

Dr. Recard / doctores do / biblioteca Fact. n° 014147 \$10.372.- Junio 2006.

11.25  
R 185a  
2005  
C. A

Jacques Rancière

# El inconsciente estético



del estante  
editorial



serie  
PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

El inconsciente estético

Ranciere, Jacques  
El inconsciente estético. – 1° ed. – Buenos Aires :  
del Estante, 2005.  
104 p. ; 20x13 cm.  
ISBN 987-21954-0-4  
1. Filosofía. 2. Estética. I. Título  
CDD 111.85

Edición original:  
*L'inconscient esthétique*  
© 2001, Éditions Galilée  
9 rue Linné, París  
ISBN 2-7186-0554-5

Primera edición en español, 2005.

Traducción: Silvia Duluc  
Silvia Costanzo  
Laura Lambert

© del estante editorial  
sello de la fundación *centro de estudios multidisciplinarios (cem)*  
Av. Córdoba 991 2° A  
(1054) Ciudad de Buenos Aires, Argentina  
Tel.: 4322-3446 Fax: 4322-8932  
info@cemfundacion.org.ar  
www.cemfundacion.org.ar

ISBN 987-21954-0-4

Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

Está prohibida y penada por la ley la reproducción total o  
parcial de esta obra, en cualquier forma y por cualquier  
medio, sin la autorización expresa de la editorial.

## Prefacio

Un texto tiene siempre varios contextos. El que sigue responde, ante todo, a un pedido hecho por una escuela de psicoanálisis<sup>1</sup>. Intervenir como filósofo ante miembros de otra corporación es una actividad que se presta a equívocos. En nombre de la interdisciplinariedad uno recibe al otro o va de visita a lo del vecino. Pero la mayoría de las veces es para confirmar la identidad y el lugar pro-

1. El presente texto proviene de dos conferencias dictadas en Bruselas en enero de 2000, en el marco de la Escuela de Psicoanalistas, por invitación de Didier Cromphout.

pios en la república de los sabios, para asegurarse de que esa gran república está hecha de pequeñas repúblicas soberanas: de disciplinas provistas cada una de su terreno y sus métodos propios. Ese intercambio de cumplidos deja entonces las cosas como están. Me parece preferible practicar otra cosa: la transdisciplinarietà, es decir, la actitud que se interroga acerca de eso "propio" en cuyo nombre se practican esos intercambios. Nos interesamos entonces en las formas de percepción, en los actos intelectuales y en las decisiones que presidieron la formación de esas pequeñas repúblicas, en la constitución de sus objetos, sus reglamentos y sus fronteras. Esta actitud considera a las disciplinas como formaciones históricas constituidas en torno a objetos litigiosos. Esos objetos son litigiosos en dos sentidos. Lo son, primero, por su naturaleza. Se admite fácilmente que hay relaciones sociales o pensamientos inconscientes. Ahora bien, que la Sociedad o el Inconsciente existan es otra cuestión. Pero esos objetos también son litigiosos en el sentido de que no es fácil asignarles un propietario: la justicia del filósofo, según nos demuestra Platón, se recorta sólo en un combate nunca acabado con las justicias de los hombres honestos, los tribunales, los poetas y los mercaderes.

Eso quiere decir que el filósofo no sale, para ir de visita a casa ajena, del terreno que le pertenecería. La casa del filósofo siempre está en algún lugar en el cruce de las casas de los demás. Desde luego, con los demás pasa igual. Si el psicoanálisis pudo, muy tempranamente, redoblar su práctica específica con una actividad más amplia de interpretación de las obras de arte y de los trastornos de la civilización es porque el inconsciente no es el objeto propio que le brindaría los medios para aclarar las prácticas de los otros o para desbaratar las ilusiones que éstos se hacen. Es un objeto litigioso, ganado y siempre por volver a ganar sobre otros inconscientes, sobre otras formas de determinación de un espacio y una racionalidad del pensamiento inconsciente.

→ Este pequeño libro intenta demostrar eso en un punto preciso: el que concierne al lugar del arte en la teorización freudiana. Son incontables, desde hace un siglo, las contribuciones de psicoanalistas o pensadores inspirados por el psicoanálisis a la reflexión sobre el arte. Esa insistencia únicamente se entiende si se toma en cuenta la relación inversa. Si el autor de *La interpretación de los sueños* hace muchas veces referencia a poetas y escritores no es para probar la capacidad del psicoanálisis

