



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## EL ESPECTÁCULO: ¿PATOLOGÍA O FISIOLOGÍA DE LA VIDA SOCIAL?

Barbara Carnevali

Centre de recherches sur l'art et le langage [CRAL]  
École des hautes études en sciences sociales [EHESS]

### *Introducción*

«El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes»: se habrá reconocido el cuarto aforismo de la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord, reinterpretación de un célebre pasaje de *El capital* de Marx. Este aforismo será el punto de partida de mi reflexión. Retomando esta definición de la forma-espectáculo y adoptando una perspectiva normativa, me preguntaré cuál es el rol de la patología y la psicología en la comprensión del fenómeno del espectáculo. Dicho de otro modo: ¿el espectáculo es una enfermedad del cuerpo social, un estado mórbido propio de la modernidad capitalista y de su sistema de vida alienando, como lo sugiere la corriente de la teoría crítica contemporánea representada de manera ejemplar por Debord? ¿O es por el contrario una dimensión constitutiva del cuerpo social, que se inscribe en su funcionamiento ordinario, y que no puede ser eliminada sin amenazar la forma general y la vida misma de ese cuerpo social?

Para intentar contestar a estas preguntas, es indispensable circunscribir y delinear lo que llamaré «romanticismo social», es decir, la tentación de pensar el mundo social a través del dualismo metafísico entre

realidad y apariencia, así como de juzgar la normatividad de las relaciones intersubjetivas a partir de una idea radical de autenticidad. La concepción romántica de la sociedad, cuya genealogía se remonta a Jean-Jacques Rousseau, aspira a la inmediatez y a la transparencia de las relaciones sociales; juzga como auténticas solamente las relaciones sociales que no están mediatizadas por imágenes y trata a las apariencias sensibles como una dimensión ideológica y forzosamente alienante, un sistema de mentiras y de máscaras que esconde la realidad de las cosas para obedecer a los intereses del poder. Contra esta tradición, apoyándome en otros pensadores más atentos al rol constitutivo del parecer y de la dimensión estética en la interacción y el intercambio —sobre todo Georg Simmel, Hannah Arendt y Erving Goffman— intentaré mostrar que el espectáculo no puede ser reducido a un fenómeno patológico sino que es una de las dimensiones ordinarias de la vida social, porque toda relación entre los seres humanos requiere de una dosis mínima de mediación representativa y de puesta en escena. Esta constatación podría abrir una nueva perspectiva en la interpretación de la espectacularidad contemporánea; las explicaciones críticas fundadas en el lugar central que ocupa la mercancía y en la fractura ontológica entre realidad y apariencia se complementarían con una perspectiva más antropológica y más sociológica, posibilitada por lo que yo definiría como abordaje «estético-social».

### *El espectáculo como patología de lo social*

Antes de presentar esta clave de lectura, quisiera esbozar un análisis de las observaciones de Debord, quien encarna ejemplarmente la aproximación patológica a la cuestión de lo espectacular propia de la teoría crítica contemporánea.<sup>1</sup> Quisiera precisar que, en las notas que siguen, propondré una lectura filosófica de la obra de Debord, a pesar de que este autor no ha dejado de insistir sobre el primado de la praxis y sobre la vocación revolucionaria de la teoría, y habría considerado por tanto mi abordaje

---

<sup>1</sup> Con variaciones ciertamente significativas, pero que no modifican de manera sustancial las bases teóricas de la crítica, se vuelve a encontrar este abordaje en la teoría de los simulacros, del valor-signo y de la pérdida de realidad de Jean Baudrillard, así como en la nueva corriente de la Escuela de Frankfurt (Wolfgang Fritz Haug, 2009; Gernot Böhme, 2003), que se plantea como «una crítica de la estética de la mercancía» (en la base de este abordaje encontramos la noción clave de «valor de puesta en escena» [*Inszenierungswert*]). Se puede igualmente recordar la crítica de la «sociedad de la sensación» [*Sensationsgesellschaft*] expuesta por otro pensador salido de la Escuela de Frankfurt, Christoph Türcke, así como el trabajo de Giorgio Agamben, que siempre ha reivindicado el legado debordiano y lo ha abordado de manera original en *El reino y la gloria* (2008). En el libro reciente de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo: vivir en la edad del capitalismo artista* (2013), encontramos una síntesis de todos estos argumentos.

como una neutralización de la dimensión revolucionaria de su pensamiento. Esta ausencia relativa de empatía hermenéutica, como espero demostrar en la segunda parte de mi argumentación, me parece sin embargo necesaria para justificar la necesidad de repensar la cuestión del espectáculo sobre nuevas bases filosóficas. No intento tampoco poner en cuestión el contenido histórico y fenomenológico de la *Sociedad del espectáculo*, libro que conserva, considero, un valor de diagnóstico todavía actual. En 1967, cuando la sociedad francesa llevaba a cabo su gran transformación de la época de posguerra, Debord tuvo una intuición profética: mostró el lugar central de una serie de fenómenos que la teoría crítica marxista tradicional consideraba secundarios y superestructurales —la publicidad, los medios de comunicación, el star-system, la cultura comercial, el cine, el turismo, el urbanismo— y, más aún, reconoció la unidad profunda detrás de la dispersión aparente y de la heterogeneidad. Una lógica sistémica, que se puede entender adoptando el punto de vista de la totalidad social, debería permitir desde el punto de vista de Debord interpretar todos esos fenómenos como las expresiones diferenciadas pero coherentes de un mismo macrofenómeno histórico.

