



La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Zizek en el Teatro de lo Real

Javier González Panizo

panizo2@hotmail.com

Introducción

Habiendo seguido la información que los medios han dado acerca de la exposición de Juan Muñoz en el MNCARS, dos han sido las palabras que más se han repetido: teatro e ilusionismo. Dos palabras sencillas con que los medios, en su simplificación cotidiana, tratan de abarcar (aunque la palabra sería reducir) la obra de uno de los más grandes artistas españoles de todo el siglo XX.

Pero, a parte de que la dinámica propia de los medios lleve, nos lleve, a estos planteamientos tan absurdamente simplificadores, quizá el problema no esté tanto en calibrar todo lo que queda fuera de esta mediática forma de llevar a Juan Muñoz al público general, sino si es preceptivo el entender siquiera mínimamente una obra tan capital como la del escultor español bajo la rúbrica del 'teatro' y el 'ilusionismo'.

En último caso, ¿qué saca un ciudadano medio en una visita a la exposición pertrechado con tales armas? Ciertamente es que son comunes las diatribas que se lanzan contra el arte contemporáneo a la hora de calificarlo como inentendible, hermético, sectario, glamuroso, etc. Pero, en este caso, ¡hablan de teatro!, ¡hablan de ilusión! ¡Todo el mundo sabe lo que es eso, a todo el mundo le divierte! Pero... ¿un teatro en el que en el escenario... no hay nadie?, ¿un ilusionismo que se basa en... un balcón que surge de la propia pared del museo?

Quizá es que, después de todo, teatro e ilusión, no sean dos conceptos excesivamente simples. Igual que en el teatro griego catarsis y máscara eran las claves de la representación, en el teatro de la era postmoderna otras bien diferentes son las claves de su puesta en escena.

Este ensayo intenta rastrear esas claves de la teatralidad postmoderna que lleva a cabo Juan Muñoz basándonos en los siguientes aspectos:

- La representación supone un pliegue perceptivo, siguiendo la teoría de Deleuze.
- Todo espacio de representación supone un espacio ideológico, que es justamente el que posibilita un determinado pliegue de percepción. Toda percepción es ya mediación ideológica. Es decir, nosotros ideologizamos la apertura perceptiva que se da en el pliegue deleuziano de representación.
- La noción de ideología que seguiremos será la de Zizek: "elevar algo al rango de imposible para posponerlo o evitar su encuentro"¹. Este punto se nos antoja clave a la hora de entender el desarrollo completo del ensayo.
- En ese espacio representacional se narra el mito sobre el que se apuntala la ideología correspondiente.

¹ ZIZEK, S., *Arriesgar lo imposible*, ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 71. En este sentido continúa explicando: "Sí, por un lado la ideología conlleva que la imposibilidad se traduce como un obstáculo histórico determinado, lo que sostiene el sueño de una satisfacción final –un encuentro consumado con la Cosa-. Por otro lado la ideología también funciona como un modo de regulación de cierta distancia con respecto a tal encuentro. Sostiene como fantasma justamente lo que intenta evitar de la realidad".

- Así, la narración del mito que se representa en el pliegue es aquella que soporta una distancia prudencial con el núcleo de lo Real que trata de sostener/evitar toda ideología.
- La distancia ideológica como narración mítica supone siempre una fetichización de la conciencia.
- Variar la distancia respecto a ese Real en el mismo pliegue es lo que lleva a cabo Juan Muñoz y hacia lo que va dirigido su ilusionismo.
- Esta variación en la distancia ideológica afecta a la fetichización de la conciencia así como a la misma narración del mito.
- Por tanto, ¿cómo hace variar Muñoz esta distancia ideológica?, ¿cómo entiende él el campo representacional e ideológico como escenario?, ¿qué mitos narra en él?, ¿surge alguna nueva conciencia de esta nueva distancia ideológica?

Primera Parte

A veces pareciera como si la más reciente historia del arte contemporáneo no fuera sino una consecución fragmentaria y selectiva de manidos tópicos repetidos hasta llegarse al aturdimiento y parálisis crítica del espectador. Entre ellos, pocos más aclamados que el que consiste en referirse a toda época post-minimalista como el lugar ideal de lo escenográfico y la respuesta al hartazgo contemplativo. Sin vacilación, toda práctica datada más allá de los setenta tiene su momento de gloria en cuanto en tanto respuesta al aburrido minimalismo y hermético conceptualismo.

Desmaterialización del objeto artístico, dilatación del campo expandido en todas y cada una de las prácticas, barroquización extrema del catálogo semiótico, apoteosis de la reivindicación femenina y del cuerpo, etc. Así podríamos seguir fechando acontecimientos que en todos ellos se hallaría su razón de ser como irremediable contrapeso adherido a la cansina teorización de los sesenta asentada en los grandes pilares del minimalismo y el conceptualismo.