para descifrar las fantasías de los artistas. Lo hace, ante todo, para mostrarles a los médicos que la obra de esos artistas da testimonio de una racionalidad de la "fantasía" que ellos no quieren ver. Me pareció que se podía llevar más lejos el razonamiento: si Freud necesita el testimonio de los poetas no es sólo porque las obras de éstos llevan la huella de alguna eficacia del pensamiento inconsciente. Es, en forma más profunda, porque las obras y los modos de pensamiento del arte del siglo XIX constituyeron en sí mismos cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente. La estética, en tiempos de Schelling y Hegel, se había declarado tal analizando los productos del arte como frutos de la unión entre un proceso consciente y un proceso inconsciente. Con Novalis, la poesía había proclamado que todo es lenguaje y, por su parte, la literatura y la pintura revelaban la potencia de los sentidos y emociones presentes en las cosas consideradas vulgares e insignificantes. La novela, con Balzac y Hugo, se consagraba a descifrar los signos de historia escritos en las cosas y a viajar por las profundidades ocultas bajo el escenario de los acontecimientos singulares. El teatro, en tiempos de Ibsen, Maeterlinck y Strindberg, se ocupaba de hacer hablar, en el

El inconsciente freudiano sobre el fondo de otro inconsciente: el "inconsciente estético"?

núcleo mismo del diálogo de los personajes, al silencio testigo de determinada potencia del tercero, de lo Desconocido. Resumiendo, el inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente que llamé "inconsciente estético": el paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, del lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, retiradas en el silencio de los oradores. El inconsciente freudiano se constituye en un diálogo con la racionalidad propia de ese régimen novedoso de percepción y pensamiento del arte que propuse llamar régimen estético del arte.

Este libro intenta sacar una simple conclusión: el arte no es un objeto del psicoanálisis como cualquier otro. Es un lugar de la querrela de racionalidades en cuyo seno el psicoanálisis nació y debió redefinir constantemente el sentido mismo de su práctica. Porque el inconsciente estético no es un simple telón de fondo histórico del que se desprendería el inconsciente freudiano. Es una constelación que tiene su dinámica, su filosofía y su

2. Acerca de esta noción, véanse particularmente mis libros: *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002; y *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée, 2004.

política propias. Esa dinámica se puede resumir en la tensión, fijada por Nietzsche, entre Apolo y Dioniso. Por un lado, el régimen estético del arte alimenta el sueño apolíneo del sentido presente en las formas y de él extrae el proyecto de una educación estética de la humanidad que forje un mundo nuevo donde el arte, la política y la religión sean una sola y la misma respiración de la comunidad. Pero ese mismo régimen tampoco cesa de oponerle a su propio sueño aquello que lo contradice: la música dionisiaca del fondo oscuro e insensato de las cosas. A lo largo de todo el siglo XIX, la novela realista, la ópera wagneriana y el teatro naturalista o simbolista contaron, en esencia, una única historia cuya fórmula filosófica nos fue dada por Schopenhauer: la disolución de las ilusiones de la representación en la fuerza ciega de la voluntad y la disolución de esa voluntad en el querer de la nada o la nada del querer que es su verdad última. Esa intriga nihilista, reverso del gran sueño romántico de una nueva comunidad sensible, no sólo constituye el trasfondo histórico de la invención freudiana. También le propone a esa invención su filosofía: la misma que lee en las novedades del arte los síntomas de esa insistencia del fondo oscuro de la civilización que desenmas-

Apolo y Dioniso  
 ↓  
 Ed. Estética de la Humanidad  
 ↓  
 Fondo oscuro e insensato  
 ↓  
 Representación / Nada  
 ↓  
 Querer  
 ↓  
 Textos  
 ↓  
 Agujero  
 ↓  
 Nihilismo

cara las bellas ilusiones del mundo nuevo y la vanidad misma del movimiento por el cual la vida se encarniza en perpetuarse.

Es posible entonces observar en las intervenciones de Freud sobre el terreno artístico una apuesta central: desligar al psicoanálisis de la filosofía que la lógica del inconsciente estético le presta espontáneamente, aflojar el lazo "nihilista" entre arte y síntoma de la civilización. De ahí, por ejemplo, lo detallado del análisis de las razones del suicidio del estudiante Nathaniel en *El hombre de la arena* de Hoffmann o del renunciamiento de la heroína del *Rosmersholm* de Ibsen a ese casamiento que es la coronación de sus intrigas. Debe dejar bien sentado que a la Rebeca de Ibsen la guía la culpa provocada por la revelación del incesto y no el gusto por la nada, y que a Nathaniel lo perturba el miedo a la castración y no la fascinación por el autómatas y la muerte. En síntesis, la racionalidad de la historia contada por el escritor no debe identificarse con la intriga de la pulsión de muerte, teoría que Freud comenzaba a elaborar por entonces. En el momento mismo en que los escritores que comenta se ocupan de devolver las bellas intrigas clásicas de causalidad al sentido último de un querer-vivir irracional, la interpretación

freudiana opera aparentemente una contramarcha que retrotrae a las historias de ruido y de furia a la lógica aristotélica del encadenamiento de causas y efectos, cuyo poder de sorpresa y dolencia amorosa está ligado al perfecto rigor que posee.

