
DE LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO AL ESPECTÁCULO DE LA DESAPARICIÓN: CULTURA Y BANALIDAD EN LA TEORÍA DE LA SIMULACIÓN DE JEAN BAUDRILLARD

Fabián Giménez
Universidad del Claustro de Sor Juana

Vivimos una profunda ironía, la banalidad, que por tanto tiempo exorcizada y mantenida en los límites de la representación, se ha convertido en el destino fatal de nuestra cultura, adoptando las figuras propias de una estrategia sin sujeto, una sofisticada venganza del mundo o un retorno de lo reprimido. Triste pero cierto, algo así como una nueva versión del principio de crueldad de Clément Rosset; lo más cruel de la realidad no es su carácter efímero, insignificante, terrible y estúpido, sino que todo eso sea, para colmo de males, verdadero. La banalidad como destino, lo real como coartada. Abordemos, siguiendo el planteamiento de Rosset, esta crueldad de lo real, este crimen perfecto, que tiene que ver, de acuerdo a la teoría de la simulación, con “el asesinato de lo real”.¹ La banalidad como una de las bellas artes o, lo que es lo mismo, parafraseando a Thomas de Quincey, el asesinato de la realidad como una de las bellas artes, el arte de la desaparición.

La teoría de la simulación aborda una serie de fenómenos extremos donde lo social y la cultura adoptan paradójicos modos de desaparición: transparencia, obscuridad, insignificancia. Jean Baudrillard nos sugiere, a partir de sus ejercicios de socio-ficción, un análisis de estas figuras de la transpolítica como el lugar donde la sociedad del espectáculo deviene espectáculo de la desaparición, final de la escena de la representación y comienzo —fascinante y fatal— de las estrategias banales.

Este proceso resulta bastante violento. Rosset lo define jugando con la etimología y terminando en el *gore* y en el *splatter*: “*Cruor*, de donde deriva

crudelis (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta”.² La verdad desnuda es esta carne despellejada, sangrante e indigesta, como salida de una buena película de terror de clase B, donde ninguna dama se desviste (para tomar una ducha, para hacer el amor, o por motivos que permanecerán por siempre en el misterio más insondable) sin sufrir el terrible destino de ser descuartizada o profusamente mutilada sin la menor compasión. La caracterización baudrillardiana de nuestra cultura, utilizando el *porno* como metáfora, se podría complementar con un par de conceptos y perceptos tomados de otros géneros cinematográficos, bajo los auspicios de Clément Rosset, el *gore* (sangre derramada) y el *splatter* (sangre salpicada) nos remitirían a esta crudeza de lo real que se muestra únicamente para desaparecer sangrientamente.

Todo empieza con el *ready-made* y culmina, por lo menos hasta el momento, en el *reality show*, del urinario de Duchamp al especial de cáncer testicular de Tom Green, el recorrido ha sido bastante delirante. Quizás convenga detenernos unos instantes en la genealogía de esta suerte de obsesión de transparencia, esta pulsión de visibilidad, esta profusión de imágenes que dejan poco espacio para la mirada. La realidad supera a la ficción, no porque sea más divertida o interesante, simplemente porque en una cultura de la imagen cada vez hay menos espacio para el imaginario. Ready-made, talk show, reality show. La realidad convertida en espectáculo, un espectáculo paradójicamente inquietante, ya que se funda en una apuesta por lo natural y en un rechazo del artificio, de la ilusión.

Los primeros personajes massmediáticos que encarnaron esta lógica de la banalidad atravesada por una ominosa estupidez fueron los ya clásicos Beavis y Butt-Head, desde la MTV; estos engendros televisivos provocaron el escándalo presentando a un par de adolescentes perfectamente descerebrados como los anti-héroes de esta serie animada. En fin, si algo tranquilizaba nuestra buena conciencia era el hecho de saber que estos personajes no eran más que una ficción, una creación profundamente irónica salida de la pluma de Mike Judge, nos tranquilizábamos repitiendo obsesivamente frases tales como: “es-

tos personajes sólo existen en la pantalla”; como intentando escapar de una pesadilla susurrábamos: “esto no es real, no puede serio”.

Pues bien, luego de unos años, el sitio de honor de Beavis y Butt-Head fue ocupado por una serie de personajes de carne y hueso aún más siniestros, salidos de otro par de programas de la MTV, *The Tom Green Show* y *jackass*. Tom Green hace del ridículo, de los chistes de mal gusto y de cierta crueldad ingenua la tónica por excelencia de su divertidísimo show, mientras que Johnny Knoxville y sus amigos hacen del *blooper* un deporte extremo, los golpes, las caídas y los accidentes de todo tipo son la marca registrada de *jackass*, la televisión convertida en el museo del accidente —como diría Paul Virilio—, pero del accidente bajo el signo de la estupidez; el *blooper* convertido en la forma última del performance, una puesta en escena de la imbecilidad, como el propio nombre de la serie lo señala en modestas minúsculas.