Bien pudiera ser que como momento reflexivo tuviera su razón de ser e incluso su apogeo a la hora de conformar la crítica postmoderna. Ya que, si por un lado la modernidad tardía de Michael Fried tomaba posiciones a la hora de declarar que “el arte degenera a medida que adquiere rasgos teatrales”², para Douglas Crimp, por ejemplo, “la performance se convierte en una de las distintas maneras de “representar” una imagen”³.

Pero el, aún hoy, apelar a conexiones que tratan más de segmentar la historiografía del arte contemporáneo en diferentes cajones con el fin de propiciar una aprehensión mediata que permita la rápida etiquetación, que el responder a razonamientos más sutiles y académicos, se nos antoja una estrategia del arte, una más, en el actual paroxismo de sus mismas condiciones de existencia.

Y es que todo tiene el tufillo de lo que se reconoce de inmediato en el parque temático del arte: fácil datación, apelación a lo novedoso en términos de teatralidad o escenografía, sencillez en las propuestas teóricas y claro acento en lo festivo de un arte que se renueva constantemente con grandes alardes de espectacularidad y diversión. El trabajo escultórico de Juan Muñoz goza de todos estos atributos que el lego en la materia saluda con displicencia ya que le ha sido difícil, si no imposible, escabu-

² FRIED, M., “Art and Objecthood”, *Artforum* 5, 10 (verano 1967), p.21, citado por CRIMP, D., en “Imágenes”, en *October* 10 (otoño 1979), recogido en *Los manifiestos del arte postmoderno*, ed. Akal, Madrid, 2000, p.176.

³ CRIMP, D., “Imágenes”, en *October* 10 (otoño 1979), recogido en *Los manifiestos del arte postmoderno*, ed. Akal, Madrid, 2000, p. 177.

llirse de la dialéctica insustancial de lo transgresor del 'aire fresco' y de la puesta en escena de lo escultórico.

Coletillas, aditamentos para la masificación de la contemplación de un escenario donde se dice siempre que está a punto de pasar algo nuevo, simplificación de la reflexión teórica, multiplicación de revistas-panfletos que se postulan como abrevaderos del ocio instantáneo y dominguero. El arte, en su producirse actual como efecto de la sociedad tardo-capitalista, se desvincula de lo libertario de las formas reflexivas para vagar en el libertinaje de su consumo rápido y compulsivo, aquel que no necesita más que lo indispensable: estar en disposición de un poco de diversión al tiempo que se sacia la sed, tan humana ella, de conocimiento y 'cultura'.

Pero la convulsión, la alienación del espectador-masa viene más tarde: cuando intuye que las escenografías de Muñoz no vienen a postularse como lugares de la representación ni, muchos menos, de divertimento. Es entonces cuando la prometida diversión de un arte post-minimal y post-conceptual no se torna sino una pantomima de experiencia artística en busca de aquello que le prometieron: un arte fácil de deglutir sin giros teóricos ni apelaciones a nada más que lo entretenido de ver monigotes escultóricos, uno detrás de otro, con una extraña mezcla de extrañamiento y gracia de artista.

Porque lo genial de Juan Muñoz no es hacerse cargo de la necesidad, real o no, de inscribirse en corrientes menos apuntaladas sobre lo contemplativo o conceptual, sino en hacer operar la escena allí donde era impensable: en el mismo borde fronterizo del pliegue de la representación. Porque sus espacios y sus escenografías, no funcionan al modo tradicional, sino que nacen de la bisección del momento cero del pliegue y en saber operar, en el centro de la herida recién abierta, las tensiones propias para que su desenvolverse se entienda como el ampliarse de lo germinal del pliegue.

De ahí que la obra de Muñoz no puede entenderse, al menos con carácter privilegiado, en referencia a ese momento tan manoseado del cansancio del arte preferente y su relación con lo que el propio Fried negaba al arte post-minimalismo. En palabras de Douglas Crimp, "lo que Fried exigía al arte era lo que llamaba *presentness*, una condición trascendente (hablaba de ella como de un estado de "gracia"), en la que *"en todo momento la obra misma está del todo manifiesta"*. Lo que temía fuera a reemplazar esa condición como consecuencia de la sensibilidad que detectaba en el minimalismo es la presencia, condición sine qua non del teatro"⁴.

A parte de que las concepciones de Fried son tramposas en el sentido de que privilegian una determinada narración historiográfica del arte que, por ejemplo, no da cuenta de los esfuerzos de la vanguardia por teatralizar el arte ni del desarrollo -a lo largo del todo el siglo XX- del cine como práctica artística, pensar en las escenificaciones de Muñoz como lugares del desvelarse de la 'presencia' es no entender en absoluto el sentido de la obra del artista español.

