

Sacrificio y violencia en las vanguardias artísticas

Darío González Gutiérrez¹

El principio del placer mueve a los seres humanos hacia la búsqueda de satisfacción pero se enfrenta con normas sociales que se lo impiden. La tensión entre las mociones pulsionales individuales y su represión social es, entonces, el motor del desarrollo cultural que se recrea periódicamente en los ritos sacrificiales; mientras mayores sean estas tensiones habrá más posibilidades de que las pulsiones no satisfechas emerjan de forma violenta.

Con base en estos principios –de las teorías de la libido y del sacrificio–, en este artículo se muestra el papel del arte en el proceso civilizatorio, su relación con los ritos de sacrificio y su potencial para sublimar las pulsiones. Para ello se estudian tres movimientos vanguardistas que se desarrollaron en el clima de extrema violencia de las primeras décadas del siglo XX: el futurismo italiano, el dadaísmo y el surrealismo.

PALABRAS CLAVE: vanguardias artísticas, sacrificio, violencia, sublimación pulsional, regresión psíquica.

The pleasure principle moves human beings towards the research of satisfaction, but social rules confronted it and hindered its fulfillment. Then, the tension between instinctual impulses and its repression is the force that moves the cultural development. And periodically it is recreated in sacrifice rituals; the stronger these tensions, the higher possibilities of aggressive impulses in a violence form.

On the foundation of these principles –of the libido and sacrifice theories–, this paper shows the role of art in the process of civilization, its relation with sacrifice rituals and its potential for instinctual impulses sublimation. In this way, it studies three *avant-garde* movements that developed their work in the first decades of the XX century, inside an atmosphere of extreme violence: the Italian Futurism, Dadaism and the Surrealism.

KEYWORDS: avant-garde movements, sacrifice, violence, instinctual impulses sublimation, psyche regression.

¹Profesor-investigador del Departamento de Métodos y Sistemas en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco [dgong@correo.xoc.uam.mx] [dargongon@yahoo.com.mx].

La vida de los insectos demuestra que todo se reduce a la reproducción a cualquier precio y a la destrucción sin motivo. La humanidad sueña vanamente con huir de estas dos leyes que la estimulan y la extenuan alternativamente. La humanidad sueña con establecer la paz mediante un tipo único de hombre mundial, pero que debería ser castrado de inmediato, para que su virilidad agresiva no declare nuevas guerras.

MARINETTI, *Más allá del consumismo*.

Introducción

LA TEORÍA DE LA LIBIDO muestra cómo, en su desarrollo anímico, el individuo enfrenta sus mociones pulsionales contra una realidad que imposibilita su satisfacción inmediata. Esta realidad es la vida en sociedad, con sus normas y regulaciones que exigen la renuncia pulsional de sus miembros con el fin de conservar la convivencia; de otra manera, el flujo libre de sus pulsiones ocasionaría una guerra permanente de todos contra todos. Es así como la civilización avanza entre la búsqueda de satisfacción y la domesticación de las pulsiones. Con estas ideas Freud relacionó la psicología individual con la psicología social, algo que Marcuse comprendió para explicar la *represión excedente* del sistema capitalista y proponer, como alternativa, una *sublimación liberadora*.

Con base en lo anterior, este artículo muestra la relación del arte con el sacrificio y la violencia mística de los tiempos primordiales, es decir, revela su potencial para alcanzar la sublimación liberadora y, por consiguiente, la cohesión y la reproducción de una sociedad no opresiva. Presenta el proceso de consolidación del sistema del arte en el siglo XVIII y cómo éste avanzó hacia el reconocimiento de la genialidad del artista pero también hacia la comercialización. Una centuria más tarde, la mercantilización y banalización del arte causaría el malestar de los románticos y los llevaría a criticar a la sociedad a través de su obra. Los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX continuarían esta actitud crítica y agresiva. Tres de ellos –el futurismo italiano, el dadaísmo y el surrealismo– se estudian aquí con el fin de interpretar la relación del arte con el proceso civilizatorio en tiempos de extrema violencia.

El futurismo se desarrolla en vísperas de la Primera Guerra Mundial bajo la influencia de los movimientos imperialistas y la industrialización acelerada, los artistas de esta corriente elaboran un discurso agresivo para promover la guerra y terminar con el pasado y sus instituciones culturales. Por su parte, durante el periodo de entreguerras tanto el dadaísmo como el surrealismo elaboran su obra con el fin de denostar a la sociedad burguesa por medio de la exaltación de lo feo y lo grotesco, de la violencia y la catástrofe: los dadaístas se valen del absurdo y la sorpresa; los surrealistas utilizan el conocimiento del funcionamiento psíquico para liberar el flujo del inconsciente en sus prácticas creativas.

Las trayectorias y productos de estas vanguardias tienen particularidades que son interpretadas aquí por medio de las teorías de la libido y el sacrificio. Principalmente se estudia su relación con la violencia de su época y la forma en que la entendieron y expresaron a través de sus obras, discursos y acciones. Finalmente, se argumenta sobre el potencial de cada una para sublimar las pulsiones y avanzar en el proceso cultural.

El sacrificio como medio para domesticar la violencia

Hay un largo camino civilizatorio entre el ser humano de la prehistoria y el individuo del siglo XXI que necesariamente pasa por la domesticación de nuestros instintos básicos: las pulsiones ambivalentes de vida y muerte correspondientes a Eros y Tánatos. La cultura –entendida como civilización– consiste en todas las prácticas y normas encaminadas a separarnos de ese pasado bestial, ya que la convivencia social sólo es posible mediante el control acordado de tales instintos (Freud, 1927: 5-6).

En el proceso cultural nos encontramos con el antagonismo entre la libertad del individuo –que lucha por satisfacer sus pulsiones– y los imperativos de la renuncia –que hacen posible la convivencia con los otros–. La tendencia a la satisfacción es el *principio del placer* y se enfrenta a las normas de convivencia social (Freud, 1911: 219). De esta manera se constituye el *principio de realidad*: la actividad psíquica que complementa al principio del placer y que tiene la función de desviar las pulsiones hacia metas que no pongan en peligro las relaciones sociales.²

Las regulaciones dan lugar a un contrato social: derechos comunes que requieren de un orden jurídico para garantizar la seguridad de los miembros y de la misma colectividad ante las agresiones que puedan quebrantar las normas (Freud, 1930: 93-94). La cultura implica, entonces, la renuncia individual a la satisfacción de las pulsiones –lo cual significa reprimir el principio del placer– pero el individuo la rechaza, bajo diversas manifestaciones muestra su descontento y repulsión a estos deberes. Cuando la insatisfacción crece, evade la realidad con diferentes mecanismos: trastornos psíquicos, uso de estupefacientes, o la negación de la misma realidad y la creación de una nueva mediante la religión. Otro camino –bajo el principio de realidad– consiste en la sublimación de sus instintos mediante la desexualización y la desviación de sus metas; sin embargo, ninguna de estas opciones sustituye a la satisfacción de las mociones pulsionales (Freud, 1920: 42), tanto en el individuo como en la sociedad existe una constante lucha para buscar que el principio del placer no sea reprimido por el principio de realidad. Marcuse (1981: 29) nos muestra que esta pugna es consustancial al proceso civilizatorio: nunca termina ya que “lo que la civilización domina y reprime –las exigencias del principio del placer– sigue existiendo dentro de la misma civilización. El inconsciente retiene los objetivos del vencido principio del placer”. La sociedad guarda hostilidades latentes que afloran de diversas maneras cuando lo reprimido regresa y la cultura lucha constantemente contra ellas. Estas fuerzas mueven al proceso civilizatorio: nunca descansarán. Así lo muestra el mito de Prometeo, donde aun con el control de la técnica –representada por el fuego– el ser humano no consigue el dominio de la naturaleza externa ni de la propia; sus pulsiones jamás serán apaciguadas ya que cada represión genera otros deseos: regresan como cada noche vuelve a crecer el hígado del titán para ser devorado nuevamente por el águila de Zeus. El sufrimiento sempiterno de Prometeo simboliza la constante represión pulsional establecida por la comunidad mediante el principio de realidad. Las advertencias contra el principio del placer no terminan ahí. Pandora, la mujer más bella y primera esposa humana, trae consigo todos los males: los esparce sobre el mundo cuando abre la vasija enviada por Zeus (Vernant, 2001: 61-81).

