

LA VERDAD DE LA PROSTITUCIÓN EN LA OBRA DE ARTE: LAS POTENCIAS PULSIONALES DEL AFUERA

María Cecilia Salas

Ser atraído no consiste en ser incitado por el atractivo del exterior, es más bien experimentar en el vacío y la indigencia, la presencia del afuera, y, ligado a esta presencia, el hecho de que uno está irremediabilmente fuera del afuera.

Michel Foucault.

I. El afuera y la posmodernidad

La posmodernidad no se entiende aquí es sentido cronológico sino como un carácter y un modo propio de lo humano, una manera de *presentación* de las potencias del afuera al margen de las formas racionales de *representación* propias de la modernidad. Dichas potencias destituyen al sujeto de la representación y acontecen desde su propio ser; estas potencias pueden ser pensadas como la *alteridad*: como lo verdaderamente otro que ES -en sí mismo- inagotable como posibilidad pura desde donde existe todo cuanto existe; la alteridad en tanto ser que no se agota ni en los enunciados ni en las realizaciones. Alteridad llamada feminidad, cantada por poetas malditos como Baudelaire, sugerida en el inagotable ser de la imagen en la obra de arte, alteridad residual de la sensación pura.

"Maravillosa simplicidad de la abertura, la atracción no tiene otra cosa que ofrecer más que el vacío que se abre bajo los pasos de aquel que es atraído, más que la indiferencia que recibe como si él no estuviera allí, más que el mutismo demasiado insistente como para que se le resista, demasiado equívoco como para que se le pueda descifrar y darle una interpretación definitiva, -nada que ofrecer más que la seña de una mujer en la ventana, una puerta batiente, las sonrisas de un portero a la entrada de un lugar ilícito, una mirada abocada a la muerte." (Michel Foucault, El pensamiento del afuera, p. 35).

Pero ese afuera no tiene esencia alguna, o mejor, no es positividad concreta alguna, sino que su ser es de una ausencia en función de una presencia, ausencia que se retira siempre un poco más y seduce, atrae hacia sí, abisma solo a quien puede ser negligente con la interioridad y el discurso positivo, a quien puede tener la experiencia del afuera: un

pensamiento y una palabra otra que se engendran al margen de toda racionalidad representativa, donde el hablante no toma decisiones sino que es tomado por ellas, es tomado por las potencias del afuera.

En "La mal llamada posmodernidad", Carlos Thiebaut examina claramente las cuatro características de ese modo de estar fuera de cánones y de la sanción del otro, modo que retorna bajo diversos rostros, modo que se sirve de figuras singulares para ponerse en escena: cortesanas y prostitutas en su tráfico de sexualidades residuales, poetas malditos, pintores de la vida moderna, ociosos y originales dandis, discursos marginales a la égida de la racionalidad ... En estas figuras singulares podríamos rastrear con la metapsicología lo que aquí llamaremos **potencias pulsionales del afuera**: no capturables ellas bajo los requerimientos y formas de la ley del padre en la cultura, ni en el discurrir de los enunciados; ellas son irrepresentables, inimaginables, no simbolizables, irrealizables.

Potencias que estallan y se presentan de tiempo en tiempo bajo las condiciones de lo más humano universal y que constituyen en sí la llamada posmodernidad, entendida como una forma de sensibilidad epocal que da cuenta de los límites del programa de la modernidad; se trata de una sensibilidad que acontece en los límites de este programa y de una conciencia crítica acerca de nuevas poéticas y prácticas; sensibilidad y crítica implícitas ya en la modernidad, en los puntos donde el canon de esta deja agujeros, puesto que los proyectos y programas -con los cuales se esperaba un progreso lineal y abierto en términos políticos, morales, cognitivos y artísticos- llevan en sí mismos tanto los límites y la inadecuación de sus imágenes como las tendencias que serán objeto de revisión y crítica. Así, se verifican cuatro puntos de inadecuación y en su lugar advienen cuatro novedades que constituyen la posmodernidad.

- Se le concede una marcada preponderancia al interés por el lenguaje como espacio polisémico por excelencia.
- Se produce una destitución del sujeto de la intencionalidad, sujeto fundador de sentido, destitución como agente cognoscente que ejerce dominio sobre los objetos. Con ello se produce una escisión radical entre la cosa dicha y los significantes. Es decir, que se produce una declinación del ideal de producir y cultivar un sujeto que conozca y domine el objeto en la medida en que lo que acontece es, en términos de Lyotard, un *encabalgamiento entre sujeto y objeto*. Este ideal de dominación cae de su propio peso por la indestructibilidad y emergencia inocultable de lo héteros que constituye y hace posible al sujeto mismo como algo siempre inacabado, héteros incompatible con tal ideal.
- Se destituye la pretendida unidad de la racionalidad y el sentido. Del universalismo de la razón al pluralismo de la diversidades de expresión y sentido
- Y se produce un declive de la noción de historia como sucesiones crono-lógicas, como programa ordenado y secuencial. Verdadero colapso del progreso



Este agostamiento del sentido será lo más característico de nuestra posmodernidad: en términos psicoanalíticos diremos que habitamos esencialmente la transitoriedad y la fragmentariedad. La nuestra es época de declives de la racionalidad moderna y de saturación o emergencia de estéticas desde la exterioridad: sensibilidad que hará de la obra de arte sobre todo una realidad estética para la contemplación. El nuestro es un momento del nihilismo completo de Nietzsche, del abismo heideggeriano, del límite de Trías, es, en síntesis, la condición exclusiva de la creación poética por parte de quienes pueden percatarse de ese abismo de la noche del mundo sin dioses.