Porque Juan Muñoz, como doble cara del hecho de que cómo ya hemos dicho no base su pretendida escenografía en la representación, tampoco apuesta por una presencia. No se trata de *performances* al modo de escenificar una imagen en referencia directa a una presencia que auspicie la teatralidad de la obra, ni tampoco de instalaciones que necesiten de una ulterior recomposición relacional por parte del espectador basadas todas ellas en lo naturaleza objetual de la obra.

La distancia con la que opera Juan Muñoz no es la distancia semiótica de los significantes que componen la obra, ni tampoco una distancia temporal más o menos cinematográfica o performativa, sino que su distancia es la de la radicalidad psicológica que se da en el campo perceptivo. No se trata de poner en cuestión los significantes (algo bien querido a gran parte del arte contemporáneo y sus ganas de retorcer

⁴ Idem p. 177.

cualquier significado en un juego hermeneútico sin parangón), sino de colocar al mundo propio psicológico y subjetivo a la distancia precisa y exacta para poder hacer surgir la paradoja: la de la narración que ya no remite a ninguna representación basada en la presencia,

Su presencia, de ser alguna, es la del “yo” tachado. Es decir, si el primer arte postmodernista es eminentemente textual en el sentido de privilegiar la problemática barthiana de que el signo no es estable, no encerrando de suyo un significante y un significado, de manera que como dice el propio Barthes “describir es remitir de un código a otro y no de un lenguaje a un referente”⁵, la textualidad con la que opera Muñoz es la de la propia conciencia como significante nómada en el campo perceptivo y, esta vez sí, expandido.

Es decir, la teatralidad hacia la que apunta Juan Muñoz no es la que surge del juego presencia/ausencia en el espacio de representación, sino que es la que considera la misma teatralidad de la puesta en escena como consecuencia de asumir al campo artístico expandido como el signo distintivo clave del arte postmoderno. Igual que Rosalind Krauss explica cómo la escultura moderna pasó en un determinado momento de una lógica del lugar histórico (basado en el monumento o estatua) a otra lógica de la forma autónoma, esta vez sin que el objeto sea remitido a un espacio en concreto, Juan Muñoz hace lo propio con el espacio escenográfico: el pliegue escenográfico de representación no se da ya de una sola vez y para siempre, sino que su misma expansión es el proceso artístico en sí y la distancia psicológica respecto a los significantes la única narración posible.

La distancia (esa que hemos llamado psicológica) de Juan Muñoz es también inmanente, pero no la que busca una mediación hegeliana en la negatividad conceptual que subsuma cualquier Diferencia en la Identidad mediante la representación, sino que su plano-escenario de inmanencia parece seguir a Žižek a la hora de darse cuenta de que “la inmanencia sólo emerge al advertir que el hiato que nos separa del Más Allá trascendente no es más que un efecto de la mala percepción fetichizada del hiato existente en el seno de la propia inmanencia”⁶.

En este sentido, su escenografía es la más difícil ya que no fetichiza signos-mercancías, para lo cual necesitaría una escenografía expositiva al modo de Koons o Steinbach (piénsese en aspiradoras o Air Jordans), ni tampoco es el fetiche vía Freud de la diferencia sexual para lo cual se necesitarían los recursos típicos de lo abyecto, la perversión o la dualidad infantilizada del juego sexual o escatológico (piénsese, entre otros muchos, en la puesta en escena de Paul McCarthy).

Por tanto, la pregunta primordial que deberíamos hacernos para entender el plano de inmanencia que sigue Muñoz a la hora de adscribir una apertura en el pliegue escenográfico no sería otra que la que interroga acerca del objeto que se fetichiza en la distancia ideológica.

En el pliegue perceptivo e ideológico como toma de distancia respecto al propio fantasma, al que sostiene pero al que también se quiere evitar, lo que sucede es que se fetichiza la propia conciencia del sujeto. El sujeto queda disfrazado, disimulado merced a la misma distancia que le da forma. El trabajo ideológico es el que produce una forma derivada de llenar el vacío propio del sujeto. Al igual que como decía Marx en *‘El Capital’*, las relaciones sociales asumen “la forma fantasmagórica de una relación entre las cosas”⁷, la distancia ideológica asume igualmente una relación fantasmal entre el sujeto y su propia subjetividad.

Pero esto hay que explicarlo bien y entender de qué manera se fetichiza y en dónde hemos de poner el acento. Si seguimos ayudándonos de la teoría marxista co-

⁵ BARTHES, R., *S/Z*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1980, p.46.

⁶ ŽIZEK, S., *Arriesgar lo imposible*, ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 65.

