

El surrealismo: una ética del azar[⊗]

Analía Domínguez Neira

“si el surrealismo no es moral – con todo los surrealistas fueron individuos profundamente morales–, es porque el surrealismo es una ética: mejor aún, el surrealismo diseñó el gran programa ético del siglo XX.”
Francois Ewald¹

André Breton encontró en la noción de azar el pilar básico del movimiento surrealista. El foco sobre la técnica de confección de una obra evitaba la anticipación respecto del modo de concluirla. Las obras surrealistas tenían comienzo y fin, pero la dirección estaba centrada en reglas que superaran el empuje a la representación clásica. Comenzaba a deconstruirse la idea de que la obra ocupaba el lugar de la representación de un mundo compartido.

De más está decir que el citado movimiento surge en el contexto hostil desatado por la Primera Guerra Mundial, allí mismo donde el padre del psicoanálisis ponía en jaque la noción de consciencia y comenzaba el camino sin retorno del psicoanálisis.

En 1924 Breton declaró en su manifiesto: “El surrealismo es puro automatismo psicológico por medio del cual se pretende expresar verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, la función actual del pensamiento; el puro fluir del pensamiento sin que la razón ejerza ningún control y fuera de todo prejuicio estético o moral”. Una apuesta a la asociación libre en el campo artístico.

Así como el primer combate psicoanalítico Freud lo liberó en torno a un más allá de la consciencia, Lacan lo continuó derrumbando las estructuras armadas por los post freudianos en torno al inconsciente como una nueva máquina de sentido para retomar el planteo ético de Freud. Antes de Lacan, cualquiera podría haber sido quemado en la hoguera por no contar con los juguetes necesarios para conformar la asepsia del dispositivo terapéutico, y sin embargo nosotros festejamos esa contingencia.

Pensando en cómo representarme las diferencias entre azar y contingencia redescubrí a los surrealistas y me pregunté por qué Lacan no hacía mención a este movimiento al final de su enseñanza, pero sí consideraba a Duchamp. Propongo entonces sostener esta pregunta y compartirles lo que esta me provocó pensarla.

El sentido del sin sentido de una obra

Bretón desarrolló un concepto llamado “azar objetivo”, el mismo –según Wikipedia– se reduce a “la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece”, algo que entiendo puede pensarse como lo que Freud llamó la

[⊗] En la edición impresa de *Enlaces* n.º 32 la autora replantea lo aquí trabajado en el texto “*Stranger Things* o la sombra de la obra de Julio Alan Lépez”.

“neurosis de destino”. Algo del orden del destino supone el azar en la determinación lógica de la propia estructura:

Freud señaló *“dígame cualquier número, cualquier nombre y no es un hecho azaroso”*. *“(…) no hay en lo psíquico nada que sea producto de un libre albedrío, que no obedezca a un determinismo”*.² Este determinismo gobernado por el inconsciente asumió para algunas corrientes psicoanalíticas un carácter religioso, que encontró en el inconsciente un lugar cargado de significantes a ser descifrados en una lógica que contribuía una y otra vez a relanzar el sentido y, con él, un acto de fascinación y culto omnipotente en el que todo podía ser alcanzado por la palabra.

Resultan llamativas las asociaciones ligadas al movimiento surrealista que se desencadenaban en el uso del término “revolución surrealista”. Algo de lo que el autor citado en el epígrafe señalaba cómo “Se ha hecho del surrealismo, de manera bastante reduccionista, un ancestro de Mayo del 68, un movimiento contestatario y anticonformista, esencialmente dirigido contra el orden burgués, en detrimento de su dimensión esencialmente espiritual.”. Esta “ética del azar” condujo en la historia del arte a pensarse como un castillo de sentido, cargado de moral y de lineamientos orientados con una dirección determinada la abolición de los cánones burgueses, barriendo en el mismo acto la posición ética proclamada.

Duchamp y Breton

Leí en una biografía de Duchamp algunas frases controversiales respecto de su relación con Breton.