Si me aventuré a examinar las tensiones que caracterizan a la relación del inconsciente freudiano con el inconsciente estético y su política inmanente no fue para "explicarles Freud" a quienes lo conocen mejor que yo. Fue porque esas tensiones son testimonio de un lazo más fundamental entre nuestros modos de percepción del arte y nuestros modos de interpretación del mundo. Ese lazo sigue operando todavía hoy. Pero cobró formas nuevas, de las que es testimonio el desplazamiento que, a partir de Freud, sufrió la relación entre el psicoanálisis, la interpretación del arte y el análisis de las perturbaciones de la civilización. Ese es el desplazamiento que señalo al referirme a la interpretación freudiana del *Moisés* de Miguel Ángel. En contra de todos los que esperan del análisis la revelación de algún secreto infantil del escultor o de algún signo de pesimismo saturnino en el sueño brillante del Renacimiento, Freud reduce al Moisés a una figura clásica mimada por el pensamiento de las Luces: el héroe que recupera el

dominio de sí en el centro de las tormentas de la revelación divina y la cólera humana. Esa racionalización apolínea del hombre de la Ley y el furor divino está, sin duda, muy lejos de los discursos que hoy ponen a cualquier obra bajo el signo del terror del *Unheimlichkeit* y el horror de la *Cosa*. Y podríamos oponer estrictamente el Moisés apaciguado de Freud a la estética forjada por Jean-François Lyotard, que identifica lo sublime kantiano con la *Cosa* freudiana. Seguramente más atento que Freud a la singularidad artística y la novedad estética, Lyotard pensó todo el arte moderno en base al concepto kantiano de "sublime", concebido como ausencia de medida entre la potencia sensible y la potencia inteligible. La chispa de color sobre la tela, el timbre singular de la obra musical, lo trémulo de la escritura se vuelven huella del choque del *aistheton* que saca al espíritu de la nada sólo al precio de significarle su servidumbre. El alma, según Lyotard, llega a la existencia bajo la dependencia de lo sensible, violentada, humillada. Pero esa dependencia del espíritu respecto del choque sensible traduce otra dependencia más fundamental, que tiene que ver con la alteridad que la habita: la potencia inmanejable que expresan la *Cosa* freudiana o la ley

mosaica, esa que pronuncia, en medio del temor y del temblor, la Voz del Dios irrepresentable. Así, la virtud del arte, para Lyotard, está en ser testimonio de esa dependencia irredimible respecto de la potencia del Otro, de esa "miseria" o ese "terror" que desmantela al espíritu y que el espíritu quiere olvidar en sus sueños de dominio: en el proyecto de las Luces o en la educación estética de la humanidad. La virtud del arte consiste en ser testimonio del desastre totalitario, consecuencia última de ese sueño de una humanidad dueña de su propio destino<sup>3</sup>.

Hemos visto que se forma un nudo singular entre el pensamiento del inconsciente, la interpretación del arte y el análisis de la civilización. La singularidad del arte se reduce allí a la potencia del *Unheimlichkeit* freudiano. Y esa misma potencia es asimilada a la "terribilidad" del hombre conceptualizada por Heidegger cuando comenta el célebre coro de *Antígona*, que proclama que el

3. Véanse particularmente Jean-François Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998; *Moralidades postmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996; y *Heidegger y los judíos*, Buenos Aires, La marca, 1995. Desarrollé el análisis de la argumentación lyotardiana y de sus apuestas en *Malaise...*, ob. cit.

Cap. Malaise... y el logos  
 El hombre es incluso más terrible que todas las cosas terribles. Esa asimilación permite hacer lo que el análisis freudiano se encargaba tan cuidadosamente de evitar: que las obras de arte se leyeran como síntomas del malestar de una civilización.

La asimilación opera entonces aquello a lo que Freud se negaba, es decir, la transformación del psicoanálisis en una visión del mundo. Esa transformación se inscribe en un fenómeno característico de nuestro presente: la tendencia a hacer desvanecer las singularidades artísticas y políticas en la indistinción ética. Esa desaparición está a la orden del día en las múltiples interpretaciones del arte del siglo XX como testimonio de lo irrepresentable de la catástrofe totalitaria. Y aparece también en la tendencia actual a disipar los conflictos de la política en una lógica global de la catástrofe, de la excepción o del terror, donde se manifestaría algún destino inexorable de la humanidad moderna: cumplimiento de la esencia de la técnica, revelación traumática del malestar en la cultura, choque decisivo de las civilizaciones o, de modo más prosaico, combate final de la alianza de las fuerzas del Bien contra el eje del Mal.

