llevará directamente a continuar con el examen de los trabajos de Muñoz (y va a iluminar precisamente lo que me parece que es su rasgo más original y aprovechable desde el punto de vista ético y político), y es que hay un invariante entre estos momentos históricos y sus correspondientes esquemas de pensamiento: a mi modo de ver, ambos esquemas, ambas experiencias de alteridad, escamotean la ambigüedad del otro en tanto otro al aplicarles esquemas categoriales fuertes. Antes, mediante la segregación; ahora, mediante la inclusión en colectivos cuya dignidad (por el hecho de pertenecer a él) celebramos; pero siempre mediante el acomodo del otro en una categoría. En ambos se observa una querencia de abusar del indudable poder de la categoría para subsumir en ella la alteridad del otro.

Lo que sostengo es que la tendencia por apresurar la otredad en una categoría no se da solamente cuando esta se refiere a una clase apartada por obra y gracia de una ideología dominante, sino que se da con independencia de ello. El otro en tanto profesor, el otro en tanto padre, el otro en tanto rival político, el otro en tanto señor que me vende el pan, el otro en tanto trabajador de clase media que va en el metro a las 7:15 de la mañana. Pero nunca el otro *en tanto otro*. Esta tendencia a la categorización, aunque ya no se da en un esquema de opuestos donde uno de los polos es privilegiado, en realidad canaliza esa misma *virtud* que en la exploración anterior quería destacar sobre aquella alteridad, según la cual se eliminaba la ambigüedad del otro. Ha dicho Muñoz en el curso de una entrevista:

No sé cuál es la figura humana 'ideal' en el arte. En el siglo XVIII el que se convertía en

67 He observado que cuestionar el progreso moral de la humanidad es una crítica muy de moda pero me sigue pareciendo muy fácil tomar algunos ejemplos que dirían lo contrario (las mujeres tienen derecho a sufragio, antes no; la esclavitud está prohibida, antes no –y aunque muchos bienes se produzcan en condiciones de esclavitud–; las conductas racistas están penadas por ley –aunque desde luego no erradicadas–), siempre y cuando, claro, ampliemos el concepto de moral al de la ética sedimentada en las instituciones (la *Sittlichkeit* hegeliana), gracias al cual nos vamos asegurando que los progresos derivados de las luchas sociales no caen en saco roto. No soy ingenuo y no estoy diciendo que haya que entregar a lo institucional el marchamo del progreso social, y resultaría absurdo sugerir la imagen de una contemporaneidad idílica. Únicamente digo aquí que, sin una apreciación generosa de *cierto* progreso moral, la vida tal como se da simplemente no se explica y por tanto no se entiende el vínculo que hay entre el momento histórico de aquella primera alteridad y el actual, y ambos necesitamos traerlos a primer plano para entender dónde juega la obra.

*modelo ideal era el que pagaba por la escultura o el cuadro, o era la Virgen María, o quien fuera, pero en la actualidad, para mí el problema era cómo encontrar en la figura humana un motivo que captara la atención del espectador, llevándole a la sensación de otredad implícita en la propia figura*⁶⁸.

La expresión “la otredad implícita en la propia figura” resulta enigmática. Con ella Muñoz parece estar refiriéndose a una otredad que no depende de la adscripción del individuo a una categoría construida ideológica, social o antropológicamente, donde se inscriben “los otros” a los que estábamos aludiendo en estas últimas páginas, sino a una otredad mucho más fundamental, la del otro en tanto otro. Si esta otredad del cualquiera es difícil de ver es porque no tiene como interfaz una categoría que la someta. En la misma entrevista, Muñoz ha afirmado:

*[...] O el propio problema humano de la extrañeza del otro que tenemos delante, de la sensación de tener a otro ser humano delante, a ese otro que no es como tú. [...] La persona que está junto a ti en el metro es el ser humano más extraño que puedas imaginarte*⁶⁹.

Estoy convencido de que la parte más importante de la obra de Muñoz puede entenderse como comentarios y pensamientos motivados por esta idea: la voluntad de manifestar en el encuentro con un “otro cualquiera” la experiencia de extrañeza.

Comenzando a perfilar la extrañeza

Esta palabra: extrañeza. Había aparecido antes pero me he cuidado de retrasar su tratamiento expreso todo lo posible. De la extrañeza el diccionario dice que es la cualidad de raro, extraño o extraordinario; también, admiración o novedad⁷⁰. Pero parece que nos falta algo, que cuando Muñoz habla de “la extrañeza del otro” esas definiciones no recogen el sentido de lo que quiere decir. Llama la atención una última acepción, que como indica la fuente se encuentra en desuso. Dice: “Desvío, desavenencia entre los que eran amigos”. De algo relacionado con la desavenencia, con una falta de sintonía entre dos, sí he hablado en alguna ocasión. Por ejemplo, cuando he mostrado la sensación de amenaza ante la presencia del muñeco, o cuando decía que los movimientos de vaivén en los que estábamos envueltos impedía alcanzar la calma perseguida, la tranquilidad que nos daría una comprensión total de la situación. Cuando hablaba del encuentro con *George* o con el

68 Searle, A., «Third ear» en *Permítaseme una imagen*. Juan Muñoz. Turner, 2009, pág. 54.

69 Íbidem, pág. 55.

70 Cfr. <http://lema.rae.es/drae/?val=extra%C3%B1eza>, consultado julio 2015.

ventrílocuo de *The wasteland*, decía que si tratábamos de explicar esta amenaza no encontrábamos una justificación clara. Decía amenaza porque lo que percibíamos no era pleno rechazo, y de hecho la obra tenía un profundo magnetismo, provocaba curiosidad. Esta idea de extrañeza aúna la seducción con la amenaza: seducción como curiosidad de algo que por tanto no se conoce; amenaza por incertidumbre ante algo que no se muestra completamente.

La extrañeza, hay que decir, no es un sinónimo de incognoscibilidad de alguna cosa. Primero porque es un factor de la experiencia, no un atributo del otro; la extrañeza se experimenta, no es una cualidad. Pero es cierto que hay un punto de negatividad en la extrañeza. Si digo que las obras de Muñoz muestran la experiencia de extrañeza y, como desarrollé en la primera parte, aquellas tradiciones estaban ambas presentes en las propias obras, ¿cómo se comprende esta copresencia en la obra *que muestra la extrañeza* si hay un rasgo importante de la propia extrañeza (el “otro cualquiera”) que esas mismas tradiciones no aprehenden? Precisamente porque la extrañeza es una determinación en parte negativa, y las obras aprovechan este rasgo para *sugerirla*, mostrando un resto de experiencia que lo que sí está presente no explica. En las siguientes páginas voy a proseguir con este perfilado.

Cuando explicaba la obra a través del primer atributo, dije que era un otro de mí, pero no totalmente, y ese “no totalmente” se producía porque la figura no cumplía las condiciones que se le presuponen a un mero otro de mí, puesto que su actitud lo hacía resistente a esa actitud. Hay dos obras que, vistas en conjunto, me parecen ilustrativas para mostrar algo muy importante, y es que la extrañeza de la que nos habla Muñoz *no depende* de que el tú o el yo se encuentre alguno en una posición de poder con respecto del otro. La **imagen 13** muestra una instalación donde una larga serie de figuras, todas muy semejantes, se agrupan en una plataforma que está situada por encima del espacio donde el espectador accede a la obra. La imagen lamentablemente no lo ilustra bien por lo que el lector tendrá que hacer un ejercicio de imaginación para verse allí teniendo al grupo de figuras por encima de su cabeza. Algunas de las figuras hablan entre sí sobre algún asunto, otras miran la pared y parece que comparten una observación. La atención de una de ellas está, sin embargo, en el piso inferior, sobre nosotros. Si nuestra mirada coincide con el rostro de esa figura, tendremos un encuentro emocionante, siniestro. La figura sonríe. Tiene rasgos asiáticos. No parece mirarnos con desprecio ni tampoco curiosidad. Pese a su posición privilegiada, mantiene una actitud de indiferencia con respecto a su presunta posición de poder. Si se encontrara sola, nuestra experiencia probablemente sería diferente, porque toda la tensión se concentraría en nuestra relación con ella, pero aquí la figura

es una más entre tantas, y la descubro mirándome igual que ella me descubre a mí.

Jan Avgikos ha descrito la obra así: “aparecen docenas de chinos riendo, personajes imposibles de interpretar, salvo por la camaradería que parecen compartir y la exclusión que soporta el espectador en esa interacción”⁷¹. Este comentario me parece interesante traerlo aquí porque no comparto el sentimiento de exclusión que comenta la autora, y encuentro ilustrativo el contraste de posiciones. Ella también ha comentado respecto de los enanos y muñecos de ventrílocuo que le producen cierta lástima: “Sus penalidades [los enanos y muñecos] –porque en verdad están abandonados a su suerte, aislados y debilitados por su 'carencia' se extienden a otras figuras que entraron en el panorama artístico de Muñoz”⁷². Aquí Avgikos tiene una visión de las figuras distinta de la que estoy manteniendo. El espectador que tiene en mente Avgikos siente lástima por los enanos y se siente excluido por la posición de poder cuando se encuentra con las figuras de *Many times*. Creo que el marco desde el que está comprendiendo las obras es como un *mero otro de mí* pero está ignorando ese *pero no totalmente*. Mejor dicho, sí lo percibe pero se limita a dejarlo en el registro de “lo no interpretable”, como recojo arriba. Al contrario, el espectador que yo supongo (y, en cierta manera, siempre también propongo) es uno que se siente interpelado por la obra: ni se “aprovecha” del enano ni se siente “intimidado” por el chino que lo mira inquietante desde las alturas, sino que experimenta la extrañeza de la obra. Es cierto que se siente algo excluido, pero no por sentirse inferior, sino por no poder consumir su voluntad de viajar allí arriba y no poder averiguar lo que convoca aquella situación.

La **imagen 14** muestra una obra que se puede tener por una inversión de la anterior, pues ahora es el espectador quien observa a las figuras desde una plataforma que está situada en un plano superior. Lamentablemente la imagen que puedo mostrar también es algo engañosa porque en la instalación, realizada expresamente por Muñoz para el Palacio de Velázquez de Madrid, el espectador no podía mezclarse entre las figuras, tan solo verlas desde varias pasarelas que se encontraban siempre por encima de las figuras⁷³. Supóngase por tanto la visión de un espectador que disfruta de esa “ventaja” con respecto a las figuras y observemos ahora cómo responden estas. Así como en *Many times* no abusaban de su posición, aquí sus expresiones no denotan humillación, no se comportan como ratones a los que escudriñamos omnipotentes desde las alturas.

71 Avgikos, J., «Entre aquí y allí» en Searle (ed.), *Permítaseme una imagen*, o.c., pág. 88.

72 Íbidem.

73 Cfr. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-munoz-monologos-dialogos>

Lo que muestran las figuras de ambas obras, lo que demuestran con su expresión y ademanes es una absoluta suficiencia, no se doblegan ante una presunta (iy falsa!) superioridad del observador, lo cual –como el desconcierto del despótico superior que no percibe en el subalterno el temor que le suponía– desde luego no le deja indiferente. En ambos casos, por tanto, las obras no se dejan interpretar en términos de relaciones de poder. Lo que en cambio se mantiene, como ya pasaba en *Pieza de conversación*, es algo que nos mueve a comprender lo que está sucediendo allí. Nos sentimos llamados pero no expresamente acogidos. Sentimos curiosidad pero no desaparece una marca que nos dice que no lo vamos a conseguir. Lo que se manifiesta entre el espectador y la obra, con independencia del juego de niveles, es un invariante de la extrañeza. Una interpretación que dice que la obra debe ser leída en términos de dominio presupone, además, que el artista tiene un cierto control sobre el efecto que quiere causar. Yo al contrario tengo la impresión de que Muñoz estaba explorando más que proponiendo: está poniendo a prueba la extrañeza. Durante la instalación de su obra cumbre, *Double Bind*, Muñoz daba instrucciones a uno de los ayudantes para colocar un conjunto de figuras, de estilo semejante a las que hemos comentado, en un altillo parecido al de *Many times*. En un momento determinado, corrige a los ayudantes para disponer el conjunto de un modo que a él mismo le resulte, justamente, más confuso. Dice Muñoz: “Sí, así está mejor [antes estaba demasiado claro]. Si lo comprendo, pierdo interés”⁷⁴.

La extrañeza, por tanto, no depende de la dialéctica del dominio. Al menos en lo que a la alteridad se refiere, es algo más elemental. La intención de Muñoz al presentar enanos y muñecos no era presentar una clase subalterna, sino algo que comenzara a despertar esta extrañeza. Por eso, una vez en la experiencia del *otro de mí* no lo era totalmente. Evidentemente, para dar cuenta de la alteridad el autor tiene que presentar diferencias físicas, materiales. Al fin y al cabo, “sólo tienes un mundo material para explicar un mundo material, y el terreno intermedio es el terreno del significado”⁷⁵, y por esto es que algunos rasgos de las obras encuentran su fuente en elementos que normalmente son utilizados para presentar esta exclusión de lo diferente. Pero lo importante es ese terreno intermedio, esa fuerte vacilación que nosotros hemos diseccionado en la primera exploración, como un *no totalmente*, en varios momentos. Con el segundo atributo mostré la presencia de la tradición postfenomenológica, pero *también* era un *no totalmente* en la medida en

74 Cfr. *Imprescindibles: Juan Muñoz, un poeta del espacio*. RTVE, febrero 2012 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>, consultado 07/01/2015.

75 Muñoz, J. en Searle, A. (ed.), o.c. pág. 156.

que la convocatoria del otro en el sí tampoco se completaba.

Esto último se experimenta con fuerza en *Shadow and mouth*. La **imagen 11** muestra una panorámica de la obra completa, solo a falta del punto de donde emana esa luz que es proyectada con mucha intensidad sobre el rostro de la figura de la derecha. El espectador accede a la obra por el lado donde la otra figura, a la izquierda en la imagen, permanece también sentada, acodada sobre una mesa, que mira a la otra en silencio. Al igual que hacemos al interpretar los gestos y miradas de una pintura, nuestros ojos siguen la mirada de esta figura observante, sólo que aquí estamos animados a recorrer esa trayectoria no sólo con los ojos sino también con el cuerpo, por lo que seguimos el camino que nos marca (a mí particularmente se me hizo difícil, y mientras recorrí el camino me di la vuelta un par de veces, como si con ello me mantuviera alerta, como si esperara descubrir un *gesto nuevo* de la figura que me había puesto sobre la pista). Mientras nos dirigimos hacia ella (y todo esto ocurre en unos pocos segundos) detectamos algo insólito. ¿La sombra se mueve? Parece una alucinación pero no lo es. En efecto, *algo* de la sombra se mueve. ¿Será solamente una estatua? Finalmente la alcanzamos. Casi con temor, nos giramos para lograr aquello que habíamos ido a buscar: *queríamos verle la cara*. Con una mezcla de horror, alivio y sorpresa, descubrimos que en efecto la sombra se movía. Los labios de la figura se abren y cierran levemente y con lentitud (entonces, el título de la obra se revela inesperadamente elocuente), como no podíamos esperar de una figura en apariencia rígida, inerte.