“Me querían, Breton me quería, estábamos muy bien juntos. Tenían mucha confianza en las ideas que yo podía aportar, que no eran antisurrealistas, pero que no siempre eran surrealistas”, “es difícil excomulgar me porque nunca firmo sus peticiones (...) No tengo ese costado doctrinario del miembro del movimiento que debe, por su parte, obedecer a todas las manifestaciones del movimiento” “no soy lo que se llama un ambicioso que solicita. No me gusta solicitar, primero porque es cansador; segundo porque en general no sirve de nada. No espero nada. No necesito nada. Ahora bien, la solicitud es una forma de necesidad, la consecuencia de una necesidad”

“Creo que Breton es un fenómeno de egoísmo extraordinario, de ambición egoísta, en fin una especie de Nerón (...) un dominador maravilloso es ese sentido. Yo, y mis relaciones con él, justamente, no me molestaron, porque no soy surrealista en el sentido real de la palabra, ni tampoco ambicioso, en ese sentido. ¡Porque nada me aburriría más que ser director de escuela! Me parece primero, que es algo que no quiere decir nada, y, después, que realmente es una ambición rara como para sostenerla durante treinta o cuarenta años. Hay que tener un estilo, un aplomo formidable y él lo hace muy bien”.³

Puede leerse el reconocimiento personal a la figura de Breton, y su consideración en el fuero íntimo, pero una posición claramente tomada respecto del movimiento como tal, no adscribía al mismo. Podría aventurar algunas hipótesis pero seguro que aquí hay algún estudioso de su biografía y no me animaré a hacerlo.



Al final de su enseñanza (Seminario 24) Lacan se encuentra centrado en aislar los fundamentos de la práctica analítica como una pragmática que supere el efecto de sugestión promovido por la palabra, para de este modo dar cuenta de un fin de análisis que toque lo real sin quedar en un efecto de verdad centrado en el sentido. En el marco de este desarrollo la obra poética encuentra un lugar central: en Dante, y en la obra poética china. Se encuentra casi al final de su recorrido, y de su vida, y relanza la pregunta poniendo nuevamente a prueba su propio edificio conceptual.

La problemática centrada en nuestra práctica, como una práctica de la palabra que logra tocar algo del goce por fuera de lo simbólico, se transforma en una continua pregunta a la que responde enriqueciendo su conceptualización en la medida en que se transforma con ella la noción de inconsciente. Este camino se elabora en tensión con las conceptualizaciones post freudianas de las que busca diferenciarse para encontrar recuperar el espíritu freudiano en el corazón de la clínica. Sin embargo, nunca abandona lo formulado en 1958 en “La dirección de la cura y los principios de su poder” al señalar que la interpretación tiene el valor de una táctica, a distinguir de la estrategia y la política que dirige la cura. Desde el inicio y hasta el final de su enseñanza, será la interpretación la intervención fundamental del analista.

A lo largo de su obra, Lacan se sirvió de las artes visuales para poder ilustrar su enseñanza. El lugar privilegiado del artista permitió dar cuenta de un tratamiento de lo Real sobre el que el psicoanalista siempre está advertido. En este punto Massimo Recalcatti señala que pueden rastrearse tres estéticas, o tratamientos del arte, a lo largo de la obra de Lacan, siendo que en ninguno de los casos se trata de una teoría cerrada, sino de diferentes referencias de las que Lacan se nutre para puntualizar cuestiones centrales de su enseñanza. Me interesaría centrarme en las mismas para poder entonces circunscribir algo del lugar del azar y la contingencia en cada una de las mismas y pensarla a la luz de ejemplos del arte.

La Segunda estética lacaniana, el encuentro con lo real. La tercera estética.

La primera, centrada en el *Seminario 7*, la llama “estética del vacío” (y toma como referencia una obra doméstica que observa en la casa de su amigo Prévert, o las manzanas de Cézanne “el objeto separado de su función de uso revela la Cosa, de lo cual eso es índice, pero más allá de sí mismo”). Esta estética aún conserva una tensión entre el uso del lenguaje pictórico como tal y la idea de una posible referencia al mundo exterior. No es casual la mención a Cezanne, el iniciador del arte moderno.

La segunda “estética anamórfica” tiene su punto nodal en el *Seminario 11*, aparece la obra de arte como encuentro con lo real *tyché* y en su función cuadro que refiere a “una representación del límite de su posibilidad de representación”, un ejemplo de ella es *Los embajadores* de Holbein.

La *tyché*, como encuentro de lo real, da cuenta de un real que está más allá del *automaton* (cadena significante). La función de la *tyché*, como el encuentro siempre fallido, a nivel de lo sexual, que ha tomado forma en la historia como traumatismo. El fantasma tiene como función constituirse como pantalla para velar dicho encuentro. El fantasma, al igual que la formación de síntoma, es un modo de respuesta respecto de la contingencia. Así la obra nos sorprende allí donde nuestro ojo queda preso de esa mancha amorfa para descubrir la muerte en esa calavera.

Mientras que para la tercera estética el autor se centra en el encuentro singular “del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro”,

pensando como modelo a Joyce y su tratamiento de la palabra. (Lituraterra – Seminario 23).