²Por eso Freud (1911: 228) concibe la educación como un medio que ayuda al niño a renunciar al placer y adaptarse a la realidad.

Fue en *Tótem y tabú* donde Freud (1913) expuso por primera vez su hipótesis sobre la domesticación de la violencia en el origen mismo de la civilización. Mostró cómo el ser humano tuvo que establecer un contrato social con el fin de evitar la proliferación de la barbarie en la horda primordial. El acuerdo se sella cuando, en un festín, los miembros de la horda sacrifican a su tótem y se lo comen con el fin de adquirir sus cualidades, como el valor y la fuerza. El tótem simboliza al padre tirano que había expulsado a los débiles para acaparar a las hembras. El asesinato es pues una venganza pero también una acción civilizatoria: con él se pone fin al autoritarismo del tirano. Y por medio del banquete se establecen lazos fraternos para impedir que algún otro de los miembros tome el papel del tirano y repita la historia. Para Freud en este acto fundador se encuentra el origen de la psicología, es entonces cuando el ser humano comienza a reflexionar sobre sí mismo y sobre la condición indispensable para la convivencia social: el control de sus pulsiones.

Como parte del ritual de sacrificio el hombre primitivo mostró emociones ambivalentes hacia el tótem: sentido de culpa y arrepentimiento por el asesinato pero también alegría por haber realizado una acción civilizatoria que lo liberó del tirano; esto lo expresó con bailes, música, tatuajes, atuendos y representaciones que imitaban al mismo tótem (Freud, 1913: 108). El sacrificio primordial no fue sólo el origen de la psicología sino también del arte, la lengua y la técnica (Kurnitzky, 2001: 19, 23).

El tótem representó para el hombre primordial un antepasado con carácter sagrado. Por ello lo venera, le guarda respeto y consideraciones especiales que rompe el día del sacrificio. El totemismo es un antecedente de la religión que se basa en dos principios relacionados con las pulsiones primarias: el tabú del incesto (relativo a Eros) y el sacrificio periódico del tótem (relativo a Tánatos). Para Freud (1915: 294) la religión cristiana permite inferir el origen de la pulsión de muerte: así como la sangre sólo se paga con sangre, únicamente la muerte del hijo de Dios puede redimir el asesinato del padre primordial, de Dios Padre. La celebración de la eucaristía recuerda este evento: transustancia el pan y el vino en el cuerpo y la sangre del hijo sacrificado que expía a la humanidad de su acto homicida.

El sacrificio fue algo común para el hombre primordial porque era un ser sumamente violento, pero a lo largo del tiempo desarrolló aspiraciones éticas que ahora son constitutivas de la cultura (Freud, 1915: 297). Con estas aspiraciones el ser humano se ha apaciguado relativamente, sin embargo, no de forma permanente. Una característica de la psique es la conservación de estados primordiales en el *ello* —la parte más profunda del inconsciente: un amplio espacio que contiene a la libido. Y es que en la vida anímica no desaparecen las huellas del pasado emocional, hay una sucesión de estadios evolutivos: los arcaicos permanecen y se traslapan con otros más recientes (Freud, 1913: 70; 1915: 287). La herencia arcaica³ se consolida en la sociedad gracias a la repetición de vivencias “con la suficiente frecuencia e intensidad en muchos individuos que se siguen unos a otros generacionalmente” (Freud, 1923b: 39-40),⁴ explica las peligrosas *regresiones temporales*⁵ que transportan al ser humano a estados primordiales —cuando la violencia y el asesinato eran algo natural— que pueden ser ocasionados por agentes externos, como la guerra, al aniquilar los avances culturales que las pulsiones habían logrado controlar.⁶

³La herencia arcaica no tiene relación con el concepto “inconsciente colectivo” de Carl G. Jung (Freud, 1939: 127).

Pero el sacrificio primordial no logró establecer un orden pacífico: el clan de hermanos que ejecutó el homicidio tomó, en contra del acuerdo establecido en la comida totémica, el lugar del tirano y organizó la violencia a una escala mayor para someter a las fuerzas de la naturaleza y a la sociedad. Por eso Marcuse (1981: 45) afirma que “la civilización ha progresado como *dominación organizada*”⁷ en un ciclo de “dominación-rebelión-dominación” que va escalando; “el movimiento cíclico es *progreso* en la dominación. A partir del clan de hermanos hasta el sistema de autoridad institucional característico de la civilización madura [...]” (Marcuse, 1981: 91). El ciclo tiene como objeto restituir el principio de realidad ante el avance continuo del principio del placer. Estas fuerzas mueven al proceso civilizatorio: nunca descansarán. Es lo que enseña el mito de Prometeo.

De cualquier manera, sólo la repetición del sacrificio tiene la intensidad suficiente para recrear las vivencias colectivas que se fijan en el *ello* y se transmiten a otras generaciones. En el proceso civilizatorio el sacrificio se transforma: adquiere nuevas formas que se valen de nuevos instrumentos y víctimas. Si bien en este devenir el ser humano ha depurado la violencia del ritual –del sacrificio de hombres al de animales y plantas (Kurnitzky, 2001: 15-23; 1992: 163-169)–, ésta persiste hasta nuestros días como fundamento para la cohesión social y paradójicamente, a la vez que limita las pulsiones destructivas recrea la violencia del acto primordial.

El arte como alternativa de sublimación de la violencia

Para imponer el principio de realidad la coerción social reprime la libido de sus miembros. Pero ésta no muere, busca una salida y la encuentra en la sublimación: una transposición de la pulsión de Eros hacia otros objetos y actividades no relacionadas con las funciones sexuales. La consecuencia es una deserotización de las mociones pulsionales, mas no su extinción. En el narcisismo la libido puede ser canalizada a la instancia de la consciencia que percibe la realidad inmediata, el *yo*, quien entonces se impone como objeto de amor para dominar al *ello* y así transmuta su libido en una *libido yoica* (Freud, 1923a: 250-252; 1923b: 32, 46).

⁴Para Freud (1923b: 38) la herencia arcaica generó en la consciencia al *ideal del yo* o *superyó*. Se trata de “una formación sustitutiva de la añoranza del padre” que “contiene el germen a partir del cual se formaron todas las religiones”.

⁵Para Freud (1900: 541-542) existen tres tipos de regresión: tópica, temporal y formal. Sin embargo, sostiene que “en el fondo los tres tipos de regresión son uno solo y en la mayoría de los casos coinciden”. La regresión temporal puede ser tanto ontogenética (la que se refiere a la prehistoria individual, la infancia) como filogenética (con referencia a la prehistoria de la especie humana).

⁶Las enfermedades mentales e incluso el sueño también ocasionan regresiones psíquicas (Freud, 1915: 287-288).

⁷Todas las citas de este artículo conservan el subrayado original.