Así que de nuevo, tras la convocatoria, una ruptura, una ausencia, o en este caso un temblor silencioso. La boca se mueve sin decirnos nada. ¿Para qué se nos convoca tan íntimamente si después hay un fracaso? Lo que quiere decir esto antes era difícil de explicar, siempre ha quedado en suspenso. La extrañeza nos socorre ahora. La otra figura que mira atentamente a la que habla y no entiende, no obstante, sigue mirándola, como si la incompreensión que se produce incluso en este plano, el del diálogo, no fuera una excusa para la desatención sino una *invitación al descubrimiento*. Incluso en la convocatoria inevitable de todo decir en tanto decirte hay una distancia; pero esa distancia no es la de una desatención por el otro. No causa una plena alienación, sino que produce una incógnita que nos mueve. Esta es una clave importante. Me parece que está claro que las obras no dicen “acercuémonos al otro, creemos espacios compartidos”, etcétera. No nos están diciendo “resolvamos esta situación incómoda”, sino de alguna manera “aprovechémosla”.

MEDIANTE EL ROSTRO

A la luz –y la sombra– de todas las obras vistas, tanto en el primer vaivén del *otro de mí pero no totalmente* como en el segundo, que titulé *una narración no del todo amable*, lo que interviene como resorte para impedir el acomodo de la comprensión es algo que tiene que ver con el *rostro*. En el primer caso, una actitud que no se corresponde con la que se le presupone; en el segundo, un decir que primero interpela pero luego es un murmullo, un movimiento mudo, unas palabras ausentes. A las figuras por ejemplo de *Conversation piece* o *Stuttering piece* unos jirones de carne les recubren los ojos e impiden adivinar la expresión que sus bocas no muestran; en *Square* y *Many times*, sus rasgos asiáticos nos convencen de su semejanza; en *George, Sara*, y los muñecos de ventrílocuo, es que activa el magnetismo y la posterior amenaza. La extrañeza se siente reconocida estos movimientos de vaivén y la participación del rostro en su ontología parece fundamental, por lo que me voy a detener por un tiempo en este asunto para continuar el delineado.

Del rostro emana el decir, y el decir es el fundamento de la protesta del fenómeno, que a su vez inaugura la convocatoria del otro por el sí. No es únicamente su poder de concentrar los estados de ánimo del cuerpo, sino que uno puede preguntarse si no es principalmente mediante el rostro como la persona hace patente ante los otros, con la mayor facilidad, su estatuto de sujeto moral. Como Muñoz, Lévinas también dio una gran importancia a una cierta idea de *rostro*, y visto el papel que Lévinas juega en la inspiración de aquel, es interesante rastrear si esta conexión resulta útil para esclarecer la idea de extrañeza. Así como antes propuse la idea de *Un Él como un Tú* para reunir las ideas anteriores y mostrar sus relaciones, se verá cómo el rostro nos sirve para abundar en la noción esta noción. Primero permítaseme esbozar lo que resulta pertinente del pensamiento de Lévinas.

Lévinas y la denuncia de la totalidad

Para comprender contra qué se rebela Lévinas hay que recoger algo del discurso ontológico clásico. Lévinas entiende que toda la tradición occidental, desde el Ser de Parménides, ha entendido la verdad como presencia. Toda comprensión de algo consiste en desvelar la manera, el modo, en que ese algo está presente en el Ser. Según Lévinas la asociación fuerte de *verdad a presencia* ha permeado toda la cultura occidental. En los comentarios de Martínez Marzoa al célebre poema didascálico de Parménides, subraya esta relación,

cuando al respecto de las palabras de la diosa⁷⁶, interpreta que:

el pensador tiene que hacerse cargo de la verdad (ἀληθείη) –del «corazón sin temblor de la redonda verdad» como del parecer del que se nutren los mortales, porque el parecer pertenece esencialmente a la verdad. [...] Los dos caminos no se dan el uno sin el otro. [...] Nada podría parecer ni aparecer si no hubiese de antemano claridad, abertura, ἀληθείη; por tanto, el parecer presupone la verdad, y el estar en la apariencia presupone un originario estar en la verdad⁷⁷

Por apariencia Marzoa se refiere a la doxa, δόξα⁷⁸. “La verdad, el desocultamiento, es la claridad en la que algo puede aparecer”⁷⁹. Aquello que *en ese desocultamiento*, en la verdad, aparece, es la δόξα, lo que se presenta en tanto mera presencia, como correlato indisoluble de la verdad. “El pensar no es ajeno a la δόξα, sino que es precisamente asumir la necesidad de esta”⁸⁰, interpreta Marzoa de Parménides.

Es cierto que se pueden encontrar innumerables motivos que hacen razonable esta equivalencia sin acudir a una raíz presocrática, y de hecho podría decirse que lo difícil es buscar un contraejemplo que lo ponga en duda. Pero lo que le interesa a él, considerando este arranque de la ontología, es la ética, lo primordial es el sufrir y padecer del individuo. Lévinas desarrolla, puede decirse, una lectura crítica de este esquema ontológico por su proyección y consecuencias éticas, tomando muy en serio las implicaciones de aquella equivalencia verdad ~ presencia.

Su análisis discurre de la siguiente manera. La conciencia de sí por el sí, la siempre elusiva pero siempre presente noción de subjetividad en cualquiera de sus formas y grados, hace que lo Otro siempre se nos muestra como algo que no está en el Ser, pues no se nos hace presente del mismo modo en que se manifiesta nuestro sí mismo. Desde este planteamiento, lo Otro no es una exterioridad radical que facilitaría una posición modesta sobre su estatuto ontológico, sino una exterioridad meramente apariencial. Lévinas tiene la convicción de que esta consideración de lo Otro como no presente y por tanto como no verdadero coadyuva a que su inclusión en el Ser se tenga que producir necesariamente

76 “Es preciso que te percaes de todo: tanto del corazón sin temblor de la redonda verdad como de los pareceres de los mortales: en los que no hay verdadera solidez. Pero, en todo caso, aprende también esto: que [y cómo] lo aparente tenía que ser de modo digno de crédito, atravesándolo todo de un lado a otro”. Traducción del autor en Marzoa, F. M. *Historia de la Filosofía I*, Madrid, Akal, 2010., págs. 33-34.

77 Marzoa, F. M. o.c. pág. 38.

78 La doxa más tarde, sobre todo con Platón tomando las trifulcas de Sócrates con los sofistas, cobrará la acepción marcada de “mera opinión”, “lo aparente”, “lo engañoso”.

79 Íbidem.

80 Marzoa, F. M. o.c. pág. 39.

en términos muy semejantes a una adquisición. Dice Lévinas:

*La relación con el ser, que funciona como ontología, consiste en neutralizar al ente para comprenderlo o para apresarlo. No es pues una relación con lo Otro como tal, sino la reducción de lo Otro al Mismo*⁸¹

La primacía de lo Mismo se mantiene en toda operación de conocimiento de lo Otro por la tendencia a hacer equivaler la comprensión del segundo por el primero como una asimilación. Antes, cuando discutíamos sobre el concepto de representación en los textos de Muñoz y también en *La realidad y su sombra*, de Lévinas, decía que la crítica de este último a la representación era más radical que en Muñoz. Su crítica en su discurso estético, si la recordamos, es plenamente coherente con esta crítica a la ontología tradicional. Si uno se representa algo (y ese algo siempre es, en un sentido radical, “otro”), entonces todo acto de representación pasa por la asimilación de eso Otro en una idea mental de la que lo Mismo se apropia, y que está por tanto “incluida” en ello. La consecuencia de este problema la resume Ricoeur en sus comentarios a la idea de alteridad en Lévinas: “Representarse algo es asimilarlo a sí, incluirlo en el sí, por tanto, negar su alteridad”⁸².

La idea de alteridad que maneja Lévinas pretende ser diametralmente opuesta a la de un *mero otro de mí*. Su idea es que toda la ontología occidental cae en este mecanismo de absorción en virtud de una metafísica que concede primacía a lo Mismo y, tras negar la alteridad radical de lo Otro para comprenderlo necesita asimilarlo, negar su exterioridad elemental. Viene a decir el filósofo que hay que acabar con esto urgentemente. Hay que encontrar la manera de cortocircuitar ese proceso que termina en la negación de todo lo que es exterior al Otro.

Lo más provocador es que su propuesta pasa por una reorganización de estos grandes géneros. Para no desviarme demasiado de lo que nos importa, diré solamente que hay tres conceptos centrales para entender esta operación: el encomio del gozo, la idea de Infinito, y una cierta idea de rostro. La idea que tiene Lévinas del gozo no difiere mucho de lo que entendemos por él; la idea de Infinito (respeto no obstante la mayúscula de Lévinas) nos evoca una exterioridad total a nosotros, absoluta, que no puede recogerse en ninguna totalización; del rostro hablaré más tarde.

La cuestión principal es que mantener la noción de Infinito de manera honesta con lo que se supone su ontología se desarrolla en un proceso que es, según Lévinas, desinteresado,

81 Lévinas, E. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. o.c., págs. 69-70.

82 Ricoeur, P. o.c., pág. 372.

como un deseo que no quiere ser consumado sino placentero, gozoso por el hecho de ser deseante, por lo que nunca llegar a totalizar lo deseado⁸³. Dicho de otro modo, no se puede tener una representación del Infinito que, respetando su *infinitud*, quede dentro del sí, incluido en el sí, asimilado por él. Esta es la característica especial del Infinito, diferente a cualquier otra forma de trascendencia, como insiste Lévinas, y que sirve para sugerir al Mismo que otra ontología es posible, para mostrar una forma de alteridad no totalizable⁸⁴. Para Lévinas esa actitud desinteresada que se da necesariamente en la comprensión de lo Infinito es lo más humano, y está alineada con el gozo y la sensibilidad⁸⁵. Se va viendo que para reconstituir el estatuto de lo Otro participan consideraciones que pertenecen al orden sensible y moral.

El concepto levinasiano que nos importa más aquí, una cierta idea de *rostro*, se comprenderá mejor ahora. En la aparición del rostro (su “epifanía”, dice Lévinas) en su expresión sensible, este se resiste a ser aprehendido. Esta resistencia se produce de igual modo que el Infinito se nos “resiste” a nosotros a la hora de ser totalizado, no como “una resistencia insuperable”⁸⁶ a la manera en que por ejemplo una mano intenta –y no puede– destruir una roca que se estrella contra ella, o alguien que intenta –y no alcanza– llegar a una estrella que ve en el cielo (los ejemplos son de Lévinas). Lo Infinito es insuperable *en sí*, no por incapacidad del que lo intenta, por lo que sobrepasa la capacidad del pensamiento *sin contrariarlo*. Esta insuperabilidad que no contraría al pensamiento es la clave de la epifanía del rostro, pues de esta manera no se piensa como un incordio inaprehensible

83 “Lo infinito en lo finito [...] se produce como Deseo. No como un Deseo que se apacigua con la posesión de lo Deseable, sino como el Deseo de lo Infinito que lo deseable suscita, en lugar de satisfacer. Deseo perfectamente desinteresado: bondad. Pero el Deseo y la bondad suponen concretamente una relación en la que lo Deseable detiene la negatividad del Yo que se ejerce en el Mismo, el poder, el dominio”. Cfr. Lévinas, E. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. o.c., pág. 74.

84 Hay que decir que el propio autor se hace cargo del carácter límite de esta idea, y se esfuerza por ello en presentarla de un modo racional. No obstante, en pasajes como el siguiente es difícil no ver la influencia de la religión hebrea en su pensamiento. “De esta presencia en el pensamiento de una idea cuyo *ideatum* desborda la capacidad del pensamiento, no da pruebas solamente [...] Aristóteles sino muy frecuentemente, Platón. Contra un pensamiento que procede que aquel que «tiene su cabeza en él» (cfr. Fedro 244 a) afirma el valor del delirio que viene de Dios, «pensamiento alado» (cfr. Fedro, 249 a), sin que por eso el delirio tome aquí un sentido irracionalista [...]. La cuarta especie de delirio es la razón misma, elevándose a las ideas, pensamiento en un sentido superior”. Lévinas, E. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. o.c., pág. 73

85 Dice Lévinas: “Gozar sin utilidad, dando pura pérdida, gratuitamente, sin buscar nada más, siendo puro gasto: esto es lo humano”, Cfr. *Íbidem*, pág. 152. Y más adelante: “la sensibilidad se describe pues, no como un momento de la representación, sino como el hecho del gozo [...]. La sensibilidad no es un conocimiento teórico inferior”. *Íbidem*. Pág. 155. Lévinas aprovecha después para cargar de manera muy ocurrente contra la “insensibilidad”, si se puede decir así, del Dasein heideggeriano: “Es curioso constatar que Heidegger no toma en consideración la relación de gozo [...]. El Dasein según Heidegger, jamás tiene hambre”. *Íbidem*, pág. 153.

86 *Íbidem*. Pág. 211.

que se puede derribar sino como ontológicamente alineado con una desbordamiento “interno”, que lleva a conducirnos ante ello “sin violencia, en paz con esta alteridad absoluta”^{87,88}. Lo Otro queda así en una suerte de irrelación con lo Mismo, liberado de su dominio opresor. Ricoeur lo resume así: “Porque el Mismo significa totalización y separación, la exterioridad del Otro ya no puede expresarse en lo sucesivo en el lenguaje de la relación. El otro se absuelve de la relación, con el mismo movimiento que el Infinito se sustrae a la Totalidad”⁸⁹. Sólo hay una posibilidad, planteada muy seriamente por Lévinas, para negar la alteridad absoluta, y es mediante el homicidio del Otro. La observación de Lévinas entonces es muy elocuente. De acuerdo con lo dicho sobre la inapresabilidad del rostro, el homicidio ejerce un poder sobre aquello que se escapa al poder, sobre esto y nada más. Matar al otro no es dominarlo, es aniquilarlo, dice Lévinas⁹⁰. Esto es muy importante: al comprender el homicidio como un acto que no es de dominio sobre el Otro es posible sostener plenamente el discurso sobre la epifanía del rostro, su capacidad de no ser teorizado.

Lévinas mantiene un discurso parecido al de Ricoeur sobre el poder de convocatoria del otro por el sí a través del decir. “El lenguaje es una relación entre términos separados” [...] “Hablar, en lugar de «dejar ser», solicita al otro”⁹¹. Ricoeur dice sobre Lévinas: “Cuando el rostro del otro se alza frente a mí [...] no es un aparecer que yo pueda incluir en el recinto de mis representaciones; es cierto que el otro aparece, que su rostro lo muestra, pero su rostro no es un espectáculo, es una voz. Esta voz me dice: 'No matarás' [...] ¿Y yo? En mí termina su trayectoria el movimiento salido del otro: el otro me hace responsable, es decir, capaz de responder”⁹². La diferencia es que Lévinas piensa que esto puede vencer la primacía de lo subjetivo, que para él es el obstáculo a vencer, y sentar un fundamento para una comunidad ética donde la relación de lo Mismo y lo Otro se haya subvertido por completo, por lo que:

87 Íbidem. Pág. 210.