En otros términos, lo que me parece problemático en el pensamiento de Debord no es tanto la descripción de esos nuevos aspectos de la vida social y el descubrimiento de su importancia histórica sino los argumentos a los cuales recurre para explicar, por un lado, la génesis y el funcionamiento del espectáculo y, por el otro, la legitimidad de su crítica. Para evidenciar estos puntos, me parece necesario reconsiderar el conjunto de presupuestos teóricos y normativos que justifican la postura de Debord en tanto filósofo y crítico social. Simplificando, podemos decir que su argumentación se apoya en tres fundamentos teóricos:

1. Un diagnóstico de inspiración marxista sobre su época. Debord adscribe abiertamente a la crítica de la economía política y a la filosofía de la historia de Marx —un Marx humanista y dialéctico, del cual siempre Debord ha reivindicado la ascendencia hegeliana, contrariamente a la interpretación de Althusser—, a las que resitúa no obstante en un marco metafísico bastante alejado del materialismo histórico: un marco más platónico que marxista, de una ontología dualista, fundado sobre la separación entre dos esferas de la realidad, la auténtica, la del ser, y la engañadora, la de la apariencia sensible.<sup>2</sup> Según esta explicación, la sociedad del espectáculo correspondería al último estadio de desarrollo de la evolución de la sociedad capitalista, estadio que es la culminación de un proceso de degradación ontológica progresiva: de la época del *ser* (el estadio de la realidad plena que Debord, explicitando las implicaciones axiológicas de esta ontología materialista, llama también «la vida verdadera»), se pasa a la

---

<sup>2</sup> Sobre las raíces marxistas y más generalmente sobre las bases teóricas del pensamiento de Debord, véase la bella monografía de Anselm Jappe, Guy Debord (2001).

época del *tener* (el estadio de la ontología materialista, de la realidad empobrecida y reificada como objeto de consumo y de intercambio, como mercancía), para llegar finalmente a la época del *parecer* (el estadio de la ontología espectacular, de la realidad como simple apariencia, como pura imagen). A esta des-realización progresiva del mundo corresponde el empobrecimiento paralelo de las capacidades cognitivas y morales del ser humano. La forma de conocimiento que se impone en la sociedad del espectáculo es la *doxa*, la ideología y la falsa conciencia que nos vende la apariencia como si fuera la realidad. Todo esto se traduce para el sujeto en una pérdida radical de experiencia, en la imposibilidad de vivir una vida auténtica y de extraer una significación profunda, un sentimiento de satisfacción y de plenitud.

2. Esto nos conduce al segundo pilar de la teoría de Debord: el concepto filosófico de alienación. Encontramos su primera aparición en la cita puesta como epígrafe en *La sociedad del espectáculo* y sacada del prefacio a la segunda edición de *La esencia del cristianismo* de Feuerbach: « Y sin duda nuestro tiempo (...) prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser (...) Lo que es sagrado para él, no es más que ilusión, pero lo que es profano, es la *verdad*. Mas aun, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y que crece la ilusión, hasta tal punto que *la culminación de la ilusión* es también para nuestro tiempo *la culminación de lo sagrado*.» El concepto de espectáculo juega así en la teoría de Debord el mismo rol que el concepto de religión en la filosofía de Feuerbach: es la dimensión en la cual el hombre se objetiva deviniendo extranjero para sí mismo, el espejo en el cual contempla su imagen reconciliada, perfeccionada y sublimada, sin darse cuenta de que se trata de una imagen invertida, de la cual se ha convertido en esclavo.<sup>3</sup>

¿Pero cómo superar la alienación? Aquí se manifiesta una tensión crucial que atraviesa la teoría de Debord. De un lado, en efecto, la crítica de la alienación se resuelve, a la manera del Lukács de *Historia y conciencia de clase*, en la crítica de la economía política y en el derrocamiento revolucionario del régimen de producción capitalista: ningún cambio en el interior de la esfera de la vida será suficiente en tanto que la economía misma no pase al control consciente de los individuos. Por otro lado, sin embargo, la alienación parece encontrar su *Gegenbegriff*, su contraconcepto normativo, en el valor positivo de la autenticidad: se reconoce en este

---

<sup>3</sup> El ejemplo por excelencia de esta falsa reconciliación en las imágenes es, según Debord, el culto mediático de las celebridades. Mientras que los hombres reales llevan una vida cada vez más desgarrada y empobrecida que se fragmenta en esferas cada vez más separadas, el espectáculo recompone estos fragmentos de humanidad en la imagen ilusoria de la vida de las stars, que representa la plenitud, la perfección, la felicidad que faltan a la vida miserable de los hombres reales. Se vuelve a encontrar la misma sustitución de la realidad por la imagen en todas las áreas de la vida.

movimiento la herencia de Rousseau y de su crítica a la alienación social, menos fundada sobre una crítica de la economía política que sobre el ideal perdido de la verdadera existencia humana. Por su impulso dualista, la crítica de la sociedad del espectáculo reenvía a un reverso mítico, una misteriosa forma de vida no alienada, todavía cercana a la naturaleza inocente, de la cual Debord rehúsa dar una imagen completa, limitándose a sugerirnos su existencia a través de epifanías de deseo nostálgico, en el espíritu de la gran tradición del anticapitalismo romántico.<sup>4</sup>

