Anne Vernet-Sevenier

Imprescriptibilidad de la huida

vernet.sevenier@orange.f

Cuando el velero no puede luchar contra el viento y el mar para seguir su ruta, tiene aún dos opciones: o bien capear la situación, de forma que la embarcación se desplace poco y quede a la deriva del viento y del mar, o bien huir de la tempestad encarando el mar de costado y con mínimo de velas. La huida es a menudo, lejos de las costas, la única manera de salvar barco y tripulación. Permite descubrir orillas desconocidas que surgirán en el horizonte cuando las aguas se calmen. Orillas desconocidas que siempre serán ignoradas por aquellos que tienen ilusoria suerte de poder seguir la ruta de los cargueros y petroleros, la ruta sin imprevistos impuesta por las compañías navieras. Sin duda, conocéis ese velero llamado Deseo.

Henri Laborit, *Elogio de la huida*

La belleza del gesto

1348. La Peste Negra diezma Florencia. En el patio de una iglesia, siete mujeres jóvenes reclutan a tres jóvenes: "Sabemos muy bien que la mayor parte de nuestras familias está muerta, y que quienes aún viven, reagrupados aquí o allá sin que sepamos dónde (...), están huyendo de lo que intentamos huir (…). Nos conviene ponernos de acuerdo (…) para que no sobrevengan el aburrimiento o la discordia mientras buscamos nuestro placer y nuestro reposo" (Boccaccio, *Decamerón,* primera jornada). Finalmente, se refugian en la campiña florentina, en medio de una naturaleza pura e intacta "lejos de los caminos", para disfrutar de esa estancia dedicada al placer y al descanso mientras llega la muerte: placeres y relatos de amor serán lo cotidiano durante diez días.

Escrita en el corazón de la epidemia, publicada en 1350 y calificada de *filogenia* [amor a las mujeres], con un feminismo aún más inadmisible en tal contexto, la obra de Boccaccio será incluida en la lista negra. ¡Mujeres que pretenden huir de la muerte en un culto disfrute! Boccaccio reivindica, en el corazón de su obra, que se trata, por el contrario, de un acto supremo de sentido contra el absurdo de una destrucción a la que toda ley, natural o divina, es ajena. Naturaleza contra naturaleza.

Las jóvenes oponen la naturaleza razonada de su deseo a la crueldad de una naturaleza que se ha vuelto ciegamente asesina: "en un punto ciego y solitario, al borde de la muerte y de la locura el nacimiento del humanismo llegará a corresponder con una reconquista del ser humano, allá donde sería libre" (G. Bazalgette 2016 p. 69). Está surgiendo el principio de una *Kulturarbeit* [trabajo civilizador] que, seis siglos después, seguirá desafiando a la deshumanización dentro del propio campo-ghetto mortífero de Theresienstadt.

El arte de la huida, de la distancia y de la desviación inaugura el Renacimiento. La *Anunciación a Santa Ana* de Giotto esboza sus antecedentes ya en 1306. Los jóvenes del *Decamerón* dicen de él que "fue de ingenio tan excelente que ninguna cosa de la naturaleza (...) había que no pintase tan semejante a ella que no era ya semejante sino que más bien ella misma parecía, en cuanto muchas veces ante las cosas hechas por él se encuentra que el vivísimo juicio humano se equivoca creyendo ser verdadero lo que es pintado" (sexto día).

Un siglo después, Brunelleschi impondrá la perspectiva, hasta Cezanne y el cubismo, que sustituye a la memesis [imitación] por la colisión de puntos de vista divergentes. Su *Baptisterio de Florencia* pretende ser el duplicado de la realidad percibida. En 1455, la ciudad se convirtió en el polo de la libertad de los saberes y también de los refinados códigos de poder: "el Príncipe imponía fácilmente a su entorno la solución de sus conflictos por medio del dominio de los medios de expresión, de la perfección del lenguaje y de los gestos. La conversación iba a la par de la coreografía" (Fogel 1989 p. 301). La perspectiva abolió la visión medieval que prohibía representar un plano trasero, evocando al pensamiento de una apertura del espacio cerrado destinado al ser humano. Las líneas de fuga abren los fondos y los navegantes confirman la curvatura de la Tierra mientras Bruno (la pluralidad de mundos en El *banquete de las cenizas* ya no es euclidiana), Brahe y Galileo deconstruyen el dogma de un cosmos geocéntrico.