88 Se dice que Lévinas, y dice el propio Lévinas, que su estrategia pasa por colocar a la ética como fundamento de la metafísica. Si es así, este me parece un buen ejemplo. Ocurre que hay otra manera de comprenderlo, mucho menos hiperbólica, y es que para colocar la ética *por debajo* de la metafísica lo que Lévinas hace es un planteamiento metafísico. En sentido radical y profundo la ética no puede ser el fundamento de la ontología. Particularmente, por definición tal empresa me parece imposible. Eso sin contar con que, por otra parte, “la ética” que Lévinas evoca es de hecho una ética y, por tanto, contingente.

89 Ricoeur, P o.c., pág. 374.

90 Cfr. Lévinas, E. *Totalidad e infinito*, o.c. pág. 211.

91 Lévinas, E. *Totalidad e infinito*, o.c. pág. 208.

92 Ricoeur, P o.c., pág. 373-4.

El Otro no es un otro con una alteridad relativa como, en una comparación, las especies, que aunque sean últimas, se excluyen recíprocamente, pero se sitúan en la comunidad de un género. Se excluyen por definición, pero se acercan recíprocamente por esta exclusión a través de la comunidad de su género. La alteridad del otro no depende de una cualidad que lo distinguiría del yo, porque una distinción de esta naturaleza implicaría precisamente entre nosotros esta comunidad de género que anula ya la alteridad⁹³.

El texto continúa así:

Y sin embargo, el otro no niega pura y simplemente el Yo; la negación total, cuyo intento y tentación es el asesinato, remite a una relación previa. [...] El Otro permanece infinitamente trascendente, infinitamente extranjero, pero su rostro, en el que se produce su epifanía y que me llama, rompe con el mundo que puede sernos común y cuyas virtualidades se inscriben en nuestra naturaleza y que desarrollamos también por nuestra existencia. Pero la palabra procede de la diferencia absoluta⁹⁴.

Para Lévinas el lenguaje es algo que instauro una diferencia. “La expresión [del lenguaje] no consiste en darnos la interioridad del otro”⁹⁵. No es tanto, como encuentra Ricoeur, un vínculo íntimo primario entre el sí y el otro sino algo que se da con la epifanía del rostro. “Para buscar la verdad he sostenido ya una relación con un rostro que puede garantizarme por mí mismo, cuya epifanía es, de alguna manera, una palabra de honor. Todo lenguaje como cambio de signos verbales se refiere ya a esta palabra de honor original”. El lenguaje, puesto que emana de la idea del rostro, está supeditado a él. Si es falaz o no, lo hará sobre la mostración, siempre primera, del rostro. Se comprende que es, desde el prisma de una primacía ontológica de la ética, la verdad o la mentira que el rostro atestigua prima con respecto al decir.

La exterioridad del otro

Lévinas, pese a la denuncia de la totalización, habla desde el plano teórico, mientras que Muñoz se expresa en el lenguaje de las esculturas. Es interesante comprender los rostros de las figuras desde el punto de vista levinasiano para ver qué parte de la teoría de Lévinas se ha traducido en el lenguaje material y qué papel juegan las diferencias que haya, pues ayudará a perfilar la idea de extrañeza en la que estoy empezando a profundizar.

93 Lévinas, E. *Totalidad e infinito*, o.c. pág. 207.

94 *Íbidem* pág. 208.

95 *Íbidem* pág. 215.

El Lévinas de *Totalidad e infinito* no piensa en estatuas sino en personas. Se puede pensar por tanto que lo dicho acerca de la inapresabilidad de su expresión está vinculado a la mutabilidad del rostro humano, cosa que no ocurre en el rostro estático de una escultura. Pero por lo que Lévinas dice en *El entretiempos*, uno de los epígrafes de *La realidad y su sombra*, donde explícitamente sí habla de estatuas, podemos traer a colación las figuras de manera pertinente. El rostro estático de una escultura no perjudica la potencia de esta idea del rostro. La idea de Lévinas en *La realidad y su sombra* es que la estatua instaure una suspensión del tiempo que no lo congela, “realiza la paradoja de un instante que dura sin porvenir”⁹⁶, y pone el ejemplo de los músculos del Laocoonte, donde “el porvenir que se anuncia en [sus] músculos tensos no se hará presente”⁹⁷. Lo que caracteriza a la buena obra de arte según el filósofo es su aspiración constante al movimiento, a la vida, y en esa aspiración nunca consumada encuentra Lévinas un motivo para el elogio de la estatua, en detrimento de otras artes como la literatura que, viene a decir, consagra a los personajes que habitan la novela a un tiempo terminado. “El instante inmóvil de la estatua obtiene toda su agudeza de su no-indiferencia con respecto a la duración”⁹⁸. En uno de sus textos ha comentado Muñoz: “La escultura es como la electricidad. Es tan sólo nuestra comprensión de ella la que cambia”⁹⁹.

Contando con esto, me parece que las figuras de Muñoz tienen una característica adicional, que hace que no sea sólo por el hecho de ser estatuas que su expresión conjuga acto y potencia. Si en ellas encontráramos un gesto reconocible (pongamos, una sonrisa plena) que estuviera acompañado de una situación que lo justifica (el encuentro con un semejante, el hallazgo de un objeto hermoso) el gesto se acoplaría a la situación de un modo claro. Poco más nos preguntaríamos. Pero en Muñoz el significado de los rostros no se deja descifrar ni a través de las claves que nos ofrecen sus semejantes ni tampoco mediante la observación de su entorno. ¡Y sin embargo eso no anima a distanciarnos de ellos, al contrario! Obsérvese por ejemplo la **imagen 15**, de una obra que se llama *Towards de corner*. Cuando accedemos a la estancia vemos a un grupo sentado en unos bancos que miran hacia una esquina. De entrada ya sabemos que en la esquina no hay nada, por lo que, como otras veces, tenemos que llevar a cabo un recorrido cargado de tensión para rodear la obra. Sabemos, sin aún haberlas visto, que la clave nos la tiene que dar forzosamente algo que tengan las figuras o algo que expresen. Cuando alcanzamos el lado fron-

96 Lévinas, E. *La realidad y su sombra; Libertad y mandato; Trascendencia y altura*, o.c. pág. 57.

97 Íbidem.

98 Íbidem, pág. 58.

99 Muñoz, J. «Del oficio de ser visto» en Searle, A (ed.), o.c., pág. 65.

tal del banco vemos que las figuras –como tal vez ya estábamos acostumbrados– no portan ningún objeto; se están riendo a carcajadas mientras miran hacia una esquina que no tiene absolutamente nada de particular (**imagen 16**). En *Towards the shadow* tenemos algo parecido (**imagen 17**), y esta me parece aún más elocuente porque lo que nos encontramos nos dirige directamente hacia el rostro de la figura: por la posición de sus brazos, nada más ver a la figura de espaldas, ya sabemos que no carga con nada entre sus manos. Cuando el espectador se encuentra allí no toma conciencia del significado de esas manos extendidas hacia atrás, no se detiene en ellas, por lo que esto nos dirige directamente hacia su expresión. En otras palabras: al saberlo ya desposeído de todo objeto, sólo su expresión nos puede dar la pista; las manos extendidas funcionan como un fondo, un horizonte presente, percibido pero no trabajado, cuya fuerza estriba en dirigirnos de cabeza al rostro. Lo que encontramos finalmente lo vemos en la **imagen 18**. Esa expresión, ¿qué quiere decir?. La figura mira su propia sombra no sabemos con qué sentimiento, tal vez sorpresa, tal vez una carcajada. Pero lo fundamental es esto: que encontremos esa falla final no sugiere distanciamiento. Puesto que la incógnita se mantiene, la experiencia del encuentro se prolonga. Es precisamente esa actitud de descubrimiento que nos había llevado hasta las figuras la que se mantiene una vez hemos visto que no hay un final tranquilo en el que podamos reposar. Estamos con las figuras incluso después de haber sufrido ese revés. Es posible mantener una manera de estar con el otro que no precise absorberlo, totalizarlo.

Este mismo análisis lo podríamos extender, con más o menos énfasis, a otras figuras ya vistas. Muy rara vez podríamos determinar exactamente el sentimiento que ese rostro nos dirige, es una expresión cuyo significado se nos escapa, y esto a pesar de que sus expresiones nos resultan *verosímiles*. Sus rostros son identificables en sí, reconocibles como expresión, pero no podemos encontrar lo que la justificaría. Que no descifremos el significado de su rostro no borra su fuerte presencia. Su inapresabilidad subraya que la comprensión de todo rostro se padece como algo *totalmente exterior*, en el lenguaje levinasiano, lo cual no quiere decir que remita a *algo* que está ausente sino que, por permanecer siempre exterior, no puedo totalizarlos. Las figuras denuncian la tendencia, la necesidad de totalizar el sentido de la expresión para erradicar su ambigüedad, para deshacer la sombra. Pero la sombra, esa sombra no puede borrarse. Está plenamente ahí.

Esta exterioridad tan presente del rostro tiene una fuerte participación en el disparo de la extrañeza, la cual aparece cuando el otro se experimenta en esa alteridad del cualquiera que generalmente es eclipsada por la sobrepresencia de una alteridad mediada por categorías. Ahora me parece que se comprende lo que ya dos veces había dejado en suspenso:

la cita que he tomado de Wagstaff donde dice que lo que busca Muñoz es “una definición ahistórica del otro”. La historicidad siempre media la interpretación, pero Muñoz hace un esfuerzo por desbrozar la figura del otro de toda contingencia histórica para presentarnos un sujeto que se percibe como extraño. Muñoz ha hablado de un concepto, *humanidad cero*, y lo explica así mientras habla de sus figuras:

Voy a poner dos ejemplos: el muñeco del ventrílocuo y el marciano. En el muñeco del ventrílocuo tenemos una imagen que parece llevarnos a las décadas de 1930 o 1950: son como niños adultos, algo un poco aterrador... Se suponía que debían ser corteses y amables, pero son muñecos de los que siempre emana una cierta idea de miedo; en el caso del enano o en el caso del marciano creo que hay de nuevo esa sensación de extrañeza en nuestra forma de percibirlos. Son seres humanos pero no lo son. Son «cero» en el mismo sentido que los minimalistas¹⁰⁰.

Las referencias cronológicas no deben despistarnos; ya cité antes que “sólo hay un mundo material...”. El esfuerzo por presentar una alteridad ahistórica es algo que Muñoz hace hoy. Muñoz sabe que, como estos muñecos, la imagen por ejemplo de los rostros asiáticos se le hace particularmente ajena al espectador occidental porque tal vez aún no haya tenido tiempo de confluír suficiente tiempo con ella, pero creo que ha quedado ya claro que no es ni la *chineidad* de esos rostros ni la *enanéz* de los muñecos lo que explica la extrañeza de la obra, sino que esta tiene mucho más que ver con un movimiento de familiaridad ~ rechazo.

El fragmento de entrevista que acabo de citar dice cosas importantes pero puede resultar confuso; creo que es en la intimidad de sus escritos cuando Muñoz da en el punto de su obra:

Existen imágenes que siempre han fascinado al hombre moderno. La razón por la que una y otra vez han provocado esa mezcla de atracción y rechazo quizás debería buscarse en el sentimiento de peligrosa cercanía que siente el espectador, extrañeza.

Creo que una de esas imágenes, excelente entre otras, es la del muñeco del ventrílocuo, o más aún, la separación entre el ventrílocuo y el otro.¹⁰¹

100 Cfr. Searle, A y Muñoz, J. «Third ear» o.c., pág. 55.

101 Muñoz, J. «El ventrílocuismo es una forma de polifonía», en Searle, A (ed.), o.c., pág. 97. Énfasis mío. He respetado los saltos de línea del texto original.

Como ya dije, Lévinas tiene una comprensión de la noción de alteridad que pretende mostrar al otro como indomitable. En sus textos se aprecia una preocupación palmaria por el otro como un ser desposeído, humillado, que ha perdido su dignidad ante la primacía de lo Mismo, o al menos esto es lo que se lee en *Totalidad e infinito*¹⁰². Aquella exterioridad radical del otro a través del rostro funciona como una herramienta de liberación del dominio totalizante del sí. Y ocurre que en el caso de la obra de Muñoz esto no es exactamente de esta manera. La exterioridad no es una demanda necesaria del otro para exigir liberación, rostro mediante, de la opresión cognoscitiva del Mismo que desemboca en asimilación, sino la impronta de una alteridad radical que lejos de plantear ninguna gran reubicación de los grandes géneros se nutre de una tensión ineliminable. Por ello es que la obra exhibe esa cierta hostilidad de la que he hablado desde el principio. Se nos convoca, pero no hay nada parecido a un recibimiento amable ni tampoco un rechazo formal. En Muñoz, el rostro como infinitud está ahí, pero para nutrirse de una cierta tensión que no podemos resolver. Está como una marca de la extrañeza, no para rendir cuentas. La exterioridad del rostro que sirve para que el Otro reclame su estatuto de sujeto moral era en Lévinas un motor para el rescate de un Otro humillado. En Muñoz, esto apunta a la extrañeza del cualquiera.

La circunstancia histórica de la que daba cuenta al comienzo de esta segunda exploración se acomoda bastante bien a esto. Si el Otro ya está –o ya comienza a estar– éticamente considerado, su dignidad moral está ya acogida o planeada, al menos lo va estando en el plano institucional. Lo novedoso de su representación no será, entonces, una llamada de atención para corregir una situación de inferioridad categorial que de hecho ya va siendo enemendada. Lo original y necesario será tratar de socavar esta preconcepción de un sujeto-otro percibido y también tolerado, acogido, rescatado, por su condición-de. Pues precisamente por este discurso que toma al otro *para* rescatarlo, algo de la alteridad radical del otro en tanto otro cualquiera ha sido, de nuevo, dejada de lado. El rostro del otro no demanda que a este se lo tolere, no quiere ser movido de una posición concreta para co-

102 Si uno considera que Lévinas escribe a lo largo de un siglo XX cuya convulsión y violencia padece en primera persona en varias ocasiones (durante la Primera Guerra Mundial tiene que exiliarse junto con su familia; durante la Segunda lo recluyen en un campo de concentración en Alemania), es tentador atribuir a ese contexto de *unos* contra *otros* un papel configurador fundamental en su visión de la alteridad. No digo que la primacía de la metafísica no esté tintada por acontecimientos políticos, digo que, si no me fijo más en su biografía es porque no quiero caer en la falacia de presentar una vivencia como *causa* de un pensamiento. Como he hecho con la obra de Muñoz, prefiero que lo que hable sea la obra y, todo lo más, el autor hablando sobre la obra, e incluso ahí desde una actitud de sospecha.

locarlo en una nueva. Lo que el rostro del otro demanda para este es ser, por decirlo así, *desituado*, y la experiencia de alteridad debe contar con ello.

La idea del acogimiento, del reconocimiento, hace énfasis en el desposeimiento del otro, y este puede ser plenamente bien intencionado, pero también ocurre que al partir de ahí, al tener una y otra vez la necesidad de rescatar al otro de una u otra posición subalterna se alimenta una precomprensión del otro basada en categorías, y una dimensión del otro como no sujeto al posicionamiento queda desatendida y, con ello, su radical alteridad.

