

## Sorpresas femeninas y masculinas

LAURA PETROSINO

*No alarms and no surprises... please* es la imploración que se repite en el estribillo de una canción del álbum *Ok computer* de *Radiohead* (1997), famoso grupo de rock británico. Desde su lanzamiento en 1997, éste tiene un éxito enorme en la crítica y en lo comercial, llegando al puesto número uno de los top rankings inglés y americano.

La sorpresa y el despertar son puestos en relación en esta canción que se hace portavoz de un estilo muy siglo XXI, en el cual el sujeto aspira a una vida confortable regida por el principio del placer. Sujeto contemporáneo que cree tanto en las promesas del mercado como en las de lo virtual y piensa que todo es posible en el universo en el que habita. Consumidor omnipotente, se protege de lo inesperado, lo que podría hacer vacilar su posición de dominio. Porque en el mundo actual -desierto de lo simbólico- tan poco previsible, se teme, a menudo, todo aquello que no se puede calcular.

El arte contemporáneo, por el contrario, se propone más que nunca sorprender, constituyendo en ese sentido una respuesta

sintomática a la necesidad de dominio y de comodidad de nuestra época. Así, el rechazo a lo inesperado retorna hoy en los museos. Pero, ¿de qué inesperado se trata?

Para abordar esta cuestión, nos proponemos distinguir las diferentes modalidades de la sorpresa en psicoanálisis.

Theodor Reik (1976), analista contemporáneo de Freud, se interesó mucho en esta cuestión, diferenciando la sorpresa que afecta al analista de aquella que concierne al analizante. Sostenía pues que la primera debe ser una brújula para el practicante en la dirección de la cura. Freud, por su lado, establece una distinción entre lo inesperado que se refiere a lo familiar -el retorno de lo mismo- y aquel que hace referencia a lo nuevo. Lacan ha tomado la noción de la sorpresa en varios momentos de su enseñanza, tratando de discernir el registro donde situarla, entre lo simbólico y lo real.

A partir de estos jalones, abordaremos cuatro modalidades de lo inesperado: lo *Unheimlich*, el *Witz*, la *tuché* y la contingencia.

Esperamos poder dilucidar a través del arte, el lugar que tiene cada una de estas nociones en nuestra época.

## Lo *Unheimlich*

El arte contemporáneo se esfuerza para crear sorpresas poniendo el cuerpo en juego. Crudos, obscenos a veces, algunos artistas actuales ponen el objeto en escena, llenando los museos de cosas insólitas y sin embargo extrañamente familiares. En esta búsqueda de originalidad, tocan a veces lo *Unheimlich*. Hacen pues sentir al espectador angustia y horror frente a la irrupción de lo familiar que debería haber permanecido en secreto, en lo oculto, y que ha salido a la luz (Freud, 1919: 225).

Los ejemplos son numerosos. Citemos a Jan Fabre, artista belga para quien el cuerpo -que adormecido y arrancado de su carne por lo virtual- es una de las principales fuentes de inspiración. Fascinado por los fluidos y los humores normalmente ocultos, hace salir la carne de sus hábitos, y aunque utiliza el desnudo, se aleja del culto de lo bello heredado del Renacimiento para exhibir el cuerpo como carne. Esto queda demostrado en una de sus piezas en donde presenta un abrigo hecho integralmente de bifés crudos. El espectador lo descubre sólo en el momento en que se acerca y no puede evitar angustiarse, frente a este real sin velo del cuerpo y de la muerte.

Ciertos artistas contemporáneos hacen pues desaparecer la imagen del cuerpo para mostrar lo que éste tiene de más real<sup>1</sup>. Sin embargo, si seguimos los desarrollos de Freud, creemos que esta modalidad *Unheimlich* de lo inesperado debe ser diferenciada de la sorpresa en la medida en que ésta no evoca la mismidad de lo familiar sino lo nuevo.