3. El fundamento último de la argumentación de Debord es el concepto de fetichismo de la mercancía, del cual la *Sociedad del espectáculo* hace también, como es de esperarse, una interpretación embebida de platonismo y de dualismo metafísico. En los pasajes de *El capital* que tratan sobre la conversión del valor de uso en valor de cambio, Debord lee en efecto una denuncia de la primera espectacularización social, ésa que marcaría la separación original entre la apariencia y la realidad, es decir la inversión que implica el reemplazo del valor verdadero de las cosas, su utilidad, por su valor simbólico en el mercado. En el sistema de producción capitalista, los productos del trabajo humano son idolatrados por lo que representan, no por lo que son: este paradigma de la sustitución de la imagen por la cosa, del original por la copia, encarna perfectamente el proceso de la alienación. Giorgio Agamben (*Medios sin fin* 65) sintetiza de este modo el pasaje operado por Debord desde la crítica de la economía política a la dimensión metafísica de la desrealización: «el devenir-imagen del capital no es más que la última metamorfosis de la mercancía, cuando el valor de cambio ha eclipsado totalmente el valor de uso y puede, a partir de este punto, después de haber falsificado toda la producción social, arribar a un estatus de soberanía absoluta e irresponsable sobre la existencia entera».<sup>5</sup> La forma-espectáculo de la mercancía en el mercado deviene a la vez la causa y la alegoría de la inversión del ser que amenaza toda existencia humana en la era del capital.

Debord lee por tanto a Marx sobreimprimiéndole una axiología al análisis económico del valor: el valor de uso es el valor auténtico, natural,

---

<sup>4</sup> «No se había visto todavía que a causa del desgobierno el cielo se oscureciera y desapareciera el buen tiempo, ni que la falsa bruma de la polución cubriera permanentemente en este valle de desolación la circulación mecánica de las cosas. Los árboles no habían muerto ahogados, y las estrellas no se habían extinguido por el progreso de la alienación» (Debord 1358). Sobre el romanticismo de Debord y sobre la tradición del romanticismo anticapitalista, véase los trabajos de Michael Löwy y Robert Sayre (1992).

<sup>5</sup> Al interpretar a Debord a través de la reflexión de Benjamin sobre la exposición de la mercancía, en particular a partir de la noción de «fantasmagoría», Agamben reunifica las dos corrientes, la francesa y la alemana, de la crítica contemporánea de la espectacularidad. Encontramos una lectura cruzada de Benjamin y Debord (así como también de Baudrillard) en Gurisatti, *Scacco alla realtà* (2013).

el aspecto «bueno» de las cosas, el destino práctico que corresponde a las necesidades naturales de los hombres; el valor de cambio, por el contrario, es una perversión social, es un producto del juego de deseos artificiales inducidos por el mercado. El valor de cambio es una imagen que sirve a la contemplación abstracta, que impone el primado de la teoría sobre la praxis: de allí que sea apariencial y engañoso. Esta lectura de la cuestión del valor insinúa un profundo dualismo en la aprehensión de la sociedad. Tocamos aquí el corazón de lo que yo llamo «romanticismo social»: la tendencia a aplicarle al mundo social la distinción ontológica entre realidad y apariencia, lo cual implica también la distinción moral entre autenticidad y mentira, y someter a una condena moral todos los fenómenos que están inevitablemente ligados a la naturaleza representativa del intercambio de la vida social. Desde este punto de vista, Debord parece aproximarse menos al marxismo que al rousseanismo, que puede ser entendido como el modelo de toda aproximación romántica a la espectacularidad. Rousseau, como se sabe, había denunciado los espectáculos en su carta a d'Alembert, pero con esta fórmula no hay que entender solamente la forma de arte que es el teatro. El espectáculo, a los ojos de Rousseau, es ante todo un fenómeno de alienación social, una modalidad inauténtica de las relaciones interpersonales: no un conjunto de imágenes sino «una relación social entre personas, mediatizada por imágenes», en el sentido justamente que Debord le otorgó a esta definición. De este modo, en aquellos pasajes del *Discurso sobre la desigualdad entre los hombres* que tratan sobre el nacimiento, en la conciencia de los hombres primitivos, del amor propio, de la inquietud por la imagen y de las primeras estrategias de control de impresiones sobre el otro, el blanco de la crítica de Rousseau es «el teatro de la vida social», la puesta en escena de la vida cotidiana, en la cual residiría, en última instancia, la corrupción originaria de la intersubjetividad. La crítica roussonianista del espectáculo puede resumirse en esta frase del *Discurso sobre las ciencias y las artes* de entonación muy platónica y pascaliana: en el mundo moderno «ya nadie se anima a parecer lo que es».<sup>6</sup>

En suma, Debord funda su crítica del espectáculo sobre una serie de argumentos que provienen de tradiciones diversas como el marxismo, el romanticismo anticapitalista y el platonismo (estos dos últimos aspectos están reunidos en el pensamiento de Rousseau). El dualismo ontológico que divide entre realidad y apariencia, la oposición moral entre autenticidad y alienación, la búsqueda de la inmediatez y, en suma, la teleología de la historia: todos estos elementos se fundan en un solo dispositivo teórico que impulsa a Debord, por un lado, a denunciar el espectáculo como una anomalía inducida por el sistema capitalista de producción, para el cual no hay otro remedio que la revolución; por el otro, a concebir toda mediación representativa como una constante amenaza que

---

<sup>6</sup> He propuesto esta interpretación del pensamiento de Rousseau en mi libro *Romantisme et reconnaissance* (2012). Sobre el roussonianismo de Debord, ver también el panfleto de Frédéric Schiffter, *Contre Debord* (2004).

pesa sobre la comunicación social auténtica. El espectáculo es entonces la causa de una doble patología social, histórica y antropológica, económica y comunicacional al mismo tiempo. Sin embargo, antes de sacar estas conclusiones, el filósofo tendría que haberse interrogado sobre dos cuestiones ineludibles:

1. En primer lugar, sobre los límites de su interpretación histórica. Es evidente, en efecto, que el espectáculo no es un rasgo exclusivo de la modernidad capitalista tardía y que otras culturas han producido fenómenos que podrían ser definidos ciertamente como espectaculares. Entre las sociedades de alto grado de espectacularidad, hay que recordar en primer lugar a la Grecia clásica con su culto de la apariencia bella, del prestigio de las élites, de la acción gloriosa expuesta en público (el *kléos*): la Grecia de los Juegos Olímpicos y su celebración estética colectiva a través de la poesía y las artes visuales.<sup>7</sup> Sin duda le debemos a nuestros más nobles ancestros una de las más grandes operaciones de estetización de la política, para utilizar la categoría de Walter Benjamin que se ha convertido en uno de los instrumentos teóricos de la condena de la sociedad contemporánea del espectáculo; y no es casualidad que el imaginario helenizante haya sido retomado y explotado por la propaganda de los regímenes totalitarios, por ejemplo en el caso del cine de Leni Riefensthal.