Esto es un rasgo de la extrañeza, una demanda y una de sus fuerzas. Es por ello que lo que el rostro de esas figuras nos muestra es apreciable según el discurso estético de Lévi-*nas*, pero no tanto siguiendo su lamento ético.

Ya había sugerido esto al principio, cuando dije George que no sentía lo que *se suponía* que debía sentir. Esa suposición se origina realmente desde una preconcepción que dicta que este debe sentirse de una determinada manera porque para mí este es un enano. Cuando en la obra descubrimos, posiblemente consternados, que no siente *lo que debería*, ¿no será porque realmente nunca debió sentirse así? ¿Cuándo le impusimos semejante necesidad? En el momento en que admitimos que la extrañeza está mediando la experiencia de alteridad –y, en este sentido, es una determinación positiva– se hace patente el sesgo de nuestra interpretación, categorial, solipsista y presuroso por eliminar la complejidad. Como también discutí con cierto detalle, tampoco ocurre que sintamos que el otro proteste para ofrecérsenos, para entablar una suerte de vínculo que nos veamos en la necesidad de abrazar. ¿Qué quiere decir que el otro me diga pero no me lo aclare, qué significa en el plano ético ese magnetismo negativo del decir? Precisamente que el otro *no demanda* “ser comprendido”. El dibujo mental de una comprensión total del uno hacia el otro, del uno para el otro, es una ficción totalizante promovida por la necesidad de eliminar la ambigüedad radical la cual, durante un instante poco atendido, se manifiesta como extrañeza. Evóquese sin más el rostro de cualquiera de las figuras vistas; sólo si al conectar con ellas cancelamos su ambigüedad para apresurarnos a sentir, por ejemplo, lástima (como hace Avgikos en sus comentarios a la obra) o bien hostilidad, o tal vez mofa, estaremos diluyendo en estas sensaciones la extrañeza que se había manifestado. Y aún si hacemos esto, me cuesta pensar que esta disolución logre perdurar en la imaginación del espectador. La extrañeza vuelve, una y otra vez, como una gota de aceite que no se deja integrar en el agua.

Ya es evidente que, como el tú, el yo se determina profundamente cuando pasa por el tamiz de una u otra experiencia de alteridad. No hablaré aquí de un examen del yo por parte de sí mismo, no alcanza este ensayo para un análisis de la subjetividad, pero creo que resulta muy iluminador comprender la diferencia entre el lugar que ocupa el yo en la propuesta de Lévinas y el que mantiene en las obras de Muñoz, y no hay duda de que esto es crucial para comprender su trabajo en un marco ético.

En Lévinas ocurre lo siguiente: por esa necesidad de no cancelar la alteridad del otro, llega a privilegiar a este sobre el sí. Lévinas está muy convencido del abuso que, en efecto, lo Mismo ha aplicado a lo Otro. La sobrepresencia del sí es impuesta al otro como sobreactuación, es decir, como ejercicio de una libertad que presupone desmedida. Ocurre que para Lévinas la cancelación de este abuso que el rostro del otro exige al sí conduce a una visión del otro como aquel que exige justicia y, en cierto modo, la impone. La ética de Lévinas está basada en la contención de la libertad del sí por la presencia del otro. El otro opera, a través de la exterioridad no totalizable del rostro, como un limitante en lo que se refiere a la libertad del sí. Es verdad que en alguna ocasión Lévinas niega esta máxima¹⁰³ pero lo cierto es que resulta muy difícil decir, a tenor del resto de su discurso, que en la práctica no sea esta la idea gobernante. El hecho de que Lévinas quiera, a toda costa, anular la primacía del Mismo pasa por plantear una idea de otro que, como dice Ricoeur, “según Totalidad e infinito, no es un interlocutor cualquiera, sino una figura paradigmática del tipo de un maestro de justicia”¹⁰⁴. El yo que esboza Lévinas, el cual en *Totalidad e infinito* está “entregado a formar círculo consigo mismo, a identificarse”¹⁰⁵, se ve afectado por la epifanía del rostro del otro hasta el punto de ser desplazado para borrar su sobrepresencia, para limitar su libertad.

Y si bien es cierto que en Muñoz la epifanía del rostro también supera, como en Lévinas, la categoría de fenómeno, en sus obras ese desplazamiento del yo no se encuentra por ningún lado. Puede aparecer primero una pregunta de quién representa este “sí mismo” en la obra. ¿El espectador? ¿Las figuras? En el caso de George puede identificarse fácilmente que el otro es George porque, además de él, solo estoy yo como visitante. Pero nada se aprecia en él que pretenda imponer un determinado deber ser. Y, desde luego, tampoco en el visitante. En otras obras donde hay una pluralidad de figuras resulta acaso

103 “Pero el Otro [...] no limita la libertad del Mismo”, Lévinas, E. *Totalidad e infinito*, o.c. pág. 215.

104 Ricoeur, P. o.c. pág. 375.

105 Íbidem.

más evidente que no hay ningún administrador de justicia. Por ejemplo, fijémonos en la **imagen 19**, que corresponde con instalación exterior de *Conversation piece*. Si queremos buscar asimetrías podríamos observar la actitud de la figura de la derecha de la imagen. Parece tratar de escrutar el secreto que el resto de figuras retienen. Como el visitante, no está excluido formalmente; tampoco podría adelantarse hasta el grupo y tratar de averiguar qué ocurre. Pero a la vez que se anuncia esa posibilidad la figura, y este es un detalle importante, parece anclada al suelo a causa de su enorme pie bulboso. Parece como si *siempre* estuviera obligada a mantener cierta distancia de los otros, que también están igualmente condicionados por el mismo atributo. Pero ¿acaso el resto de las figuras muestran algo que permita pensar en una limitación de la libertad del otro, en sentido fuerte? Todas ellas sufren una cierta alienación. La extrañeza que siente el visitante no es una exclusiva suya; las propias figuras también la padecen, cada una de ellas en relación a las demás¹⁰⁶.

El que las figuras expresen pero *no digan* es muy clarificador para convenir que no hay privilegios de ninguna clase. ¿Cómo podría tenerse por asertiva una forma del decir que finalmente no dice? ¿Cómo podría proponerse el *otro* de un modo determinado con respecto al sí si en definitiva no emite un juicio? Si la demanda del otro es ser *desituado*, esto podrá tener numerosos efectos pero no constituirse directamente como ningún “maestro de justicia”, pues un ser de esta índole dispone y ejecuta. Si el decir es negativo nada de esto es posible; no podrá, como ocurre en las obras de Muñoz, provocar una suspensión. Que la extrañeza se muestre en la obra, entre otras estrategias, como un decir negativo, hace difícil pensar en su sujeto enunciador como alguien que disponga.

Se comprende por supuesto el motivo de los esfuerzos de Lévinas. Él parte de una posición de desconfianza, del lamento que sigue a la constatación de los abusos de la historia. Pero la extrañeza no encuentra su camino desde una posición a priori asimétrica, aunque esta posición fuera una consecuencia ética de una apuesta metafísica (Lévinas no estaría de acuerdo con el orden de esos términos). Socavar el yo sería, en realidad, otra manera de simplificar en falso las cosas. En Muñoz la propuesta pasa por comprender la constitución mutua entre el tú y el yo sin necesidad de una mengua del sí, pues este puede tratar, ayudándose del reconocimiento de la extrañeza en su experiencia de alteridad, de reconfigurar de algún modo su posición con respecto del otro y también la autoconcepción de sí, pero nunca con un a priori que pudiera declarar de antemano la necesidad de una mengua. El sí está constituido por el otro y, como este, también es complejo y am-

106 ¿Y también de cada una de las figuras *para consigo*? Sobre esto daré alguna indicación más adelante.

biguo.

Ya hablamos de la vía media que Ricoeur intenta darle al sí para alejarlo de los excesos del *Cogito* y de la deconstrucción nietzscheana; la idea de extrañeza no encuentra acomodo desde ninguna de estas dos concepciones del sí. En el primer caso, es evidente, pues el reconocimiento de ambigüedad es enteramente contradictorio con un sujeto cerrado, completo y fuertemente atado a una forma de identidad como ídem. En cuanto a Nietzsche, es verdad que la idea de un sujeto plural y cambiante, donde el yo que se postula “no es más que una ficción, una creación conceptual simplificadora [...] Un yo corporal como punto de referencia donde se actualizan las fuerzas donde esa voluntad se expresa”¹⁰⁷, le conviene a la noción de extrañeza, puesto que esta obtiene su recompensa al descubrir aquella novedad de un sujeto cambiante, y de qué mejor modo podrían facilitarse esos cambios si su “generador” está constituido por una multiplicidad de fuerzas sobre las cuales toda síntesis tiene lugar solamente como recurso lingüístico insalvable. La crítica a la sustancialización del lenguaje¹⁰⁸ –por otra parte inevitable, como el propio Nietzsche concede– especialmente en relación a los sentimientos, las emociones, y en general todo el lenguaje del cuerpo¹⁰⁹ también encaja con esta ambigüedad ineliminable de la que venimos hablando, precisamente porque esa crítica es denuncia del olvido de la complejidad del sujeto. Pero con esto, dos apuntes. No estoy diciendo que las figuras que esculpiría Nietzsche de acuerdo con su hipótesis de la voluntad de poder se parecieran a las que construye Muñoz (no creo que lo apolíneo y lo dionisiaco se conjugaran para anularse y revelar un sujeto de “humanidad cero”). Segundo, cuando digo que esta concepción del sí le conviene a la experiencia de extrañeza quiero decir que no la *precisa*, que no es necesario una reflexión sobre el sujeto en cuanto tal para que la extrañeza se dé, sino que es por ella que uno puede replantearse después la preconcepción del sí.

Pero en todo caso el apuro de Ricoeur con Nietzsche tiene mucho sentido: pese al reconocimiento de esta complejidad se dan también, frecuentemente, espacios para una cierta

107 Sánchez Meca, D. *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Tecnos, 2009, pág. 125.

108 Sánchez Meca utiliza este término (también, conceptualización) para designar el proceso por el cual el lenguaje termina ignorando la complejidad de voluntad de poder creadora “convirtiendo los conceptos en un transmundo de sustancias metafísicas” (Íbidem, pág. 133). “Primero, excitaciones corporales son traducidas a imágenes [...] Estas imágenes son analógicamente reproducidas [...] en palabras. Y, por último, las palabras se convierten en conceptos cuando ya no queda nada de la impresión sensible que originariamente acompañaba a la imagen” íbidem. pág. 132.

109 “Así como hemos de admitir que el sentir y, desde luego un sentir múltiple, es un ingrediente de la voluntad, así debemos también admitir el pensar. En todo acto de voluntad hay un pensamiento que manda [...] Pero la voluntad no es sólo un complejo de sentir y pensar, sino, sobre todo, además un afecto [...] Y para designar esa cosa tan compleja no tiene el pueblo más que una sola palabra” Nietzsche, F. *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2001, aforismo 19.

unidad que no es, hay que admitirlo, consecuencia de una mera necesidad del lenguaje. Alguna noción del yo hay que salvar porque alguna *hay*: en virtud de alguna noción del yo y alguna noción del otro obramos a veces con éxito en la vida (sentido elemental, de la praxis cotidiana), por lo que alguna idea de unidad de nosotros los sujetos debería tener un correlato más allá de una infinita pluralidad. Seguramente esta obviedad es la que Ricoeur trata de recoger para incluirla en su programa, donde el sí queda a salvo de la feroz crítica de Nietzsche gracias, en este caso, a la hermenéutica, la narración, y la identidad como ipse. La idea de una complejidad total tiene, entonces, que ser tenida en cuenta pero, con ella, el pleno reconocimiento de la extrañeza precisa de una cierta unidad, que se entiende mucho mejor, cierto es, como ipseidad que como identidad. La captación de la sorpresa que deviene en extrañeza presupone cierto punto fijo previo, cierto norte, y por ello es importante tener presente el socorro de la ipseidad.

Sin que la necesidad de unidad-ipse conlleve en el énfasis de ninguna dialéctica de la alteridad en sentido fuerte, salvando una cierta idea del sí –bien como hace Ricoeur o de alguna otra forma– podemos mantener una idea seria y rica de extrañeza, porque la extrañeza requiere aceptar la *tensión*. Si el yo se presupone absolutamente descompuesto el descubrimiento de la extrañeza se puede convertir en una especie de asombro inasible ante la complejidad de un otro que no es como yo, a una cierta espectacularización de la alteridad. Si el sí parte de una posición inferior, en el momento en que descubriera la extrañeza como ineliminable podría dejarse avasallar. Sería una extrañeza destructora que no animaría la búsqueda sino que supondría una especie de rendición poética ante la impactante complejidad del otro, y estaríamos cayendo, una vez más, en otro mecanismo para hacer desaparecer esa tensión que, *de hecho*, está en la alteridad. Solamente si uno y comprende que la tensión es constitutiva de la alteridad podrá tener a la extrañeza como una herramienta horizontal, no espectacularizante, no meramente estética, y poderosa para alimentar a la ética. En mi comprensión de la extrañeza esta se experimenta sin necesidad de un a priori ético fuerte. Es sorpresa sin desplazamiento, sin concesión ontológica ni rastro de humillación ante la epifanía del rostro porque precisamente por una resistencia del sí hacia el otro la extrañeza se hace viva. La extrañeza no puede ser reducida a un instante de asombro por la viva alteridad, sino que es algo que participa de la relación. Es cierto que siempre está sometida a una presión que quiere ocultarla, porque la ambigüedad del otro es difícil de soportar; es cierto que la extrañeza siempre está a punto de evadirse, apenas se recibe, se escapa. Por eso la obra de Muñoz es tan valiosa, porque hace presente ese momento de extrañeza que siempre estuvo ahí y que preconcepciones con dialécticas fuertes apresuran a rehuir.

Creo que ahora puede verse la importancia del sí en las esculturas. Decir que en la obra de Muñoz el espectador activa la obra no es sólo la repetición de una consabida consigna del arte contemporáneo¹¹⁰. No sorprende que Muñoz insista que el espectador sigue siendo eso, espectador, y que utilice ese calificativo en lugar de suponer retóricamente que el espectador deja de serlo, que se mezcla o se fusiona con la obra. Sitúa su ser, se expone, es cierto que participa, pero siempre siente esa tensión en forma de invitación-exclusión, sin que nada pueda eliminarla. Pese a todo, se mantiene siempre a un cierto margen igualmente ineluctable. Solo así la extrañeza se hace viva. Terminó esta sección con un pasaje de la entrevista donde Muñoz habla del papel del espectador.

AS: Entonces, ¿el espectador forma parte del escenario teatral?

JM: En cierto modo lo es directamente. Y también el creador. [...] Me gustaría que quien acude a una exposición, ya sea en un museo o en una galería, se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil.

[...]

AS: ¿Significa esa que el público, el espectador, no tiene ningún papel? [...]