En una obra más reciente me ocupé de analizar las características de ese giro ético. La apuesta

Tendencias  
 que  
 la clave de esta  
 de la técnica.  
 D. J.

ya está implícita en este libro, aun cuando tenga un objetivo más circunscripto. El destino de un texto es una cosa. Las apuestas que esconde son otra. Saber cómo se relaciona el psicoanálisis con el arte nunca puede ser un simple asunto entre el psicoanálisis y el arte. El asunto inicia la querella de varios inconscientes, de varias maneras de vincular la interpretación del arte con la del mundo que produce el arte o del cual es testimonio. Esa querella de interpretaciones es también una querella sobre la manera de determinar qué cosa del orden del mundo puede o no ser cambiada. La estética, como régimen de pensamiento del arte y del inconsciente que lo habita, nació en tiempos de la Revolución Francesa, y las querellas "estéticas" fueron siempre, al mismo tiempo, querellas sobre la interpretación de la era revolucionaria. Las últimas décadas recordaron esa solidaridad de diversas maneras: acusaciones lanzadas contra un arte cómplice de las utopías totalitarias, proclamación de un arte de lo irrepresentable como testimonio de la catástrofe interminable de la civilización, caracterización de una era "posmoderna" que le habría puesto término a la seriedad de la utopía y el testimonio. Por supuesto, no pretendo zanjar el debate. Las pequeñas querellas actuales remiten a

una guerra más fundamental de los discursos que no pretendo resolver aquí, pero de la que, al menos, sí se puede intentar dibujar el terreno y medir lo que está en juego.

En todo caso, hay algo seguro: mi intervención no apunta a poner a cada cual –el filósofo, el psicoanalista, el artista y el político– en su propio lugar. En realidad, más bien tiende a mostrar por qué ninguno de ellos puede estar ahí: sencillamente porque ese lugar propio no existe.

JACQUES RANCIÈRE  
Enero de 2005

Alberca II  
vinculando  
al paso  
entre la  
estética de la  
era "o como  
le viene como  
otra desde la  
estética de  
(Foucault).

Alberca II

## Del psicoanálisis del arte al inconsciente estético

No me referiré, bajo este título, a la aplicación al campo estético de la teoría freudiana del inconsciente. No me referiré, en consecuencia, al psicoanálisis del arte. Tampoco a los numerosos y significativos elementos que los historiadores y los filósofos del arte han tomado prestados de las tesis freudianas y lacanianas en particular. No tengo competencia alguna para hablar desde el punto de vista de la teoría psicoanalítica. Mi interés en este trabajo es completamente distinto. No pretendo saber cómo se aplican los conceptos freudianos al análisis y a la interpretación de textos literarios o de

Por qué ...  
 un lugar  
 estratégico en  
 la demostración...

obras plásticas. Me pregunto, a la inversa, por qué la interpretación de esos textos y esas obras ocupa un lugar estratégico en la demostración de la pertinencia de los conceptos y las formas de interpretación analíticas. No pienso sólo en los libros y artículos que Freud consagró específicamente a algunos escritores o artistas, a la biografía de Leonardo da Vinci, al *Moisés* de Miguel Ángel o a la *Gradiva* de Jensen. Pienso en las múltiples referencias a textos o personajes literarios que sostienen en general sus demostraciones, por ejemplo, aquellas de *La interpretación de los sueños* inspiradas en las glorias de la literatura francesa y en las obras contemporáneas, en el *Fausto* de Goethe o en *Safo* de Alphonse Daudet.

Tomar las cosas al revés no significa devolverle al investigador la pregunta acerca de sus ejemplos ni cuestionar su particular interés por el *Moisés* de Miguel Ángel o por esa pequeña nota de los *Cuadernos* de Leonardo. Quienes ejercen la profesión ya nos han explicado las circunstancias de la identificación del padre del psicoanálisis con el guardián de las Tablas de la Ley o lo que está en juego en su confusión entre un milano y un buitre. No se tratará aquí, por lo tanto, de psicoanalizar a Freud. Las figuras literarias y artísticas elegidas por él no me interesan por la referencia que hacen a la

novela analítica del Fundador. Lo que me interesa es saber lo que ellas prueban y lo que les permite dar cuenta de lo que prueban. Ahora bien, en su gran mayoría, esas figuras sirven para probar lo siguiente: que hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una "carga de pensamiento" en lo que aparenta ser un detalle anodino. Esas figuras no son los *materiales* sobre los cuales la interpretación analítica prueba su capacidad de interpretar las formaciones de la cultura. Son los *testimonios* de la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante. En síntesis, si el médico Freud interpreta hechos "anodinos" desestimados por sus colegas positivistas, si puede servirse de "ejemplos" para su demostración, es porque éstos son en sí mismos la expresión de cierto inconsciente. Se puede decir de otra manera: si la teoría psicoanalítica del inconsciente es formulable es porque, fuera del terreno propiamente clínico, ya existe cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento, y el campo de las obras de arte y de la literatura se define como el ámbito de efectividad privilegiada

de este "inconsciente". Mi interrogación concierne al modo en que la teoría freudiana encuentra su sostén en la configuración preexistente del "pensamiento inconsciente", en la idea de la relación del pensamiento y del no-pensamiento que se ha formado y desarrollado de manera predominante en el terreno de lo que llamamos estética. Trataré de pensar los estudios "estéticos" de Freud como marcas de una inscripción del pensamiento analítico de la interpretación en el horizonte del pensamiento estético.