Para Jean Francois Lyotard,

"lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio no están gobernadas por reglas ya establecidas y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a ese texto, a esa obra, de categorías conocidas. Estas son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades de acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo)." (Lyotard, La posmodernidad, p. 25).

Ese poco de realidad que tiene la realidad, lo cual caracteriza a la posmodernidad, se funda ya desde la concepción kantiana de la estética o del sentimiento (de lo) sublime -en la que la realidad es inconmensurable en relación con el concepto-; de esta fuente beben el arte moderno y las vanguardias, y ella es definida como "una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor, el placer procede de la pena". (Ibid., p. 20); tal contradicción se instala en el sujeto desde el conflicto mismo entre la facultad de concebir una cosa y la facultad de presentar una cosa. Lo sublime es adviene cuando la imaginación fracasa en la búsqueda de un objeto que coincida con el concepto; eso sublime en el arte moderno busca evidenciar lo grandes impresentables: lo infinito, la magnitud, el mundo, lo simple.

El contexto de la posmodernidad hace válido preguntarse por el lugar que tiene el tema como el de la prostitución en el arte moderno: ¿qué es lo impresentable que se registra a través de estas estéticas alternas al canon de la modernidad? ¿Allí el arte tiene la posibilidad de sostener un enigma, un innombrable justamente donde el sentido común y la representación racionales sólo vería mujeres instrumentalizadas? ¿Qué otras realidades inventa el artista en este caso sobre lo femenino, la sexualidad, la cultura oficial? Tal vez allí



se trata de inventar alusiones inherentes a lo concebible que sin embargo no puede ser presentado.

Potencias del afuera, inmanentes a lo más humano universal, y verificadas por el psicoanálisis con los conceptos de pulsión, repetición y feminidad; por la palabra poética que dice lo otro y por la obra de arte que hace imagen en el límite. Este contexto legitima la obra y la palabra poética cuyo contenido es el tema de la prostitución. Este interés probablemente nos muestre en qué sentido esas dos formas del arte, así como la metapsicología constituyen manifestaciones claras de lo que podríamos llamar una gran explosión posmoderna. Se trata de explicar desde la metapsicología la comprensión de la obra de arte como forma de acontecer la verdad de la sexualidad en la prostitución, en esa singular forma de *ponerse afuera desde sí mismo, pro-stare*, no desde las decisiones presuntamente libres, del *cogito* de la modernidad

En la dirección abierta al pensamiento de lo contemporáneo en el arte, Eugenio Trías define cuatro características o rasgos para el arte moderno, para ese que adviene allí donde dios ha muerto, allí donde el fundamento y la trascendencia se piensa *vacía*, donde el fundamento está tachado, allí en el límite radical situado en el lugar de dios; el referente, la condición última en el arte moderno será dejar sugerido ese vacío: la página en blanco que Mallarmé nos deja en su poesía, el blanco sobre blanco en la pintura de Malévich, una pieza musical de un solo acorde o incluso ahogarse ese solo acorde en el silencio, la voz sin palabras, la mirada sin imagen. Veamos la obra de arte sería la síntesis de cuatro rasgos:

1. El carácter del fundamento es el del vacío.
2. El objeto es desconsoladamente neutro o trivial. En ello Marcel Duchamp en su obra expresa "esa voluntad anestésica, la voluntad de eliminar lo estético, no ya lo bello, sino también lo feo, no ya lo sublime sino también lo ridículo; de llegar al neutralismo más absoluto en arte." (Eugenio Trías, "Estética y teleología...", p. 317).
3. La voluntad de desneutralización, de adecuación a objetos desconsoladoramente vulgares, "de objetos que tienen una expresa vocación de insignificancia o en los que la dualidad entre lo significativo y lo insignificante queda neutralizado" (Id.)

"En la tensión entre este objeto completamente inaccesible y que se revela como una trascendencia vacía, en esa tensión que es infinita (es una tensión de abismo), en esa tensión circula, quizás, el rasgo más característico del arte moderno. Esta tensión se descarga con ironía y humor trágico. Habría arte moderno cuando esa tensión quedase sugerida, cuando en una obra (del género y del campo artístico que sea) está significado de algún modo este referente que es una vacía trascendencia inaccesible, pero está mostrado y plasmado como piel, como pellejo, como lugar en donde eso se muestra, y como objeto, es un ser desconsoladamente trivial." (Ibíd., p. 318).