Podríamos pensar que estas referencias al arte son solidarias a su conceptualización sobre interpretación: resonancia semántica; a semántica, el principio de lo in-interpretable y la vía de la perplejidad. Resulta llamativo que en el recorte realizado por el autor citado la última “estética” que apunta a la letra, lo haga tomando como referencia a una figura de la literatura con Joyce. Si bien en el Seminario 24 señala “*el arte es un*



saber hacer, lo simbólico está en el principio del hacer” resaltando el privilegio de la palabra y con ello de la literatura ¿por qué no tomar la referencia a Marcel Duchamp, ya que configura el recorte centrándose en las artes visuales? Entiendo que la razón se remite a que la referencia a Duchamp implica un acento en el plano ético, y no estético.

Lo contingente en la última enseñanza de Lacan es uno de los nombres de lo real. En los Seminarios 24 y 25 Lacan hace una deconstrucción de algunos de los fundamentos del psicoanálisis para poner el acento en el elemento suelto bajo la forma de: azar, contingencia, acontecimiento.

Lo real, no ya desde el sesgo de lo imposible, sino el acento está puesto en “lo real sin ley”. Lo contingente queda del lado de lo Uno que no hace serie, no hace cadena.

Para el psicoanálisis “no hay modelo ni concepto” por consiguiente se trata de saber hacer cada vez con la contingencia. Esto permite pensar la operación analítica en otro horizonte.

En el Seminario 24 Lacan afirma “Incluso el arte abstracto tiene algunos títulos, que se esfuerzan en hacer tan vacíos como puede, pero así y todo son títulos”⁴. ¿Es posible pensar el “arte como verbal a la segunda potencia”, centrado en la problemática de la vanguardia?

En relación con las llamadas *post vanguardias* ya no existe un acto de provocación en la búsqueda por tocar un propio imposible desde lo artístico; se ha reestablecido el canon del museo y desde los medios masivos se viraliza cada propuesta en un sinfín de manifestaciones singulares poco agrupables. ¿Lacan se nutriría de nuestras obras contemporáneas para pensar la clínica de hoy?

Al finalizar su enseñanza Lacan retoma a la *locura* para conceptualizar su enseñanza, esta vez desde una perspectiva topológica. Miller señala que el término *invención* cobra fundamental relevancia al dar cuenta de los recursos con que cada uno *habita* el lenguaje, en este momento de la enseñanza en la que se plantea un “todos esquizofrénicos”.

En esa singularidad que permite la contingencia “el arte es un saber hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier blablablá”.⁵

¿Por qué una ética y no una estética?

La interpretación al modo *ready made* supone hacer con lo que hay, pero el giro propuesto por Lacan en su última enseñanza supone en la vía de la perplejidad “el reverso de la interpretación tradicional hermenéutica, pues supone apuntar a cortar el lazo entre



ese S_1 insensato y el S_2 que es llamado para producir sentido sexual. Implica intentar reconducir al sujeto a los significantes elementales sobre los que en su neurosis deliró”.⁶

La crítica a los posts freudianos y el concepto de *insight* (como efecto de interpretación) allí donde en RSI señala “hay parentesco de la buena forma y el sentido”, es también la crítica de Duchamp al hábito de consumo artístico de su época. No se trata de encontrar el *verdadero sentido* de las cosas, sino de entender que como humanos enfermamos de sentido y desde las marcas singulares realizar una invención singular. Octavio Paz señala los *ready made* no son “Ni arte ni antiarte, sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía”. Esta *zona vacía* refiere al lugar de la interpretación

Esta direccionalidad es la que vuelve la referencia una ética, no se trata de una concepción de lo bello sino más bien de despertar frente al ensueño que se genera en análisis la interpretación como búsqueda de sentido.

Castillos de azar

Intentaba traer a cuento ejemplos del arte. Me resultaba complejo, principalmente porque corría el riesgo de perderme en los mismos. La precisión de Lacan respecto de las referencias artísticas en las que se circunscribe la segunda y tercera enseñanza se centran en el primer caso en el efecto de *tyché* como encuentro contingente con lo real, mientras que en el segundo en sostener la dirección de la interpretación al estilo de Duchamp en ese efecto de sin sentido que una obra puede generar.

Los surrealistas quisieron fundar una ética del azar, pero la influencia analítica de la época los condujo a una nueva máquina de sentido. Sus obras eran obras guiadas por una concepción cada vez más masiva del inconsciente, sus obras eran y son interpretadas ya no en el sentido singular de cada espectador, sino en un sentido colectivo por la propia crítica que se centraba en los análisis biográficos.