⁷ MARX, K., *El capital*, ed. Siglo XXI, México, 1975, p 80.

mo ejemplo, lo que tenemos es que el fetiche de la mercancía oculta el valor del trabajo, lo que vendría a ser el 'valor de uso', por otro valor, el 'valor de cambio'. Pero, aún siendo esto así, la pregunta no vendría dada por la relación que median entre ambos 'valores'. Sino que más bien la pregunta sería otra: ¿por qué el trabajo se expresa en valor?, ¿por qué la mediación del trabajo mediante la duración del mismo se expresa en la magnitud del valor del producto? Es decir, la pregunta clave sería por qué la relación que media entre trabajo y mercancía llega a ser, en algún punto de la Historia, la de valor.

Pero esa es justamente la pregunta a la que no podremos responder nunca. Como dice el propio Zizek "la mercancía sigue siendo para la economía política algo misteriosos y enigmático"⁸. El propio Marx tampoco sabe la respuesta. "¿De dónde brota, entonces, el carácter enigmático que distingue al producto del trabajo no bien asume la forma de mercancía? Obviamente, de esa forma misma"⁹. Es decir, existe algo, en la propia economía del signo-mercancía que, o se resuelve tautológicamente, o nos está vedado.

Pero esto no es ni mucho menos un defecto, sino que es la antesala del funcionamiento de la ideología: "la efectividad social del proceso de intercambio es un tipo de realidad que sólo es posible a condición de que los individuos que participan en él no sean conscientes de su propia lógica"¹⁰. Es en ese 'no saber del todo' donde, como veremos a continuación, queda explicado el carácter fetichizador de toda ideología.

La toma de distancia ideológica produce un desdoblarse de la noción misma de sujeto: por un lado, las teorías lacanianas dan cuenta de un sujeto como fantasma, vacío, en el que lo que opera es el fallo en el orden de lo simbólico; pero, por otro lado, la subjetivización en cuanto toma de distancia ideológica intenta llenar el propio fantasma del sujeto.

Es decir, lo que se produce es una dualidad constitutiva en el sujeto que, si bien es entendido como el movimiento de alejamiento que supone toda subjetividad (como error en la simbolización, el sujeto no acepta nunca ninguna subjetividad y se aleja), por otra parte el sujeto es la misma pulsión a la subjetividad. En definitiva, "el sujeto es un vacío constitutivo básico que impulsa la subjetivización pero que no puede ser llenado por ella"¹¹.

Así pues, la subjetividad es la condición de posibilidad del sujeto pero también su imposibilidad perpetua. En el centro, la ideología, el no saber demasiado para mantenerse como conciencia fetichizada a la distancia prudencial: "el sujeto puede 'gozar su síntoma' sólo en la medida en que su lógica se le escapa y la medida del éxito de la interpretación de esa lógica es precisamente la disolución del síntoma"¹². Es decir, traducido: el sujeto es subjetivado sólo en la medida en que no conoce muy bien en qué consiste dicha subjetividad y el éxito vendrá dado por la distancia ideológica en la que disolverá ese mismo no saber.

Pero, igual que en el fetiche de la mercancía hay que desentenderse de la fascinación por el valor oculto de la mercancía y prestar atención a los mecanismos que someten al valor del trabajo, en la fetichización de la conciencia hay que deshacerse de la fascinación por el significado oculto que pueda adoptar una determinada subjetividad y centrarse en el propio trabajo ideológico. Es decir, la fascinación fetichista por la 'máscara', en el sentido de representación de personaje a modo de rol o estatus, ha de olvidarse para entrar de lleno en los mecanismos ideológicos.

⁸ ZIZEK, S., *El sublime objeto de la ideología*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1992, p. 40.

⁹ MARX, K., *El capital*, ed. Siglo XXI, México, 1975, p. 88.

¹⁰ ZIZEK, S., *El sublime objeto de la ideología*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1992, p. 46.

¹¹ ZIZEK, S., *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política*, ed. Paidós, Buenos Aires, 2002.

¹² ZIZEK, S., *El sublime objeto de la ideología*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1992, p. 47.

Por lo tanto, lo radical de su teatro, y para lo que toda referencia a la presencia queda obsoleta, es que en él, en su teatro, lo que sucede (y que trataremos de dar cuenta en la segunda parte) es la apertura que posibilite la desfetichización más urgente: la de nuestra propia psique en relación a la distancia respecto al relato que puede soportar.

Y es que, volviendo a la distancia, toda distancia psicológica está mediada por un relato, por un mito. De tal manera, el mito es la distancia perfecta entre nuestro yo interior y el exterior, la narración original que soporta toda la tensión entre el espacio real y el simbólico, generando la distancia precisa y soportable. El concepto lacaniano de *pantalla-tamiz* bien pudiera ser un ejemplo perfecto de lo que se entiende por distancia.