La libido es desviada por medio del *yo* tanto a él mismo como a fines no sexuales, principalmente hacia el trabajo: una actividad que otorga prestigio pues ayuda a incrementar la productividad en beneficio de la sociedad. Pero, según Freud (1923b: 46, 55), la vida se desarrolla gracias a que Eros y Tánatos no están sueltos: se encuentran fusionados bajo el dominio del primero. Y cuando el *yo* sublima la libido procede en contra de Eros: el mismo que contiene a la pulsión de muerte. Entonces el *yo* desata una disociación pulsional que no es capaz de contener y, sin la ayuda de Eros, aflora la violencia destructiva. En resumen, cuando la sublimación no toma la vía erótica, el individuo genera pulsiones agresivas que se acumulan y se manifiestan de forma violenta. Al proyectar la psicología individual a la social, las pulsiones destructivas de los individuos también pasan a ser violencia social (Marcuse, 1981: 29).

La sublimación también puede traer satisfacción. En este caso sirve como defensa contra el sufrimiento causado por la realidad inmediata. Cuando un individuo elige libremente un trabajo suele obtener placer, pero obtiene más si se trata de un trabajo intelectual donde entre en función la imaginación, la fantasía; esta es, precisamente, la sublimación realizada por medio del “goce de las obras de arte” (realización tanto por parte del creador como del espectador) (Freud, 1930: 80). De cualquier forma, la sublimación permite que el ser humano enfoque sus energías fuera de los instintos animales y practique actividades psíquicas importantes para el desarrollo cultural, como las artísticas, pero también las científicas, técnicas, ideológicas y sociales. Por esto la sublimación es un pilar indispensable en el proceso civilizatorio; sin embargo, por más satisfactoria que sea no sustituye del todo a la realización de las pulsiones sexuales. Su causa –la represión del *yo* a las pulsiones del *ello*– es la misma que ocasiona el malestar del individuo en la cultura.

Pero el progreso de una sociedad exige no sólo el dominio de las mociones pulsionales de sus miembros, también el de la naturaleza e, incluso, el de otras sociedades. Así, la dialéctica del desarrollo cultural se mueve entre las fuerzas de Eros, que tienden a aglutinar a los individuos, y las de Tánatos, que reprimen las pulsiones y conquistan a la naturaleza y a la sociedad. Al reprimir pulsiones para desarrollar cultura la sociedad agrede a sus propios miembros; lo cual provoca que el individuo se moleste y regrese la represión en manifestaciones de violencia que dirige contra sí mismo y contra el exterior, contra su propia sociedad.

Frente a esta sublimación represiva y con el fin de canalizar de otra manera la represión y la violencia, Marcuse (1981: 137) propone una alternativa: la *sublimación liberadora*. Siguiendo a Freud encuentra en la fantasía el potencial para ello. Considera que es la función psíquica con mayor grado de libertad de la realidad: pertenece al reino del *ello* –al igual que las pulsiones más arcaicas– pero tiene capacidad para relacionarse con las actividades mentales más elevadas del consciente. Gracias a la fantasía el ser humano puede, bajo el influjo de Eros, imaginar mundos mejores, proponerse objetivos que parecieran irreales, plantear utopías, pero con la influencia de Tánatos también puede usarla para idear catástrofes o exterminios de masas.

La fantasía tiene el potencial de la herencia arcaica, de la memoria secular que es recreada por el sacrificio de forma periódica. Esta fuerza está a favor de la reconciliación del placer con la realidad, de la ambivalencia que encontramos en la actitud del clan de hermanos hacia su acto primordial: la tristeza, el llanto y la culpa ante la cruda realidad de la violencia; el placer y la alegría por la liberación

del tirano. Fue entonces cuando estos seres cantaron, tocaron y bailaron para imitar las cualidades de su ancestro para, con esa fuerza y valor, plantear una realidad no opresiva. En el ritual la fantasía desbordó su consciente y se materializó en formas que devinieron arte. Sin embargo, como mencioné anteriormente, la propuesta fracasó, el pacto de igualdad fue traicionado: el clan de hermanos ocupó el lugar del opresor e impidió el desarrollo de una sociedad libre y democrática. Es por esto que “el arte es quizá el más visible ‘retorno de lo reprimido’”. Sus formas recuerdan el intento fallido por materializar una utopía, un mundo real para disfrutar el placer libre de la represión tiránica. Son formas que aspiran a la libertad en la realidad, aunque en ésta no existe la libertad (Marcuse, 1981: 140).

La autonomía del sistema del arte y la rebelión del artista

Como se mostró anteriormente, para Freud el trabajo creativo, en lo general, tiene gran potencial como medio de sublimación de la libido: es más gratificante que la sublimación narcisista o la que otorga el trabajo que se realiza por necesidad. El arte es la actividad más elevada en este sentido, la que da mayor satisfacción: sería la mejor aliada, después de la libido, del principio del placer. Debido a este potencial, a través del proceso civilizatorio el arte cada vez fue más apreciado en las cortes, los palacios y los pasillos del poder. Durante mucho tiempo estuvo integrado con la artesanía, hasta que en el Renacimiento empieza a separarse del sistema social para, en el siglo XVIII, formar un sistema independiente y autónomo (Shiner, 2004: 119-214). En esta última centuria también se desarrolla la estética como disciplina filosófica y se crean nuevas instituciones para promover actividades artísticas. De esta forma el arte se escindió definitivamente de la artesanía y de la cultura popular. El aumento del público hizo posible el desarrollo del mercado y permitió que los artistas sostuvieran sus actividades, prescindieran de los mecenas y obtuvieran independencia; esta última se constituyó en uno de sus valores más representativos y apreciados. Entonces los nombres de los pintores empezaron a aparecer en los catálogos de ventas, los derechos de autor aseguraron la propiedad, valoraron la autoría de los escritores y, con ayuda del mercado, los liberaron de los antiguos patrones. El reconocimiento de los músicos como autores de su obra fue posterior; impulsados por Beethoven, se preocuparon por hacer respetar sus composiciones por medio de la notación exacta.⁸ A finales de siglo lograron que fueran consideradas obras acabadas y se utilizó el vocablo *opus* para catalogarlas. Todo lo anterior contribuyó a la emancipación de los artistas.⁹

Entonces los críticos comenzaron a resaltar las cualidades poéticas de los artistas: originalidad, imaginación, creatividad, genio y talento expresivo. Y los artesanos fueron estigmatizados como operadores mecánicos que utilizaban el cálculo y la destreza para imitar y repetir trabajos a cambio de dinero. Incluso se llegó a realizar una distinción de género: los hombres eran más aptos para el arte y las mujeres para la artesanía. Al estar realizadas con el poder poético, las obras de arte fueron consideradas

⁸Cuando Beethoven comenzó a utilizar una marcación precisa, afirmó que los intérpretes deberían “obedecer las ideas del genio insuperable” (Shiner, 2004: 181).

⁹Para lograr su independencia Beethoven adujo que el artista era un “genio incomprendido” (Shiner, 2004: 164).

como excepcionales: creaciones de mundos autónomos y armónicos casi tan perfectos como los del Creador. Para el siglo XIX los artistas ya se habían elevado sobre el resto de la sociedad: la libertad se erigió en su valor más importante y en ocasiones adquirieron connotaciones místicas y religiosas.

Sin embargo, después de la toma del poder por parte de la burguesía revolucionaria el arte terminó por separarse de la sociedad y se hizo patente su incapacidad de influir en el proceso cultural para emanciparla. Además, la sumisión del artista no había terminado, los antiguos mecenas habían sido sustituidos por el mercado, luego, no era un agente activo del cambio sino un trabajador especializado a su servicio. Esto causó el malestar de los románticos que como *dandis*, bohemios o rebeldes tomaron actitudes excéntricas para denostar las costumbres y valores de la burguesía e, incluso, el dinero (Shiner, 2004: 301). De esta manera el romanticismo retoma la tradición crítica de los renacentistas flamencos, contraponen lo feo y lo grotesco a los cánones de belleza de la época.