La banalidad tiene mucho que ver con esta gestión humorística de los desechos, con este reciclaje de las sobras; ese es el encanto del lapsus, del blooper o del accidente. Warhol es bastante profético cuando escribe a mediados de los setenta una suerte de apología de las sobras y del tratamiento humorístico de los productos chatarra, la basura y el mal gusto. “Siempre me ha gustado trabajar con las sobras, convertir los desperdicios en cosas. Siempre creí que las cosas desechadas y que todos saben que no valen para nada, pueden potencialmente ser divertidas. Es como un trabajo de reciclaje. Siempre pensé que había mucho humor en las sobras”.³

No olvidemos que, marginalmente si se quiere, Baudrillard contempla a la imbecilidad como una de las figuras de la transpolítica, si bien su importancia queda eclipsada por otras figuras que son analizadas, en *Las estrategias fatales*, con bastante detenimiento. El obeso, el rehén y lo obsceno son las tres figuras de la transpolítica que reciben mayor atención en el texto mencionado; la obesidad es interpretada, desde la teoría de la simulación, como la desaparición de la escena del cuerpo; el rehén ilustra la desaparición de la escena de lo político; mientras que la obscenidad resulta ser el horizonte de desaparición de la ilusión. En este sentido, las tres figuras nos hablan de una suerte de exceso que clausura el ámbito de la escena y de la representación. Woody Allen afirmaba, en su discurso a los graduados, que “la violencia engendra violencia y los pronósticos coinciden en afirmar que hacia 1990 el secuestro

será la fórmula imperante de relación social”;⁴ el humor de Woody Allen coincide con el análisis baudrillardiano del rehén como desaparición de lo social y clausura del juego de la representatividad política.

Ejemplos de otras de las figuras analizadas por Baudrillard se encuentran por doquier; me gustaría señalar únicamente al *Semanario de lo Insólito* y, en particular, a *Insólito Sexual* como lecturas muy recomendables a la hora de adentrarse en los misterios de la transpolítica. Algunos de los personajes más excesivos de nuestra cultura encuentran cobijo en las páginas de *Insólito Sexual*, la versión *hardcore* del *Semanario de lo Insólito*, ciertos artículos llevan títulos que, me parece, harían las delicias de lean Baudrillard; en el primer número aparecen, entre otros, los siguientes: “Los caballeros también las prefieren gordas” o “Kenia, el hombre-mujer, se desnuda en exclusiva”, cabe mencionar que, lamentablemente, tan fina publicación llegó únicamente hasta el tercer número.

La transpolítica, en tanto transparencia y obscenidad, trastoca el orden de la representación; el juego se clausura, todo es arrojado a la voracidad de la mirada, aquello que estaba al margen de la representación entra en escena y cualquier forma de exterioridad desaparece. La obscenidad ya no demarca el territorio de la representación, manteniéndose en el límite; se convierte en cambio, en la atracción principal del show massmediático. En el corazón del espectáculo no esperemos ningún efecto especial, simplemente la crudeza de lo real. La insignificancia se convierte en nuestro verdadero efecto especial, el “nada especial”, expresión tan entrañable para Andy Warhol, delinea el destino trágico de nuestra cultura.

Nada especial, nada que decir, ahí radica el horror de la banalidad y lo que resulta bastante patafísico es que dos personajes tan diferentes como Andy Warhol y Roland Barthes coincidan en este punto. Escuchemos a Warhol hablar sobre la muerte en su filosofía de A a B y de B a A, bajo el apartado que lleva por título *Muerte. Todo sobre el tema*, leemos lo siguiente: “No creo en ella porque no estás ahí para saber qué ha pasado. No puedo decir nada sobre ella porque no estoy preparado para ello”.⁵ Fin del capítulo. Es el turno de Roland Barthes: “Un día a la salida de una clase, alguien me dijo: “Habla usted llanamente de la Muerte”. ¡Como si el horror de la Muerte no residiese precisamente en su llaneza, en su banalidad!”⁶ Frente a esta constatación, el único recur-

so que le queda a Barthes es la ironía, hablar del nada que decir. Me pregunto si no sucede lo mismo con la propia banalidad.

