
Insensatos y saturnianos

Yayo Aznar

Desde que el sujeto moderno entronizó la razón como una forma poderosamente exclusiva de comprender el mundo, es decir, de poseerlo, muchas sombras lo han acechado. Diferentes pensadores han abordado este tema y sabemos ya que en la misma base de la proliferación de discursos que proponen que cada uno es capaz (como moderno que es) de pensar y actuar razonablemente por sí mismo, aparecen ciertas formas de inestabilidad, de movilidad, de falta de uniformidad de la conducta social que acompañan como un mal amigo al mundo ilustrado. Su historia es, entonces, también una historia de luchas y rebeldías, de zonas oscuras en las que aquello que se llamó la locura se convirtió en una de las asignaturas pendientes más corrosivas de la razón cartesiana. Como muy bien ha visto Slavoj Žižek, ese «sujeto pensante transparente para sí mismo», tiene un reverso olvidado, un núcleo excedente, no reconocido, que está muy lejos de la imagen, forzada pero apaciguadora, que tenemos de él. Lo cierto es que,

una y otra vez, la propia lógica de sus discursos obligó a los filósofos a articular un cierto momento de «excedente de locura» inherente al *cogito*, que ellos inmediatamente tienden a normalizar. Es el «mal diabólico» en Kant o «la noche del mundo» en Hegel.

En el año 2001 Juan Muñoz (1953-2001) fue invitado a intervenir en la Sala de Turbinas de la Tate Modern. Cuando el espectador entraba a la mencionada sala se encontraba, separado por un cordón de seguridad, una instalación compuesta por cuadrados de austeros colores pintados al *trompe l'oeil*. Parecían agujeros geométricos y pulcros en el suelo. Y algunos lo eran. Al fondo, dos ascensores que subían y bajaban permanentemente sugerían la existencia de una planta inferior. En el momento en que el visitante llegaba a ella lo que veía era un enorme lugar oscuro en cuyo fondo se seguía oyendo el ruido del elevador. Al pasear por la oscuridad, iban apareciendo en el techo espacios iluminados, contruidos entre los dos pisos, con personajes, solos o acompañados, haciendo diferentes cosas. La propuesta se titulaba *Double Bind* y la referencia a Bateson era ineludible, pero sobre todo a Deleuze. El pensador francés cree que este «doble atolladero» es una situación corriente en el capitalismo. El *Double Bind*, la orden contradictoria, no es más que el conjunto del individuo, un individuo que oscila, entre dos polos: la norma y la neurosis, el deseo y su imposibilidad. Y el esquizofrénico se produce aquí para escapar a esta doble vía, en la que la normatividad carece tanto de salida como la neurosis, y la solución está tan bloqueada como el problema.

Pero no lo dejemos ahí. Entremos, de puntillas, en las latencias que Žižek encuentra en algunos filósofos idealistas. Cuando Hegel, por ejemplo, determina la locura como un repliegue respecto al mundo real, como un encierro del alma en sí misma, también concibe ese repliegue como una *regresión* (una bajada en el ascensor para Juan Muñoz) al nivel del *alma animal*. Y, sin embargo, nos podríamos preguntar si esto no sería al final la inmersión del sujeto

en su ambiente natural inmediato, de manera que nos encontraríamos ante el gesto fundacional de la humanización, nuestra primera *humanidad*. Y lo cierto es que a las personas sólo las podemos ver desde la zona oscura de la instalación de Muñoz. En otras palabras, y como ha señalado Derrida, el repliegue a uno mismo de Descartes, ¿no implica también un pasaje por el momento de la locura? Y el ascensor sigue subiendo y bajando.