Podemos encontrar otro ejemplo de espectacularidad precapitalista en las cortes occidentales de la época moderna: piénsese en la importancia del ceremonial y los afeites en la vida cotidiana de los aristócratas, en el espectáculo cotidiano del *levantarse* y el *acostarse* del Rey, en los sistemas de coacciones inmateriales que obligaban a los cortesanos a representar una imagen siempre apropiada a su rango, sistema del que Norbert Elias nos ha dejado un análisis magistral. Piénsese igualmente en la difusión a partir del Renacimiento de los manuales de civilidad y de maneras, así como de una literatura sobre el arte de aparentar, de presentarse y de «manejarse» adelante de otros. En la máxima 99 del *Oráculo manual o arte de prudencia* de Baltasar Gracián, intitulada «Realidad y apariencia», leemos estas palabras que parecen escritas por Debord: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente. «Gracián agrega una consideración de naturaleza estratégica: «Valer y saberlo mostrar es valer dos veces. Lo que no se ve es como si no fuese. No tiene su veneración la razón misma donde no tiene cara de tal» (§ 130).

Es posible, por supuesto, que el fenómeno espectacular y la atención hacia el control estratégico de las impresiones hayan conocido una intensificación particular con el giro hacia la modernidad de la historia de Occidente; y es también probable que la especificidad del capitalismo

---

<sup>7</sup> Ver por ejemplo los trabajos de Gregory Nagy (1996), de Christian Meier (1987) y, sobre el «valor estético» en los griegos, de Louis Gernet (1948).

consista en su capacidad de democratizar la forma-espectáculo que antes era una actitud estética reservada a las elites, convirtiéndola a la vez en una forma de vida hecha a la medida de la masa consumista. Sin embargo, la definición de «relaciones sociales entre personas, mediatizada por imágenes» se aplica a todos los ejemplos que he mencionado: la crítica debordiana del espectáculo pierde necesariamente una parte de su pertinencia histórica.

2. Se podrían evocar otros ejemplos extraídos de civilizaciones no occidentales, como la de Japón. Pero prefiero pasar a la otra línea de la discusión, que completa la cuestión histórica con una perspectiva antropológica y sociológica. Esta segunda línea plantea la idea de que toda sociedad, por definición, implica una dimensión inmanente de espectacularidad; y que toda relación social, en virtud de su naturaleza constitutivamente estético-social, no puede evitar ser mediatizada por imágenes. Esta nueva problematización requiere un abordaje radicalmente diferente. Se impone una nueva perspectiva «desde abajo»: en lugar de pensar, a la manera de Debord y de los críticos inspirados en la escuela de Frankfurt, que lo espectacular es esencialmente el producto de una manipulación «desde arriba», habría que preguntarse si (y de qué modo) el espectáculo es también el producto espontáneo de la propia sociedad, en su dimensión ordinaria. La identificación demasiado rápida del espectáculo con una patología de la forma de producción y de la vida capitalista impide a Debord pensar la función fisiológica de las apariencias, productora del espectáculo ordinario. En el espectáculo que circula necesariamente en el espacio público, el autor de *La sociedad del espectáculo* no ve más que el instrumento de poder capitalista, un sistema de mentiras dirigido por «aquellos que nos gobiernan». De allí una cierta iconofobia de Debord, su incapacidad para distinguir, en la producción de apariencias en la cual estamos sumergidos, las dinámicas de visibilidad, de comunicación y de reconocimiento que reglan necesariamente la interacción social cotidiana.

Para liberarse de esta hipoteca, hay que abandonar la tentación romántica y repensar de manera más realista los fundamentos de la crítica social. Hay que aprender a pensar el espectáculo social según sus propios principios, y a partir de este nuevo punto de partida, debemos intentar redefinir las fronteras entre lo normal y lo patológico. Las imágenes sociales no son inauténticas solamente porque alguien las ha construido arriba nuestro o a nuestras espaldas, sino también porque la interacción social reposa siempre en una dimensión ficcional, representacional y artificial.

Hay que volver a las apariencias sociales y abordarlas desde una nueva perspectiva.<sup>8</sup>

### *El espectáculo como fisiología de lo social*

Existir socialmente, es existir en la mirada del otro, en un sentido no metafórico: es ser percibido por los otros y percibir a los otros, no solamente con la vista, que es sin lugar a dudas el más social de los sentidos, sino también con los otros órganos sensoriales: se producen y se escuchan palabras, ruidos, suspiros; se emite y se respira perfumes, olores, ambientes; se tocan cuerpos, nos besamos, nos tocamos, nos rozamos, se reciben caricias, golpes... El intercambio social cotidiano es, en primer lugar, un intercambio sensible. Esta dimensión sensible de la interacción social, de la cual Georg Simmel ha dado un magnífico esbozo en su ensayo sobre la «sociología de los sentidos» y que ha desarrollado en sus escritos de estética sociológica, representa una suerte de trascendencia de la sociabilidad: es la condición de posibilidad de toda interacción con el prójimo, de toda comunicación, de todo lazo social. Desarrollando la intuición simmeliana de manera sistemática, se obtiene lo que podría definirse como el primer nivel de una «estética social».<sup>9</sup> Estética tiene aquí el sentido etimológico de *aisthesis*, como sensibilidad que se expresa antes que nada en la percepción, después en las sensaciones de placer y de displacer y en las combinaciones que llamamos afectos. La estética social se desarrolla alrededor de la fenomenología de la percepción social, que tiene también una dimensión ontológica si se acepta la idea de un «inmaterialismo social» que opera paralelamente a la esfera de la economía y de los intercambios materiales y que interactúa con ella en una relación de constante reciprocidad. De esa dimensión sensible del mundo social, se