Volviendo a la problemática de lo trans, quizás convendría revisar dos formas particularmente interesantes de este fenómeno, lo transestético y lo transexual. Una referencia obligada a la hora de abordar lo transestético es, nuevamente, Warhol, la afirmación de que todo es bello, de que los objetos, las mercancías, de que incluso todos nosotros somos, por lo menos en algún momento de nuestra vida, bellos, clausura, casi mágicamente, la posibilidad de la belleza, en el sentido de que la esfera de lo estético pierde sus contornos; potenciación del arte hasta su desaparición virtual en la totalidad de lo real. La clásica afirmación, más o menos banalizada, de que todo es arte, opera el mismo proceso, si todo es arte, nada lo es. Desaparición por exceso e indiferenciación, esa es, desde la perspectiva de Jean Baudrillard, la lógica de lo trans.

Una estrategia similar, aunque menos estudiada, es la que opera Annie Sprinkle sobre la sexualidad; podríamos decir que esta artista pos-porno-modernista, instaure un arte erótico de la desaparición.⁷ En uno de sus *performances*, Annie se propuso compartir su genial descubrimiento: cualquier cosa puede ser leída en voz alta y convertida en algo que suene a pornografía dura, desde recetas de cocina hasta textos jurídicos. Para demostrar esta polémica afirmación Annie concibió el tristemente célebre performance “Las lecturas eróticas de la Biblia”: el actor Mike Anderson leería fragmentos de la Biblia, en particular ciertos capítulos del Génesis; mientras la lectura avanzaba, Annie ya sin poder controlarse, se quitaba las ropas y se masturbaba frenéticamente frente la mirada atónita del público. Luego de que el performance culminaba y los gemidos orgásmicos de Annie se silenciaban poco a poco junto con los aplausos del público, una cosa quedaba clara, cualquier texto puede ser erótico, incluso la Santa Biblia. Arte de la desaparición, si todo es erótico, entonces el erotismo se desvanece; de nuevo, la misma estrategia que la empleada por Warhol, equivalencia, saturación, indiferencia de los signos en la circulación pura. La simulación es también desaparición de cualquier referencialidad, intercambiabilidad de los signos, indiferencia frente al sentido en una fractalidad del valor; y todo esto, cabe aclararlo, es vivido sin una gota de patetismo, edulcorado por la banalidad, aderezado con las mieles de la superficialidad.

Ligado a lo anterior, me gustaría terminar trayendo a colación una comedia adolescente que dará lugar, creo yo, a un nuevo subgénero, que podríamos bautizar, provisoriamente, como banalidad explícita (así como podemos hablar de sexo explícito, creo que podríamos utilizar esta categoría para referirnos a aquellas películas que difractan cualquier forma de profundidad, convirtiéndose en algo así como la ideología de la superficialidad). En *Legally Blonde* (Robert Luketic, 2001) descubrimos una especie de épica de la banalidad, la heroína del film atraviesa una serie de aventuras sin perder ni una pizca de su superficialidad original, no hay cambios ni moralejas, todo lo contrario, una afirmación permanente de la superficie y las apariencias. Elle Woods, la rubia abogada de *Legalmente rubia*, parece ser el prototipo de una nueva sensibilidad, una especie de mutante del nuevo milenio. Frente a estos personajes massmediáticos disponemos —desde el ámbito de la teoría— de las armas del humor, la ironía, la parodia; pongamos esta fraseología de la banalidad entre comillas, como nos sugería Barthes a propósito del discurso publicitario, siendo capaces de vivirla como una cita y no como una fatalidad.

Hace ya unos cuantos años, Fredric Jameson había señalado, en el ámbito de la teoría y de las artes, el pasaje de una hermenéutica de la profundidad a una hermenéutica de las superficies.⁸ Tal vez hoy, en una cultura donde la banalidad se ha impuesto en la mayoría de las prácticas discursivas y no discursivas, sea el momento de dejar de tematizar esta hermenéutica de las superficies y comenzar, finalmente, a hacerla funcionar. Acontecimientos a los que conectar la pequeña máquina interpretativa no van a faltarnos, más bien todo lo contrario. Una analítica de la banalidad retornaría la paradoja que obsesionó a Roland Barthes al final de su vida: hoy, más que nunca, necesitamos hablar del “nada que decir” y, lo que es todavía más importante, no sentirnos culpables por ello. Quizás, en lugar de una hermenéutica, lo que necesitamos, parafraseando a Susan Sontag, sea una erótica de la banalidad.

Notas

1. Véase Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
2. Clément Rosset, *El principio de crueldad*, Valencia, Pre- Textos, 1994, p. 22.

3. Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 101.
4. Woody Allen, *Perfiles*, Barcelona, Tusquets, 1980, p. 75.
5. *Op. cit.*, p. 135.
6. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 161.
7. Véase Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist*, San Francisco, Kleis, 1998.
8. Véase Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.