4. La Gran Metrópolis es el lugar, el topos, donde se muestra el pellejo de la vacía trascendencia. Este topos es la síntesis de la ciudad dormitorio, la ciudad capital política, la ciudad industrial, la ciudad museo.

La posmodernidad entonces que es *un modo de estar en la vida*, una actitud frente a ésta, una manera de habitar el mundo. Diremos que se trata de un modo que se concretiza en lo que para los románticos es una estrategia poética, a saber, la ironía. Con ésta se da cuenta de nuestra subjetividad descentrada, de nuestras disonancias y paradojas, de una realidad contradictoria; esta estrategia -inaugurada por Schlegel, 1797-, nombra algo propio de un terreno intermedio entre el entusiasmo y la desilusión, entre la creación y la negación. Esa ironía "cuestiona los hábitos y los lugares comunes, reaviva los aspectos problemáticos de toda solución, se muestra insatisfecha ante cualquier definición, incomoda la pedantería satisfecha, protesta contra lo estático y subraya el dinamismo de la vida. La ironía es una adición a lo contradictorio, el paso continuo del entusiasmo a la decepción, del orgullo al autodesprecio, la convicción -surgida de la experiencia de la insuperabilidad de lo finito- de que lo absoluto no se deja atrapar en nuestras redes, pero no se oculta a la evocación." (Daniel Innerarity, p.188)

Es decir, que la posibilidad de evocación -¿de enunciación?- en el artista, por ejemplo, permite "escapar al nihilismo y a la presunción, ni se resigna ni se desespera". "*El artista sabe que no hay sistema que lo explique todo, ni palabra que exprese sin traición alguna todo lo que se lleva en el ánimo, sabe que no se puede hablar sin ironía, pues lo infinito sólo se trasluce en el enmudecimiento del asombro o la perplejidad. (...) Para Schlegel el sentido más profundo de la ironía consiste en que el entusiasmo por lo divino procede del sentimiento de la propia incapacidad de apresar en palabras y poder expresar plenamente con el lenguaje la plenitud de lo divino.*" (Ibíd., p. 194)

Podríamos igualmente conjeturar que el modo posmoderno introduce cada vez lo que con Lyotard llamaríamos la *estetización inherente a la cultura*, y con ello se nombra la puesta en escena, la presentación de las potencias pulsionales del afuera de la cultura, la espectacularización autónoma del ser de éstas, frente a lo cual declina el sujeto racional cognoscente; estallido de esas potencias inmanejables por ese sujeto y en medio de lo cual las cosas tendrán su ser, en ellas estará su medida, es decir que no será el sujeto la medida de ellas ni será él quien les atribuya un ser determinado. Esta estetización implica la apertura (?) de la sensibilidad como espacio por excelencia para la puesta en escena de ese orden mítico de la alteridad ineliminable en la condición humana.

En esta dirección, en primer lugar, veríamos la prostitución no como una institución de objetualización e instrumentalización de los cuerpos, sino como *un modo de ponerse fuera* -de ponerse como lo que está de más- de los programas que la cultura propone para legislar la vida erótica. Y en segundo lugar, diremos que la obra de arte es la puesta en acto del ser de



la verdad del ente, la obra será *un modo de acontecer* las potencias pulsionales para la contemplación estética.

II. Pintar la vida moderna: el artificio, la transitoriedad y lo bello

En *El pintor de la vida moderna* (1860) Baudelaire elabora todo un estudio de la obra de su amigo pintor Constantin Guys y a partir de allí establece los derroteros de un orden moderno en la cultura, la estética y el arte, con estos busca despertar una conciencia epocal sobre la modernidad, definida ésta como "la transitoriedad, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable." (p.44). Al artista le corresponderá buscar y explicar la belleza de la época en los rasgos y figuras propias de ésta: en la moda refinada, en la cursilería, en la fatuidad y lo transitorio, en la mujer galante y en la esclava de cafetines, en la grandeza artificial de la prostituta y en la fatiga parecida a la melancolía que se apodera de ésta, en la inmensa galería en la que se constituye la vida las grandes ciudades, en todos los tipos de mujeres errantes que cruzan esta geografía, en el dandismo.

Del dandismo, Baudelaire dirá que esta es la doctrina, la religión de la elegancia y la originalidad, el último destello de heroísmo en medio de las decadencias, el dandi es el sol poniente, el representante del orgullo humano y de la necesidad -extraña en esta época- de combatir y destruir la trivialidad.