Por tanto, la obra de Muñoz intenta reconsiderar los límites del pliegue donde sucede toda percepción y toda narración mítica. Para ello primero la cierra y después, poco a poco, la va abriendo disponiendo en la apertura así surgida los elementos precisos que puedan enfrentarnos de manera novedosa con lo que acontece en el centro mismo del pliegue ideológico y perceptivo. De ahí que su escenografía aspire a una nueva narración, a desterrar mitos y crear el espacio para un nuevo cara a cara violento y traumático con lo Real.

De esta manera su obra da cuenta de lo más difícil: de hacer coincidir la apertura de la distancia en el pliegue con la distancia del relato. Porque su relato ha de considerarse eminentemente mítico en cuanto en tanto no narra otra cosa que no sea la manera en que el pliegue es abierto. Y es que todo relato, toda toma de distancia, para considerarse mítico, debe de inscribirse en las relaciones que dan cuenta a la hora de abrir el pliegue. Es decir, lo que narra todo mito es la apertura del pliegue según la distancia que considera soportable.

Pero sí, según Hal Foster¹³, se ha considerado siempre, de Marx a Baudrillard, que el intercambio capitalista va reduciendo gradualmente nuestra diferencia cultural, y si para este último “tal reducción semiológica de lo simbólico constituye en pureza el proceso ideológico”¹⁴, el proceso de escenificación de Muñoz va encaminado precisamente hacia la desfetichización de aquello que soporta la distancia precisa para ejercitar la ideología actual, aquella que propicia la cada vez menor diferencia en los procesos culturales.

Porque, si hacia algo ha apuntado el mito de la Ilustración¹⁵ no ha sido a otra cosa que no haya significado un desencantamiento y burocratización creciente en todas las esferas de lo humano (Weber), a una reificación de todas las relaciones productivas (Lukacs), y a, en definitiva, una historia como barbarie basada en el olvido que toda reificación supone¹⁶.

Es decir, sometidos a lo maquínico del poder absoluto del signo, desterrados en los flujos libidinales de deseo catexizados mediante las estrategias de control tardocapitalistas, considerados como meras rugosidades en la topología de la superficie de la pantalla de la hipervisibilidad de la velocidad límite, es el “yo” el que ha de escenificarse para poder, al menos, presentir la posibilidad de una escapatoria y una salvación.

Por tanto, es ese “yo” que queda fetichizado en un campo topológico transido de flujos libidinales en el que todo horizonte trascendental -a la manera kantiana- que-

¹³ FOSTER, H., ‘El futuro como una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga’, en *Los manifiestos del arte postmoderno*, ed. Akal, Madrid, 2000, p. 101.

¹⁴ BAUDRILLARD, J., *Crítica de la economía política del signo*, ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 92.

¹⁵ “El mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología” en ADORNO, TH., y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, ed. Trotta, Madrid, 1994, p. 56

¹⁶ “Toda reificación es un olvido”, ídem p. 275.

da cortado de raíz, al que trata el artista de articular un nuevo espacio. Desvelar las incógnitas, trascender los contextos de las condiciones históricas, sociales y políticas que constituyen una consciencia ideológica, derivada y fantasmagórica es el tema de las puestas en escena llevadas a cabo por Juan Muñoz.

La última vuelta de tuerca en el “teatro” de Muñoz consiste en proceder a semejante intento ataviado con lo más inusual y, al mismo tiempo, efectivo: la apertura en el pliegue perceptivo la realiza Muñoz al tiempo que insta a ese hiato cada vez más amplio en el centro del pliegue a ser comprendido como el lugar del ilusionismo y de la paradoja de la ideología de la propia consciencia.

Es decir, la ‘apertura’ para apuntalar un espacio donde generar una nueva narración se basa en lo genuinamente otro de todo ‘espacio mítico’ construido sobre la representación: en acentuar el ilusionismo y el extrañamiento, la soledad y la imposibilidad de toda comunicación. De ahí que sus obras, lejos de entenderse como ‘espacios teatrales’, sean espacios para el choque y el desconcierto.

Porque el propio mito narrado hasta ahora, el de la Ilustración como toma de distancia frente a lo Otro que es la naturaleza, basa su hegemonía en el hecho de que “el despertar del sujeto se paga con el reconocimiento del poder en cuanto principio de todas las relaciones”¹⁷ y que tal poder no es sino el de la repetición del concepto que todo lo cosifica y objetiva técnicamente: “el principio de la inmanencia, que declara todo acontecer como repetición, y que la Ilustración sostiene frente a la imaginación mítica, es el principio de todo mito”¹⁸.

Frente a esto, Muñoz sabe que lo que hay que intentar es otra cesura, otro corte en el pliegue ideológico, pero sustentado en lo radicalmente otro: la locura, o mejor aún, la razón como el mismo exceso de la locura, del ilusionismo, del truco.