Belleza y fealdad son cualidades muy relativas: ambas corresponden al gusto, y éste cambia con la época. Si bien a lo largo de la historia del arte ambas han estado presentes, después de la Antigua Grecia la mayoría de los filósofos y artistas sólo elaboraron ideas de la primera y consideraron a la fealdad simplemente como su cualidad opuesta.¹⁰ Umberto Eco (2007, 8-21) argumenta lo anterior, muestra que la fealdad o la belleza no están necesariamente determinadas por cualidades sensibles, que también se relacionan con aspectos sociales y políticos,¹¹ así como con la moral, el mal y el bien, la violencia o la paz.¹²

La eliminación del tabú de la fealdad y la actitud mordaz de los artistas románticos hacia la sociedad burguesa subiría de intensidad. En el siguiente centenario una nueva generación de artistas sostendría que el arte era un medio para promover nuevos valores y cambiar a la sociedad. Su impulso los llevó a adoptar un término utilizado para significar la avanzada de las milicias en las guerras: vanguardia¹³ (Subirats, 2001: 68). Por medio de manifiestos, técnicas de representación y estrategias de presentación en público agredieron a la sociedad establecida y a sus cánones artísticos; y, no sólo esto, en algunos casos atacaron la razón con el fin de promover el sinsentido.

¹⁰Los filósofos de la Antigua Grecia sí se ocuparon de la de fealdad y elaboraron nociones más complejas que la mera oposición a la belleza. Esta cualidad se materializó en expresiones intelectuales y artísticas: de la mitología a la escultura (Eco, 2007: 22-41).

¹¹Esto explica por qué los defectos físicos de monarcas y potentados de la antigüedad (que podemos observar en sus retratos) no ocasionaban repulsa: irradiaban el carisma del personaje y provocaban la adoración de sus súbditos (Eco, 2007: 12-13).

¹²A lo largo de la historia la fealdad ha sido asociada con el demonio y los monstruos que azotan a la humanidad con su agresión, violencia y castigo.

¹³Para Subirats (2009: 257) el término vanguardia está “asociado con el mundo industrial, político y financiero” y sus “proyectos políticos y culturales totalitarios”.

La juventud futurista y su agresión al pasado

Los primeros en volcarse a construir una nueva sociedad fueron los artistas —encabezados por Filippo Tommaso Marinetti— agrupados en el futurismo italiano. Los ideales del movimiento son resultado del fervor nacionalista moderno que comienza a desarrollarse a partir de la Revolución francesa. Entonces el Estado se encargó de cultivar una nueva “religión”, laica y nacional, con el fin de lograr la cohesión moral necesaria para impulsar a los ciudadanos a trabajar por el bien común; la política tomó un nuevo carácter religioso y el Estado, un nuevo papel como educador y guía espiritual. Gentile (2009: 5-9) argumenta lo anterior y muestra cómo en Italia estos procesos desembocaron en la confrontación entre la nueva religión y el catolicismo. Las posturas se radicalizaron y en la década de 1930, bajo el ambiente del Resurgimiento, Giuseppe Mazzini funda una nueva religión política: la *Giovine Italia* (Joven Italia). Ésta “concebía la vida política como entrega de todo el ser a la patria, como apostolado y acción revolucionaria consagrada a la ‘religión del martirio’ para la resurrección de la ‘nueva Italia’”.

La consolidación de la religión nacional se logra después de la reunificación. El sacrificio de las batallas con la sangre de los caídos y los héroes es el alimento que infunde más fervor patrio. Se crea otra liturgia, reforzada con nuevas fiestas y monumentos, que enaltece la unidad nacional.¹⁴ Para finales de siglo la potente industrialización italiana promueve aún más el orgullo nacional, la fe en el progreso y la expansión imperial. La burguesía europea había encontrado en el imperialismo una fórmula para incentivar el capitalismo que se estancaba en el continente. Era la manera de expandir mercados y enviar a una gran cantidad de excluidos de la economía nacional hacia nuevas tierras. Sin embargo, los logros del imperialismo fueron parciales: la pobreza y la exclusión siguieron siendo factores que incidían en el malestar social europeo (Arendt, 2007: 181-341); sobre todo en los países que habían comenzado tarde sus aventuras imperiales, como Italia.

Éste era el ambiente social y psicológico en el que se desarrollaba el futurismo italiano. La pasión nacionalista e imperialista y la creencia en los avances tecnológicos —como impulsores del desarrollo— serían los motores de su propuesta artística, los nuevos ídolos que impulsarían a Italia a convertirse en una nación a la altura de sus vecinas imperiales e incluso, a superarlas.

Los futuristas, ofuscados por la inferioridad de Italia con respecto a naciones como Francia o Inglaterra, consideraron que el arte debería impulsar a la sociedad italiana hacia nuevos rumbos que tuvieran como base los valores del maquinismo: velocidad, fuerza, eficacia. Se lanzaron de forma ofensiva contra las instituciones culturales que “obstaculizaban el progreso”, como la academia y la iglesia. Utilizaron el vocablo *pasadismo* para denostar la civilización anterior, la era industrial y prácticamente todo el arte que les antecedió, exceptuando movimientos de la época con nuevas propuestas plásticas, como los cubistas y los fauvistas. Propusieron nuevos cánones artísticos: lo antes bello era ahora feo.¹⁵ la nueva belleza era representada por formas dinámicas (*dinamismo plástico*) que aludían a la velocidad de la máquina.¹⁶

¹⁴Tan sólo entre 1861 y los inicios del siglo XX se construyeron cerca de cuarenta monumentos para conmemorar las batallas de reunificación (Gentile, 2009: 19).

Sus ánimos para alcanzar sus ideales y eliminar al pasado los llevaron –en vísperas de la Primera Guerra Mundial– a encender abiertamente fervores belicistas. Así lo leemos en su primer manifiesto:

3.- Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo [...] 9.- Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer [Marinetti, 1909: 91].

A lo largo de toda su trayectoria proclamaron escritos con este lenguaje fervoroso que exaltaba la guerra como ritual sacrificial para purificar a la humanidad al eliminar la escoria del pasado. En su segundo manifiesto político, de 1911, escribieron:

[...] amor al peligro y la violencia, el patriotismo y la guerra, única higiene para el mundo, nos alegramos de vivir por fin esta gran hora futurista, mientras agoniza la inmundicia ralea de los pacifistas [...] Recientemente hemos apaleado con placer en calles y plazas a los más calenturientos antibelicistas [...] Orgullosos de sentir que el país está animado de un fervor belicoso tan acendrado como el nuestro, exhortamos al Gobierno italiano, por fin, convertido al futurismo, a agigantar todas las ambiciones nacionales [...] proclamando el nacimiento del Panitalianismo¹⁷ [Marinetti, 1911: 141-142].

Y en 1913 el pintor y escultor Umberto Boccioni, uno de los principales promotores del movimiento, proclamaba: “¡Es preciso tomar partido, enardecer nuestra pasión, exacerbar nuestra fe en esta grandeza futura que todo italiano digno de ese nombre siente en su interior, pero que no dese con suficiente entusiasmo! Para esto se necesita sangre, se necesitan muertos [...]” (Boccioni, 2004: 14).