Sin duda, la huida es una ilusión con respecto al plano que la transporta. Pero desde el punto de vista perceptivo ofrece una realidad que se ajusta a la de la observación. También aquí la naturaleza del soporte se opone a la del cuerpo del observador. Porque se trata tanto *del sentido* como d*e los sentidos*: la huida como forma de conservación y progreso de la civilización alimenta el *topos* renacido de la isla utópica donde las elites exiliadas elaboran un orden social ideal: la *Isla Utopía* de Moro o la Isla de *la Tempestad* (Shakespeare) enfrentan a la naturaleza consigo misma al oponer la naturaleza del deseo humanista al *salvajismo* de la vida social planteada en la naturaleza adversa (Vernet 2009-3 p.166). Sin embargo, esas sociedades ideales no dejan lugar al arte. La isla se refiere a lo excluido: "El hombre es capaz de imaginar modelos utópicos, pero estos son irrealizables tal como han sido imaginados, de lo que se da cuenta tan pronto como intenta realizarlos" (Laborit 1976 p. 165). Thoreau convertirá la isla en bosque ("lugar donde lo sagrado y lo salvaje se unen", R. Marienstras 1981): *Walden* ha vuelto al salvajismo, *Wild*. La rabia baudelairiana estalla contra la vida social, "el hospital donde cada paciente está poseído por el deseo de cambiar de cama" y termina en este grito: "¡en cualquier lugar fuera del mundo!" (Baudelaire, *Le Spleen de París*). Pero la ciencia-ficción reconducirá el cierre, ignorando siempre la cuestión del arte. Stig Dagerman escribe: "Thoreau todavía tenía el bosque de Walden, pero ¿dónde está ahora el bosque donde el ser humano pudiera demostrar que es posible vivir en libertad fuera de las formas fijadas de la sociedad?" (Dagerman 1981).

Obsesiones rivales

La poesía de Villon (1489), Maquiavelo y su *Mandrágora* (1524), *Gargantúa de Rabelais* (1534), Aretino y sus *Ragionamenti* (1536) o *Candelero* de Bruno (1599) abo-

lían mediante la risa las leyes morales que regían la literatura y el espectáculo: crítica radical de los vicios del poder, de la codicia, del dogmatismo y de la seducción (*Candelero*), la libertad sexual y el aborto (*Mandrágora*), la perversión clerical *(*los *Raggionamenti*), la caricatura del poder (*Gargantúa*), la defensa de la homosexualidad (Villon)... la censura atacará tan pronto como la imprenta amenace con poner estas obras al alcance de mayor población.

Platón fue instigador de la huida. *La República* aconseja al poder que honre a los artistas y que los destierre inmediatamente después: el cosmopolitismo multiplica la influencia del arte más allá de fronteras y lenguajes, y marca los caprichos de su ejercicio, viajando de un príncipe a otro, de un mecenas a otro, de una residencia de artistas a otra. El arte es esa cosa superflua, "muy necesaria" (Baudelaire) para la civilización, que, paradójicamente, sólo civiliza en la medida en que produce el arte como antagonista a su ley: "saludamos como un rasgo de la civilización el hecho de que los hombres se preocupen por cosas que no son en absoluto útiles" (Freud 2010 p. 88). El nomadismo está en relación conflictiva con el sedentarismo de los poderes a los que inquieta.

La Contrarreforma pondrá la diáspora artística a su servicio y pondrá la abundante libertad de sus formas al servicio de lo sublime y lo maravilloso que ella promovió en su empresa de moralizar la vida pública. El propio Teatro, que se había convertido en obligado tránsito escolar, servirá a los concursos de retórica en las últimas promociones de los colegios jesuitas, como herramienta para entrenarse en el poder de persuasión asignado a las élites (B. Filippi 1994).

Castoriadis vio en Aristóteles al "salvador de lo imaginario" (Castoriadis 1975). Se matizará ese salvamento asociando *la Poética* a *la Política*: *la Poética* sólo trata de la Tragedia y esta es política. Los hoplitas (jóvenes ciudadanos-soldados) se vieron obligados a asistir a las tragedias de los Grandes Dionisios de Atenas. La clave de este deber cívico y guerrero era la purga del miedo y la piedad, emociones prohibidas al soldado: temer al enemigo o tener piedad de él (Vernet 2003-2). Dos mil años después, *Full Metal Jackett* denunciará esta afirmación despiadada, aún actual. Dicho tratado ignora la Comedia, género dudoso introducido en Atenas desde el extranjero, aunque Aristóteles elogió el talento de Aristófanes. Las variaciones posteriores de la *Poética*, desde la Teoría de los géneros hasta Lukács, reinscribirán la prohibición: el arte solo vale si sirve al poder y se toma en serio. La risa, "el cuerpo hablando al cuerpo" (Buffon), es amoral. Francia e Italia no prohibieron la comedia (lo harán en Inglaterra los puritanos), pero su relegación como género chico reforzará una lucha de clases que luego la sacrificará en el altar del arte soviético: Meyerhold, dramaturgo reconocido más allá de la URSS y director del *Teatro de la Revolución*, será encarcelado por querer promover una comedia federativa inspirada en la *Commedia dell'Arte*; será ejecutado en 1940.

En música, *la obsesión* designa el retorno constante de desviaciones variables [*variaciones*] de la nota inicial. El arte puede considerarse, junto con las filosofías emancipadoras cuyas vicisitudes comparte, como una obsesión histórica. Pero también lo es la obstinación política por abolir la historia en el advenimiento de una sociedad ataráxica [imperturbable] donde la alteridad sería borrada en el mimetismo de un individuo conformado y replicado hasta el infinito. La historia se escribe en el combate entre el imperativo creativo y el ideal clausurante. El arte piensa, la obra de arte debe pensar, escribe Adorno (Adorno 1974). Pero la obra piensa también en el poder que la convoca. Llamado a renunciar al "relato" de su propia historia, el arte posmoderno se priva de apoyo para pensar(se) al margen de la deculturación impuesta: porque si el posmodernismo pretendía, tras los impasses utópicos del siglo XX, deconstruir la civilización occidental en una autorreflexi-

vidad crítica, la *teoría francesa* arrollada por lo instituido se ha degradado en los sofismas del utilitarismo. El arte resiste contra este nuevo impasse, buscando caminos que puedan abrir un futuro a repensar: "la libertad cambia el arte", observó el pintor Mohamed Abla durante la revolución egipcia de 2011.