Llegados a este punto es donde todo viene a coincidir: ¿en qué coinciden la desfetichización de la conciencia ideologizada y la apertura-mítica del pliegue en la escenografía escultórica de Muñoz?

La causalidad puesta en marcha en sus narraciones tiene la respuesta. Y es que la causalidad de la teatralidad desplegada por Muñoz no es la propia de la representación, la de la causa/efecto, sino que es la que posibilita la paradoja en su mismo núcleo; es aquella ejemplarizada por Deleuze como casi-causea o por Lacan como ‘objet petit a’. Es decir, es la causalidad del exceso que constituye toda formación de la realidad. Desvelar ese exceso, hacer experimentable la paradoja de toda causalidad, narrar el error en el que se basa todo proceso subjetivo, ahí es donde la tramoya del teatro de Muñoz tiene su mayor reconocimiento.

Hallar ese punto de no-sentido, de truco, en el que toda realidad está asentada, es el trabajo de Muñoz. Y, este exceso como lo habitable en el centro del pliegue, tiene muchos nombres. Habita el impacto con lo Real lacaniano, con la pulsión de muerte freudiana, con el hiato que media el ser-para-sí y el ser-en-sí del idealismo alemán. Habita ni más ni menos que el síntoma que soporta toda ideología. Pero también, en palabras de Zizek, “ideológica no es la ‘falsa conciencia’ de un ser (social) sino este ser en la medida en que está soportado por la ‘falsa conciencia’”¹⁹.

Es decir, el sujeto trascendental es, en sí mismo, un escándalo, una posibilidad disparatada, una patología nómada, una abstracción de un hiato en flujo constante soportado por un ser que no puede dejar de entenderse como ideológico, es decir, como capaz de camuflar lo Real con cualquier estrategia más o menos válida.

Yendo un poco más lejos a la hora de definir el campo ideológico con el que hemos identificado la escenificación de Muñoz a la hora de operar la apertura del pliegue-mítico, la ideologización de tal pliegue no funciona al modo de “ilusión necesaria”,

¹⁷ Ídem, p. 64.

¹⁸ Ídem, p. 66.

¹⁹ ZIZEK, S., *El sublime objeto de la ideología*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1992, p. 47.

al modo de perspectiva trascendental kantiana. Es decir, no es un camuflaje con el que acercarse a la realidad ni tan siquiera una ilusión con la que sellar el cierre ontológico. Sino que, mucho más sutilmente, la ideología establece un doble juego con el que al mismo tiempo se sostiene y se evita el encuentro con la Cosa. Según Žižek “un aspecto de lo Real es que es imposible, y el otro es que ocurre, pero es imposible sostenerlo, integrarlo”²⁰. Es decir, “no es que lo Real sea imposible, sino que lo imposible es Real”²¹, que la imposibilidad del encontronazo con lo Real ocurre.

La ideología que sostiene la fetichización de la conciencia en el campo-mítico del pliegue es la misma que, al tiempo que la oculta en el proceso de tal fetichización, la eleva a rango de sublime absoluto y la idealiza de tal manera que al instante lo convierte en lo perfecto-imposible evitando así, con este reduccionismo, el encuentro con aquello que se camufla en la fetichización ideológica: lo Real de la misma conciencia, el ‘error’ original de todo simbolizar.

La actual reducción semiológica denunciada por Baudrillard y a la que antes hemos aludido va en este sentido: el espacio social y cultural se pliega en sí mismo haciendo imposible que surja ningún encontronazo con lo radicalmente otro de lo Real.

Así pues, en el remitir a la causalidad que surge del exceso que toda sublimación conlleva (en este caso la del propio campo inmanente ideológico del pliegue-mítico) es donde Muñoz logra concretar todo el sentido de su trabajo: hacer posible el encuentro con lo Real, canalizar la sorpresa y el trucaje en prácticas cargadas de energía libidinal que constituyan el “plus” con el que no poder evitar dicho encontronazo, disfrazar la distancia precisa en el centro del pliegue-mítico como divertimento para, al instante siguiente, darse de bruces con eso que se quería velar. Hacer de lo imposible, posible; del trauma, un ejercicio desfetichizador y desideologizado.

Segunda Parte

Una vez hemos visto el aparato teórico sobre el que asentamos nuestra interpretación de la obra de Juan Muñoz, lo que nos urge es determinar de qué manera opera el artista la apertura en el pliegue ideológico.

La carrera artística de Muñoz se puede entender, según lo hasta aquí dicho, como el esfuerzo por ir abriendo el pliegue de su propia escenificación. En este sentido, su obra se puede organizar como un proceso. Obras como la “*Barandilla*” funcionan como el punto cero del pliegue.