El artista habrá de ser *la voz otra* de su tiempo, cantará las penurias de lo humano universal que permanece agazapado al lado de lo transitorio de cada época. Él sabrá que lo eterno se halla en lo efímero, "*pero esa eternidad no es lo divino; por el contrario, es el fundamento mismo de lo humano, las mezquindades y las grandezas a las cuales puede llegar, lo que forman el sustrato de lo bello eterno. De este modo la posibilidades de lo eterno divino está descartada; la desacralización ha operado en toda su dimensión y es la vida próxima la que nos habla de la eternidad. El hombre es la medida, pero no por su grandeza ni porque sea hijo de Dios, sino porque su propia abyección puede ser mágica y encantadora.*" ("La modernidad en Baudelaire..." p.144)

El pintor podrá ver lo que hay de más en la fatiga y melancolía de una prostituta, lo que hay de verdad en el simulacro y en la trivialidad de ridículas damiselas. Al artista le es dado ubicarse entre lo fugitivo y lo infinito; él se coloca en medio del reflujo de la alteridad, de la otredad indómita al programa racionalista, de allí extrae lo bello: saca el arte puro, descubre la belleza en el mal, y la hermosura en lo horrible.

El artista verifica cómo la mujer y su indumentaria, sus artificios y maquillajes constituyen una unidad indivisible, ella es una solo son sus aparatos de lujo, todo cuanto le engalana



hace parte de ella misma. Baudelaire se pregunta: "Qué poeta osaría, al pintar el placer motivado por la aparición de una belleza, separar a la mujer de su traje?" En la pasión del poeta por la aparente y en la mujer rodeada de artificio se hace himno a la vida, a las verdades ligeras y variables de la modernidad.

En este texto define a la cortesana, a la aristocrática dama, a la actriz como objetos -cada una de diversa forma- de placer público. De las prostitutas hará esta viva descripción.

"Algunas veces encuentran, sin buscarlo, poses de tal nobleza y audacia que encantarían al escultor más delicado, si la escultura moderna tuviera el coraje y el espíritu de recoger la nobleza por doquier, incluso en el fango; otras veces se muestran postradas, en actitudes de desesperado aburrimiento, en indolencias de cafetín, preciándose de un cinismo masculino, fumando cigarrillo para matar el tiempo, con la resignación del fatalismo oriental; tendidas, espatarradas en divanes, las faldas redondeadas por delante y por detrás dando forma a un doble abanico o apoyadas, haciendo equilibrio, en sillas y taburetes; pesadas, melancólicas, estúpidas, extravagantes, con ojos bruñidos por el aguardiente y frentes abultadas por la tosudez."

La modernidad entonces, a su pesar, engendró -más allá de la racionalidad- otras formas de valoración e intercambio social, otras formas de comportamiento estético.

En el arte, lo bello, es velado al tiempo que aparece, hijo de la dualidad que desgarrar al hombre. Lo bello promesa de lo feliz, alejado de su aristocrático y académico ideal, reflejará los devenires del momento, en las dinámicas técnicas del arte que corren veloz al ritmo de su tiempo, contrarias al parecer, a la construcción de lo eterno: Eterno es el cambio, Aprisionado en las obras del artista moderno, híbrido, hecho de otros seres, quien retiene lo fugaz; es amante de las multitudes, y del anonimato que las acompaña cosmopolita, viajero, abierto al orbe, que es su escenario.

Pero más que artista, "hombre de mundo"...

(...) Pintores modernos, si se quiere, artistas de la vida; pero también, cronistas de la muerte, la pólvora, la sangre. Atraviesan los modernos tiempos, con su desgarrar y crueles eventos.

Charles Baudelaire

III. Imagen, sensación y residuo



En los poetas malditos encontramos una "concepción de la poesía como un laboratorio del lenguaje en el que el poeta trabajará para restituir *un sentido más puro a las palabras de la tribu.*" (Todó, p. 13). Estos poetas "destilan una poesía que ya no aspira a explicar el mundo, ni siquiera a expresarlo, sino a suplantarlo. Pero claro, esta renuncia al sufragio del número, esta abdicación de todo reconocimiento social comportó graves problemas humanos a quienes la practicaron, y los poetas simbolistas fueron también poetas malditos. Se segregaron de la sociedad, huyeron de los honores, mecenazgos, puestos oficiales, y este apartamiento orgulloso adquirió el aspecto de esto que ahora llamamos marginación social" (Ibid., pp 13-4) Poetas malditos, bohemios y alcohólicos y aislados del gran público, poetas que desplazan al sujeto cognoscente y que en su lugar colocan el lenguaje como el motor de la poesía, la cual no será ya el fruto romántico de la iluminación momentánea sino el producto de un trabajo meticuloso y concienzudo con el lenguaje, se trata de un creciente rigor formal y de pensamiento y de un cuestionamiento de lo que es y debe ser poesía. En Baudelaire, Verlaine, Valéry, Mallarmé, la poesía misma logra ser teoría sobre poesía. Para ellos, el poeta además de inspirado habrá de *estar furioso de inteligencia:*

Para Gautier, "*Lo único verdaderamente bello que existe es lo que no puede servir para nada; todo lo útil es feo, pues es expresión de alguna necesidad, y las de los hombres son viles y repugnantes, como su naturaleza pobre y tarada. El lugar más útil de una casa es el retrete.*" (Todó, pp. 22-23)

Para Baudelaire -poeta pródigo, disipado entre un enjambre de mujeres fáciles-"*en lo moral como en lo físico, siempre he tenido la sensación del abismo, no solamente del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, del pesar, del remordimiento, de lo bello, del número, etc.,*

He cultivado mi histeria con regocijo y terror. Ahora, tengo una singular advertencia: he sentido pasar sobre mí el viento del ala de la imbecilidad." (Baudelaire, pp.24-25).