---

<sup>8</sup> En *El espectador emancipado* (2008), Jacques Rancière pone en evidencia la debilidad filosófica del concepto de espectáculo adoptado por Debord, pero lo hace recurriendo a un argumento más político que teórico: juzga a este concepto «no democrático», en la medida en que se funda en una concepción asimétrica del saber. Pero el problema de la teoría debordiana no se debe solamente a su falta de respeto por la igualdad de los espíritus, que se advierte particularmente en la idea de que el pueblo de los espectadores es la víctima pasiva de la treta de los dominadores; también se debe a la incapacidad de pensar de manera adecuada las apariencias sensibles y su función social. Lo que le falta a la teoría del espectáculo es menos una antropología política más igualitaria que un análisis más realista y «desapasionado» de la dimensión estética de lo social.

<sup>9</sup> Ver también los trabajos de Gunter Gebauer y Christoph Wulf (2004 y 2005). Su modelo de antropología histórica fundado sobre la noción de mimesis le otorga una gran importancia a la estética social. Las nociones de sensibilidad social, de incorporación y de puesta en escena social juegan en estos planteos un rol decisivo.

podría decir parafraseando a Berkeley que «*esse est percipi aut percipere*»: ser, es ser percibido o percibir.<sup>10</sup>

La simple constatación de que toda experiencia social reposa sobre una base sensorial y de que ser percibido por los otros y percibirlos es ya una forma particular de existencia alcanza para comprender hasta qué punto, contrariamente al prejuicio dualista que atraviesa desde hace siglos nuestra visión del mundo, las apariencias sensibles no son de ninguna manera una dimensión secundaria de la realidad. Hannah Arendt ha explicado las razones de esto en su antropología filosófica recurriendo a la noción de incorporación.<sup>11</sup> En *La vida del espíritu* ella muestra que somos seres encarnados en un cuerpo sensible que está naturalmente expuesto en el espacio público y por el cual nos manifestamos fenomenalmente los unos a los otros. La coincidencia con el propio cuerpo es la condición fundamental de la persona humana tanto en su determinación ontológica como en su determinación social. La relación con el mundo exterior pasa siempre por esta exposición inevitable, por este cuerpo sensible que es el *medium* de nuestra existencia y la interfase necesaria de la relación con el prójimo. Existir socialmente significa aparecer, ver la luz, «venir al mundo».

---

<sup>10</sup> La referencia a Berkeley aparece a menudo en los trabajos de Pierre Bourdieu (219-220), que ha escrito por ejemplo en sus *Meditaciones pascalianas*: «perdido, por así decirlo, en los demás, perdido de los demás, el niño sólo podrá descubrir a los demás como tales a condición de descubrirse a sí mismo como «sujeto» para el que existen «objetos» que tienen la particularidad poder considerarlo, a su vez, «objeto». De hecho, está continuamente abocado a adoptar acerca de sí mismo el punto de vista de los demás, a adoptar el punto de vista de los otros para descubrir y evaluar de antemano cómo lo van a considerar y definir: su ser es un «ser percibido», un ser condenado a ser definido en su verdad por la percepción de los demás». Sobre la contribución específica de Bourdieu a la estética social, véase más abajo, nota 13.

<sup>11</sup> Los textos a los que me refiero son *La condición del hombre moderno*, particularmente las reflexiones consagradas a la esfera pública, y *La vida del espíritu*. En el primer capítulo de esta última obra, significativamente titulada «La apariencia», Arendt articula en una síntesis antropológica muy original las sugerencias que venía de descubrir en la fenomenología francesa (sobre todo en la filosofía de la percepción de Merleau-Ponty), en la sociología de Erving Goffman y en la biología del zoólogo suizo Adolf Portmann, autor de importantes estudios sobre las apariencias animales. Sobre esta lectura comparada de Arendt y de Goffman, véase también mi artículo escrito en colaboración con Davide Sparti, *Estetica sociale ed estetizzazione della società. Dall'analisi della fisiologia dello spettacolo alla critica dell'iperspettacolarizzazione del sociale* (2013).

Y esta exposición originaria marca la aparición de todo individuo cuando nace.<sup>12</sup>

Así, lejos de ser fenómenos mórbidos y patológicos, las apariencias son las condiciones fisiológicas de la vida y, en consecuencia, también de la sociabilidad de los seres vivientes: «En este mundo en el que entramos, aparecidos desde ninguna parte, y del cual desaparecemos en dirección hacia ninguna parte, *Ser y parecer* coinciden (...) No hay nada ni nadie en el mundo cuyo ser mismo no suponga un *espectador*» (*La Vie de l'esprit* 37-8). Los seres vivos —continúa explicando Arendt— transforman la exposición pública (que para las cosas inanimadas es una modalidad pasiva, una disponibilidad para la percepción sufrida e incontrolada) en una forma activa y dinámica de la autorrepresentación o *self-display*: «Estar vivo significa estar animado por una necesidad de mostrarse que corresponde en cada individuo a su poder de aparecer. Los objetos vivos *se presentan*, como los actores, sobre una escena que les ha sido preparada» (40).