Cerrado en sí mismo, replegado en su mismo centro, la barandilla es el acontecimiento como efecto estéril. En el sentido de Deleuze que toda sensación es una diferencia, la “*Barandilla*” sería la diferencia-cero. Para el filósofo francés la impresión como afectación se entiende como un pliegue. Este pliegue es la interioridad necesaria para frenar el tránsito o flujo ilimitado de la materia-imagen, el lapso de tiempo entre que la imagen incide en la cara exterior del pliegue hasta que, plegada, es emitida hacia el exterior. Y, en este caso, la “*Barandilla*” como efecto plegado mismo, significa el pliegue replegado en sí mismo: la interioridad vacía.

Como tal, no necesita ninguna actualización, no hay ningún devenir: es, como hemos dicho, virtualidad del puro afecto. Siguiendo de nuevo a Deleuze, funcionaría como Órgano sin Cuerpos, como virtualidad del puro afecto extraído de su inserción en un cuerpo. Simularía la sonrisa del gato de Cheshire.

Como contrapunto, la apertura total del pliegue sería “*Many times*”. Ahora el Acontecimiento sería el del Devenir puro, el del pasear del espectador por el pliegue

²⁰ ŽIZEK, S., *Arriesgar lo imposible*, ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 68.

²¹ Ídem, p. 70.



Juan Muñoz. Many Times

de su misma escenificación. Ahora estamos dentro del Cuerpo sin Órganos, es decir, del campo de inmanencia del ver coagulándose en percepciones, las surgidas en un campo topológico transido de puras repeticiones.

Ahora, el flujo productivo necesita actualizarse a cada momento ya que la diferencia que media en la percepción ha de cerrarse en un 'yo' que las unifique. Estamos, como puede verse, en el momento clave: las leyes del puro Devenir como percepciones en el campo ideológico que nos ofrece Muñoz como radical repetición en la otredad que significa para nosotros los rasgos del asiático, necesitan una clausura, un sellar, un, en definitiva, "yo" unificador. El choque con lo Real está a las puertas: el "yo" al que nos plegamos no es más que un término en el cual la conciencia y el lenguaje concentran todas sus ilusiones para hacer creer que designa un individuo fijo, cuando lo que hace realmente es determinar únicamente una variación intensiva, un estado de la mezcla de pulsiones, un grado expresivo determinado de la potencia.

Para Zizek cada uno de estos estados-límite del pliegue, como totalmente replegado o absolutamente desplegado, remiten a las caracterizaciones psicoanalíticas del masoquista y del esquizoide. El primero, se aferra al teatro de sombras posponiendo siempre su ingreso en la realidad. Duele, pero más vale la satisfacción del dolor conocido que plegarse a los deseos nómadas del esquizoide. Si nos asomamos a ver qué hay detrás del "Pasamanos" no nos sorprenderemos de ver una navaja, abierta, esperando a que el masoquista encuentre su propio "exceso de goce" en su querer aferrarse a la esterilidad de un pasamanos.

Por su parte el esquizo es



Juan Muñoz. Pasamanos

la explosión del mismo sujeto merced a los campos intensivos límite. El sujeto, como aquel que surge en la diferencia mínima de dos significantes, es ahora el sujeto esquizoide de la repetición convulsiva de un mismo significante. Pero además, Muñoz, ese significante nómada con el que nuestra percepción choca, lo caracteriza como a un asiático: imposible para nosotros de hallar no solo diferencias, sino simples identidades. El esquizoide se lanza de lleno al flujo del Devenir absoluto, al flujo de sus mismas pasiones intentando hallar algo que lo unifique.

Pero es que, además, en *"Many times"* se nos está dando la posibilidad que en la ideología es dada por imposible: la del encontronazo con lo Real. Ahora el pliegue, maximizado en su apertura, tensionado a la distancia que impone la no-narración de la repetición infinita de lo Indiferente, puede hacer surgir la posibilidad de lo imposible, lo sostenido y al mismo tiempo evitado.

Insertado en el campo inmanente de la escenificación de *"Many times"*, el mero acto de simbolizar deviene imposible. Así, lo imposible se hace posible en el pliegue entero. Sólo hay pulsión: torsión topológica de lo Real mismo. Es el devenir, en el pasear del espectador, de sentido en el sinsentido: cientos de chinos idénticos sin nada que decirse salvo un displicente gesto de saludo.

La fetichización de la conciencia en un campo topológico e ideologizado supone que el fantasma es inaccesible para la propia subjetividad, que el sujeto no es más que el lugar vacío en la estructura al cual se va adhiriendo la sucesión de excesos de significantes, de "plus-de-goce" nacidos del hecho mismo de significar, de simbolizar, de tratar con el deseo del otro.

Pero ahora todo esto deviene imposible: el sujeto es el interminable proceso de división y repetición pero en la más clara Identidad que hace surgir lo Real. La repetición pura del sinsentido, en este caso la incomunicación de lo mismo, hace surgir lo Real inmanente haciendo volar por los aires toda consideración respecto a distancia-mítica o ideologización.