Baudelaire inventa la poesía de la vida moderna y el espacio para ello es la gran urbe, la hormigueante ciudad, ese será el paisaje mítico de su poesía: las grandes avenidas, las miserias y los placeres, los amores venales, las masas anónimas; en su poesía encontramos un especial tratamiento del espacio urbano, un despliegue de su intuición acerca de la relación entre el amor y el mal, la belleza y el mal; de igual modo acontece en ella toda una refinada y perversa imagería que combina bien con su exigente rigor intelectual.

La ciudad y el hastío -el spleen y el ideal- que ella produce, la mujer como uno de los más potentes estímulos del éxtasis, sobre todo mujeres negras, prostitutas o lesbianas, estos constituyen temas centrales de su obra.

Ya encontré la definición de lo Bello, de mi Belleza. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que deja margen a la conjetura. Voy a aplicar mis ideas a un objeto sensible, por ejemplo el objeto más

interesante de la sociedad, a un rostro de mujer. Una mujer seductora y hermosa, quiero decir que un rostro de mujer es algo que hace soñar a la vez -pero de forma confusa- de voluptuosidad y de tristeza; comporta una idea de melancolía, de lasitud, incluso de saciedad, -o bien una idea contraria, un ardor, un deseo de vivir asociado son una amargura refluyente, como venida de la privación o del desespero. El misterio, la añoranza, son también caracteres de lo Bello.(Todó, p.30)

Baudelaire inventa además las correspondencias senestésicas y centra su atención en las misteriosas relaciones entre diferentes órdenes de percepción "y ello es así porque en el universo de Baudelaire los sentidos, reforzados por estos ecos recíprocos, tienen una importancia capital. Ellos son los encargados de provocar aquí abajo, en esta vida, el éxtasis, que es la única manera de escapar al terrible Spleen." (Todó, p, 38) Este Spleen se entiende como hastío, tedio, abatimiento moral que sacude a los espíritus privilegiados y a los artistas.

Y para escapar del spleen es preciso acceder al éxtasis de los sentidos, a la separación de dios, a la segregación, a la desorientación y el extrañamiento, a la mezcla de sensaciones; es eso lo que busca plasmar y decir en sus poemas sobre sus predilectas mujeres condenadas; es eso lo indica con su dandismo, el cual hace de él un ser inútil. *"El dandi escenifica con frialdad la actitud herética por excelencia en un mundo que ha adoptado la productividad como principio moral, el progreso como nuevo dios. Con su voluntarioso dedicación al aburrimiento, con su extravagancia vestimentaria y suntuaria que ni siquiera se toma la molestia de ser agresiva, el dandi ejerce solitario y altivo un ritual que solo tiene sentido como solidificación de la diferencia, como proclamación casi autística de la voluntad de estar de más."* (Todó, p, 38-9)

Para Rimbaud, el poeta ha de ser ante todo vidente, ha de ser ese que puede ver eso que los hombres creyeron ver: "El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarrollo de todos los sentidos." (En Todó, p. 69). Rimbaud es un *barco ebrio*. En 1871, escribe el que será el gran manifiesto de la poesía moderna: *"el poeta no ha de ser simplemente artista, sino un verdadero vidente. Su destino no es el cielo azul de los parnasianos, sino el abismo sin fondo de lo desconocido. Tiene que convertirse en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo. Debe someterse al desenfreno razonado de todos los sentidos. Debe hacerse odioso, absurdo. La abyección, el odio, son el ideal del poeta vidente."* (Rimbaud, p.18).

El carácter simbolista de estos poetas estaría en que prefieren la polisemia del símbolo a la unidireccionalidad del signo que busca imitar lo real o el pensamiento. *El arte para el arte*, esa es la consigna, que no sea ya para la sociedad, para la burguesía, para la gente.