Doble coacción y exilio interno

"La pulsión (...) nunca actúa como fuerza de impacto momentáneo, sino siempre como fuerza continuada. Y como no ataca desde fuera sino desde dentro [del cuerpo], no hay escapatoria que pueda usarse contra ella" (Freud 1968 p. 14). Prisionero de sus pulsiones y de las limitaciones sociales que lo encorsetan, el individuo debe abdicar de cualquier intento creativo. Presencia obligatoria y codificada de cada cual en el mundo prescrita por el orden; distribución platónica de roles y funciones determinada por la clausura, siempre arcaizante, de un sistema que el poder concibe como su "otro natural" al que hay que someterse: violencia instituida a la que Adorno opone que el Arte es e*l Otro de la sociedad*. Aparte tanto del poder como de lo colectivo que aquel altera para su propio beneficio, el arte abre caminos de fuga y de transformación: la fatalidad de la pulsión censurada se ve frustrada.

Del exilio de Hugo a los de Salman Rushdie y Deeyah Khan (tras su condena a muerte por *fetuas*) pasando por la huida del nazismo a la que recurrrieron Freud y Brecht (este último atravesará la URSS, donde también está amenazada su vida, de oeste a este para llegar a los EEUU, donde tendrá que escapar del macartismo sin traicionar a sus pares), la exigencia de que cada cual encuentre sus lugares de utopía donde trabajar mejor, en esa condición de fugitivo, es un requisito previo del trabajo cultural. "Hay una verdad del exilio, hay una vocación de exilio, (...) la dispersión, así como exige una permanencia sin lugar, y así como arruina cualquier relación fija del poder con *un* individuo*, un* grupo o *un* Estado, libera también, frente a la existencia del Todo, otra exigencia y finalmente prohíbe la tentación de la Unidad-Identidad", escribe Maurice Blanchot (Zaltzman 2006, pp. 123-124). En esta "verdad del exilio, ruina de toda relación fija", Zaltzman ve "la marca fructífera de la pulsión de muerte en el destino humano". Fructífera a costa de la persecución: Ghazala Javed, paquistaní, e Ibrahim Qashoush, sirio, por nombrar solo dos artistas contemporáneos asesinados.

La huida también es beneficiosa para el espectador: el entretenimiento alivia la tensión pulsional cautivándola en un momento de respiración reflexiva. Es beneficiosa también porque el arte le ofrece *otro lugar*: el Otro de una sociedad cuyos códigos quedan así alterados. Las excitaciones pulsionales moldeadas por el arte son legibles más allá de su coacción económica. Puesta en juego de pulsiones que diferencian o modifican su satisfacción creando un objeto destinado a suscitar un placer que les pone de nuevo en acción.

Sin embargo, el poder no puede legitimar la huida: de ahí la prohibición del suicidio, que afectó a Montesquieu (*Cartas persas* expurgadas de la Carta de Roxana) y del "derecho a irse" reivindicado por Baudelaire (ley francesa de 1987 penaliza la información al respecto como "provocación al suicidio"). Ningún poder puede dejar de someter a control el sueño, la llamada a un otro lugar o la posibilidad de un rechazo radical: la prohibición del *Desertor* de Vian (Francia), el encarcelamiento de Lapiro de Mbanga (Camerún), la represión sobre Pussy Riot (Rusia), la lista es larga. Las democracias que garantizan la libertad de expresión dejan el papel de censor ciego al mercado de masas. Plétora de productos, formateo de la opinión: la ofensiva de la contracultura americana marcó con *Fiebre del sábado noche* (1977) un retorno al orden tan vilmente seductor como brutal.

El arte oficial es solo el espejo del poder vigente. Y el trabajo del superyó (unívoco y abolidor de la ambigüedad) nunca "funcio-

na". Porque la vocación del arte es revelar una *cara oculta* de la sociedad, enigmática y singular en cada obra. Ante el mimetismo normativo practica y opone la alteridad radical. El desafío de los poderes ilustrados será asociar a ellos la cultura, el de las dictaduras cortarla de raíz o aplastarla hasta destruir su memoria. Sin embargo, el apoyo de un poder complaciente no satisface a la creación porque es preciso huir de demasiadas comodidades para afinar la singularidad de la alteridad. "Necesito pasar un poco de hambre, dormir sobre los guijarros..." dijo Elysée Reclus; "El confort mata, su ausencia crea", afirmó Cocteau. Vinci se irá lejos a buscar a quien le entienda mejor; Caravaggio glorificará a los olvidados por la "gran pintura"; Béjart viajará de Francia a Bélgica y de Dakar a Suiza. Ni atrapado ni enmendado, ni siquiera por amor, porque el arte huye de la cotidianidad de los roles codificados, aunque respondan al poder de la dominación sexual. Si Sand y Woolf pudieron evitarlo, si hay dúos de artistas célebres, la creadora preferirá a menudo el celibato a la pareja establecida (Beauvoir, Duras), algo que no se tolera en ciertas culturas.