JM: No, no. Sólo es un espectador silencioso. El drama ocurre al margen de él¹¹¹

Encuentro este fragmento además muy divertido porque conmociona la idea de que el espectador contemporáneo necesariamente activa la obra en un sentido pleno, de que hay una suerte de relación que aspira a ser perfecta, una llamada que no se verá defraudada si el espectador pone de sí. Si la obra trata la cuestión de la alteridad, entonces ya nunca podremos entender nuestra participación como algo libre de incomodidades.

Extrañeza de sí

El énfasis en la simetría en la experiencia de alteridad que la extrañeza exige me sugiere examinar directamente si la experiencia de extrañeza está presente en la apercepción de sí. Además, un conjunto de las obras de Muñoz parecen apuntar a esta cuestión. Lo haré solamente con carácter exploratorio, pues para todo lo que contacte tan directamente con la subjetividad precisaría un marco de interpretación para la filosofía del sujeto más rico que el que manejo aquí.

110 Cfr. sobre esto, por ejemplo, Aznar Almazán, Y. y Martínez Pino, J., *Últimas tendencias del arte*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED, 2009, págs. 21 y ss.

111 En Searle, A y Muñoz, J. «Third ear» en o.c., pág. 51.

La **imagen 20** muestra una obra conocida como *Ballerinas in an apartment*. La apariencia de las figuras que vemos es semejante, aunque algo más rudimentaria, a la de los seres bulbosos que hemos visto en las *Conversaciones*, sobre todo en lo que se refiere a la elaboración de los rostros. Parece como si estuvieran especializadas en comunicar la confusión de la que se hacen cargo en lo que se refiere a su situación en el espacio, esa especie de apartamento compuesto por rincones vacíos, paredes y esquinas sin función aparente. Y como reflejo de esa otredad incómoda del espacio, la alienación con respecto a sus propios cuerpos, algo que en las conversaciones no se mostraba en virtud del dinamismo de la situación. Las bailarinas no parecen relacionarse entre ellas, y da la apariencia de que su movimiento sólo puede ser circular, girando en torno a su eje, lo que por otra parte aumentaría la confusión de la figura en relación a su entorno. El intento de las bailarinas, ya de antemano atrapadas y confusas, por vivir conforme a sus inextricables “limitaciones” –rotar, girar, y hacer sonar los cascabeles que llevan en las manos–, sólo las llevaría a aumentar su aturdimiento. No veo en ellas ningún signo de autopercepción y autorreflexión, pero la extrema simplificación de las relaciones y de sus posibilidades de expresión señala un límite, el confinamiento de las figuras en sí mismas que resulta, y esto sí se manifiesta, como una comodidad. La obra señala esa angustiosa relación entre lo exterior y el interior.

Donde sí hay una reflexión manifiesta vuelta hacia el sí es en obras como la que se muestra en la **imagen 21**. Hay dos figuras parecidas a las de las *Conversaciones* posicionadas frente a un espejo que las refleja sin mácula ni alteración alguna. ¿De qué se sorprenden, entonces? ¿Qué les llama la atención? Veo posible una lectura dual. La primera, que al mirarse en el espejo, el cual actúa como reflejo del mundo exterior, descubren que llevan máscaras, que siempre las han llevado, y de lo que se asombran es precisamente de ese descubrimiento. Pero, también, las máscaras no están incorporadas a ellos –como sí lo estaban los jirones de carne que a otras figuras les cubrían los párpados– y además su construcción parece bastante improvisada, por lo que uno puede pensar que las figuras se han puesto las máscaras expresamente para mirarse en el espejo y descubrir algo de sí que antes no habían visto. En la **imagen 22** se aprecia el detalle de que la figura que está detrás, cómo tiene la mano apoyada en la espalda de la primera, por encima de sus caderas. No está claro si la figura está forzando a la que está delante a asomarse al espejo o si por el contrario la experiencia es pareja, el descubrimiento simultáneo, como podríamos pensar por el hecho de que se aprecia que la figura de detrás está de puntillas.

Da la impresión de que en todo caso hay cierto temor a verse, a encontrar en sí algo que desconocíamos, una necesidad de protegerse de un asombro que encuentran en sí mis-

mos. Según la teoría del espejo de Lacan, nuestro ego está, durante la infancia, originalmente multiplicado, no tiene conciencia de unidad de sí de ningún tipo. Es al encontrarnos en el espejo cuando tomamos conciencia de nuestra unidad y nos formamos una cri-sálida protectora frente a toda aquella multiplicidad. Ocurriría, según esto, que “nuestro ego está empeñado [...] en evitar un retorno a ese cuerpo a trozos, dado a impulsos que siempre amenazan con abrumarnos”¹¹² residencia latente de nuestra multiplicidad interna.

Desde luego que hay alteridad en el yo, pero no sólo como reconocimiento de una multiplicidad originaria, no sólo alteridad como dialéctica freudiana en un yo esencialmente roto por la herida del inconsciente, sino también una alteridad que se da en el plano de la experiencia y la ética. Es decir, el tipo de alteridad de la que estamos hablando aquí prácticamente todo el tiempo. Y lo que se nos sugiere en estas obras es que esa alteridad como comprensión viva de sí, es también oscura y problemática. Creo que algo de esto se encuentra en las obras donde Muñoz sitúa espejos frente a las figuras. De un modo semejante a como he venido diciendo, no hay una reacción sufriente ante el descubrimiento por el sí de ese abismo interno. Me parece que el título de esta última obra, *Mirando al mar*, es una pista clara que el autor deja para indicar que está refiriendo a lo abrumador que resulta asomarse a ese océano interior. Tal vez las máscaras, entonces, sean una especie de protección necesaria ante el pavor que produce ese descubrimiento, o puede que sugieran que el descubrimiento pleno es difícil o imposible, que no hay espejo posible que nos refleje. O, tal vez, como parece indicar la posición de la figura de la **imagen 23**, de una obra titulada *One figure*, que no sabemos cómo utilizar esos espejos. Que todo mirarnos va a ser siempre torpe y difícil. Igual que durante todo este ensayo he hecho notar las defensas que poníamos en juego para soportar la alteridad radical del otro, hay una alteridad radical de sí que no es menos sencilla de tolerar. Si la extrañeza recoge esa ambigüedad del otro en tanto otro, algo semejante proponen estas figuras en relación al sí. Hay una llamada (pero, ¿cuál exactamente, qué ejerce el magnetismo positivo aquí?) y hay incluso una amenaza (pero, ¿a qué la podemos atribuir?) y mi impresión es que, nuevamente, la extrañeza funciona para tratar con este descubrimiento de algo del sí que, generalmente, nos pasa desapercibido.

Todo esto sugiere, en efecto, que la alteridad no se muestra sólo en la relación con lo otro sino también en la relación del sí consigo mismo. Me guardo, como digo, de abundar en ello pues creo que la comprensión de este asunto exigiría una búsqueda aparte. Sí me

112 Esta interpretación del célebre ensayo *El estadio del espejo* de Jaques Lacan la he tomado de Foster, H., o.c., pág. 214.

atrevería a sugerir que, así como hay una tensión necesaria en la experiencia de alteridad animada por la extrañeza, no podría ocurrir que ella no se diera también en el sí, aun con resortes muy diferentes. Si la constitución es mutua, si la ipseidad es compañero fundamental de la identidad, el descubrimiento de sí, narrativo y complejo, no puede darse sin que momentos de extrañeza lo habiten.

Conclusiones parciales

He venido a decir que hay una dimensión de la alteridad que implica, necesariamente, extrañeza. Su carácter es volátil: puesto que deviene inmediatamente ambigüedad, esta tiende a ocultarse bajo el poder de la categoría. Pero, aun con ello, la extrañeza persiste, sigue vibrando, se resiste a mezclarse. La obra de Muñoz, para hacer patente la extrañeza, rescata el momento previo a ese intento de disolución. Lo consigue, en su caso, haciendo participar elementos de las diversas tradiciones las cuales ponen en juego nociones dispares de la alteridad, pero lo hace de un modo que impide a nuestra interpretación plegarse a la llana comprensión de ninguna de ellas, sacudiéndolas con movimientos de vaivén, negándolas con matices expresos. Demuestra, en definitiva, que hay algo en la experiencia de alteridad que una comprensión dialéctica no atrapa.

A través del cara a cara, mediante del rostro, las esculturas se presentan como exterioridad absoluta que impide totalizar el significado de su expresión y, por tanto, neutralizar su otredad. El otro de Muñoz no es un otro desposeído que precisa y pide conmiseración, sino un otro ya autosuficiente, ya digno, que no demanda nada, salvo que se reconozca su exterioridad absoluta, la idea de que a pesar de todo acercamiento siempre descubriremos ángulos desde los cuales una incógnita sugiera la resistencia ante la totalización. La exterioridad sirve para mostrar que es posible estar con el otro sin apropiárnoslo. La extrañeza sugiere una manera de estar con el otro sin que la imposibilidad de la absorción cause desencuentro.

Con respecto a la posición del sí, en Muñoz no se deja amedrentar por la tensión de la alteridad sino que participa de ella y la aprovecha. La tensión que se experimenta ante la alteridad del cualquiera no es meramente un instante de éxtasis ante el descubrimiento de la complejidad y la novedad tras el cual uno pueda volver a lugar seguro. La extrañeza no son fuegos artificiales, que estallan, me maravillan y después se extinguen, sino que precisamente su descubrimiento me demuestra que si pretendo un cobijo entonces estaré escamoteando una dimensión de la alteridad. Si el yo y el tú están constituidos mutuamente, no hay lugar al que pueda volver, en cierto sentido no hay refugio en el que pue-

da estar sin el otro. Pero no hay privilegio ético para el otro, porque el otro no pide.

LA ALTERIDAD Y SU SOMBRA

Sobre la incomodidad por la extrañeza

Encontrar una definición saturada y breve de extrañeza no resulta sencillo. Creo que puede decirse que la extrañeza es un rasgo de la experiencia de alteridad gracias al cual el otro es experimentado sin reducción. No convoca categorías de diferenciación, se escurre entre las relaciones de dominio y descubre a un otro que no pide nada más que ser admitido en tanto tal, ni como exclusivamente otro, ni como exclusivamente él mismo. La extrañeza no propone un replanteamiento completo de la alteridad, y por ello he utilizado con frecuencia la categoría de dimensión, pero sí sugiere que es habitual experimentar la alteridad cometiendo un cierto abuso de la categorización y la dialéctica, precisamente porque socavan la radicalidad en la que el otro se presenta como meramente otro. Es por ello que, una vez retenida, la extrañeza puede resonar en el cuerpo de cualquier esquema de comprensión de la alteridad, sin que su aspiración sea suplantarlos.

Como vimos en la primera exploración, en la extrañeza está presente una lejanía-de, una forma de alienación, pero la extrañeza encuentra su discurso una vez encontramos algún vector de cercanía. Entonces se dirige a ella para alertarla de la alteridad radical del otro. La lectura a la que di tanta importancia, la de un *Él como un Tú*, se puede leer en estos otros términos que no son estrictamente estéticos: distancia y familiaridad, sólo que ni la distancia es total ni la familiaridad plena. Que el rostro de las figuras sea absoluta exterioridad impide el dominio del otro por el sí, y vuelve a subrayar esta idea fundamental: sólo si se mantiene un resto de extrañeza estoy “acogiendo” verdaderamente a lo otro. Es posible que lo otro siga siendo otro y a la vez nos encontremos. Esto puede no ser fácil de aceptar, pero es en realidad un mensaje optimista. En *El intruso*, Jean-Luc Nancy dice lo siguiente:

Recibir al extraño [stranger; extranjero, forastero] debe también, necesariamente, implicar la experiencia de intrusión. Frecuentemente, uno no quiere admitir esto: la cuestión del intruso [intrus], en sí misma, se introduce en nuestra corrección moral (y esto es incluso un ejemplo notable de lo políticamente correcto). Por lo tanto, el tema del intruso es inextricable de la verdad del extraño. Puesto que la corrección moral asume

que uno recibe al extraño eliminando su extrañeza recién supera el umbral, nunca le recibiríamos realmente. Pero el extraño insiste e irrumpe [...]. Es por ello que no resulta fácil de recibir ni, tal vez, de concebir...¹¹³

Es verdad que en el contexto de la afirmación (lo que Nancy recibe será nada menos que un corazón ajeno), el autor tiene muchos motivos para experimentar lo ajeno como radicalmente ajeno, pero recoge la cuestión de la dificultad para aceptar que el sentimiento de extrañeza debe habitar la alteridad. El “acogimiento” que mencionaba antes no pueden ser más relativo, pues la extrañeza se hace cargo de la imposibilidad de que tal acogimiento sea un abrazo pleno. Pero no por ello la convivencia se debilita. Debe admitirse que el otro debe mantenerse, en el sentido preciso en que he señalado ya varias veces, como “absolutamente otro”, como siempre un poco extranjero.

Amenaza y violencia

Falta algo por decir, y es una aportación muy concreta en lo que se refiere a la cuestión de la violencia. Sobre algo no del todo amable llama la atención la extrañeza, y no está la ética acostumbrada a que algo con carácter litigante sea constitutivo de una relación. Lo hostil generalmente se trata de contener, de calmar, cuando no se entrega al dominio de la ley para que esta se haga cargo. El lado amenazante de lo otro es por lo común sublimado. La amenazada debe ser domada, se aborda como un problema que ha de ser resuelto o eliminado.

Lo dicho al principio de esta segunda exploración sobre la eliminación de la ambigüedad sirve también para la amenaza. Lo inestable resulta especialmente amenazante¹¹⁴. La situación, o habría que decir mejor, el *situamiento* del otro, en la medida en que lo hace totalmente conocido, pretende contener su amenaza, pues sobre lo ya conocido podemos aplicarle la colección de contramedidas que la experiencia tiene preparadas para otro que se sitúa de igual modo. Por eso un otro *desituado* como el que tenemos en Muñoz resulta problemático.

Las obras retrotraen esa amenaza que la ética trata de gestionar como problema y la sitúa en el plano de la común alteridad. En lugar de un problema a resolver es una potencia a

113 Nancy, Jean-Luc. *L'intrus*, Éditions Galilée, 2000, pág. 2. Traducción al inglés de Susan Hanston.

114 En rigor, se puede eliminar lo cuantitativo de esa afirmación y decir que sólo lo que, de algún modo, es inestable, puede resultar amenazante: un terrible monstruo que ha confesado ser un terrible monstruo que quiere devorarme resulta estable en el sentido de que es un conocido –un terrible monstruo– y en tanto que su intención está muy clara, pero inestable en la medida en que su promesa está aún por cumplirse y siempre podrá actuar como no actúan los terribles monstruos.

aprovechar. ¿De qué modo exactamente? Primero, considérese que el daño, o la oportunidad del daño, no lo explica la alteridad. La explica la política, o tal vez la economía, o tal vez las pasiones o cualesquiera circunstancias que apliquen, pero violencia y alteridad son categorías distintas. Y sin embargo, aunque no me atrevería a afirmar que toda la violencia precisa de alguna forma de alteridad, sí diré que la alteridad tiene siempre la posibilidad de producir alguna forma de violencia. Instanciando esta retórica: dos sujetos que mantienen una relación tienen siempre la posibilidad, por el motivo que sea, de emprenderla a golpes, o algo peor (y algo parecido podría decirse con respecto de la violencia sobre uno mismo). Es innegable que sin ser categorías gemelas hay la posibilidad de trazar un puente que es tentador cruzar.