De este modo, todos los seres sociales flotan en el espectáculo. En virtud de nuestra encarnación sensible, estamos como expuestos en un teatro y nos ofrecemos perpetuamente como espectáculo a los ojos de los otros. Incluso si no somos efectivamente vistos por los ojos de alguien, somos siempre por definición visibles y perceptibles. Desde este punto de vista, la *Öffentlichkeit*, la esfera pública, coincide con la escena mundana, con una apertura originaria a la visibilidad, un espacio de exhibición y de exposición recíproca. Interfaz sensible entre los sujetos sociales que a la vez los une y los separa, la esfera pública es el tejido conectivo de la sensibilidad social, el *medium* que mediatiza la percepción de los unos y de los otros, donde las formas sensibles circulan y se propagan. Si Newton concebía el espacio como un *sensorium Dei*, un gran órgano sensible por el cual el absoluto, Dios, se percibe a sí mismo, nosotros podemos definir el espacio público como el *sensorium societatis*, el órgano sensible por el cual la sociedad se percibe a sí misma y pone en comunicación sus diferentes partes. No solamente este espacio sensible es engendrado por la interacción social, sino que también la genera haciendo posible a la propia interacción.

Más aun, la dimensión sensible debe concebirse como la condición de posibilidad misma de la socialidad, e igualmente como su medio, su espacio propio. Tal es la razón por la cual se habla de sociedad incluso en el caso de personas que no se encuentran *face to face*: porque se sienten «estéticamente» en relación recíproca, comparten las mismas percepciones y sensaciones mirando las mismas pantallas, escuchando la misma música,

---

<sup>12</sup> Sobre la exposición y la visibilidad [*Sichtbarkeit*] constitutivas de la condición humana, ver asimismo la gran síntesis antropológica de Hans Blumenberg, *Descripción del hombre* (2011). Sobre su significación sociológica en la sociedad contemporánea, véase Nathalie Heinich, *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard, 2012. Uno de los análisis más interesantes de Heinich se ocupa de la ambivalencia axiológica que es constitutiva de la visibilidad.

embriagándose con el mismo perfume, con el mismo licor, con la misma atmósfera, o utilizan los mismos medios de comunicación y consumen los mismos productos. La unión se funda en la simpatía estética, que es como la vibración armónica de diferentes partes fundada sobre una sensibilidad común: es el fundamento estético del *con-sensus* que, como lo recordaba en el siglo XIX el filósofo Jean-Marie Guyau, es también *con-sentir*, un sentir y un percibir juntos.

La apariencia social es todo lo que ofrecemos a la apariencia del prójimo en el intercambio y la comunicación: las palabras que pronunciamos, las ropas y los ornamentos que llevamos, las expresiones del rostro, los gestos que describimos en el espacio, pero también todas las apariencias menores, subliminales, como los tics, las posturas, los sonrojos, las modulaciones de la voz. En la perspectiva de la estética social, hablaremos en general de imágenes y de espectáculo, adoptando la palabra imagen como metonimia de toda forma sensible, incluida la auditiva, olfativa y táctil, en razón de la significación social particular de la vista en relación a los otros sentidos. El lenguaje ordinario hace alusión al primado del ojo al emplear el vocablo «imagen» para designar lo que el prójimo percibe de nosotros, o cuando recurre a toda la familia de expresiones idiomáticas que ilustran el fenómeno del reconocimiento por referencias explícitamente estéticas. Una feliz coincidencia lingüística quiere así que tanto el italiano como el francés recurran a la misma expresión para referirse a la experiencia del reconocimiento social: «*far bella*» o «*brutta figura*» y «*faire bonne, triste piètre figure*» (respectivamente relacionados con los verbos *figurare* y *figurer*). En las dos lenguas, estas asociaciones renvían a una idea espectacular de la vida social. La clave está en el término latino que está en el origen [*figura*], que indica una actividad de formación y, al mismo tiempo, una idea de visibilidad y perceptibilidad pública (*imagen, apariencia*). El individuo que vive en sociedad figura públicamente en el sentido de que forma una imagen de sí mismo sometiéndola a la mirada y al juicio de aquellos que lo rodean.

El lugar fundamental, el *punctum* sobre el cual se focaliza la percepción social y que actúa como la interfaz social de la relación entre el yo y el otro es el rostro. Rousseau, Simmel, Levinas, los grandes pensadores de lo social y de la cuestión de la relación con la alteridad han subrayado el rol de esta parte, la más expuesta y la más comunicativa del cuerpo humano, por la cual pasan no solamente la exhibición y la seducción, sino también la vulnerabilidad, la exposición a la ofensa y la violencia. Pero es importante subrayar además, retomando el señalamiento de Arendt, que la experiencia de la exposición sensible no es tanto, para el ser vivo, una condición pasiva como una actitud estética activa: todos los sujetos sociales, consciente o inconscientemente, se esfuerzan en condicionar la percepción de su prójimo para gustarles, para ser amados, apreciados y reconocidos por ellos, o incluso para evitarlos, esconderse y protegerse de su atención (la discreción y la «política del avestruz» son, desde este punto de vista, actitudes activas). Dicho de otro modo, no nos limitamos a sufrir nuestra

exposición en el espectáculo social sino que orientamos ese espectáculo, lo corregimos y contribuimos a darle forma de manera determinante. No ignoramos que tenemos una imagen y tratamos de embellecerla, de adaptarla a las circunstancias, a las expectativas de quienes nos rodean, o incluso de borrarla, de llevarla como una máscara o de utilizarla como un arma contra la sociedad. Encontramos aquí lo que llamaremos un segundo nivel de la estética social, que coincide con el pasaje desde una comprensión fenomenológica del espectáculo a una perspectiva más manipuladora y estratégica, más próxima a la noción de puesta en escena. La diferencia entre las dos perspectivas puede definirse como la diferencia entre el rostro «desnudo» y expuesto y la faz, el rostro construido, artificial, que está en la base de la sociología de Erving Goffman. Ahora bien, justamente, la teoría que, más que cualquier otra, ha reflexionado sobre este segundo nivel enseñándonos a comprender el funcionamiento fisiológico del espectáculo sin prejuicios moralistas es la del autor de la *Puesta en escena de la vida cotidiana*. Y es con el que terminaré mi argumentación.<sup>13</sup>