Este proyecto supone, desde luego, una explicitación previa en cuanto a la noción misma de "estética". Para mí, no designa la ciencia o la disciplina que se ocupa del arte. "Estética" designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido éstas son objetos de pensamiento. De modo más fundamental, es un régimen histórico específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento.

Sabemos que el uso del término "estética" para designar el pensamiento del arte es reciente. Su genealogía remite generalmente a la obra que Baumgarten publicó en 1750 con ese título y a la

Baumgarten } son referencias equívocas  
Kant } en la ref. de estética.

*Critica del juicio* de Kant. Pero estas referencias son equívocas. En efecto, el término "estética" en el libro de Baumgarten no designa de ninguna manera la teoría del arte. Designa el dominio del conocimiento sensible, de ese conocimiento claro pero todavía confuso que se opone al conocimiento claro y distinto de la lógica. La posición de Kant en esta genealogía es igualmente problemática. Tomando prestado de Baumgarten el término "estética" para designar la teoría de las formas de la sensibilidad, Kant recusa justamente lo que le otorgaba sentido, esto es, la idea de lo sensible como inteligible confuso. La *Critica del juicio* no reconoce a la estética como teoría. Reconoce solamente el adjetivo "estético" para designar un tipo de juicio y no una categoría de objetos.

Recién en el contexto del romanticismo y el idealismo poskantianos, a través de los escritos de Schelling, de Schlegel o de Hegel, "estética" pasará a designar el pensamiento del arte, no sin que haya una insistente declaración acerca de lo inapropiado del término. Es recién entonces cuando, con el nombre de estética, se opera una identificación entre el pensamiento del arte —el pensamiento efectuado por las obras de arte— y cierta idea de "conocimiento confuso": una idea nueva y para-

Romanticismo - idealismo post kantiano  
Schelling, Schlegel, Hegel.

Estética"... designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido estas cosas son cosas de pensamiento."

Reúne lo = arte: territorio de pensamiento presente  
 contradictorio = al no-pensamiento

dójica, ya que, al hacer del arte el territorio de un pensamiento presente fuera de sí mismo, idéntico al no-pensamiento, reúne los contradictorios: lo sensible como idea confusa de Baumgarten y lo sensible heterogéneo en la idea de Kant. Es decir que la identificación hace del "conocimiento confuso" no ya un conocimiento menor, sino exactamente un pensamiento de lo que no piensa<sup>1</sup>.

Estética:

"No es un nuevo nombre, es una configuración específica."

"Marca una transformación del régimen de pensamiento del arte."

Dicho de otro modo, "estética" no es un nuevo nombre para designar el terreno del "arte". Es una configuración específica de ese terreno. No es una nueva rúbrica bajo la cual se ordena lo que anteriormente provenía del concepto general de poética. Marca una transformación del régimen de pensamiento del arte. Ese nuevo régimen es el lugar donde se constituye una idea específica del pensamiento. Mi hipótesis es que el pensa-

1. Sabemos que un coro actualmente dominante se ensaña en deplorar que la estética haya sido desviada de su verdadera destinación de crítica del juicio de gusto, tal como Kant la había formulado, resumiendo el pensamiento del Iluminismo. Pero no se puede desviar sino lo que ya existe. En la medida en que la estética no ha sido jamás la teoría del juicio del gusto, el deseo de que vuelva a serlo no expresa más que el refrán común del "regreso" a algún inhallable paraíso prerrevolucionario del "individualismo liberal".

miento freudiano del inconsciente no es posible sino sobre la base de ese régimen de pensamiento del arte y de la idea de pensamiento que le es inmanente. O, si se quiere, el pensamiento freudiano, cualquiera sea, por lo demás, el clasicismo de las referencias artísticas de Freud, sólo es posible sobre la base de la revolución que hace pasar el terreno de las artes del reino de la poética al de la estética. (estética (ref.))

Me gustaría explicitar y justificar estas proposiciones mostrando cómo cierto número de objetos y modos de interpretación privilegiados de la teoría freudiana están ligados al cambio de estatuto de esos objetos en la configuración *estética* del pensamiento del arte. Partiré para ello, corresponde que así sea, del personaje poético central en la elaboración del psicoanálisis, es decir, Edipo. En *La interpretación de los sueños*, Freud explica que hay "un material legendario" cuya eficacia dramática universal descansa en su conformidad universal con los datos de la psicología del niño. Ese material es la leyenda de Edipo y la tragedia homónima de Sófocles<sup>2</sup>. Freud plantea así la universalidad del

2. Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños", en *Obras completas*, 2ª ed., Buenos Aires, Amorrortu, 2003, vol. IV y V.