Por otro lado, ocurre lo siguiente. La ética contemporánea nos dice que no “etiquetemos” al otro, que no apresuremos a tenerlo como elemento de un colectivo conocido, lo que se llama comúnmente como “prejuizar”. Prefiero, por varias razones, conservar el lenguaje que he venido utilizando y llamar a esto una operación donde hay un *situamiento* del otro por el sí, estrechamente vinculado con la necesidad de deshacer su ambigüedad. El motivo de que se nos diga, a través de un discurso generalmente bien intencionado, que no debemos apresurarnos a situar al otro es que, cuando esto se da, el despliegue de contramedidas que conlleva suele ser siempre excesivamente reactivo, o injusto, o simplemente inapropiado. Por contramedidas entiendo simplemente la colección de mecanismos y automatismos, más o menos conscientes, que ponemos en marcha para dialogar, en un sentido amplio, con el otro en tanto individuo ya situado. Una excesiva reactividad se da, es sabido, porque el situamiento congela al otro en una idealidad que resulta siempre fatal, pues encarcela al otro y encima motiva la queja cuando este pretende escapar de esa jaula. De modo que sí, el consejo de que “no etiquetemos” tiene cierta virtud. Pero aquí quiero invocar lo aprendido en la obra de Muñoz, en la epifanía de ese instante donde una dimensión de la alteridad del cualquiera se manifiesta como extrañeza. ¿Qué ocurre entonces con esto cuando la ética nos dice que no etiquetemos y *no dice nada más*? Si la extrañeza no participa en el discurso general, ¿adónde va la vibración del otro que, ya sabemos, no deja someterse al situamiento, a la desambiguación? Si la ética nos dice que no debemos llevar a cabo esa operación pero no entrega nada para comprender esa vibración que produce. Y he aquí un problema. La tensión que habíamos percibido secretamente –era extrañeza, pero nadie lo decía; nunca se dejaba atrapar– se queda en un limbo, sin nombrar y sin abordarse.

Ocurre que el destino de esa tensión sobrante que la ética no señala codetermina la acción del uno sobre el otro, y mi presunción es que tensión no atrapada es una fuente pal-

maria de violencia. Esa ambigüedad del otro que la ética no señala, no gestiona, es un facilitador para aquella. Las tradiciones solipsista y postfenomenológica resolvían este problema, porque gestionaban la totalidad de la alteridad en una dialéctica clara, pero realmente lo resolvían echando tierra encima. Ahora que hemos descubierto que algo debe quedar necesariamente fuera de su alcance, *algo* tendremos que hacer con ello. Algo tiene que pasar con esa indeterminación, de algún modo tiene que salir de ella, y puesto que no se nos enseña a gestionarla, queda la puerta abierta, y coincido aquí con Lévinas, a un deseo de la eliminación total. Su único freno es, si se da el caso y felizmente, la cultura, la ley. A no ser que, precisamente, la extrañeza participe en el discurso ético. En ese sentido, dentro de su negatividad, es una determinación positiva. Se puede delinear, se puede enseñar, y se puede enseñar las ventajas de su agencia.

Hay por tanto algo positivo en darnos cuenta de que es imposible comprender a otro en un sentido pleno, y esto es algo que a mi juicio algo que la ética contemporánea debería afrontar sin ambages antes de entregarse en brazos de los discursos de la comprensión y la tolerancia. Creo que a la ética contemporánea le vendría muy bien incorporar de algún modo las nociones de ambigüedad, amenaza y extrañeza, que aquí he traído a primer plano. Si este ensayo tiene puede aportar algo más allá de sus límites, este sería su mensaje. Esto pasa por reconocer las ventajas y los límites de una experiencia de alteridad eminentemente dialéctica. También, para mostrar que la extrañeza es constitutiva de la alteridad, y para ello las obras de Muñoz que este ensayo examino ofrece, por ejemplo, una propedéutica para su detección.

VIRTUDES DE LA EXTRAÑEZA

En cuanto a la violencia

Para ir concluyendo quiero hacer una recolección de todo lo que podemos aprovechar de la extrañeza en términos éticos. La primera la acabo de resaltar. La extrañeza recoge esa dimensión de la alteridad irreductible que queda fuera de los discursos éticos para que no quede en manos de la violencia, pero sin necesidad de apelar a una norma moral. Toma este lado sombrío de la alteridad y permite su contacto, su expresión y su agencia, recoge la inestabilidad ontológica del otro en tanto otro para ponerla a salvo, respetando al otro en su completa alteridad. Dije antes que Lévinas consideraba que sólo había una forma de negar la alteridad, y es mediante el homicidio del otro. Lo que él decía acerca del ros-

tro, su infinita exterioridad, yo lo he entendido como una marca de la extrañeza. Convengo con Lévinas que sólo al matarlo se acababa con lo que llama la epifanía del rostro y con su resistencia a la teorización; la extrañeza se ofrece entonces como un recurso para gestionar esa infinitud sin grandes reajustes categoriales y también sin ofreciendo una alternativa a eso que deriva en aniquilación. La tensión entre el sí y el otro se aprovecha. Es por ello que la radical alteridad se mantiene sin que pueda devenir en violencia. Basta con deslizar esa oscura pepita en la experiencia de alteridad y algo muy sutil pero potente ha cambiado. Si es oscura es porque llama la atención sobre la amenaza, algo así como el ingrediente secreto de la extrañeza.

Algún lector podría aducir, en este punto de exhibición de la principal virtud de la extrañeza, lo siguiente: si era la conservación de la ambigüedad aquello que la extrañeza quería retener, ¿su conceptualización no vuelve entonces a eliminarla y, por tanto, a provocar un situamiento del otro y su alteridad? Me parecería una observación muy atenta, y ese mismo lector sería seguramente un lector mucho más feliz si hubiera experimentado sin más la obra de Juan Muñoz sin leer un texto como este que habla de ella, o con ella. Me veo tentado de incluirme ahí, pero me inclino por el no. En la medida en que la extrañeza es un *concepto* con atributos es posible hacerlo participar de un discurso, por ejemplo, ético. Es predicable, es explicable; se puede enseñar y se puede comunicar. Por otro lado, impide tomar una colección de atributos determinados y decir que, para tal sujeto, la extrañeza se compone de A, y B, y C; precisamente porque la semántica de la extrañeza es más un apuntador que un contenedor, no traiciona el carácter trémulo del otro, y por ello no falta a lo que sería su petición de principio.

En cuanto al respeto por la identidad (ipseidad) del otro

Ricoeur tiene también (feliz coincidencia) la necesidad de volcar su proyecto hacia una dimensión ética, y en cierto momento vincula la idea de la identidad narrativa a la moralidad¹¹⁵. Dentro de la polaridad identidad-ipseidad, Ricoeur empareja la idea de identidad con el *carácter* de una persona, porque de este se entiende que se *mantiene*, en cierto modo, idéntico a sí mismo. El problema de esto es que mantiene una visión del carácter

115 En Ricoeur los conceptos ética y moral tienen significados algo distintos (lo cual no es infrecuente) pero en su caso su distinción me resulta un poco confusa. Mi paráfrasis se entiende bien sin entrar en distinciones, pero Ricoeur reserva el concepto de ética para “la intencionalidad de una vida buena” y el de moral para “una articulación de esta intencionalidad dentro de normas caracterizadas a su vez por la pretensión de universalidad”. Es decir, Ricoeur vincula la ética a la herencia aristotélica de un proyecto de vida virtuoso y el de moral a la deontología kantiana del deber, sólo que incluyendo aquí la atención a la eticidad hegeliana. Cfr. sobre esto Ricoeur, P. o. c., págs. 174 y ss.

rocosa, sus atributos deben mantenerse siempre idénticos a como “siempre han sido” si es que quieren seguir formando parte de lo que se entienda por identidad de la persona. Ricoeur observa que, en rigor, habría que expulsar de la noción de persona el carácter, pues no habría manera de entender entonces las desviaciones de este último como pertenecientes al sí. Como, de hecho, de algún modo lo están, Ricoeur trae a colación la ipseidad, que como se habrá entendido en virtud de su definición, no sufre este problema. Vincula la ipseidad a la noción, más flexible que el carácter, de lo que llama el *mantenimiento de sí*. “El mantenimiento de sí es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro puede *contar* con ella. Porque alguien *cuenta* conmigo, soy *responsable* de mis acciones ante otro”¹¹⁶. Es decir, en lugar de verlo como una roca que debe ser siempre –en apariencia– idéntica a sí misma, Ricoeur “narrativiza el carácter” significándolo en la medida que mis acciones sean responsables de mis promesas.

La cuestión aquí es que una visión del sí que considere la narratividad del carácter y la identidad ipse no *sufrirá* el descubrimiento de la extrañeza como una afrenta o un desgarró. La extrañeza no sólo se da en aquello que uno explora por primera vez, no sirve sólo para los encuentros ante algo desconocido. La alteridad del cualquiera también incluye a aquellos individuos que ya conozco, con los que tengo una relación *del tipo que sea* y por tanto una *costumbre* (de donde procede el término moral: del latín *mos-moris*) trenzada por reglas de comportamiento que son más o menos aceptadas por los integrantes de la relación.

Ocurre que los imprevistos, los comportamientos inesperados son generalmente recibidos con hostilidad. Por decirlo con Kant, si la máxima de la acción del otro no estaba en la colección aprendida de máximas que le habíamos atribuido, hay un riesgo de ruptura. Muchos, de esta manera, torcerán el gesto, visiblemente o no y, sin que estén legitimados para reprochar moralmente la acción (pues obviamente no estoy hablando de acciones dañinas, claramente recriminables) sí tendrán una recepción negativa de la acción pues la amenaza de lo extraño no se trata. Otros podrán tener una actitud distinta y acoger la sorpresa, celebrándola aparentemente como muestra de algo que llamarán por lo habitual “espontaneidad”, pero los que tengan esta reacción no están menos alejados de la plena alteridad del sujeto en cuestión: interpretan la acción del otro como especie de “salida de sí”, tienden a comprender ese otro que “hace cosas extrañas”, alguien que sólo a costa de perder integridad está ganando libertad y cosas semejantes. Por supuesto, este caso es un mero ejemplo: la extrañeza no tiene que ver con ningún carácter determinado,

116 Ricoeur, o.c., íbidem. Cursivas del autor.

no es una propiedad de aquellos a los que se juzgan como en el ejemplo. La pareja, por ejemplo, que de pronto reflexiona con un gesto cuyo significado en ese momento se le escapa a su otra parte, o el amigo que de pronto siente la necesidad de desacomodarse la máscara que lleva cuando frecuenta a su cuadrilla, se ven en una situación en la cual tienden a ocultar para no ser acosados con preguntas. El tenido por taimado, el tenido por cauto, al que se juzga ladino, todos se narran siempre de manera impura. La extrañeza no es, insisto, un atributo del otro, sino una dimensión de la alteridad.

Decía entonces que el otro se nos da, más que como impresión, como relato, y al considerar esto aparece un lado de la extrañeza que acompaña su identidad como ipse. Sin el reconocimiento de la posibilidad de la extrañeza, el otro está ahogado en la interpretación de su relato que los otros llevan a cabo. Ricoeur señala un problema que, tras considerar la incorporación de la ipseidad a la ética, parece de difícil solución: “¿Cómo mantener juntos el carácter *problemático* del *ipse* en el plano narrativo y su carácter *asertivo* en el plano del compromiso moral?”¹¹⁷ o con otras palabras “¿Quién soy yo, tan versátil, para que sin embargo cuentes conmigo? [...] Esta falla secreta constituye la diferencia entre la modestia del mantenimiento de sí y el orgullo estoico de la inflexible constancia a sí”¹¹⁸. Ricoeur lo tratará comenzando por delatar que esa inflexible constancia a sí se hace problemática porque se despliega realmente mediante una noción de posesión (este carácter, esta obra, esta palabra) la cual en la filosofía del ipse carece de relevancia¹¹⁹, y apelará más tarde al *otro* para que su irrupción “rompa el cierre del mismo”¹²⁰ (de un modo en nada semejante a Lévinas). No examino aquí la solución de Ricoeur, solo quiero decir que la participación de la extrañeza se puede situar con éxito en problemas como este, acompañar posicionamientos concretos. En este caso, la extrañeza es cómplice de la ipseidad y le recuerda que, si la narratividad del carácter se toma en serio, este sería un relato que ha de ser necesariamente “sorprendente” –y no en el plano estético sino en el ético, para la ética!–, lo cual es independiente del carácter del otro en cuestión.

La extrañeza no es, entonces, solamente un reservorio de una cierta dimensión del otro que permanece soslayada, sino lo que contiene da cabida al “movimiento”, el movimiento del otro para conmigo en el sentido de la comprensión ética de la ipseidad.

117 Ricoeur, o.c., pág. 170.

118 Ricoeur, o.c., pág. 171.

119 Recordemos de dónde viene Ricoeur en líneas generales para comprender esta solución: la hermenéutica del sí pretende expresamente acoger el carácter narrativo del sí en y con los otros.

120 Ricoeur, o.c., pág. 172.

Con Ricoeur he argumentado que había un magnetismo positivo del decir fundado en una forma muy profunda del llamamiento del otro por el sí y que en Muñoz no se clausuraba felizmente en ese punto por la fractura del magnetismo negativo. La extrañeza, también lo dije, es una manera de entender este movimiento de vaivén. Al contener el magnetismo positivo, funciona como una potencia que anima a la exploración del otro en su inmanencia. En términos éticos, como vimos después, el magnetismo negativo, apelaba a una exterioridad total, una alerta contra la totalización, que perseguía este importante mensaje: es posible habitar la alteridad sin pretensiones de asimilación.

Creo que no exagero si digo que el interés por lo ajeno suele sugerirse desde fuera de la experiencia de alteridad, como si aquello que debiera motivar nuestro acercamiento fuera algo, bien por una particularidad del sujeto (esta persona es interesante por tal motivo, porque hace o dice tal cosa) bien por razones culturales (viaja a Bagdad donde conocerás gentes fascinantes...). La extrañeza, al contrario, enciende la mecha del interés desde la inmanencia del otro. Su discurso no es, en realidad, necesariamente crítico con la fascinación con el otro en tanto perteneciente a una cultura distinta la cual quiero conocer, simplemente sigue otro camino, arranca desde otro punto y propone un acceso para el interés por el otro desde la propia alteridad. No es en absoluto un tipo de interés intelectualista, sino más bien ingenuo, en el sentido de la fascinación por el descubrimiento. Pide atender el momento en el que se produce la distorsión de la alteridad como dialéctica (que Muñoz congela y a la vez extiende, como así entiende Lévinas el momento de la escultura) que aspiraba a proponerse como plena y abramos ahí un espacio de interpretación. Pero, con todo esto, téngase en cuenta esto: lo que la extrañeza espera encontrar no es algo “interesante”. Es simplemente al otro en tanto otro.