La pulsión de saber y la pulsión de controlar, *el poder para* y *el poder sobre*, distinguen la obra de arte de lo político. El arte es el *poder de* (subvertir, inventar) dirigido hacia la circulación artista-obra-espectador; la política es *poder sobre* (que opera a través de la seducción y la censura) y se focaliza en el objeto. "La sublimación (...) interviene en la transformación de la pulsión de control en pulsión de saber y en oposición a la duda obsesiva que sería, por el contrario, la recusación de la pulsión de control" (S. de Mijolla-Mellor 2012 p. 30). Pero lo que transforma la pulsión de saber en pulsión de crear es la elección del *desasosiego* (Pessoa), la elaboración de sentido más que la búsqueda objetiva: "formamos nuevas mezclas con elementos desconocidos" (Woolf 2002) y la urgencia de oponerse al caos es "una forma de tomar el poder imponiendo una forma a nuestros terrores y nuestros deseos" (Picasso); el compromiso es físico: "no se puede escribir sin la fuerza del cuerpo" (Duras 1995).

Mejor con menos, juegos y lo efímero

El ejemplo de Joyce es elocuente: en "Arabia" (*Dublineses*) recorre con asombrosa agudeza el viaje de ida y vuelta de una pulsión castrada en su punto de impulso inicial, cuya frustración multiplica por diez hasta convertirse en rabia. La destreza de *Ulises* no reside tanto en la recuperación de Homero y en su inmensa erudición como en la temporalidad completamente contemporánea de la escritura: los 20 capítulos transcurren exactamente en 20 horas de un día. Si digo "exactamente" es porque leer cada capítulo en voz alta lleva aproximadamente una hora. Cada capítulo es autónomo y el conjunto coherente: el último (monólogo de Molly) suprime el tictac de los relojes en la somnolencia que desorganiza el discurso y la conciencia que sueña ya con el acorde disfrute, en la noche solitaria, del impulso sexual frustrado al hilo de las codificadas horas del día. ¡Sería necesario poder leer *Ulises* en voz alta desde el amanecer hasta la noche del mismo día! El exiliado Joyce solo sobrevivirá con la ayuda de sus amigos. *Hacer mejor con menos,* este es el desafío de *Ulises*: ser menos que las obras enumeradas que lo precedieron y formaron pero, sin embargo, hacerlo mejor llevando en alto el presente. Esta temporalización de la sociedad a través del arte parece ser lo opuesto al vector superyó que Freud atribuye a la civilización: "La comunidad desarrolla un superyó bajo cuya influencia tiene lugar la evolución de la civilización" (Freud 2010 p. 165). Zaltzman distingue cultura y civilización al señalar la tensión entre *Kulturarbeit* y civilización instituida (Zaltzman 2007). Frente a la prohibición religiosa de la figuración, el arte abstracto sostendrá el espíritu crítico. Una civilización puede prohibir la cultura, pero colapsará porque la ausencia de creaciones la socava tanto más cuanto que, por tanto, carece de Otro y no tiene futuro.

La prohibición de la música, del baile y de los juegos reina tanto entre los talibanes como entre los amish. Porque el juego es huida de la realidad, aunque reconstituya el orden social con ganadores y perdedores. Todo juego enfrenta una "ficción jerárquica" (como la de los naipes) con la igualdad inicial de los jugadores entre sí. Pero hay un juego que subvierte esta regla: el juego teatral. Aquí son los elementos mismos de la ficción jerárquica (los personajes) los que la isonomía del juego equipara a través de la figurada libertad de palabra y de afecto: la *textura* así abierta, agudizando la acción, descompone lo que Brecht llama la *fábula* social. Llevando el juego al extremo, Genet revelará la realidad psicopatológica del poder: los personajes de *El balcón*, clientes de un burdel, necesitan asumir atributos para poder disfrutar. Uno se disfraza de obispo, otro de juez, un tercero de general. Solo hay un papel que nadie reivindica: el de prefecto de policía. La hipótesis de Genet, según Lacan, que la encuentra "muy bonita", es que el prefecto de policía "no es un personaje en cuya piel se pueda disfrutar" (Lacan 1993 p. 53); solo el líder de los revolucionarios [Roger] exigirá ese papel al final de la obra. Programada en 1968 en el Odéon, *Le Balcon* será prohibida. Malraux hará que se levante la prohibición, lo que aceleró la crisis en la que estaba enredado el poder. Al transformar figuras jerárquicas en roles *iguales* de disfrute, *Le Balcon* revela la perversión infantil que actúa en el deseo de poder.