## El Witz

En su seminario *Las formaciones del inconsciente*, Lacan sigue las consideraciones freudianas acerca de la sorpresa destacando que este fenómeno:

se produce en el interior de una formación del inconsciente,  
en la medida en que en sí misma le choca al sujeto por su

---

<sup>1</sup> En *Cuerpos lacanianos. Novedades contemporáneas sobre el estadio del espejo* (conferencia disponible en YouTube), Brousse explica que el arte contemporáneo revela el corte, producido por el discurso de la ciencia, entre el organismo y la imagen. Da como ejemplo la obra de Damien Hirst "Mother and child" que se encuentre en el Palazzo Grassi en Venecia.

carácter sorprendente, o bien si, cuando tú te encargas de descubrirla al sujeto, provocas en él el sentimiento de sorpresa. (Lacan, 1995: 96)

Situándola del lado del sentido producido “por la acción de la metáfora” (Lacan, 1995: 97) y de un “deseo que ha sido simbolizado” (1995: 97), hace pues del *Witz* el paradigma del encuentro con lo nuevo: el *Witz* “termina necesariamente en el Otro”. (Miller, 1997: 3).

Desde esta perspectiva, ciertos artistas contemporáneos buscan sorprender sin interrupción. Sin embargo, algunas obras, lejos de constituir *Witz* en tres dimensiones, se vuelven, a veces, irónicas a causa de su excentricidad: un caballo sin cabeza pegado en la parte superior de una pared como una avestruz, un auto en tamaño real en una caja de vidrio, un perro que mira la televisión, un cartel de neón rojo que dice *rojo*, una Barbie crucificada. En fin, ideas convertidas en objetos que a veces están más cerca de la psicología experimental de Wundt que del arte. De la misma manera que la montaña rusa responde a una demanda de miedo limitado, ciertos museos de hoy se han transformado en máquinas creadoras de un inesperado sin riesgo. El efecto producido es, a menudo, el aburrimiento ya que lo absurdo en cadena, producido a cualquier precio, pierde su valor dejando insatisfecho al espectador.

## La *tuché*

La sorpresa provocada por el *Witz* se sitúa entonces del lado de lo simbólico (Miller, 2000: 9-14). En cambio, lo real, tal como se teoriza en 1957, es decir, como aquello que vuelve siempre al mismo lugar, no sorprende (Miller, 2012: 89). Pero en el Seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1987), el registro

de lo real empieza a separarse del registro simbólico, permitiendo repensar la sorpresa. Esta se sitúa a partir de entonces del lado de lo real, de la *tuché*, aquello que causa la repetición y que “exige lo nuevo” (Lacan, 1987: 69). La *tuché* implica la sorpresa como despertar ya que es encuentro fallido de lo real con el pensamiento. “Yace siempre tras el *automaton*” (Lacan, 1987: 62), la “red de significantes” (Lacan, 1987: 60). Así, la sorpresa supone cultivar la espera instalando una regularidad, una necesidad, un *automaton*, es decir un aparato que permite eventualmente prever las respuestas futuras (Miller, 2004: 79).

El año siguiente, en el *Seminario XII* (Inédito), anticipando su última enseñanza, Lacan hace una nueva distinción entre lo inesperado sin riesgo, deducible de las reglas del juego a las cuales el sujeto se prepara, un gol en un partido de fútbol por ejemplo, y la sorpresa que introduce lo real bajo la forma de lo imposible pues ésta no resulta de la necesidad impuesta por las reglas del juego (inédito).

Mencionamos en esta línea el fenómeno de *street art* que busca sorprender al sujeto allí donde no se lo espera, fuera de los museos precisamente. Este movimiento artístico, muy extendido en nuestra época, presenta actualmente una particularidad: el anonimato de los autores que no firman sus obras. Muchos de estos artistas son conocidos mundialmente y venden sus producciones manteniendo su identidad secreta.

Banksy es uno de los ejemplos más impresionantes. Sus pinturas son hechas con plantillas y aerosoles, utensilios que le permiten trabajar con prisa. La mayoría de ellas se encuentran en las calles de Bristol y de Londres. No son concebidas para durar sino más bien para captar accidentalmente la mirada del sujeto por accidente.

## La contingencia

Al final de su enseñanza, Lacan sitúa la sorpresa del lado de lo real (1975: 7-31), pero se trata de un real que ha cambiado de estatuto. Esbozado ya en la época del *Seminario XI* en el *como el azar [comme au hasard]* (Miller, 2011) propio de la *tuché*, está completamente separado de lo simbólico, sin ley. No sólo está fuera del sentido sino también fuera del saber (Miller, 2001: 7-19). Desde esta perspectiva, la sorpresa se vuelve acontecimiento y se inscribe del lado de la contingencia sobre fondo de imposible (Miller, 2004: 80). Dicho de otro modo, aquello que no cesa de no escribirse, cesa de repente de no escribirse.