Lo residual, lo que está de más

La ironía de los románticos, la actitud herética del dandi, lo maldito del poeta, el colocarse fuera propio de la prostituta, en fin, todos los modos de ese *estar de más* que aquí alcanzamos a registrar, se constituyen en *imágenes* donde acontecen, donde se presentan, las potencias del afuera de la cultura. Es decir, que estos son modos donde la alteridad se manifiesta; en ellos, el "carácter demoledor" de la posmodernidad se pone en escena y contribuye a la estetización del mundo. Esta será la estética de los residuos, la estética cada vez más transgresora de los cánones; en ella, se exagera la sensación pura -pimaria- y se pone en entredicho el mundo ordenado de la percepción de objetos claros y distintos, es decir, que el sujeto cognoscente se ve obligado a salir de sí -algo similar al éxtasis-, que esa sensación lo pone fuera de casillas, lo sobrecoge y aterroriza.

Esa estética se hace con cosas sucias repugnantes y residuales que "solo *parecen estar de más* respecto a la cosa que inhieren, que por lo demás (...) no es sino el hombre de carne y hueso, ese ser concreto que se atreve a llamarse a sí mismo "yo". No son nada que le falte al hombre para serlo: al contrario, son cosas que "sobran". Pero sin esa sobra, y sin la consciencia de ello, el hombre no sería hombre. Esos residuos sale a la luz como sensación de nuestro propio cuerpo." (Félix Duque, p. 9). Se trata pues de lo que se juzga como el *rasgo indigno* que la racionalidad quisiera restar, sustraer, sin reconocer que esos rasgos ya estaban en lo más íntimo de la materia viva desde el origen mismo, antes de que en el viviente se configurara la racionalidad y subjetividad; es decir, que esos rasgos y esas cosas residuales solo en apariencia estarían fuera de lugar, no sólo son lo que vemos con repudio, todo ello nos constituye: son recuerdos de dependencia y putrefacción que hacen añicos las ínfulas del humano racional. Los desechos expelen ese halo de "alteridad nuestra"; ellos son el recuerdo de la finitud del hombre, son la amenaza del caos inmanente en éste, caos que puede sobreponerse en todo instante.

Queda aquí la pregunta acerca de si la acelerada estetización -espectacularización- del mundo, promovida desde la sensación pura, es algo que se produce paralelamente a la explosión cada vez mayor de lo héteros, de las formas de la alteridad; explosión que rompe con los modos clásicos racionales de *representación* del mundo en los sujetos, a cambio de lo cual parecería imponerse con toda su fuerza la *presentación* de eso otro no representable; eso que funda -por ejemplo- el abandono de sí de las prostitutas, la ironía y lo maldito de los poetas simbolistas y el ser de la imagen -no como imitación o mimesis- en la pintura de los expresionistas. ¿Se configuran así alteridades en espiral?

Podríamos conjeturar con Félix Duque que al modo posmoderno le corresponde una *transtética de los residuos, de la sensación pura*, la cual "acepta y elabora, solidaria, los desechos del hombre mismo: la excrescencia intempestiva que es el hombre (lejos del cielo, por cuyas señales se guía), vagando sobre la tierra y renegando de su filiación." (Ibíd., p. 21). Se trata



entonces de hacer estética desde la sensación pura, es decir, desde el desecho de la existencia en tanto que raíz de la imagen. Estética transgresora que se levanta sobre aquellas "cosas que no se adecuan en absoluto a su concepto, que se niegan a tomar la forma que les dicta la ley. Perversiones muy antiguas, y a la vez tan nuestras que sólo en la llamada "posmodernidad" han florecido y proliferado. *Flores del mal* cuyo aroma equívoco perturba ya a San Agustín." (Ibíd., p.25)

Félix Duque recurre a San Agustín para mostrarnos cómo el asco, el fango informe, las *ruinae corporis*, en fin, los abismos de la propia finitud, nos constituyen desde siempre; y ello implica entonces que la verdad del cuerpo se halla fuera de sí mismo: en el alimento y los desechos y en el semejante que promueve la pura sensación de ese cuerpo. En sus confesiones el Santo dice: "este cuerpo que llamo mío, es ya lo otro, siempre lo fue." Dicha transestética acepta la latencia del caos primitivo, busca la materia, lleva la mirada del observador a la fusión con los flujos primigenios de la vida: estética de la vida como residuo y de la muerte como necesaria para medir la intensidad de la vida.

IV. Sublimar, abismar

El hecho de ser poetas malditos los coloca en un terreno sin fondo donde pueden ver y oír la indigencia, el vaciamiento abismal del burdel y del cuerpo de la prostituta, el abandono y la nada del erotismo justamente allí donde se esperaría sostener el exceso y el éxtasis.

El poeta maldito ve, escucha y dice de manera inédita aquello que la prostituta habita sin decirlo: hay tanto desgarramiento en uno como en la otra, los dioses han huido para ellos, ambos son igualmente malditos. O más contundente aún, los dioses han huido y en las huellas de sus huellas, en el abismo, los poetas malditos, esos seres arriesgados, cantan a las suspendidas e indigentes prostitutas: ¿Se colocan ellos ante lo más funesto como aquello que ha devenido en el lugar de la huella de la huella de la divinidad?