Me limitaré, por razones de espacio, a recordar sucintamente los principios generales de la teoría dramaturgica de Goffman, susceptibles de ser desarrollados para repensar la cuestión de la forma-espectáculo. Si la vida social es como un teatro, los sujetos sociales son como actores que juegan un rol y que tratan de provocar en su público impresiones y reacciones determinadas: como los actores se maquillan, se enmascaran, tratan de dominar sus emociones y las expresiones y signos que comunican al exterior, para imponer esa definición de la situación social que es en cada caso *la suya*. En las bambalinas del teatro social, al abrigo de la mirada de los otros, cada uno se acicala y se prepara para el juego; en la escena, en público, se juega el rol.<sup>14</sup>

Ahora bien, esta intuición de Goffman me parece crucial para la definición de una estética social y de una teoría de la espectacularidad librada del prejuicio romántico que atraviesa el pensamiento social desde Rousseau. Para el romanticismo, la idea según la cual los actores sociales se sirven de máscaras, construyendo y manipulando continuamente su

---

<sup>13</sup> Existe también un tercer nivel de la estética social que no podemos presentar en detalle aquí. Es el abordaje que, sobre el modelo de los trabajos de Norbert Elias y sobre todo de Pierre Bourdieu, se pregunta sobre las modalidades por las que el orden social da forma y estructura la sensibilidad disciplinando los cuerpos y modelando sus aistheseis según las categorías y las relaciones de dominación. En el concepto de *habitus*, este tercer nivel de análisis está ligado con el primero e interactúa con él. En otros términos: la fenomenología de la percepción social nunca debe olvidar que el cuerpo es también un producto social, que la espontaneidad aparente de un gran número de sus expresiones y reacciones sensibles se deriva de una gramática social adquirida por la mimesis, la educación y la violencia simbólica, esto es, que la naturaleza se entrelaza tan estrechamente a la segunda naturaleza que a menudo es imposible de distinguir una de otra.

<sup>14</sup> N. det T.: en el original francés «*on se pare et on se pré-pare*».

imagen, suena como una justificación de la hipocresía y de la deshonestidad. Pero si algunos, como los espías o los impostores, pueden ser manipuladores intencionales, todo individuo, incluso sin saberlo, manipula a los otros por el simple hecho de suscitar y de dominar la producción de imágenes y de impresiones sensibles. Así, si el juez deshonesto actúa de juez honesto para engañar a los otros, el juez honesto debe por su parte actuar públicamente la misma imagen, es decir, vestirse, presentarse y comportarse de manera adecuada para cumplir convenientemente su rol y su función social. Del mismo modo, antes de entrar al lugar donde se desarrolla una ceremonia funeraria, es conveniente adoptar cierta actitud, asumir la máscara respetuosa acorde a la situación, y esto independientemente de la sinceridad o de la intensidad de la emoción que se sienta. El hecho de que en toda interacción social haya siempre un elemento ficcional desmiente la posibilidad de una autenticidad social sin máscara: esa modalidad de relación que intenta acercarse al prójimo con la espontaneidad total que Starobinski, en su libro sobre Rousseau, llamaba transparencia.

Ha llegado al momento de sacar algunas conclusiones que no podrían ser sino provisorias. Nuestro recorrido nos ha llevado de una dimensión patológica a una dimensión fisiológica, de una escala macroscópica (la definición de espectáculo en la perspectiva de la historia del capitalismo) a una escala microscópica (la interacción minúscula); hemos pasado de una perspectiva extraordinaria «desde arriba», donde el espectáculo es el producto de un mecanismo anónimo del sistema y de su «gobierno», a una perspectiva ordinaria, «desde abajo», donde la puesta en escena del espectáculo es un fenómeno cotidiano y universal al que no escapa ninguna interacción, ningún sujeto social. Una vez propuesto este cambio de perspectiva, nos queda abordar la tarea más compleja: pensar una complementariedad satisfactoria entre los dos niveles (problema que implica igualmente la necesidad de articular las dos dimensiones, la antropológica y la histórica) y responder a las preguntas filosóficas que quedan abiertas.

La primera es la cuestión normativa de la crítica, que sale evidentemente transformada del descubrimiento de una dimensión fisiológica del espectáculo. Esta cuestión requiere por lo demás un instrumental conceptual que no puede fundarse sobre la noción de alienación heredado de la tradición marxista y roussoniana, demasiado cargada de connotaciones dualistas. Si, cuando se habla de sociedad, la distinción ontológica entre realidad y apariencia no es nunca tan neta ni tan pertinente, —porque, de una cierta forma, la ontología social reside también en la apariencia—, entonces hay que repensar de manera diferente las cuestiones normativas ligadas a la idea de realidad auténtica: ¿se pueden defender todavía, en el contexto de esta espectacularidad ordinaria, los ideales modernos de autenticidad y de sinceridad comunicativas que nos ha legado Rousseau? Surge también igualmente una pregunta política: si la magia de las imágenes, para decirlo con el gran pensador alumno de

Simmel, Kracauer, «toma a las masas desde el interior», si esta magia no desciende desde lo alto de manera inesperada sino que es también solicitada por las necesidades de los propios sujetos sociales ¿no es necesario repensar la dimensión sensible e imaginal del poder más allá de la noción negativa de «estetización»?