En “Joyce el síntoma” Lacan plantea que “las casualidades nos empujan a diestra y siniestra, y con ellas construimos nuestro destino, porque somos nosotros quienes lo trenzamos como tal, lo que queremos, pero es lo que han querido los otros, más específicamente nuestra familia, que nos habla. Este *nos* debe entenderse como un complemento directo. Somos hablados y debido a esto, hacemos de las casualidades que nos empujan algo tramado”.⁷ En la historia del arte también somos hablados.

Hace poco salió una noticia en el diario que me sorprendió: personal de limpieza de un museo había olvidado un carro de limpieza en un rincón de un prestigioso centro de arte. Siendo que la gente comenzó a agolparse para sacarle fotos se planteó la idea de considerarlo en sí una obra. Un hecho fortuito, un elemento fuera de serie, despertó nuevamente la pregunta por el lugar de una obra, pero esta vez sobre todo sobre el lugar del artista.

Bibliografía

- Gadamer, H-G., *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, España, 1996.
- Gorostiza, L., “La interpretación. *Ready-made*”, (1987), en *Clínica psicoanalítica: deseo y goce*, Simposio del Campo Freudiano, Buenos Aires, 1988.
- Gorostiza, L., “El poder de la palabra y los límites del sentido” (2003), en *Logos 2/3*, NEL –Miami, Grama, Buenos Aires, 2005.
- Gorostiza, L., “El principio de lo ininterpretable” (2003), en *Resonancias, Revista de Psicoanálisis del Nuevo Cuyo N°1*, Grama, Buenos Aires, 2014.
- Gorostiza, L., “¿La interpretación inventa su real?”, en *El Caldero de la Escuela on line 2*, [en línea] en <https://elcalderoecol.com.ar/Ediciones/002/index.php?file=Noche-de-la-Orientacion-Lacaniana/Gorostiza.html>
- Lacan, J., “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” (1953), *Escritos 1*, Siglo Veintiuno, Argentina, 2002.
- Lacan, J., “Variantes de la cura tipo”, *Escritos 1*, Siglo Veintiuno, Argentina, 2002.
- Lacan, J., “La dirección de la cura y los principios de su poder” (1958), *Escritos 2*, Siglo Veintiuno, Argentina, 2002.
- Lacan, J., “El atolondradicho” (1972), *Otros escritos*, Paidós, Argentina, 2012.
- Lacan, J., “La tercera” (1974), en *Intervenciones y Textos 2*, Manantial, Buenos Aires, 1988.
- Lacan, J., *El Seminario, Libro 23, El sinthome* (1975-1976), Paidós, Argentina, 2006.
- Lacan, J., Seminario 24, “*L’insu que sait...*”, inédito.
- Miller, J.-A., “La interpretación al revés”, en *Entonces: “sssh...”* (1996), Minilibros Eolia Barcelona - Buenos Aires, 1996.
- Miller, J.-A., *El hueso de un análisis* (1998), Tres Haches, Buenos Aires, 1998.
- Miller, J.-A., “El decir de la interpretación” (2002), en *La práctica analítica*, Colección Orientación Lacaniana, EOL-Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Miller, J.-A., “La palabra que hiere” (2012), [en línea] en [Freudiana: Revista psicoanalítica N° 64, publicada por la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis](#), Barcelona, 2012.
- Marcadé, B., *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.

Notas

¹ Ewald, F., “El surrealismo: una ética del azar”

² Freud, S., Psicopatología de la vida cotidiana, en *Obras Completas*, Capítulo XII, Tomo VI, Amorrortu Editores, Buenos Aires. 1979.

³ Marcadé, B., *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Libros del Zorzal, Buenos Aires. p. 335.

⁴ Lacan, J., Clase del 19 de abril de 1977, Seminario 24, 1976 -1977. Texto establecido por J.-A. Miller en Ornicar?. Texto traducido por la Escuela Freudiana de Buenos Aires. p. 54.

⁵ Lacan, J., Clase del 18 de enero de 1977, Seminario 24, 1976 -1977. Texto establecido por J.-A. Miller en Ornicar? Texto traducido por la Escuela Freudiana de Buenos Aires.. p. 31.

⁶ Gorostiza, L., “El poder de la palabra y los límites del sentido” (2003), en *Logos 2/3*, NEL –Miami, Grama, Buenos Aires, 2005, p. 63.

⁷ Lacan, J., *El Seminario, Libro 23, El sinthome* (1975-1976), Paidós, Argentina, 2006, p.160.