El hombre moderno habita la noche del mundo, la huida de los dioses. Mundo del abismo en sentido heideggeriano entendido como ausencia de fondo. "El fondo es un terreno para un arraigar y estar. La edad del mundo que carece de fondo, pende en el abismo. (...) En la edad del mundo de la noche del mundo es preciso enterarse del abismo del mundo y soportarlo. Mas para ello es necesario que haya quienes bajen hasta el fondo del abismo." (M.H. p.223)

En estos poetas, la formación de su obra no pasa entonces por la sanción del otro. Justamente en eso radica en gran medida el carácter de malditos: Maltratan el decir oficial, maldicen de los cánones, promueven el malentendido, van en contravía, se revuelven contra los ideales estéticos de la época, habitan el abismo y los espacios sublimen, espíritus



atormentados y desasosegados pero no necesariamente psicóticos, seres arriesgados en el decir, no se la juegan en la represión freudiana, ni en la perversión de quien tanto se ocupa de la ley para transgredirla, ni en la forclusión lacaniana en la que es preciso la creación desesperada de una prótesis del ausente nombre del padre.

Se trata pues de seres subliminales, instalados en la enunciación plena, en la emergencia de su ser en la alteridad y allí se acompañan de mujeres que solo se ocupan de estar ahí presentes. El poeta dice lo otro de eso que está ahí en el fenómeno de la prostitución, y para ello requiere entonces ir hasta el límite para ver las potencias del afuera; justamente en ese desplazamiento hacia la penuria y hacia lo más funesto de la condición humana es donde se pone en juego la sublimación, el acto poético. Se trata allí de la emergencia de la verdad del ente, de la prostituta, a través de la enunciación poética.

Podemos preguntarnos aquí por el lugar que el psicoanálisis puede darle a este decir poético, en particular cuando nombra un más allá de la fenomenología de la prostitución. ¿Se requieren otras consideraciones diferentes a las de la clínica de las estructuras y diferentes también a la distribución universal que Jacques Lacan hace de los únicos discursos posibles para el ser hablante? ¿De qué manera el arte y la prostitución introducen aquellos irreductibles inherentes a la cultura formalizados por Freud en el corazón de su metapsicología bajo el nombre de pulsión y repetición y dimensionados aún más por Jacques Lacan con los conceptos de goce y real y con sus consideraciones sobre la parte femenina?

Podríamos conjeturar que en cierta medida los matemas y la lógica discursiva propuesta por Jacques Laca pueden llegar a constituir un esfuerzo por dar buena forma a los enunciados psicoanalíticos sobre el sujeto, en detrimento, tal vez, de afinar o avanzar en la comprensión de *la alteridad entendida como lo verdaderamente otro, como el campo de las diferencias insuperable* inauguradas desde la inscripción primordial de significantes absolutos en la tópica del vacío que opera como representante de la cosa -siempre perdida, huida, pero fuente de todo deseo-; la alteridad no se define con respecto al semejante, al próximo, sino con respecto a lo irrepresentable e inatrapable del sujeto, alude a que no hay ningún más allá posible para el hombre, a este no le quedan dioses ni ordenadores, no le queda fondo ni fundamento, le queda vacío alrededor del cual puede crear. Tal vez el artista nos muestra cómo se sirve de la potencia de la alteridad para colocarse frente al abismo, se sitúa respecto al abismo: el poeta lo escucha y lo canta, el pintor lo ve y lo delinea, le hace contornos; los artistas saben que el abismo es respetable... Esta naturaleza de la alteridad impide entonces que ella se agota en un matema, pues su esencia es su carácter de incapturable e intransmisible a lo simbólico. Pretender un matema o una fórmula para un indecible es algo que no trasciende el mero ideal, que no va más allá de ser un acto fallido a nombre del psicoanálisis.



" El arte es un modo de producción (poeín) que quiere hacer manifiesto lo que se sustrae a toda revelación: en esa paradoja instala sus formas y sus motivos. En el gozne entre lo que puede revelarse y lo que debe permanecer oculto resplandece el límite mismo en el cual halla el arte su raíz vital y fecundante, así como su cadena de necesidad." (Eugenio Trías, *Lógica del límite*, p. 113).

El límite será una franja no lineal y nada tenue en donde el ser acontece como posibilidad pura, donde converge la interioridad y la exterioridad. En sentido heideggeriano, ese límite se desborda en el abismo, una ausencia de fundamento, una huida de los dioses en cuyo lugar no queda ya ni la huella de la huella de dioses, allí queda el vacío, la ceguera blanca, no hay pues el más allá del más allá, eso es lo que revela el poeta, ese ser furioso de inteligencia. El psicoanálisis mismo se funda sobre el aviso de ese límite, de ese no más allá, y para pensarlo y formalizarlo produce los conceptos de pulsión y de repetición, de real y goce; no obstante *el padre que erige* esta disciplina se traduce reiteradamente en un imperativo en la tarea de pensar sobre múltiples asuntos inherentes al ser humano. En otras palabras, diremos que muchos de esos asuntos no se ajustan a la lógica y la mitología edípica, la del padre, sino que son solidarios de la mitología de las pulsiones, que constituyen el trasfondo de ésta.