En *"Many times"* no hay ya distancia, no hay campo ideológico, la conciencia deambula dándose constantemente de bruces con aquello que creía imposible, el fetiche de sí mismo se disuelve al no hallar la distancia precisa. Siguiendo la simbología de Lacan, ya no es (\$-a) sino (\$=a): el sujeto se identifica con el propio exceso del sinsentido que hace posible lo que parecía imposible.

Y entre un estado-cero del pliegue y un estado-límite, la obra de Muñoz va alcanzando profundidad y maestría. En *"Hotel"* o *"Contraventana"* tenemos las mismas coordenadas que en el pasamanos: el pliegue reconcentrado en sí mismo. En *"Balcones opuestos"* la apertura ya empieza a hacerse patente: son ahora dos balcones los que, uno enfrente del otro, hacen abrir, gracias a una simetría, un espacio.

La apertura de su escenografía va tomando forma en obras como *"Esperando a Jerry"*, *"Pieza tartamudeante"* o *"Escena de conversación"*. En ellas se palpa que el sinsentido de lo imposible puede llegar a suceder poniendo en escena lo absurdo de una espera que nunca llegará a su final o la incomunicación de un diálogo donde el sentido es errante y nómada.



Juan Muñoz. Escena de Conversación

Pero, y como paso justamente previo a la apertura-límite que logra en *“Many times”*, Muñoz es consciente que el hacer tan patente lo imposible como enfatizador de lo absurdo es un juego que ha sido ya jugado hasta la saciedad. Dejarse llevar por ese camino hubiese sido un triunfo fácil pero nada novedoso. Experiencias del existencialismo más decadente o del teatro de lo absurdo han de dejarse atrás para operar un verdadero espacio donde ocurra lo imposible de una nueva posibilidad.

Por ello, decide remitirse a juegos de ilusionismo más sutiles para que lo Real surja como imposibilidad en sí misma. *“Wasteland”* y *“El apuntador”* son los dos más claros ejemplos. En la primera obra ya empezamos a caminar, a deambular en un espacio escenográfico donde la distancia es ya un efecto de superficie bajo la atenta mirada de alguien que nos mira desde su atril. Ya no es el absurdo, sino el comienzo de la búsqueda de una radical imposibilidad: la del hacer coincidir la mirada del enano y la nuestra en un campo topológico desideologizado.

En la segunda obra, *“El apuntador”*, el juego ya es total garantizador, como simulación perfecta, de lo imposible: un escenario casi vacío en el que lo único que hay es un tambor, y un enano que hace las veces de apuntador. ¿Qué apunta el enano?, ¿a quién?, ¿quién sería el espectador? La clave esta vez está en el programa de mano de la propia exposición: años más tarde el artista se hizo una fotografía tocando el tambor. Todo se hace claro entonces; el ilusionismo es radical, la imposibilidad empieza a ser registrada como algo posible, lo Real está ante nuestros ojos: en el escenario está el propio fantasma del artista, y, en cuanto nuestra mirada coincide con la del enano, también nuestro propio fantasma.

Nuestra conciencia es desfetichizada y desideologizada en un mismo coincidir que parecía imposible y para el cual ya no hay distancia posible. Si en *“Wasteland”* la mirada del espectador y la del enano pueden coincidir pero no saben donde dirigirla, pues lo Real aún es algo imposible, en *“El apuntador”*, el ilusionismo de vernos dentro de la escena como nuestro propio fantasma, hace que el coincidir de nuestra mirada y la del enano se dé sólo en cuanto en tanto está dirigida hacia lo imposible: lo Real.

Y, entre medias, en el camino de toda su trayectoria como artista genial, multitud de figuras, aquellas que tratan de escuchar algo en la pared, aquellas que se acercan tanto al espejo que no pueden ver nada, nos dejan la huella de su experiencia: la de dejar constancia de que el intento de apertura de Muñoz no fue nada fácil. Ir adquiriendo la distancia precisa, tantear un encuentro con lo Real, primero como distanciadero en la cercanía con el espejo que devuelve nuestra propia mirada como algo ciego

y sin ninguna abertura de campo y luego, más tarde, como distancia-proyectada en la imposibilidad misma de ver el fantasma.



Juan Muñoz. El Apuntador

Y, al final de su obra, "*Descarrilamiento*": ¿no será ese descarrilamiento la consecuencia del choque brutal con lo Real en que su obra se ha convertido?; y "*Figura colgada*": ¿no será ese el dolor desproporcionado e inhumano en el que cae la conciencia desideologizada y desfetichizada merced a una falta de distancia respecto de cualquier narración?



Juan Muñoz. Figura Colgada