esquema dramático edípico bajo un doble aspecto: como explicitación de deseos infantiles universales y universalmente reprimidos, pero también como forma ejemplar de revelación de un secreto escondido. La revelación progresiva y conducida con arte de *Edipo rey* es comparable, nos dice Freud, al trabajo de una cura psicoanalítica. Freud engloba así, en la misma afirmación de universalidad, tres cosas: una tendencia general del psiquismo humano, un material ficcional determinado y un esquema dramático planteado como ejemplar. La pregunta que entonces surge es: ¿qué es lo que le permite a Freud afirmar esa adecuación y hacer de ella el centro de su demostración? O, de otra forma: ¿es posible dar cuenta de la universal eficacia dramática de la historia edípica y del esquema de revelación instrumentado por Sófocles? Plantearé esta cuestión con la ayuda de un ejemplo que me será proporcionado por la difícil experiencia de un dramaturgo que se propuso explotar ese material exitoso.

- 1) Tendencia del psiquismo humano.
- 2) Material ficcional
- 3) Esquema dramático ejemplar.

## El defecto de un tema

En 1659 Corneille recibe el encargo de escribir una tragedia para las fiestas de carnaval. Para el dramaturgo, ausente de la escena después del fracaso estrepitoso de *Pertharite* siete años antes, es la ocasión de retornar. No puede permitirse un nuevo fracaso y sólo tiene dos meses para escribir la tragedia. Para optimizar sus posibilidades de éxito, busca el tema trágico por excelencia, ya tratado por modelos ilustres, que no tenía más que "traducir" y adaptar a la escena francesa. Elige, por lo tanto, hacer un *Edipo*. Ahora bien, ese tema ideal rápidamente demuestra ser una trampa.

Para obtener el éxito que ya daba por descontado, Corneille deberá renunciar a toda transposición de Sófocles y remodelar enteramente el esquema de revelación de la culpabilidad de Edipo, para suprimir aquello que lo vuelve impracticable. "Me he dado cuenta de que lo que había pasado por milagroso en aquellos siglos lejanos podría parecer horrible en el nuestro, y de que la elocuente y curiosa descripción de la manera en que ese desdichado príncipe se saca los ojos y el espectáculo de esos ojos reventados de los cuales destila sangre sobre su rostro, que ocupa todo el quinto acto en los incomparables originales, haría indignar a nuestras delicadas damas, quienes componen la parte más bella de nuestro auditorio y cuyo disgusto ocasionaría fácilmente la censura de quienes las acompañan; y de que, por último, como el amor no tiene ningún papel en este tema ni las mujeres ningún lugar, estaba despojado de los principales ornamentos que atraen usualmente al público"<sup>1</sup>.

1. Traducido de Jean-Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1987, t. III, p. 18: "J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourrait sembler horrible au nôtre et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux et le spectacle de ces mêmes yeux crevés dont le sang >

Los problemas, como hemos visto, no provienen del dato incestuoso. Proviene de la puesta en ficción, del esquema de la revelación y de la corporalidad teatral del desenlace. En definitiva, tres puntos vuelven imposible la transposición simple prevista inicialmente. Al horror de los ojos reventados de Edipo y a la ausencia de interés amoroso se suma, en efecto, el abuso de los oráculos: dan a entender demasiado la clave del enigma y tornan poco verosímil la ceguera del descifrador de enigmas.

En síntesis, el esquema sofocleano de la revelación peca al mostrar demasiado lo que sólo debería ser dicho y al hacer saber demasiado pronto lo que debería permanecer ignorado. Corneille debe, entonces, corregir esos defectos. Saca de escena los ojos reventados de Edipo para preservar la sensibilidad de las damas. Pero también pone en escena a Tiresias. Suprime esa confrontación ver-

---

< lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent, et qu'enfin, l'amour n'ayant point de part dans ce sujet ni les femmes d'emploi, il était dénué des principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique".

bal, central en Sófocles, en la que aquel que sabe no quiere decir —pero habla, a pesar de todo—, mientras que quien quiere saber se rehúsa a oír las palabras que revelan la verdad que busca. Este juego de escondite del investigador culpable con la verdad, demasiado claro para el espectador, es sustituido por una intriga moderna, una intriga que, al ser portadora de pasiones e intereses en conflicto, provoca la indecisión acerca de la identidad del culpable. Para eso sirve la historia de amor, ausente en Sófocles. Corneille da a Edipo una hermana, Dirce, a quien él ha usurpado el trono que le correspondía; y a Dirce, un enamorado, Teseo. Como Dirce se considera responsable del viaje que le costó la vida a su padre y Teseo tiene dudas acerca de su nacimiento, o finge tenerlas para proteger a la mujer que ama, hay tres interpretaciones posibles del oráculo, tres eventuales culpables. La historia de amor no escatima el suspenso al manejar la distribución del saber y la incertidumbre acerca del desenlace.