La economía cosifica la cultura y viola lo superfluo por su banalización y su asignación a lo obligatorio: la posmodernidad ha abolido la perspectiva en favor de la yuxtaposición infinita de puntos de vista, pero no ha erradicado la exigencia de la huida, ya que cada uno de estos puntos de vista es inestable y se *exige* a sí mismo como ambigüedad, plurivocidad. Por lo tanto, la huida lucha por inscribirse contra la negación de la multidimensionalidad del mundo promovida por los integrismos (políticos, religiosos y comerciales), así como alejándose del posmodernismo que piensa en los elementos diseminados como unidades cerradas en sí *mismas*. Pero los miles de artistas que atraviesan sociedades y culturas que sin ellos respirarían *menos juntas* contribuyen al trabajo cultural que empuja a la humanidad hacia un *mejor de libertades*. Contra la creencia impuesta como realidad, el arte no deja de oponer *lo real*, es decir, la apertura, configurado por un singular inmediatamente esfumado y cuyas huellas solo obran en nuestra memoria: no deja nunca de "abrir las trampillas del mundo", según Charles Tordjman (Vernet EHESS 2003), allí donde este corre el riesgo de hundirse en un plan concreto de conductas programadas. Las artes vivas (teatro y danza) escapan mejor a la dictadura del mercado por ser efímeras, y sus fusiones se producen a través del *arte-performance*: gesto, cuerpo, palabras, materiales e imágenes cruzadas/ligadas por la dramaturgia de un instante.

Arte, Diván y Desmesura

La representación es más perniciosa que la realidad, la palabra más insidiosa que el acto. La palabra es aún más censurada que el acto prohibido, porque dispone de su tiempo.

Si la obra de arte aparece como un sujeto alegórico, se resiste a convertirse en objeto de análisis, iluminando la psique del artista como un significado que sería su verdad última. La admisión freudiana de que "nos vemos obligados a admitir que la esencia del logro artístico es psicoanalíticamente inaccesible para nosotros" (Freud 2003-VI), no nos impide intentar afrontar el desafío. El estudio de la relación Arte/Poder quizás nos permita ver con mayor claridad porque, considerado de forma aislada, el enigma de la obra sigue siendo hermético; es más, los estudios que intentan analizarlo inevitablemente llegan a evocar la relación del arte con la política.

Precisamente porque la obra piensa, despierta el pensamiento del observador. La universalidad del axioma kantiano, *la belleza es lo que agrada universalmente*

sin concepto, ya no es categórica: en la globalización heterogénea, la obra solo puede "agradar" en la medida en que el discurso que la justifica persuada. Este retorno a la retórica, revisado por la exigencia marxista del "qué quería decir el autor" de Lukács, reduciría el arte a ser nada más que lenguaje. Sin embargo, reducir la obra a la univocidad niega su realidad: *cualquier obra va más allá de su proyecto*. De la misma manera, afirmar que el inconsciente gobierna la obra del artista remite este a lo infantil y justifica el prejuicio de la inmadurez. La conciencia está vigilante en la creación pero es sensible al inconsciente que, a medida que se desarrolla la obra, pone al autor cara a cara consigo mismo en cuanto a la autonomía para obrar, en ocasiones hasta modificar el plan, razón por la que tantos creadores destruyen sus obras. El efecto de la obra de arte tampoco es solo inconsciente en el espectador: puede tomar el camino de un cuestionamiento reflexivo, crítico y por tanto creativo.

El arte consistiría, por tanto, en la única vía de huida destinada a *fascinar* la intensidad pulsional durante el tiempo de un desvío capaz de darle forma, finalidad y placer sin renegar de la pulsión iniciadora. Vía de huida trabajada y secundarizada, cuyo proceso es sostenido y orientado por la extracción de una parte libidinal. El arte es la única actividad capaz de distraer la intensidad instintiva (sin capturarla) para objetivarla en la acción. Aquí interviene un imperativo interno específico que impulsa el trabajo pulsional: originalidad, singularidad. No se trata solo de narcisismo, pues generalmente en el artista la autocrítica está despierta: la singularidad autocrítica llama a cada cual a la autocreación, despertando así también las fuerzas psíquicas del originario en su dimensión ansiogénica, que debe ser asumida.

La desconfianza del *analizante* hacia su propia palabra -pues va a traicionarle, y debe hacerlo- ejerce una censura similar a la del arte a través del poder. Los desvíos, evasiones o elusiones remiten a las manipulaciones de la censura o a su pura y simple brutalidad. Miedo también al poder de acción que la palabra podría liberar del control. Pero ahí radica el objetivo del análisis: que se acceda a la acción reflexiva y autónoma a través del habla. De ahí lo que también teme el *analista*: el paso al acto, el acto como paso devastador de la pulsión. El acto artístico como tránsito es por otra parte salvador, reemplazando a la *actuación* [acting] mientras se moldea la tensión. Sufrimiento agudo porque el poder -el superyó- no puede, bajo la urgencia de la angustia existencial, permitir que un desvío posponga su dictado. El análisis también exige la economía de *hacer mejor con menos*: por haber puesto en práctica un menos (de duración, contacto y acción) es por lo que puede surgir algo mejor aumentando la intensidad analítica. De manera similar, el *poder de* solo surgirá una vez que se haya superado la censura del *poder sobre*... La huida es significante, resistencia a la intensificación del trabajo, interrupción o intervalo en el que se produce una maceración corrosiva: un "chasquido", un "encederse la bombillla", puede crear una onda de choque y reiniciar el tiempo restituido al sujeto. Y la "palabra de verdad" del analizante también tiene derecho a la ambigüedad.