Encontrar esta modalidad de la sorpresa en el arte de hoy es raro. Evocaremos un artista contemporáneo, Pablo Reinoso, que hace con la madera lo que Gaudí hacía con la piedra.

*Marco* es el título de una de sus piezas que data de 2011 y que representa un marco de madera tradicional en el que las varas que lo constituyen, se emancipan de la forma instituida en uno de los cuatro ángulos, mostrando allí las varas entretejidas de una manera singular.

Este *marco* no es un marco más, de la misma manera que la rueda de la bicicleta de Duchamp, elevada al estatuto de un objeto de arte, no es una rueda cualquiera<sup>2</sup>. No tiene como todos los otros marcos la función de bordear una representación. Es la

---

2 “En una serie de objetos comunes idénticos definidos por el uso - ¿qué es un urinario? Algo para hacer pis-, extraer uno de estos objetos bautizándolo “obra de arte”, permite al mismo tiempo hacerlo surgir como efecto de sentido, inesperado, sorprendente, en ruptura con las significaciones comunes, establecidas, de este objeto. “¿Qué es un urinario? - Una obra de arte - ¿Ah sí?” Así, hacer una obra de arte de una rueda de bicicleta común y corriente, es exhibirla con un sentido inaudito, un sentido que como esta en ruptura con toda significación, no podría estar más cerca del sin sentido absoluto”. [Nuestra traducción] Con Wajcman y Reinoso, podemos preguntarnos : ¿qué es un marco?”. (Wajcman, 1998)

obra en sí. Ciñendo la vacuidad del fondo, aísla un pedazo de la pared y hace existir un vacío de representación allí donde no había nada. El espectador sorprendido por la forma de este objeto, se sorprende por segunda vez cuando se descubre mirando lo que pasa habitualmente desapercibido: la pared en sí. La no relación entre la pared y el marco evoca el encuentro contingente entre el significante y el cuerpo. Reinoso pone en juego un real vacío de representación y la no relación. De este real contingente, femenino, el sujeto contemporáneo se defiende. Rechazando el imposible de la no relación sexual, prefiere vivir *sin alarmas y sin sorpresas*. Se pierde así aquello que el psicoanálisis enseña: no hay forma de acceder a lo contingente sin pasar por lo imposible.

## Bibliografía

- Brousse, M.-H. “Cuerpos lacanianos. Novedades contemporáneas sobre el estadio del espejo”. Conferencia disponible en YouTube.
- Freud, S. (2003). “Lo ominoso (1919)”. En *Obras completas, tomo XVII* (pp. 225- 251). Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (1987). *El Seminario, Libro XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- (Inédito). *El Seminario XII: Problemas Cruciales para el psicoanálisis*. Dictado en el año 64- 65.
- (1975). “Yale University, Kanzer Seminar”. En *Scilicet* (6/7), 7-31.
- (inédito). “Clase del 19 de mayo de 1965”. En *El Seminario Libro XII Problemas cruciales para el psicoanálisis (1964-1965)*.
- Miller, J. A. (1997). “Apologie de la surprise”. En *Quarto*, (61), 3.
- (2000). ... *du nouveau! Introduction au Séminaire v de Lacan* (p. 9-14) .París: Rue Huysmans,

- Miller, J. A. (2001). "Le réel est sans loi". En *La cause freudienne* (49) 7-19.
- (2012). "Le réel au XXI<sup>e</sup> siècle. Présentation du IX<sup>e</sup> Congrès de l'AMP". EN *La Cause du désir* (82).
- (2004). "Introduction à l'érotique du temps". En *La cause freudienne* (56), 79- 80.
- (2011). "L'orientation lacanienne. L'Être et l'Un". Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 2 février 2011, inédit.
- Radiohead. (1997). *Ok computer*. Reino Unido: Parlophone.
- Reik, T. (1976). *Le psychologue surpris : deviner et comprendre les processus inconscients*. Paris: Denoël.
- Wacjzman, G. (1998). *L'objet du siècle* (p. 72). Paris: Verdier.