Sesenta años más tarde, otro dramaturgo encontrará el mismo problema y lo resolverá de la misma manera. Es en los inicios de su carrera dramática cuando el joven Voltaire, a los veinte años de edad, elige el tema de Edipo. Pero lo

hace para enfrentarse con Sófocles más francamente que Corneille, denunciado las “inverosimilitudes” de la intriga de *Edipo rey*. Es inverosímil que Edipo ignore las circunstancias de la muerte de Layo, su predecesor. Es inverosímil que no escuche lo que le dice Tiresias y que injurie tratando de mentiroso a quien él convocó como profeta venerable. La conclusión que se extrae es radical: “Es un defecto del argumento, dicen, y no del autor. Como si no fuera el autor quien debe corregir su argumento cuando es defectuoso”<sup>2</sup>. Voltaire corrige entonces el argumento encontrando otro candidato a asesino de Layo: Filoctetes, antiguo niño abandonado, perdidamente enamorado de Yocasta, desaparecido de Tebas precisamente en la época del asesinato y que vuelve muy oportunamente cuando se busca un culpable.

“Un tema defectuoso”, así aparece en la época clásica, en la era de la representación, el funcionamiento del “psicoanálisis” sofocleano. Lo defectuoso, repitámoslo, no es la historia del incesto. De

2. Traducido de Voltaire, “Lettres sur Œdipe”, en *Œuvres complètes*, París, Garnier, 1877, t. II, p. 20: “C’est une faute du sujet, dit-on, et non de l’auteur. Comme si ce n’était pas à l’auteur à corriger son sujet lorsqu’il est défectueux !”.

Ver - Dejar

las dificultades de Corneille y Voltaire para adaptar a Sófocles, nada puede inferirse en contra de la universalidad del complejo de Edipo. Lo que se pone en duda, por el contrario, es la universalidad del "psicoanálisis" edípico, del escenario sofocleano de revelación del secreto. Éste establece para ellos una relación defectuosa entre lo que es visto y lo que es dicho, y entre lo que es dicho y lo que es entendido. Es un escenario que muestra demasiado al espectador. Y ese exceso no atañe solamente al espectáculo repulsivo de los ojos reventados. Conciérne, de manera más general, a la marca del pensamiento en los cuerpos. Y, sobre todo, da a entender demasiado. Contrariamente a la afirmación de Freud, no hay un buen suspenso, una buena progresión dramática en la revelación de la verdad al héroe y al espectador. ¿Pero qué es entonces lo que pone en juego esta racionalidad dramática? La respuesta no deja lugar a dudas: es el "sujeto", el personaje mismo de Edipo. Es esa furia que lo empuja a querer saber a cualquier precio, en contra de todos y en contra de sí mismo y, al mismo tiempo, a no escuchar la palabra apenas velada que le ofrece la verdad que reclama. El núcleo del problema está ahí: ese loco del saber que acaba con los ojos reventados no hiere

1) *En el orden de la representación:  
... la marca de la palabra es hacer ver.*

simplemente la "delicadeza" de las damas. Sino propiamente el orden del sistema representativo que normativiza la creación dramática.

*El orden del sistema representativo.*

El orden de la representación esencialmente quiere decir dos cosas. En primer lugar, cierto orden de las relaciones entre lo decible y lo visible. En este orden, la esencia de la palabra es hacer ver. Pero lo hace siguiendo un régimen de doble moderación. Por un lado, la función de manifestación visible retiene el poder de la palabra. Ésta manifiesta sentimientos y voluntades en lugar de hablar por sí misma, como la palabra de Tiresias —e igualmente la de Esquilo o Sófocles—, al modo del oráculo o del enigma. Por otro lado, retiene la potencia de lo visible mismo. La palabra instituye cierta visibilidad. Manifiesta lo que está oculto en las almas, relata y describe lo que está lejos de los ojos. Pero, de ese modo, retiene eso visible que manifiesta bajo su mandato. La palabra le prohíbe al alma mostrar por ella misma, mostrar lo que prescinde de palabras, el horror de los ojos reventados.

*R tiene un historial en la forma de R.*

El orden de la representación, en segundo lugar, es cierto orden de las relaciones entre el saber y la acción. El drama, dice Aristóteles, es disposición de acciones. En la base del drama hay personajes que persiguen ciertas metas en condiciones

2) *El orden de la representación "... es cierto orden de las relaciones entre el saber y la acción."*

de ignorancia parcial, que van a resolverse en el transcurso de la acción. Lo que queda así excluido es lo que hace al fondo mismo de la hazaña edípica, el *pathos* del saber: el ensañamiento maníaco en saber lo que más vale no saber, el furor que impide escuchar, el rechazo a reconocer la verdad en la forma en que se presenta, la catástrofe del saber insoportable, del saber que obliga a apartarse del mundo de lo visible. De este *pathos* está hecha la tragedia de Sófocles. *Pathos* que Aristóteles ya no entiende más y que expulsa detrás de la teoría de la acción dramática que hace advenir el saber según la ingeniosa maquinaria de la peripecia y el reconocimiento. Es éste, finalmente, lo que hace de Edipo, en la era clásica, un héroe imposible, salvo correcciones radicales. Imposible no porque mate a su padre y se acueste con su madre, sino por la manera en que se entera, por la identidad que él mismo encarna en ese aprendizaje, la identidad trágica del saber y del no-saber, de la acción voluntaria y del *pathos* sufrido.