Pero cuanto más el psicoanálisis pretendía explicar la obra de arte, más esta escenificaba los *topoï analíticos* (Joyce, Brecht, Beckett, Genet, Duras). En base a esto, el arte de hoy quiere captar bajo su influencia el subconsciente del espectador, forzando la analogía y el oxímoron (hasta el punto de rozar la violencia del pictograma), manipulando hiatos, lapsus y asociaciones maniobrables que ya no son, como en Breton y OuLiPo, agentes creativos, sino disposivos puestos conscientemente para dirigir la percepción. Así surge un impulso sadiano cada vez más activo: desde las modificaciones quirúrgicas del *Body Art* de Orlan hasta los falsos vídeos de pollos quemados vivos. Algunas obras se instrumentalizan en la puesta en escena del "paso al acto", legado

del *Acting up*, del "portarse mal", en la repetición banalizada, aboliendo la interpretación. "Trallazos" breves y demasiado explicados. Si la interpretación ya no es posible, entonces el pensamiento muere: "Nuestro ojo ve lo mismo que nuestra mente lee" (E. Wind 1988 p. 91).
Convertirse en *poder sobre* es una trampa fatal para el arte.

Naturaleza muerta: *Fontaine* (Duchamp 1917)

Fontaine es sesenta años anterior a *La Condición posmoderna* de Lyotard.
[es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fontaine_Duchamp.jpg]
Ready-made [o "arte encontrado"] del anti-arte, *el urinario* no se eligió al azar: el objeto implica la idea de un pene fláccido y domesticado que pierde su función fálica. Las interferencias de género surgidas en el arte "post-posmoderno" (emigrado a Nueva York, Duchamp se creó un alias femenino, *Rrose Sélavy*, bajo el cual aparecía como mujer: un eco de la liberación de la mujer a través del trabajo y de su acceso al voto en 1920 en EEUU) son herederas de esa "desbandada" contemporánea al horror de la Primera Guerra Mundial... La regresión a las violencias del peor falocracismo merece ser considerada como una respuesta reaccionaria a la banalización de las provocaciones de obras "anti-superyó" "y "anti-castradoras". Aquí la inversión del objeto restablece *otra* verticalidad profanando al mismo tiempo el arte y su modelo: la escoria del superyó vuelve a ser fálica por su enderezamiento piramidal, de cabeza a cola y al mismo tiempo castrador, iconoclasta y creador porque también veremos allí la forma de un *útero* invertido como *agujero prominente*. Brutalidad pictográfica de esta "Inmaculada" de loza: el entrelazamiento de significados invertidos casi evoca, en segundo grado, algo así como una escena primitiva.
Todo esto en un contexto de industria replicante... *Fontaine* invita a todos a explorar la complejidad de una obra tan fundacional y cuya multivocidad no se agota.

Del dogma a la autodestrucción

[Este apartado comienza con la traducción en francés de un fragmento de la canción de Sex Pistols *Pretty vacant*, "No hay necesidad de preguntar, no hay respuesta....". No lo traducimos al castellano por razones de ©]
Huidas sin salidas: Sade en prisión, exacerbación política de la pulsión de su *Filosofía en el tocador*; Munsch, El Bosco, Goya, Bacon, se retiran a la locura desde espacios interiores atormentados por traumas imposibles de eludir; Artaud exaltando a *Van Gogh el suicidado de la sociedad*. En Florencia, las mórbidas *vanitas* renacentistas (calaveras colocadas sobre un cojín en contrapunto a la belleza figurativa) advertían del origen mortal de la libertad. Jean Tinguely expone su *Máquina* que se autodestruye al cabo de 28 segundos (MoMa 1962). La obra artística reconvertida en industria, requisito para su rentabilidad y la duplicación (Warhol), ya no es operativa y su propia destrucción se convierte entonces en arte. Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, cineastas, firmaron conjuntamente "Dogma" en 1995: "Juro (...) abstenerme de cualquier gusto personal. Ya no soy un artista. Juro abstenerme de crear una 'obra' porque veo el momento como más importante que la totalidad. Mi objetivo final es sacar la verdad de mis personajes (...). Juro hacer eso (...) a costa (...) de cualquier consideración estética. Y así hago mi Voto de Castidad. En nombre de Dogma 95". Parodia teológica, *el dogma* se disolverá, la posmodernidad obliga: ya no es posible una nueva "nueva ola".
Estando la *Libertad limitada de singularidad por el número*, la censura opera en Internet a través de la plétora anónima de tuits narcisistas rentables durante el momento que dura un clic. Banksy (banco/no), icono del *Street Art*, entra en el mercado: su obra se autodestruye en el momento de su compra (objetivo del artista) pero ve multiplicado por diez su valor. Los muertos

valen más que los vivos. ¿Cómo hacer más con menos si la destrucción es lo más rentable? Céline está pasado de moda porque escribió "una novela que pone en acción y hace sentir algo de la pulsión de muerte" (A. Ferrant 2012 p. 10). ¿Cómo sorprendernos de que las pulsiones mortíferas de lo arcaico se desaten cuando el arte, *À bout de souffle,* las convoca? "En esta esfera de la muerte sucede que sobre esta imagen de la obra de arte (...) se impone sin piedad el cliché de la prisión y la tortura", escribió Kantor en la cita que abre *Qu'ils crèvent les artistes* (1985*)*.