Como lo muestra el epígrafe de este artículo, los futuristas no plantearon posibilidades para una sociedad pacífica: asumieron la fatalidad. No utilizaron la fantasía para imaginar la superación y liberación de los instintos primarios que asociaron ya no con el hombre prehistórico –como Freud– sino con los mismos insectos. El terror, la violencia y las masacres de la Primera Guerra no mermaron su ánimo belicoso. En la relación entre la violencia y lo sagrado, el sacrificio de los caídos fue un nuevo incentivo para la religión nacional e inspiraría el último manifiesto de los futuristas, *El Imperio Italiano*, que dedicaron a Benito Mussolini. En él repiten su segundo manifiesto político para reivindicarlo, proclaman una loa a los soldados muertos en la guerra e incitan a la nueva generación a seguir sus pasos:

¹⁵Aldo Palazzeschi proponía una nueva educación que enseñara lo feo, y Umberto Boccioni tituló a una pintura y a una escultura *Antigrazioso* (no bonito) (Eco, 2007: 368).

¹⁶Boccioni logró representar de forma abstracta, por ejemplo, la velocidad de un ciclista mucho mejor que si lo hubiera copiado de la realidad (Janson, 1991: 1120).

¹⁷El imperialismo europeo tuvo dos modalidades: el de ultramar y el continental. El último fue impulsado por movimientos que luchaban por una expansión territorial continua; los más relevantes fueron el paneslavismo y el pangermanismo (Arednt, 2007: 293-323).

¡Sí! ¡Sí! ¡Es necesario marchar y no marchitarse en nuestras sacras ambiciones! Lancemos pues a la juventud italiana (ya preparada muscular y espiritualmente; es más, preparadísima) ¡A la conquista del imperio italiano! [...] Que la idea imperial surja de de nuestra sangre y de nuestros músculos futuristas [...] [Marinetti *et al.*, 1924: 435-437].

La fe en la juventud fue otro de los distintivos del futurismo. De hecho, cuando se fundó, en 1909, los mayores de sus miembros tenían sólo treinta años (Marinetti, 1909: 95). A lo largo de sus escritos encontramos la exaltación de la juventud –de su fuerza, inteligencia, destreza– a la vez que el denuesto a todo lo antiguo, principalmente a sus productos culturales y a las instituciones que los promovían y conservaban. Atacaron todo: al conocimiento, los libros, las bibliotecas, el arte, los museos, los profesores... En los textos de Boccioni se aprecia que, en el fondo, los futuristas eran jóvenes resentidos contra un sistema dominado por veteranos que obstaculizaban su desarrollo, así escribe:

En el terreno del arte habría que andar a pistoletazos contra todos los artistas que hoy gozan de fama en Italia. ¡Estas viejas carroñas entorpecen la marcha de los jóvenes con un arte rastrero [...]! [Boccioni, 2004: 14].

Y, como los ilustres fracasados que en Italia se agazapan en todas las comisiones municipales o estatales parecen gozar de una salud de hierro, nuestro personaje influirá durante cuarenta años en la vida artística de su ciudad o de la nación. ¿Acaso no viven todavía y no caminan tranquilamente por la calle y no siguen formando parte de las comisiones y los jurados los que aplastaron a Segantini y a Fattori, los que empujaron al suicidio a Pelizza de Volpedo [...]? ¿A quién se le ocurriría ejecutarlos, suprimirlos? Ya existe el delito político... ¿cuándo se reconocerá el delito artístico? [Boccioni, 2004: 27].

Los profesores también fueron blanco de esta animadversión; nuevamente Marinetti:

Puesto que el mundo necesita tan sólo de heroísmo, disculpen con nosotros el gesto de indisciplina sanguinaria del estudiante palermitano Lidonni, quien se vengó, a despecho de las leyes, de un profesor tiránico. Los profesores pasadistas son los únicos responsables de este asesinato; los profesores que defienden lo que ya pasó, que quieren sofocar en fétidos canales subterráneos la indomable energía de la juventud italiana. ¿Cuándo se acabará de castrar a los espíritus que deben crear el porvenir? [...] Pronto vendrá el momento en que nosotros ya no podremos contentarnos con defender nuestras ideas con bofetadas y puñetazos, y entonces tendremos que inaugurar el atentado en nombre del pensamiento, el atentado artístico, el atentado literario contra la *costra* glorificada y contra el profesor tiránico. Pero quizá la cobardía de nuestros enemigos nos evitará el lujo de matarlos [Marinetti, 1910: 134-135].

Este enaltecimiento de la violencia, la juventud, el nacionalismo y los ideales de progreso industrial fueron aspectos en los que los futuristas influenciaron al fascismo. Marinetti y Mussolini se conocieron en 1915, en las *veladas futuristas* donde los artistas aplicaban su talento a la propaganda política. A partir de entonces realizaron acciones conjuntas y formaron los *fasci futuristas* y en 1919 los *fasci de combate*.

Sin embargo, las diferencias en sus ideas políticas y su gusto artístico terminarían por separarlos. Mussolini admiraba la grandeza de Roma y su arte monumental, los consideraba indispensables para enaltecer el orgullo nacional y movilizar a las masas. Pero los futuristas pensaban que este arte no dejaba de ser, finalmente, un producto del pasado: lo rechazaron; sostuvieron que era indigno enorgullecerse de logros prestados y vetustos. Para ellos la nueva generación de italianos debía de forjar una grandeza aún mayor (Boccioni, 2004: 40-45; Marinetti, 1911: 97). La relación entre ambos comenzó a debilitarse hasta que en 1920 Marinetti y Carli renunciaron al partido; quedaron fuera del poder y su arte no pasaría a formar parte de la estética fascista (Sáenz, 2010: 78-81).

De cualquier manera, en el movimiento futurista tenemos una síntesis del desarrollo cultural: la dialéctica entre las mociones pulsionales de Eros y Tánatos. Las primeras apuntan hacia la construcción de una mejor sociedad, que se vale de los adelantos industriales y se libera de las ataduras y la hipocresía burguesas. Pero las pulsiones destructivas plantean la necesidad de exterminar la cultura anterior. Así, los futuristas se organizan como un clan de hermanos, y resentidos ante la opresión del padre tirano –la sociedad burguesa– plantean su asesinato como forma de liberación. Luego la guerra es el gran sacrificio. En ella se ofrece al dios (el futuro) toda la inmundicia que perjudica al mundo: principalmente los vestigios de la civilización anterior, con su arte clásico y sus viejos maestros.

Dadá: el absurdo y la exaltación de la violencia

Otras hermandades artísticas de la época también repudiarían la sociedad burguesa, sus gustos y productos. En tiempos de la Primera Guerra surge el movimiento dadá que plantea, de forma rotunda, ya no el rechazo al arte del pasado, sino la abolición del arte mismo. A diferencia del futurismo –que imaginaba prosperidad después de la depuración necesaria– los dadaístas eran completamente nihilistas.

El poder en manos de la burguesía, la mercantilización y la escisión social del arte fueron fenómenos que llevaron a los románticos del XIX a denostar su sociedad y a expresarse contra ella. Pero los dadaístas no sólo repudiarían a la sociedad burguesa, también a cualquier sistema coherente y razonable, como la lógica, la ciencia, la estética, el psicoanálisis, la dialéctica, la moral y el propio arte. Con el fin de combatir a la sociedad convencional, utilizaron el arte como estrategia de provocación y para ello se valieron de la sorpresa, de lo inesperado: presentaron, por ejemplo, objetos ordinarios, *ready-made*, en lugar de pinturas; lo horrible donde debería estar lo bello; el escándalo en vez del silencio (González *et al.*, 2009: 184-186). El rechazo a la coherencia y seriedad del arte lo manifestaron con expresiones opuestas a lo considerado entonces bello: exploraron el gusto de lo feo y lo horrible (Eco, 2007: 369). Pero, sobre todo, se valieron de la contradicción y lo absurdo.¹⁸ Aquí un fragmento de su primer manifiesto:

¹⁸El sinsentido del movimiento ya lo encontramos en su mismo nombre. Tzara (1918: 192-193) sostuvo que el vocablo dadá no tenía significado y que ni siquiera valía la pena hablar de él.

Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios [...] Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común [Tzara, 1918: 192].

A diferencia de los futuristas, sus intenciones de provocar a la sociedad no eran para cambiarla. Por eso su lenguaje virulento no iba dirigido a levantar a las masas, sino a inquietar e incomodar a la sociedad responsable de la gran guerra. Tzara escribe:

Ninguna piedad, luego de la matanza nos queda la esperanza de una humanidad pacificada. Y hablo todo el tiempo de mí, puesto que no quiero convencer, no tengo derecho a arrastrar a otros en mi corriente [...] Nosotros no temblamos, no somos sentimentales. Nosotros desgarramos, viento furioso, la ropa de las nubes y de las plegarias, y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición [Tzara, 1918: 193].

Como no consideraban que el arte fuera algo serio, tampoco pensaban que serviría para lograr una mejor sociedad. Es más, simplemente no se preocupaban por el mañana. Por esto Tzara (1924: 190) sostuvo que dada estaba “decididamente contra el futuro”. Su máxima aspiración era la libertad, principalmente para la creación; rechazaron toda crítica que se basara en cánones ya que no creían en la objetividad del arte. También desdeñaron al academicismo, como el cubista o el futurista, y a la técnica que más utilizaron: la pintura. Así, Tzara dice: “El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera [...] Toda obra pictórica o plástica es inútil” (Tzara, 1918: 193).

Un año antes de que Tzara publicara esto, Marcel Duchamp presentó en la Central Gallery de Nueva York un *ready made*: su mingitorio titulado *Fuente*.¹⁹ Su propuesta se ubicó fuera de todos los cánones. No pretendía ya la solución de problemas formales, sino desenmascarar la futilidad, el absurdo de todo lo creado por el ser humano; revelar la violencia que se escondía detrás de la industria y la máquina: producción masiva de objetos inútiles, vacuidad instrumental. Se trata, entonces, de un “gesto” emitido por el artista para ser entendido por el público. Pero “no cualquier artista”, nos advierte Octavio Paz (2008: 34), “sino, precisamente, Marcel Duchamp”, quien posee una poderosa aura.

¹⁹Para Eco (2007: 365-369) la exposición del urinario llevó a nuevas fronteras la representación de lo feo en el arte: mostró aquello que disgusta directamente a la sensibilidad: “la fealdad en sí misma”.

De esta manera, un objeto ordinario se convertía en una obra de arte sólo porque era firmada por él. Esto ponía en una situación incómoda a su audiencia, ya que no estaba en condiciones de comprender los significados de las obras: el artista los escondía a través de irónicos juegos de palabras que escribía en sus títulos. Duchamp desconcierta al público, le provoca inseguridad sobre lo que observa; y si lo invita a participar, es en situación de desventaja porque generalmente no sabe cómo reaccionar ante algo que no comprende. Para Kuspit (2007: 52) la actitud de Duchamp revela odio, producto de la ira, que le sirve como mecanismo de defensa ante un posible desaire del mismo público.²⁰ De cualquier forma, su agresión al espectador se explica, finalmente, porque era un miembro de la sociedad burguesa. Estas pulsiones agresivas serían producto de su falta de sublimación. Su obra requiere una conceptualización para comprender un significado en el mundo, en lo real; luego Duchamp sustituye la fantasía –la función psíquica más ligada al principio del placer– por un ejercicio racional, propio del principio de realidad. De esta forma, deserotiza la obra y, en este sentido, le resta la sensualidad artística capaz de absorber los impulsos libidinales;²¹ las pulsiones sueltas se canalizan a su *yo* narciso y, en forma destructiva, hacia el espectador.

Además del *ready made* los dadaístas recurrieron al *collage* como medio de expresión antiartística: con éste empataron imágenes inconexas para distorsionar la objetividad y trastocaron contextos para crear situaciones artificiales, de forma que desarticulaban la percepción de la realidad. Para Eduardo Subirats (2009: 175) se trata de la renuncia a abordar los problemas reales y comprenderlos en su subjetividad y unidad por medio del arte, así como la asunción de la imposibilidad de hacerlo. Como si se tratara de una regresión psíquica, el dadaísmo introducía tal violencia en la expresión artística que impedía articular la coherencia necesaria para pensar la acción constructiva y pacifista en esa época de turbulencia; invocaba, recreaba y exaltaba más sacrificio y virulencia. En lugar de ser una horda primitiva que mata al padre primordial, tenemos a los productos de una hermandad de artistas que niegan la realidad tiránica: se trata del surgimiento del simulacro como testigo de la violencia y heraldo de más violencia,

El surrealismo y la violencia del simulacro

Poco tiempo después, entre 1922 y 1923, algunos de los miembros del dadaísmo se comenzaron a interesar por las incursiones de André Breton en el terreno del psicoanálisis; sobre todo en los estudios que realizó, con base en Freud, sobre el inconsciente y el sueño. Rompen con Tzara y en torno a la figura de Breton forman un grupo. Un año más tarde publican el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (González *et al.* 389). En éste exaltan la libertad y la imaginación como sus principales valores, anteponiéndolos al positivismo que consideran “hostil a toda forma de elevación intelectual y moral” (Breton, 1924: 17) y explican sus prácticas para la creación artística que denominan automatismo

²⁰Finalmente, la obra de arte podía dejar de existir si el público, simplemente, no la aceptaba (Kuspit, 2007: 43-55; Ruiz de Samaniego, 2006: 72).

²¹Duchamp manifestó este rechazo al cuerpo y la sensualidad desde que dejó de hacer cuadros fauvistas y atacó la obra de Matisse (Kuspit, 2007: 26-27).

psíquico: sintonizar al consciente con el inconsciente; recuperar los sueños por medio de la memoria; traer los contenidos de las capas profundas de la mente y dejarlos fluir libremente en la expresión artística con la mínima interferencia del *yo* (Breton, 1924: 23, 31).

En su segundo manifiesto, de 1930, Breton explica la relación e interés del surrealismo por expresar *la vida de los tiempos presentes* en “representaciones vacías de significado”, con el fin de revelar la vacuidad de los valores burgueses y su absurda “distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal”. Para imponer esta “idea superior” en aras de un mundo mejor, hace explícita su intención de inquietar intelectual y moralmente a la sociedad para crearle una grave *crisis de consciencia*. Sus fines justificarían sus medios, así explica por qué el movimiento no teme “adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje a toda regla” y coloca sus esperanzas “únicamente en la violencia”. Expresa que “El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud” (Breton, 1930: 110). En una nota a pie de página aclara que no recomienda “preferentemente la ejecución de este acto [...] por el hecho de que sea el más puro” (Breton, 1930: 227). Sin embargo, algunos surrealistas lo figuraron: Arthur Cravan disparó al público en la *Salle des Sociétés Savantes* y Jacques Vaché, en tiempos de guerra, asistió con uniforme de oficial inglés a la premier de *Les mamelles de Tirésias* y amenazó con disparar a la audiencia (Rubin, 1968: 12-15).