Visto esto, no es de extrañar que la insensatez sea uno de los territorios en los que se hace más explícito el ejercicio del poder ilustrado (ya se ha ocupado Foucault de esto), a partir, por supuesto, de algunas de sus casi recién estrenadas disciplinas. Ni la medicina ni el derecho, muchas veces trabajando juntas, han resultado inocentes en todo este asunto, pero, curiosamente, tampoco el arte. La historia del arte nace como disciplina justo en este momento: primero ajustándose a las normas clásicas con un Neoclasicismo que en sus fisuras ya mostraba la histeria, no sólo de la Revolución; después dando paso a lo «irracional», para detenerse en ello como en un territorio propio, casi exclusivo, que le permite enfrentar sus propios cuestionamientos a la razón: desde Géricault o Füssli hasta la construcción histórica del artista como el melancólico por excelencia (nacidos «bajo el signo de Saturno», dirían los Wittkower), el Arte se convertirá en un lugar de excepción y desde allí creará su fuerza y su leyenda, ambas inseparables, fortaleciendo, al mismo tiempo, una cierta sublimación de la locura.

El arte, como la locura, puede no tener una definición clara (de hecho, es más que resbaladizo en ese territorio) pero siempre tendrá una localización evidente. Siempre, incluso cuando hace como que no. Será así, impregnado quizás ya para siempre de romanticismo, un lugar en el que la sinrazón «anida» mirando y revisando interesadamente a la razón mientras se asienta en su propio e indiscutible espacio. Quizás por eso tantos artistas se han ocupado del asunto, desde Goya y Géricault hasta Oursler o Viola, pasando

por Milos Forman y Joaquín Jordá, las imágenes de los insensatos acechan, desde un territorio que parece propio, nuestra siempre poco sólida realidad.

No vamos a entrar aquí en la inescrutable relación entre arte y locura, en su triangulación inevitable con el romanticismo. Lo que nos interesa señalar es cómo esa supuesta dosis de locura que acompaña al arte ha permitido a los artistas una mirada crítica más híbrida. Por eso han podido trabajar la locura, por un lado, desde la evidencia inevitable de ver en las imágenes de los locos la poderosa construcción de unos otros (esos locos) capaces de tranquilizar y al mismo tiempo tentar con su contraimagen a unos nosotros siempre inseguros; pero también, por otro, porque su pequeño relato ha sabido ir desvelando el territorio en el que la locura se ha movido como uno de los principales lugares en los que se empezó a experimentar con aquello que desde hace ya algunos años hemos dado en llamar la «sujeción de la subjetividad», sin duda uno de los grandes asuntos desde el siglo XIX, si no antes.

Foucault lo veía muy claro: las prácticas divisorias nos alertan claramente de quiénes son esos *otros* de los que hay que protegerse, mientras que los sistemas de control nos vigilan frente a nosotros mismos, con el fin de mantenernos en una tranquila *normalidad*, incluso por encima de nuestras propias pulsiones. Y entonces el asunto se complica porque lo esencial en el discurso de Foucault es que todo este control significa para el sujeto el abandono radical de los contenidos sustanciales interiores de su vida espiritual: ya nunca más podrá estar arraigado en un mundo vital particular. El control exterior determina el control interior, el autocontrol del sujeto, de modo que al final insiste –y esto nos interesa mucho–, en un vínculo estrecho entre disciplina y subjetivación. Por eso el sujeto producido por las prácticas del poder sería un sujeto ahora radicalmente acorazado en su vida interior. «Paranoico, casi fascista», dice Foster.

Viola imaginó para *Observance* (2002) un tipo de composición cerrada en la que unos actores fueran avanzando hacia la cámara y, al mismo tiempo, fueran intensificando sus emociones, la expresión de sus emociones acercándose al objetivo en parejas, como para despedirse de alguien a quien habían perdido pero que en ningún momento vemos porque está en nuestro lugar, en el lugar del espectador. La respuesta ante el dolor de una pérdida, en un duelo, es solidaria y se vive en comunidad y, desde luego, tiene un director de orquesta. Porque *Observance* es un hipnotizante ritual de dolor. La muerte y la pérdida son evidentemente la causa de lo que vemos en la pantalla, en realidad, de lo que vemos en toda la exposición de *Las Pasiones* que Viola organizó en la National Gallery de Londres en el año 2003. Una exposición que, al final, tiene todo el aspecto de un solemne suceso público, un suceso público que parecería capaz de mostrarnos el llanto de los ciudadanos americanos por sus muertos después de la catástrofe del 11 de septiembre de 2001, pero que corre el riesgo de permanecer como una estetización política. Si lo que Perniola llamaba lo «ya sentido» queda así fijado, tan sutil como contundentemente, tan *actuado*, es fácil entender que, desde la política, se puedan prefijar los sentimientos que acabarán aceptando como necesaria la invasión de Iraq. Peligrosa deriva que podría poner al artista en la situación de ser uno de los posibles mejores inquilinos del Vaticano. O de la Casa Blanca, que tampoco lo hace mal. El caso es que la actuación, al final, nos iguala a todos.