Post-democracia, alteridad y saber alegre

El arte es, por tanto, eminentemente político al rechazar el poder de la pulsión de control. Bajo los vítores de los especuladores, *la fuerza en movimiento se* vuelve contra sí misma. La alteración del clima, que genera temores de una "peste mundial", deja pocas escapatorias a los herederos de Boccaccio. Los colonos que huyan a otro planeta no tendrán ninguna preocupación cultural frente a otra hostilidad "natural" a someter: "Objeciones válidas y argumentos plausibles contra la conquista del espacio solo podrían plantearse si demostraran que todo el proyecto podría autodestruirse espontáneamente" (Arendt 1972 p. 350). ¿Está el posmodernismo esperando que la Tierra devastada se doblegue finalmente ante esta *nueva modernidad*? Todo sucede como si todo estuviera ya jugado: recordemos a Beckett.

Los artistas no pueden trabajar sin el apoyo de la institución, ni siquiera en las aldeas. Persiste una creatividad que escapa a la rentabilidad pero sigue dedicada a servir a una paz social regida por la escasez de medios, la preocupación por no escandalizar al público y el deber de "cultivarlo". Sin embargo, la validez de la creación depende de este imperativo: que "cada artista debe poder utilizar la totalidad del registro alcanzado por su época" (Adorno 1974).

Cuando los niños se tapan los oídos en clase para no escuchar la flauta prohibida por un Corán que no saben leer, ¿cómo podría esta exigencia transmitir la importante alarma del arte actual? La obra del artista se divide entonces en dos prácticas opuestas: servir a la paz social como lo quiere lo instituido y trabajar según sus deseos en condiciones que dependerán de su capacidad para seducir a otros patrocinadores. La tensión entre el arte proletarizado y las obras sobrevaloradas se endurece: reeencontramos una oposición persistente, más allá incluso de la cuestión del género, esta vez entre el arte que logra lo que su jefe político le ordena y el arte que solo es reconocido en la medida de su escándalo. Pero lo que la sociedad desorientada espera del arte es la escucha de su ansiedad, y en ambos casos no es escuchada: fatalmente, el posmodernismo habrá dado origen a la posdemocracia (C. Crouch 2004). Sin embargo, al estar la contradicción inscrita en la creación, una obra híbrida surge repentinamente durante un festival o una exposición, cumpliendo a la vez la misión social asignada y haciéndose eco de la violencia de un mundo acorralado. Entonces, en la ambigüedad, respira un posible germen y circula una aún no formulada esperanza de pensamiento.

La *Kulturarbeit* se sustenta en el impulso de saber que el arte deriva en movimiento estético cada vez más potente a medida que aumenta su estructura de interconexión social-historique: los millones de obras y su distribución mundial dan testimonio de su importancia capital. Al enfrentarse a una angustia de muerte a escala universal, el arte corre el riesgo de ceder ante esa angustia, esta vez a través de una autocensura *por el exceso de pensamiento*: "miedo a que el conocimiento dañe nuestra imaginación (...), que el ejercicio de las facultades artísticas padezca por el uso de la razón. Este es un miedo moderno" (E. Wind 1988 p. 78).

El arte es la alteridad que deleita. Dispuesto bajo la seriedad que debe profesar, el goce se pierde en el dominio o, rompiendo con él, en la destrucción. Sin embargo, para

deleitar el arte debe proponer *otras reflexiones sobre la belleza*: después de Brecht, Antoine Vitez exploró *la estética de una emoción intersubjetiva no mimética*. ¿Qué sería el poder sublimado? "*La psique* es política, y en ella reina lo que parece una verdadera guerra civil (...) Por tanto, no debemos confundir *la* sublimación en el corazón de la ciudad y *las* sublimaciones de los ciudadanos" (S. Lévy 2012 p. 404). ¿Qué sería un poder no euclidiano que no fuera una colección de totalidades sino que multiplicara las fuentes de un conocimiento gozoso? ¿Qué alteridad tendrá que ofrecer el arte?

Volver al origen

Los movimientos artísticos nacen del mismo impulso que las filosofías innovadoras y, a veces, las preceden. Una vez instituidos, refuerzan un poder que obliga al arte a aplicar sus directivas aunque su pertinencia ya haya caducado. El posmodernismo trajo el surgimiento, en teoría *bienvenido*, de formas múltiples y contingentes, pero la desmesura ahistórica que le subyace bloquea la salida. La deconstrucción reflexiva muta en aculturación caótica regida por el mercado y por su reducción de las significaciones a "su más simple expresión" sobre las redes. El curso de la historia parece invertido respecto al *Decamerón*. Hallazgos cosificados y duplicados en el océano de artefactos escupidos por un codicioso *Gargantúa* que hace de las obras su materia bruta: el fracaso en el esfuerzo por abrir una vía de escape lleva al arte a odiarse a sí mismo.

La cueva de Lascaux [Montignac, sudoeste de Francia]. Atrapado en el surgimiento de la realidad, de su dulzura y su caos insensatos, el ser humano tiene dos posibilidades: recrearla o capturarla. Ambos gestos son placenteros, el segundo por posesión y dominio, el primero por la atracción, aún más fascinante sin duda, del doble interior de la recreación del mundo. ¿Se distingue en Lascaux el poder dominador sobre el mundo del poder de recrearlo? No, y eso es lo que cautiva. ¿Fue la apertura de la cueva a las noches estrelladas una inspiración equívoca?