Por tanto, el interés que promueve, al tiempo, es servido con una suerte de señal de advertencia, aunque el signo que está en ella no impida ninguna cosa en concreto. Me involucra y al mismo tiempo dice que hay una distancia insuperable, pero no dice nada de cómo se llega a ese límite, no previene de ninguna actitud concreta, no censura nada de antemano. No consiste en una distancia que se reclame, que se pida, no es un espacio que el otro solicite y el uno conceda, sino que va junto con la solicitud.

Esta es la enseñanza ética a la que personalmente encuentro más valor. Puesto que la extrañeza es constitutiva de la alteridad, ella no tiene por qué abalanzarse sobre el otro. No tiene que resultar, desde luego, alienante, pero en el movimiento inverso no ha de perseguir la clausura de toda distancia. De por qué esto es imposible, y por qué resulta prove-

choso advertirlo, ha tratado este ensayo.

La alteridad tiene un lado sombrío. Pero esta sombra se da junto con la alteridad. Necesariamente.

CONCLUSIÓN

Dos corrientes de pensamiento han gobernado la comprensión de la alteridad. La primera, de tradición solipsista, tiene al otro como un mero otro de mí al cual el yo somete bajo el dominio de la categoría, generalmente subyugante; la segunda, que arranca ya en pleno siglo XX, desarrolla un nuevo estatuto para el otro basado en el reconocimiento de la protesta del otro fenoménico como un sí mismo. Esta segunda corriente puede haber sentado las bases para cortocircuitar el discurso solipsista, y en el plano social, los colectivos otros, antes denostados, han comenzado a celebrar su condición-de. Pero, tanto antes como ahora, la comprensión de la alteridad sigue excesivamente mediada por categorías, tal vez menos robustas, pero que siguen impidiendo la experiencia del otro en tanto otro. Y, sin embargo, con ello, ocurre que la ética contemporánea nos dice que la dignidad del ser humano se da por el mero hecho de serlo. Una suerte de comprensión de la alteridad que no dependa tan fuertemente de categorías identitarias (sociales o antropológicas) debería emerger de aquí, pero algo impide su desarrollo. ¿El motivo? Una virtud tenían las corrientes mencionadas: ambas, cada una a su manera, cancelaban esa ambigüedad inalienable de la experiencia del otro, se aseguraban un modelo para la comprensión de la alteridad que aparentemente no dejaba nada fuera. Y si bien el discurso moral contemporáneo denuncia esta operación, no presta atención a lo que, entonces sí, queda fuera del discurso, eso que aquellos modelos de experiencia no pueden designar ni hacerse cargo. Una ambigüedad elemental de la experiencia del otro, inextricable, no es señalada ni gestionada.

Juan Muñoz pone nombre, enseña a detectar y experimentar esta dimensión de la alteridad: la extrañeza. Lo consigue habitando sus trabajos con diversos elementos que animan a interpretar la experiencia de alteridad tanto desde el punto de vista de la tradición solipsista, como también desde la experiencia postfenomenológica. Y, sin embargo, determinados detalles en los rasgos de las obras que hemos comentado impiden acoplar cómoda-

mente esos esquemas de comprensión. En el caso del primero, por un desfase entre la actitud que se les presupone y la que de hecho mantienen las figuras, tanto con respecto a sí mismas como en relación al espectador. En el segundo, por un fuerte viraje que se da al término de una llamada del decir, una falla en la constitución mutua entre un yo y un tú que, por otra parte, ellas mismas habían animado. La estrategia representacional de Muñoz se alía con estos giros, provocando y después cancelando la comprensión de las figuras como meros apuntadores miméticos –la figura como mera representación de un colectivo que remite a algo ausente– como también haciendo que la relación con la figura en tanto radicalmente presente –que no es trasunto de nada ni nadie– no sea llana, prístina. Sin socavar todos los vínculos que nos aproximan, se hace patente la imposibilidad de totalizar al otro, que siempre mantiene un resto inaprensible. Esta manera de estar con el otro que conjuga la evidencia de una constitución mutua con la necesidad de considerar los vacíos y los espacios entre los sujetos es a la que anima el reconocimiento de la extrañeza.

La incorporación de la extrañeza al discurso de la ética contemporánea es valiosa por varios motivos. Primero, (a) porque acude a relajar la tensión que puede quedar en manos de la violencia cuando esta ética denuncia los problemas derivados de la opresión categorial del otro sin ofrecer un remedio. Segundo, (b) porque al llamar la atención sobre la ambigüedad elemental del otro, anima a perseguir no tanto una comprensión como una relación habitable. Tercero, (c) porque el sí se mantiene en sana tensión con la dignidad del otro, no habiendo necesidad de ninguna reconversión metafísica, lo cual convoca a un yo cuyo estatuto casa con la proclama contemporánea de sujetos plenamente iguales. Cuarto, (d) porque ayuda a traer a primer plano la consideración de la ipseidad, la cual, además de incidir en el carácter co-constitutivo de la identidad, ofrece un alivio de la deconstrucción nietzscheana sobre la crítica al sujeto y a la vez evita la tiranía de una identidad cartesiana exclusivamente comprendida como ídem. Quinto, (e) porque una prope-déutica de su detección anima a incluir en el régimen cotidiano lo extraño, lo desconocido, lo desigual y lo misterioso en el otro, sin que ello menoscabe los hitos en su comprensión. Sexto y último (f), porque en definitiva enseña una manera de estar con el otro mediante la cual, sin dinamitar los puentes, no se eliminan todas las distancias.



IMÁGENES

Todas las imágenes son reproducciones que se muestran a continuación están obtenidas de las siguientes, dos obras:

Cooke, Lynne (ed). *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*. Madrid, Turner, 2009
(Cooke)

Benezra, Neal y Viso, Olga M. *Juan Muñoz*. Chicago, The art institute of Chicago, 2003
(Benezra)



Imagen 1. *Conversation piece*, 1996 (Cooke, pág. 82).



Imagen 2. Detalle de la imagen 1.



Imagen 3. *The prompter*, 1988 (Cooke, pág 46).



Imagen 4. *Sara with billiard table*, 1996 (Cooke, pág. 36).



Imagen 5. *The wasteland*, 1986 (Cooke, págs. 28-29).



Imagen 6 . *The wasteland* (detalle) (Cooke, pág. 30).



Imagen 7. *Ventriloquist looking at a double interior*, 1988-2000 (Cooke, pág. 63).



Imagen 8. *Dwarf with three columns*, 1988 (Cooke, pág. 48).



Imagen 9. *George*, 1988 (Cooke, pág. 49).

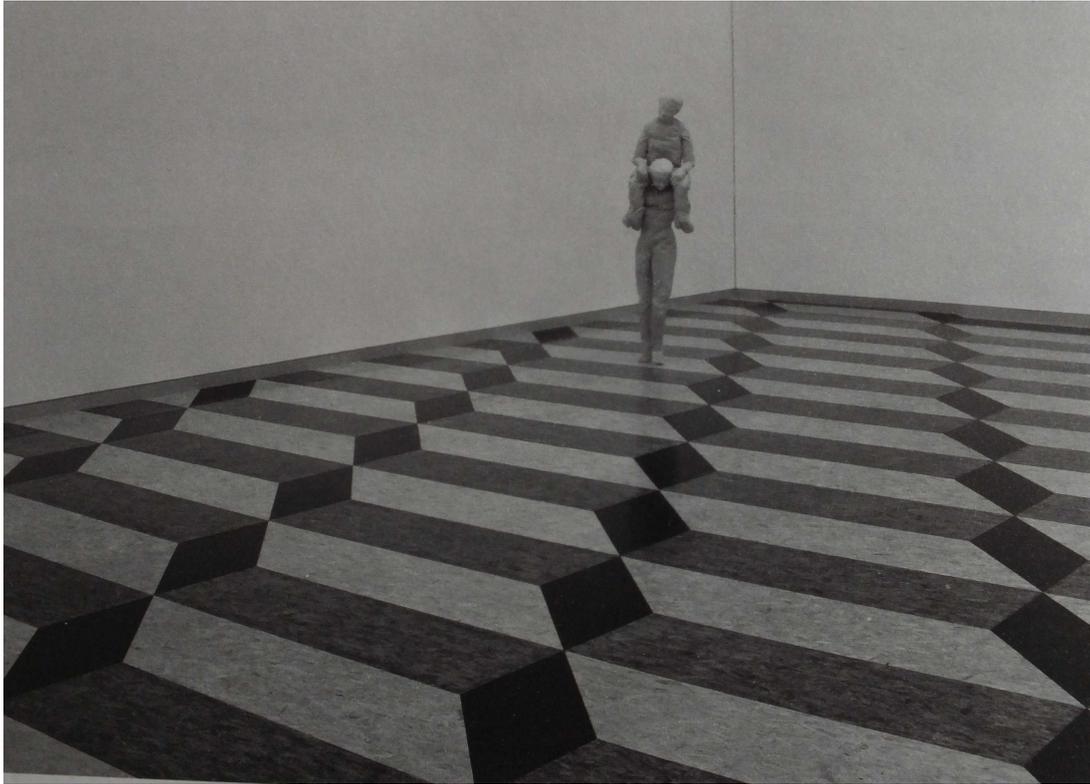


Imagen 10. *Winterreise*, 1994 (Cooke, pág. 34)

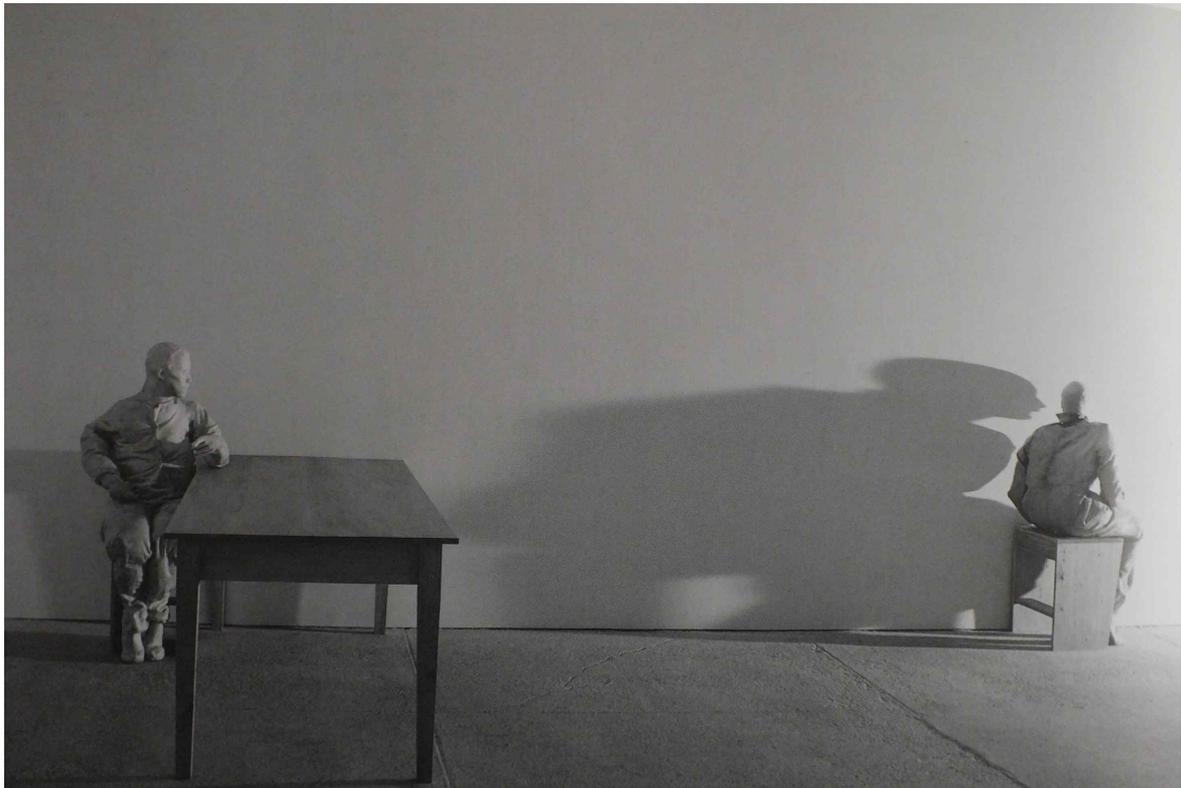


Imagen 11. *Shadow and mouth*, 1996 (Benezra, pág. 46).



Imagen 12. *Stuttering piece*, 1993 (Benezra, pág. 122).

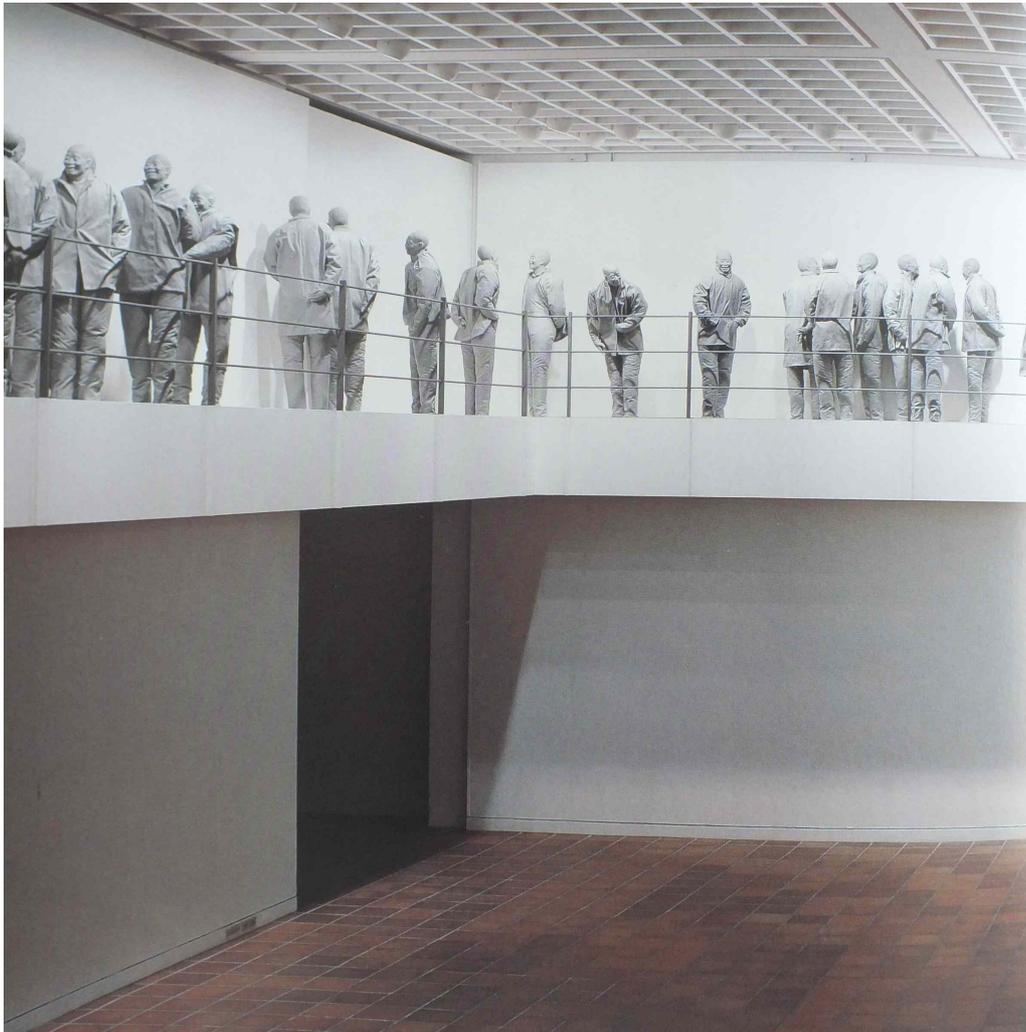


Imagen 13. *Many times*, 2000 (Benezra, pág. 134).