Goffman tuvo un gesto decisivo cuando ilustró su teoría de la puesta en escena social a partir de una pequeña isla de las Shetland, precisamente el género de comunidad premoderna que los románticos sociales exaltaron, en reacción contra la multiplicación de las mediaciones alienantes de la vida urbana. En efecto, es necesario liberarse completamente de la hipoteca romántica antes de lanzarse a la crítica del capitalismo como enfermedad de la época, para lo cual debemos tomar al pie de letra la poderosa definición de Debord: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes». Para repensar la forma espectáculo, hay que volver al rol de las imágenes en el intercambio social.

## Bibliografía

- Abélès, Marc. *Le Spectacle du pouvoir*. Paris: L'Herne, 2007.
- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Trad. Antonio Gimeno. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- \_\_\_ ; *Le Règne et la Gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*. Trad. Joël Gayraud y Martin Rueff. Paris: Seuil, 2008.
- Arendt, Hannah. *L'Humaine Condition*, Ed. Philippe Raynaud. Paris : Gallimard, 2012.
- \_\_\_ ; *La vie de l'esprit*, Trad. Lucienne Lotringer. Paris : PUF, 2007.
- Balandier, Georges. *Le pouvoir sur scènes*. Paris : Fayard, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- \_\_\_ ; *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.
- Blumenberg, Hans. *Description de l'homme*. Trad. Denis Trierweiler. Paris: Cerf, 2011.
- Boorstin, Daniel J. *The Image. A Guide to Pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992.
- Böhme, Gernot. «Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy». *Thesis Eleven* 73. 1 (2003): 71-82.
- Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1989.
- \_\_\_ ; *Meditaciones pascalianas*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Carnevali, Barbara. *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*. Genève: Droz, 2011.

\_\_\_ ; «L'Esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales». *Tracés. Revue de sciences humaines*. 13 (2013): 29-48.

Carnevali, Barbara y Davide Spati. «Estetica sociale ed estetizzazione della società. Dall'analisi della fisiologia dello spettacolo alla critica dell'iperspettacolarizzazione del sociale». *Nuove prospettive di critica sociale. Per un progetto di emancipazione*. Eds. Ambrogio Santambrogio y Franco Crespi. Pérouse: Morlacchi Editore, 2013, 133-160.

Debord, Guy. *La Société du spectacle y Commentaires sur la société du spectacle*. Ed. Jean-Luis Rançon. *CŒuvres*. Paris: Gallimard, 2006.

Dewitte, Jacques. *La Manifestation de soi*. Paris : La Découverte, 2010.

Elias, Norbert. *La Société de cour*, Trad. Pierre Kamnitzer y Jeanne Etoré. Paris: Flammarion, 2008.

Gebauer, Gunter y Christoph Wulf. *Mimésis: culture, art, société*. Trad. N. Heyblomm. Paris: Cerf, 2005.

\_\_\_ ; *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*. Paris: Anthropos, 2004.

Gernet, Louis. « La notion mythique de la valeur en Grèce ». *Journal de Psychologie*. 41 (1948): 415-462.

Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La Présentation de soi*. Trad. Alain Accordo. Paris: Minuit, 1973.

\_\_\_ ; *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les Relations en public*, Trad. Alain Kihm. Paris: Minuit, 1973.

Gracián, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras completas*. Madrid: Turner, II, 1993.

Guyau, Jean-Marie. *L'art au point de vue sociologique*. Paris: Fayard, 2001.

Gurisatti, Giovanni. *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*. Macerata: Quodlibet, 2012.

Haug, Wolfgang F. *Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, nueva ed. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.

Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard, 2012.

Kracauer, Sigfried. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Trad. Sabine Cornille. Paris: La Découverte, 2008.

Jappe, Anselm. *Guy Debord*, nueva ed.. Paris: Denoël, 2001.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris: Gallimard, 2013.

Löwy, Michael. «Consumé par le feu de la nuit. (Le romantisme noir de Guy Debord)». *Lignes*.31 (1997): 161-169.

Löwy, Michael y Robert Sayre. *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992.

Meier, Christian. *La Politique et la grâce. Anthropologie de la beauté grecque*, Trad. Paul Veyne. Paris: Seuil, 1987.

Nagy, Gregory. «Aristocrazia : caratteri e stili di vita» , en *I greci. Storia, cultura, arte, società*. Ed. Salvatore Settis. Turin: Einaudi, 1996.

Quere, Louis. «La vie sociale est une scène». Goffman revu et corrigé par Garfinkel». *Le parler frais d'Erving Goffman*. Eds. Isaac Joseph et al. Paris: Minuit, 1989, 47-82.

Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

Schiffter, Frédéric. *Contre Debord*. Paris: PUF, 2004.

Simmel, Georg. «Excursus sur la sociologie des sens». *Sociologie*, Trad. Lilyane Deroche-Gurcel y Sybille Muller. Paris: PUF, 1999, 629-644.

Türcke, Christoph. *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*. Munich: C. H. Beck Verlag, 2002.

Traducción: Mariano Sverdloff.

**Referencia electrónica** || Carnevali, Barbara. «El espectáculo: ¿patología o fisiología de la vida social?». *Hyperborea*. 1 (2018): 100-116.  
<https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/el-espectaculo-patologia-o-fisiologia-de-la-vida-social-88>