A diferencia de los futuristas, los surrealistas estaban en contra del nacionalismo y el fascismo, a la vez que coincidían con el pensamiento de Marx y Engels y simpatizaban con el comunismo. Sin embargo, sus ideales libertarios dificultaron su militancia, algo que se manifestó en sus desavenencias con el Partido Comunista Francés (Breton, 1930: 120). En vísperas de la Segunda Guerra Mundial el movimiento publicó manifiestos y promovió asociaciones antifascistas. Así lo hizo en México, cuando Breton (1938: 489-494) escribió un manifiesto –que también firmó Diego Rivera, representante de Trotsky– en el que condenaba al fascismo, al nazismo y al estalinismo. En éste sostiene que el arte debe ser una actividad que promueva la revolución con el fin de instaurar un nuevo orden: comunista o socialista. Si bien reconoce la pertinencia de un “plan centralizado”, reivindica la libertad para los artistas y “asociaciones de sabios”, a los que se les debería garantizar “un régimen *anarquista* de libertad individual”.

Los surrealistas emplearon el *collage* como una técnica más para unir los productos del inconsciente con la realidad, con esta técnica conjuntaron imágenes oníricas con representaciones de lo real. Salvador Dalí (1933: 446-448) llevó a la cúspide la alegoría pictórica para trastocar lo existente y generar las fantasmagorías que denominó “simulacros”. Con base en aportaciones de Jacques Lacan sobre la paranoia, desarrolló una técnica para encontrar cierta coherencia en los productos del inconsciente, sistematizarlos y representarlos en el lienzo. Aclara que el “pensamiento dirigido” no interviene sobre los delirios paranoicos y que su método transforma la irracionalidad general en una *irracionalidad concreta*.²² Destaca las ventajas del delirio paranoico como método creativo: es un proceso dinámico de interpretación que rebasa a la pasividad del sueño y al automatismo psíquico. Se trata de una alteración mental que llega a dominar la acción de una actividad crítica para armar a los fenómenos e imágenes surrealistas “en un conjunto de relaciones sistemáticas y significativas” (Dalí, 1935: 480). Con esta técnica, el artista realizó simulacros para crear nuevas realidades donde habitan los monstruos que se esconden en las profundidades del *ello*.²³

¿Acaso no habían sido esos horribles demonios los que habían aflorado en la guerra? Lo vemos en sus representaciones con cuerpos torturados y desmembrados, con paisajes devastados y desolados, con espíritus diabólicos y vigilantes, con seres perdidos y agonizantes.²⁴ En suma, sus simulacros violentan las fronteras entre el *yo* y el inconsciente y abren rutas para la regresión de la psique a estados primordiales; llaman a los instintos primarios de lo más recóndito del *ello* y los traen a la consciencia para que se deleiten con el caviar surrealista compuesto por alucinaciones virulentas.²⁵ El artista hace partícipe al público de su catarsis paranoica; lo sublima, mediante las pulsiones de muerte, con el fin de liberarlo del principio de realidad y conducirlo a un placer que se regodea en el consumo de la barbarie como si fuera un manjar exquisito (caviar o queso camembert). Sin embargo, Dalí (1935: 486) estaba consciente de que estos platillos eran temporales, intuía que se avecinaban situaciones más violentas que consumirían a las que representaba. Por eso escribió que tras sus simulacros “se oculta, desarrollándose cada vez mejor, la muy conocida, sanguinaria e irracional chuleta a la parrilla que nos devorará a todos”. Tenemos pues, en su obra, la representación cruel y festiva del proceso civilizatorio que avanza al someter a los individuos, a la sociedad y a la naturaleza: los devora en incesantes banquetes que se suceden uno al otro, cada vez con mayor brutalidad, para arrasar con lo existente.

La euforia destructiva de hechos e imágenes que celebró el absurdo y la violencia, desarticuló la “experiencia artística y cotidiana de la realidad” para sustituirla por una nueva “irracional y alucinatoria, seudomágica, pseudoextática y sublime”. No fue privativa de futuristas, dadaístas y surrealistas: tuvo simpatizantes de otras vanguardias (como neoplasticistas y constructivistas) y artistas individuales (como Kubin, Groz o Tódlér). Así lo muestra Subirats (2001: 68, 130), quien concibe estos movimientos como “antiartísticos”, creadores de una “estética negativa” para instaurar al simulacro como forma sustitutiva de lo real.

La violencia de las vanguardias no sólo está en sus discursos y acciones directas contra la sociedad convencional –derivadas de sus ideales y militancia política–, también se halla en sus expresiones artísticas, propias de la estética negativa: revelan los monstruos que habitan el mundo detrás de la máscara hipócrita de la burguesía. Esta violencia de la imagen y la acción era su medio para inquietar y escandalizar a la sociedad responsable de la catástrofe. En suma, combatieron la violencia de la sociedad burguesa con más violencia, aquella propia de la acción y la expresión artística, y asesinaron a la representación de lo real por medio del simulacro alucinatorio y sádico.

²²Para Dalí (1935: 478) la irracionalidad concreta era el producto del “caviar” de su imaginación; era la representación de sus “experiencias e invenciones” en el lienzo.

²³Dalí (1935: 478) escribió: “Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar con el afán de precisión más imperialistas las imágenes de la irracionalidad concreta”.

²⁴Al igual que futuristas y dadaístas, los surrealistas desdeñaron el gusto burgués por la belleza. Sus obras recrean pesadillas pobladas por lo feo y lo grotesco de monstruos y demonios (Eco, 2007: 369).

²⁵Dalí (1935: 477) concebía a los surrealistas como peces carniceros que, como el esturión, producían caviar.

Conclusiones

El destino de Prometeo es la consecuencia final de su engaño en el sacrificio a los dioses –les oculta la carne del soberbio toro en un paquete con mala apariencia y les presenta los huesos envueltos en un apetitoso lardo blanco–. El mito nos muestra la incapacidad del sacrificio para conciliar del todo al principio del placer con el de realidad, tan sólo es un acto para renovar, temporalmente, los acuerdos de la convivencia social. Sin embargo, el resultado no satisface a las dos partes: a los hombres, con sus mociones pulsionales, y a los dioses que exigen su control. Finalmente, los primeros terminarán por reclamar más libertades para satisfacer sus deseos y se rebelarán ante el nuevo orden.

Como castigo Zeus les quita el fuego a los hombres –elemento principal para realizar el asado de sacrificio– y con ello les arrebató la posibilidad de canalizar sus pulsiones para establecer normas culturales. Pero Prometeo roba el fuego a los dioses y, con este acto, devuelve a la humanidad la posibilidad de reproducirse socialmente. Como ladrón, no será el titán sino Hermes quien, para no ser castigado, inventará el arte y se lo dará a la humanidad. El arte es una moneda de cambio por el acto agresivo del hurto: ofrece la posibilidad de sublimar las mociones pulsionales hacia metas que incentivan la cohesión social en lugar de perjudicarla.

La relación entre el acto sagrado del sacrificio y la violencia que implica la represión de las pulsiones es mediada por el arte. Desde los orígenes mismos de la psicología los primitivos lo utilizaron como medio de comunicación con su tótem, y a lo largo del proceso cultural mostró su capacidad para sublimar pulsiones y acercar al público a nuevos mundos con percepciones diferentes a las que tiene en la vida cotidiana.

Las tres vanguardias artísticas estudiadas en este artículo lograron esto de manera ejemplar. Abrieron la sensibilidad y capacidad perceptiva del público ante los acontecimientos violentos que desbordaban toda previsión. Los jóvenes futuristas los esperaban e incluso los fomentaban; se organizaron como clan de hermanos resentidos para preparar la guerra: el sacrificio necesario para eliminar al padre tirano, a la vetusta escoria burguesa que impedía su desarrollo. Así, su obra constituye una negación de los valores artísticos de su época, un violento rompimiento que promueve una nueva representación: en contra de la copia estática del retrato y el paisaje, enaltece al movimiento y al progreso, a la industria y a la urbanización. Su dinamismo plástico introduce un impulso inusitado en la obra artística, acostumbrada a la rigidez de la perspectiva renacentista.