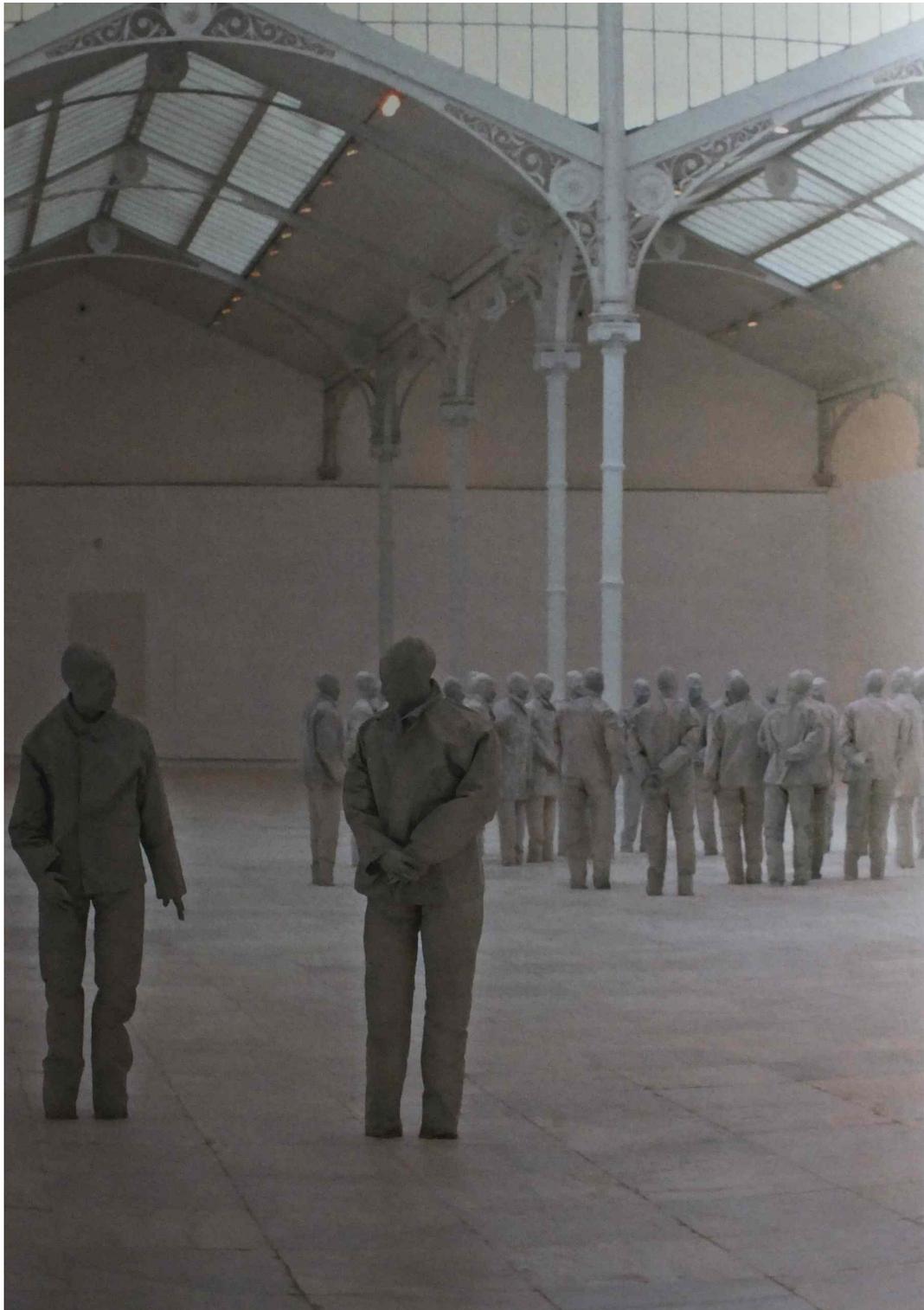


Imagen 14. *Plaza (Madrid)*, 1996 (Cooke, pág. 182).



Imagen 15. *Towards de corner*, 1998 (Cooke, pág. 101).

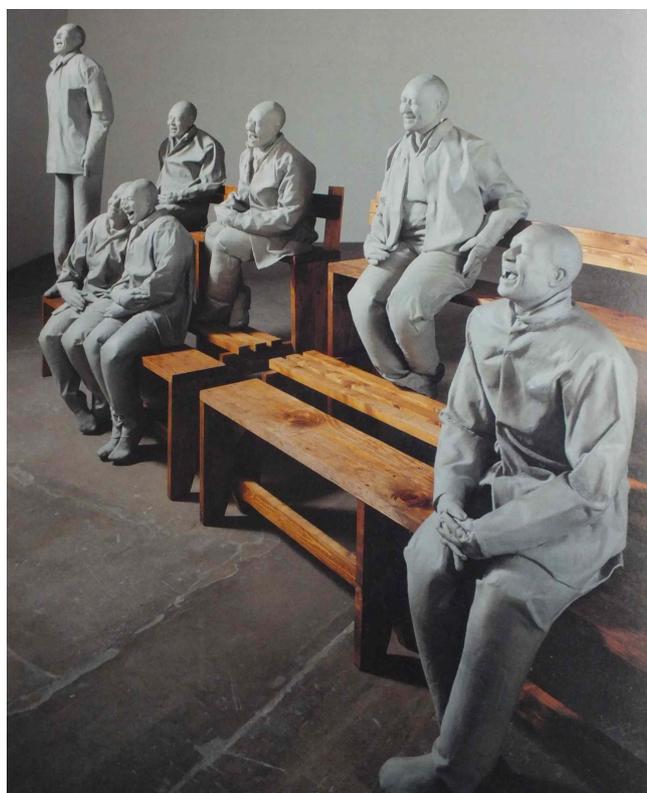


Imagen 16. *Towards de corner*, 1998 (Cooke, pág. 102).



Imagen 17. *Towards de shadow*, 1998 (Cooke, pág. 104).

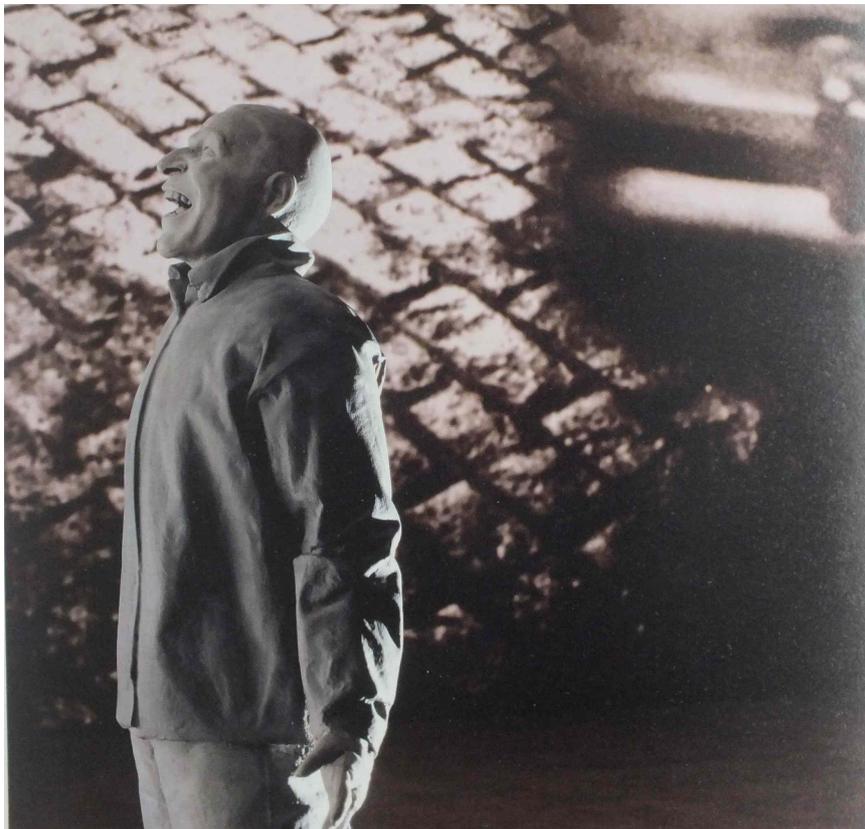


Imagen 18. *Towards de shadow*, 1998 (Cooke, pág. 106).



Imagen 19. *Conversation piece*, 1994 (Cooke, pág. 85).



Imagen 20. *Ballerinas in an apartment*, 1990 (Cooke, pág. 39).



Imagen 21. *Staring at the sea I*, 1997-2000 (Cooke, pág. 100).



Imagen 22. *Staring at the sea I*, 1997-2000 (Cooke, pág. 103).



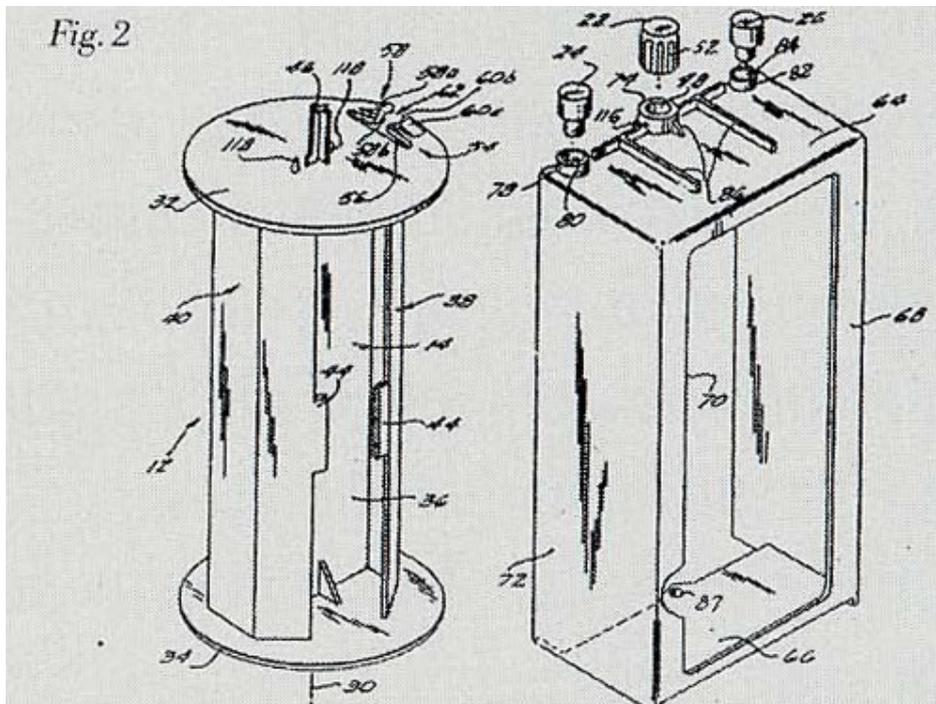
Imagen 23. *One figure*, 2000 (Cooke, pág. 175).

OBRAS CITADAS

- Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Avgikos, J., «Entre aquí y allí» en Cooke, L. (ed), *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*. Madrid, Turner, 2009.
- Aznar Almazán, Y. y Martínez Pino, J., *Últimas tendencias del arte*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces - UNED, 2009.
- Benezra, N., *Sculpture and paradox* en *Juan Muñoz*, Chicago, The art institute of Chicago, 2001.
- Braidotti, R., «Post-humanism: Life beyond the self» en *The posthuman*, Londres, Polity, 2013.
- Cooke, L. (ed) *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Madrid, Turner, 2009.
- Descartes, R. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas; Meditación segunda*, Madrid, Alfaguara, 1977.
- Descombes, V., *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Madrid, Cátedra, 1988
- Díaz López, J.A., *El odio discriminatorio como circunstancia agravante de la responsabilidad penal*, Madrid, UAM: Facultad de Derecho, 2012.
- Freire, R.R., «Notas sobre Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental » en *Revista Alpha*, núm 39, 2014, págs. 292-300.
- Foster, H. *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- Gombrich, E. H., *La historia del arte*, Nueva York, Phaidon, 2010

- Gómez, C., Mugerza, J (eds.), *La aventura de la moralidad: paradigmas, problemas y fronteras de la ética*, Madrid, Alianza Editorial, 2012
- Honneth, A. *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*, Crítica, Barcelona, 1997.
- Habermas, J., «Ética discursiva» en Gómez, C. *Doce textos fundamentales de la Ética del s.XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Hernán Tello, F. «Las esferas de reconocimiento en la teoría de Axel Honneth», en *Revista de sociología*, núm. 26, 2011, págs. 45-57.
- Honneth, A. *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*, Barcelona, Crítica, 1997.
- Horkheimer, M y Adorno, T.W, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009.
- Hume, D. *Tratado de naturaleza humana*, Madrid, Editora Nacional, 1997.
- Kant I., *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Levinas, E. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Lévinas, E. *La realidad y su sombra; Libertad y mandato; Trascendencia y altura*, Madrid, Trotta, 2001.
- Marzoa, F. M. *Historia de la Filosofía I*, Madrid, Akal, 2010.
- McEvelley, Thomas, *Art & otherness: crisis in cultural identity*, Documentext/McPherson, Nueva York, 1992.
- Nancy, Jean-Luc. *L'intrus*, Éditions Galilée, 2000.
- Nietzsche, F. *La voluntad de poder*, México, Edaf, 2000.
- Nietzsche, F. *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2001.
- Osorio, F. «El científico social entre la actitud natural y la actitud fenomenológica» en *Cinta moebio* núm. 5, 1999, págs. 119-128.
- Platón, *El Sofista*, Madrid, Alianza, 2010.
- Ricoeur, P. *Lo mismo y lo otro*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- Ruiz, C. «La alteridad», en *Casa del tiempo*, núm. 25, 2009.

- Rancière, J. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- Rancière, J. *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.
- Russell, B. *El conocimiento humano. Su alcance y sus límites*, Taurus, Madrid, 1977.
- Searle, A (ed). *Juan Muñoz: Escritos / Writings*, Barcelona, Ediciones La Central, 2009.
- Sánchez Meca, D. *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2009.
- Wagstaff, S. «Un espejo de la conciencia», en Cooke, L. (ed) *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Madrid, Turner, 2009.
- Web de RTVE: *Imprescindibles: Juan Muñoz, un poeta del espacio*. RTVE, febrero 2012
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/2398188/>, consultado 07/01/2015.
- Web del MNCARS, <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-munoz-monologos-dialogos>, consultado 30/08/2015
- Diccionario online de la Real Academia Española de la lengua: buscon.rae.es



A registered patent: A drummer inside a rotating box (2001)