Podemos establecer aquí un interesante contraste entre la concepción del límite en Eugenio Trías, en *Lógica del límite*, y la comprensión de Martín Heidegger sobre el abismo en "¿Para qué ser poeta?". Para el primero, el ser es el límite, y éste a su vez sería una *franja vital* entre *el mundo y el territorio extranjero*. Hacia esa franja se dirige el arquitecto y el músico, el primero convierte el territorio en hábitat y el segundo hace de los ruidos sonidos musicales, ambos artistas fronterizos preparan un espacio que será ocupado por poetas, escultores, pintores... artistas apofánticos. En esta perspectiva, el límite es una opción cuando el mundo se hace estrecho, es como pasarse a vivir un poco más allá, el más allá existe y en éste, el arte crearía un mundo alterno -aquí cabe cierta comprensión psicoanalítica del arte como creación, como suplencia o incluso prótesis del nombre del padre?-. "Las artes mundanales o apofánticas, especialmente la pintura y las artes del signo, manifiestan una voluntad decidida por clarificar, dentro del límite de lo posible, esa oscuridad del núcleo de lo simbólico, para lo cual convierten ese cuasi referente es clarificado referente de la figura plasmada como imagen (la trama icónica) o del conjunto articulado de significantes con los cuales se produce la significación."

Heidegger por su parte, es contundente al poner en evidencia el límite como abismo, la falta total de fundamento, consecuencia inmediata de la huida definitiva de los dioses y del borramiento de sus huellas, allí donde estaba la huella se instala el poeta, el maldito, el que nombra lo funesto de la noche del mundo, el que canta y poetiza acerca del desasosiego del hombre, el que se pone frente al mundo con un único instrumento: el lenguaje como única posibilidad de ser, posibilidad polisémica e inacabada por siempre. Para Hölderlin, el lenguaje será entonces la esencia de la poesía y el bien más peligroso de todos los bienes que



son dados al hombre, peligroso porque en él el hombre crea, destruye y sucumbe; el lenguaje es entonces un fenómeno que dispone de las más altas posibilidades del ser del hombre.

La poesía, a su vez, se constituye *en la ocupación más inocente de todas*. "La poesía es como un sueño, pero nada de realidad, un juego en palabras pero nada de la seriedad de la actuación. La poesía es inocuo e inoperante. ¿Qué hay menos peligroso que el mero lenguaje?" (Heidegger, *La esencia de la poesía*, p. 56). Poesía y lenguaje hacen que los hombres se convierten en una *conversación*, en ella tiene lugar el ser del hombre. A través de su decir, el poeta funda lo que permanece, el ser; así el fundamento de la existencia humana será poética y para saber y cantar acerca de ese fundamento el poeta es arrojado afuera, entre los dioses idos y los hombre. En ese ámbito intermedio está la palabra poética, ella pertenece al tiempo menesteroso, a la noche del mundo de los dioses idos. ¿Se articula esta comprensión con la de Lacan del vacío como representante de la cosa, del sujeto como inacabado y subvertible sólo en su enunciación, mas no en sus enunciados?

Bibliografía

BAUDELAIRE, Charles, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1997.

_____, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora editores, 1995

BOZAL, Valeriano, (Editor), "Arte y lenguaje", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II, Madrid, Visor, 1996

DUQUE, Félix, "Transestética de los residuos. Crítica de la sensación pura", *Seminario: Problemática contemporánea de la imagen en el arte*. Medellín, Universidad de Antioquia, septiembre 1998.

FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pretextos, 1988.

FREUD, Sigmund, *Presentación autobiográfica*, (1924), Amorrortu Editores, Buenos Aires, vol. XX.

_____, *El múltiple interés por el psicoanálisis*, (1913) vol. XIII

HEIDEGGER, Martin, "¿Para qué ser poeta?", *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.



_____, "La esencia de la poesía", *Interpretación sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel Filosofía, 1983.

INNERARITY, Daniel, *Hegel y el romanticismo*, Madrid, Tecnos, 1993.

LYOTARD, Jean Francois, *La posmodernidad, (Explicada a los niños)* Barcelona, Gedisa, 1995.

RIMBAUD, Arthur, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1994

THIEBAUT, Carlos, "La mal llamada posmodernidad", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II, Madrid, Visor, 1996

TRIAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, 1991.

_____, "Estética y teleología en la Crítica del juicio", En, *Kant, después de Kant*, Madrid, 1989.1

TODÓ, Lluís María, *El simbolismo. Nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos, 1987.

VVAA (Varios autores), "La modernidad en Baudelaire o la belleza de lo fugitivo", En: *Ciencias humanas*. Revista de la Universidad Nacional, Medellín, Nº 22, 1996.