Cuando la guerra estalló serían los dadaístas los primeros artistas que denunciarían la responsabilidad de la sociedad burguesa. No merecía más respeto. Constituía una sociedad falsa que escondía, detrás de sus buenas maneras, a la barbarie consustancial a su orden, por lo que el arte burgués no tenía legitimación alguna; no tenía razón de ser, de existir. No merecía más que el escarnio y la burla. Y éstos fueron los instrumentos que utilizó el movimiento para atacar al tirano. Sus veladas fueron verdaderos festines totémicos para devorarlo con el fin de tomar consciencia de su responsabilidad y no repetir sus valores, mucho menos su arte. Éste podía ser sustituido por cualquier cosa, una rueda de bicicleta o un urinario, siempre y cuando detrás de ella hubiera una intención, un concepto que desarrollar en un proceso de comunicación con el público. Es así como la racionalidad de la interpretación se hace importante en el arte y se funde con la representación erótica. Ante la barbarie,

en el arte aparece el principio de realidad junto al principio del placer. Consecuencia de la toma de consciencia de que en la sociedad algo anda mal y es necesario develar y resolver.

El arte mismo es el medio para descubrir las intenciones ocultas del inconsciente, impulsadas por las pulsiones primarias, que no se reconcilian con la realidad. Los surrealistas se basaron en los estudios de Freud sobre el funcionamiento psíquico para destacarlo. Por medio de sus prácticas creativas desenmascararon la hipocresía burguesa y su consustancial violencia. Al explorar el inconsciente vislumbraron las pulsiones de muerte más recónditas; transportaron al espectador a mundos terroríficos, que recordarían nuestros estados primordiales, cuando la violencia era algo común, con parricidios y sacrificios humanos como motores del avance cultural. Así, los surrealistas mostraron que lo peor no había pasado, estaba por venir, y pronto...

Estos son rasgos generales que encontramos en las tres vanguardias, sin embargo, no fueron movimientos monolíticos ni con ideologías cerradas; sobre todo cuando de dadaístas y surrealistas se trata. Varios artistas formaron parte de ellos de forma esporádica mientras que otros eran expulsados por no coincidir con sus fluctuantes ideales. Un caso particular fue Salvador Dalí, echado del surrealismo por su excentricidad e indefinición política. Con su delirio paranoico como método creativo y la maestría de su técnica logró geniales representaciones alucinatorias de la barbarie: simulacros que denunciaron la hipocresía y crueldad de la sociedad de su época con su irracionalidad, brutalidad y violencia; lo vemos en sus representaciones de cuerpos desmembrados, paisajes arrasados o Cristos crucificados que enaltecen al sacrificio humano.

En suma, las tres vanguardias artísticas aquí estudiadas dieron prioridad a la sublimación de las pulsiones por medio de la representación de la violencia más que por el camino de la sensualidad erótica. En el caso de los dadaístas la deserotización fue todavía mayor ya que también enfocaron sus obras hacia la conceptualización intelectual y se relacionaron con el público a través de una dinámica más racional que sensual. Esto es consecuencia de su preocupación social ante los acontecimientos violentos de su época y constituye una versión más del mito de Prometeo: de la imposibilidad de reconciliar al principio del placer con el principio de realidad. Dadaístas y surrealistas no se abandonaron al primero: lo acotaron con la racionalidad propia del momento histórico.

De cualquier manera, los ideales de los movimientos vanguardistas fueron alimentados por el *leitmotiv* de su época: la violencia entre naciones. Ésta impulsó las creaciones futuristas y despertó tanto el repudio de dadaístas como de surrealistas, quienes por medio de representaciones sobre la automatización mecánica y la catástrofe exaltaron la fealdad y lo grotesco. Los dos últimos denunciaron a una sociedad que vive de la explotación de los seres humanos y condensa en sus entrañas, por lo mismo, gran brutalidad que estalla, tarde o temprano, en descomunales confrontaciones bélicas.

Referencias

- Arendt, H. (2007), *Los orígenes del totalitarismo*. México, Taurus.
- Boccioni, U. (2004), *Estética y arte futuristas. (Dinamismo plástico)*. Barcelona, Acantilado.
- Breton, A. (1924), “Manifiesto del Surrealismo” en *Manifiestos del Surrealismo*. La Plata, Terramar.
- (1930), “Segundo Manifiesto del Surrealismo” en *Manifiestos del Surrealismo*. La Plata, Terramar.
- (1938), “Por un arte revolucionario e independiente” en González, A. et al. (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo.
- Dalí, S. (1933), “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista” en González, A. et al. (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo.
- (1935), “La conquista de lo irracional” en González, A. et al. (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo.
- Eco, U. (2007), *On Ugliness*. Nueva York, Rizzoli.
- Freud, S. (1900), “La interpretación de los sueños” en (2007) *Obras completas*. Vol. V. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1911), “Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico” en (2007) *Obras completas*. Vol. XII. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1913), “Tótem y tabú” en (2007) *Obras completas*. Vol. XIII. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1915), “De guerra y muerte. Temas de actualidad” en (2007) *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1920), “Más allá del principio del placer” en (2007) *Obras completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1923a), “Teoría de la libido” en (2007) *Obras completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1923b), “El yo y el ello” en (2007) *Obras completas*. Vol. XIX, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1927), “El porvenir de una ilusión” en (2007) *Obras completas*. Vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1930), “El malestar en la cultura” en (2007) *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1939), “Moisés y la religión monoteísta” en (2007) *Obras completas*. Vol. XXIII. Buenos Aires, Amorrortu.
- Gentile, E. (2009), *Il culto del littorio*. Laterza, Roma-Bari.

- González, A. et al. (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo.
- Janson, H. (1991), “El Mundo Moderno” en *Historia general del arte*. Vol. 4. Alianza, Madrid.
- Kurnitzky, H. (1992), *Edipo. Un héroe del mundo occidental*. México, Siglo XXI.
- (2001), *Retorno al destino. La liquidación de la sociedad por la sociedad misma*. México, Colibrí/UAM-X.
- Kuspit, D. (2007), *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Madrid, Abada.
- Marcuse, H. (1981), *Eros y civilización*. Barcelona, Ariel.
- Marinetti, F. T. (1909), “Fundación y Manifiesto del Futurismo” en Sáenz, O. (2010), *El Futurismo italiano*. México, UNAM.
- (1910), “Contra los profesores” en Sáenz, O. (2010), *El Futurismo italiano*. México, UNAM.
- (1911), “Segundo Manifiesto Político” en González, A. et al. (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo.
- (1920), “Más allá del comunismo” en Sáenz, O. (2010), *El Futurismo italiano*. México, UNAM.
- (1924), et al. “El Imperio Italiano. A Benito Mussolini, jefe de la Nueva Italia” en Sáenz, O. (2010), *El Futurismo italiano*. México, UNAM.
- Paz, O. (2008), *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, El Colegio Nacional/Era.
- Rubin, W. (1968), *Dada, Surrealism, and their Heritage*. Nueva York, Museo de Arte Moderno
- Ruiz de Samaniego, A. (2006), “Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico” en Maderuelo, J. (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid, Abada
- Shiner, L. (2004), *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós.
- Subirats, E. (2001), *Culturas virtuales*. México, Coyoacán
- (2009), *Filosofía y tiempo final*. Madrid, Fineo
- Tzara, T. (1918), “Manifiesto Dadá” en González, A. et al. (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo
- (1924) “Manifiesto del señor Antipirina” en González, A. et al. (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo.
- Vernant, J. (2001), *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona, Anagrama.