Las piezas más conocidas de Oursler en los años noventa están basadas en la inquietante presencia en el espacio de muñecos provistos de cabezas parlantes mediante la proyección en video de rostros que hablan y se expresan sobre una forma-cabeza yuxtapuesta a un cuerpo construido únicamente por ropas. Como si tuvieran una camisa de fuerza, los cuerpos no pueden tener movimiento, son de trapo, aunque los rostros no dejan de escupir

monólogos. Unos monólogos, por cierto, interpretados preferentemente en aquellos años por la actriz Tracy Leopold, que se han redactado siguiendo un procedimiento en el que se sintonizaban la radio y la televisión en emisoras diferentes y al mismo volumen, haciendo *zapping*, es decir, navegando por las ondas y mezclando temas, asuntos, emociones... Se genera así un desorden en el discurso que sería muy sencillo considerar como delirante y que refleja fielmente un estado de permanente disociación y dispersión.

Aceptemos que el delirio se configura como un intento fracasado de traducirse a sí mismo en el presente y revisemos los muñecos de Tony Oursler. De alguna manera es como dar la vuelta al narcisismo: el mundo ya no es un espejo en el que me miro, sino que, como muy bien ha señalado Perniola, yo soy el espejo en el que se mira el mundo. Una relación especular, la verdad, francamente incómoda y políticamente muy paralizante. En los anuncios, en las películas, en los *reality shows*, incluso en los informativos, aparecen personas constantemente idénticas a sí mismas y con las que es más que fácil «identificarse». Utilizamos aquí el concepto de «identidad» tal como lo entiende José Luis Pardo: tener identidad es *ser idéntico a sí mismo*, es decir, presentarnos a nosotros mismos sin debilidades, sin fisuras ni flaquezas, sin temores ni temblores, sin estar inclinados ante la verdad de nuestra vida, nuestra mortalidad. Y además idénticos a los demás, a los modelos mediáticos, pegados a ellos a través de una pantalla/espejo capaz de crear unas relaciones más impositivas que cualquier discurso político.

Y aquí es donde Oursler, aferrado una vez más a la leyenda del arte, evita la tentación de «deconstruir» apresuradamente el límite que separa lo «normal» de lo «patológico». La diferencia entre el sujeto que sufre «personalidad múltiple» y el sujeto que se expone a los medios de comunicación, no consiste en que, en el segundo caso, aún persista un núcleo del Yo anclado firmemente en la «verdadera realidad». Los múltiples yoes que interiorizo desde las

pantallas son «lo que yo quiero que sean», el modo en que me gustaría verme, la representación más o menos completa de mi Yo Ideal por muy cambiante que sea. Son, por tanto, como las capas de una cebolla: no hay nada en el medio y el sujeto es, precisamente, esa «nada». Dicho de otro modo, el propio proceso de cambiar entre múltiples identificaciones presupone algo así como una banda en blanco que permite pasar de una identidad deshabitada a otra. Y esa banda vacía es el propio sujeto. En ella campeon a sus anchas una multiplicidad de agentes en competición, una pluralidad de autoimágenes sin un centro global de coordinación. Y ahora ya sí, la lucidez de la sinrazón es capaz de señalar cómo todos somos todos, cómo ha ido desapareciendo la tan cacareada autonomía del sujeto moderno.

Y. A.