Indiferenciada de lo real, la psique del originario no es apta para ser capturada. Esa carencia hace mella en su oscura unidad y el primer acto psíquico para defenderse de ella es la recreación *fantasmal* de la totalidad, a costa de la pasividad (Aulagnier 1975). La frustración que acarrea el fantasma convocará al gesto de captura -a imagen del *poder sobre* que ejerce la madre– invirtiendo el odio hacia uno mismo en odio hacia el otro, un legado angustioso de la incapacidad para llenar esa carencia. La elaboración secundaria que lleva del gesto de dominio al gesto creativo sigue un vector inverso, primero desactivando la violencia en un intento de singularizar la hostilidad de lo real, es decir, *humanizarlo,* hasta lo peor si la situación lo requiere.

Lascaux, Tierra celeste colectiva interior. Herramientas, pigmentos y lámparas, signos y segundos planos ya presentes, bestiario estilizado realista y simbólico, silueta con el pene en erección recostada bajo su miembro erguido y enraizado en el cuerpo. También los movimientos de huida: animales, hombres... La fuga desaparecida del arte griego arcaico.

Potencia de verdad del enigma: ¿es la de un amor al mundo y a uno mismo que combinaría arte y poder en una *intranquila tensión estética* que debe ser reactivada sin tregua?

Inercia de los títeres de la *Classe morte* [obra de Tadeusz Kantor], desvitalizados por su captura. Pulsiones de *La consagración de la primavera* que recrean el mundo por el sacrificio de *l@s elegid@s* en el futuro abolido. Jorge Donn y Tania Bari [artistas del ballet de Maurice Béjart] encabritados en el éxtasis de la muerte mientras que a su alrededor se arremolina el círculo cerrado de un cuerpo colectivo fuera de sí.

Da la impresión de que, cuanto más se acercan arte y poder bajo el efecto de la *Kulturarbeit,* más se ensancha el abismo entre ellos. Este eco del originario es tanto

más apremiante cuanto que amenaza la institución democrática. Y la memoria de millones de artistas que se han ido sucediendo durante dieciocho mil años.

Bibliografía y fuentes

ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, Klincksieck 1974
ARENDT Hannah, *La Crise de la Culture*, Gallimard 1972
AULAGNIER Piera, *La Violence de l'interprétation*, PUF 1975
BAZALGETTE Gérard, *La Folie et la psychanalyse*, CampagnePremière/ 2016
BÉJART Maurice, *Le Sacre du Pritntemps*, Palais des papes, Avignon 1968
BOCCACE, *Le Décaméron*, Classiques Garnier 1952
CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil 1975
CROUCH Colin, *Post democracy*, First Edition 2004
DAGERMAN Stig, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Actes Sud 1981
DURAS Marguerite, *Écrire*, Gallimard Folio 1995
FERRANT Alain, "Céline et l'immonde interne", *Topique* n° 118 / *Le Psychanalyste lecteur de l'écrivain*, L'Esprit du Temps 2012
FILIPPI Bruna, *La Scène jésuite – Théâtre scolaire au collège romain au 17e siècle*, Thèse EHESS1994
FOGEL Michèle, *Les Cérémonies de l'information en France du 16e au 17e siècle*, Fayard 1989
FUMAROLI Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, PUF 1999
FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Gallimard Folio 1968.
Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Gallimard Folio 2003
Malaise dans la civilisation, Payot, 2010
JOYCE James, *Ulysse*, Gallimard Folio 2013
KANTOR Tadeuz, *La Classe morte*, Théâtre de Nancy1975
*Qu'ils crèvent les artiste*s, Paris, Festival d'Automne 1985 (exergue)
LABORIT Henri, *Éloge de la fuite*, Gallimard Folio1976
LACAN Jacques, "Sur le Balcon de Genet", *Magazine littéraire* n° 313, 1993 pp. 51-57
LÉVY Sylvain, "La Sublimation dans la vie sociale" en *Traité de la sublimation* (direction Sophie de Mijolla-Mellor), P.U.F. 2012
LYOTARD Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Minuit 1994
MARIENSTRAS Richard, *Le Proche et le lointain*, Minuit 1981
de MIJOLLA-MELLOR Sophie, *Traité de la sublimation*, P.U.F. 2012
PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, C. Bourgois 1988
SEX PISTOLS, *Never Mind The Bollocks*, 1977
VERNET Anne, "Un Aperçu critique sur le théâtre antique", *Revue d'Histoire du théâtre*, Société d'Histoire du Théâtre BNF 2003-2
Théâtre : *la loi de la pratique*, Thèse de doctorat EHESS "Jean Genet par-delà le paravent" Revue *Réfractions* n° 11, 2003
"La Figure de l'ennemi perpétuel dans la mélancolie shakespearienne", *Revue d'Histoire du Théâtre*, Société d'Histoire du Théâtre BNF 2009-3
WIND Edward, *Art et anarchi*e, NRF Gallimard 1988
WOOLF Virginia, *Les Vagues*, Livre de poche 2002
ZALTZMAN Nathalie, "La Pulsion anarchiste, *De la guérison psychanalytique*, P.U.F. 2006
*L'Esprit du ma*l, Éditions de l'Olivier 2007