"Imposible por la manera en que se entera..."

## La revolución estética

Es, pues, todo un régimen de pensamiento del poema lo que recusa al guión edípico. Podemos decirlo al revés. Para que el privilegio de ese guión sea enunciado, es preciso revocar ese régimen de pensamiento de las artes, ese régimen representativo que implica también cierta idea del pensamiento: el pensamiento como acción que se impone a una materia pasiva. Y lo que llamé poco antes "revolución estética" es eso mismo: la abolición de un conjunto ordenado de relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad. Podemos decirlo de otra

Revolución estética: "...abolición de un conjunto ordenado entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad."

forma: para que Edipo sea el héroe de la revolución psicoanalítica, es necesario un nuevo Edipo que revoque a los de Corneille y Voltaire y pretenda renovar lazos con el pensamiento trágico de Sófocles, más allá de la tragedia a la francesa, pero también con la racionalización aristotélica de la acción trágica. Son necesarios un nuevo Edipo y una nueva idea de tragedia: los de Hölderlin, Hegel o Nietzsche.

Dos rasgos son los que van a caracterizar a este nuevo Edipo y a hacer de él el héroe de una idea "nueva" del pensamiento, que pretende reconciliarse con aquel que testimoniaba la tragedia griega. Edipo, primero, testimonia cierto salvajismo existencial del pensamiento en el que el saber se define no como el acto subjetivo de captura de una idealidad objetiva, sino como cierta afección, una pasión, incluso una enfermedad del viviente. El saber mismo es un crimen contra la naturaleza: tal es, según *El nacimiento de la tragedia*, la significación de la historia edípica. Edipo y la tragedia son testimonio de que, en materia de pensamiento, siempre se trata de sufrimiento y de medi-

1. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edaf, 2002, pp. 114 y ss.

Son necesarios  
un nuevo Edipo  
y una nueva  
idea de la  
tragedia:  
Hölderlin,  
Hegel,  
Nietzsche.

cina, de la unión paradójica entre ambos. Esta vuelta a la escena filosófica de la equivalencia trágica entre saber y sufrimiento (el *mathos pathēi* de Esquilo o de Sófocles) supone la reunión de la gran trilogía de los enfermos del saber: Edipo y <sup>Edipo</sup> Hamlet, que se corresponden en *La interpretación* <sup>Hamlet</sup> ~~de los sueños~~ como lo hacían ya en las *Lecciones de* <sup>Fausto</sup> ~~estética~~ de Hegel, y Fausto, que también está allí presente. El psicoanálisis se inventa en ese punto donde la filosofía y la medicina vuelven a cuestionarse una a la otra, para hacer del pensamiento una cuestión de enfermedad y de la enfermedad una cuestión de pensamiento.

Pero esa solidaridad de las cosas del pensamiento y las cosas de la enfermedad es también solidaria del nuevo régimen de pensamiento de las producciones del arte. Si Edipo es un héroe ejemplar es porque su figura ficcional emblematiza las propiedades que les otorga a las producciones del arte la revolución estética. Edipo es el que sabe y no sabe, el que actúa absolutamente y el que padece absolutamente. Ahora bien, precisamente mediante esa identidad de los contrarios es que la revolución estética define lo propio del arte. A primera vista, parece sólo oponer a las normas del régimen representativo un poder absoluto del

Edipo: sabe / no sabe } unión de  
actúa / padece } contrarios

hacer. La obra deriva de su propia ley de producción y es su propia prueba. Pero, al mismo tiempo, esta producción incondicionada se identifica con una absoluta pasividad. El genio kantiano resume esa dualidad. Es el poder activo de la naturaleza el que opone su propia fuerza a todo modelo, a toda norma o, más bien, se hace norma ella misma. Pero, al mismo tiempo, es el que no sabe lo que hace, el incapaz de dar cuenta de lo que hace.

En el régimen estético, es el hecho mismo del arte, esa identidad de un saber y de un no-saber, de un obrar y de un padecer, lo que la "claridad confusa" de Baumgarten radicaliza en identidad de contrarios. En ese sentido, la revolución estética ya había comenzado en el siglo XVIII cuando Vico, en su *Ciencia nueva*, había intentado establecer, contra Aristóteles y la tradición representativa, la figura de lo que llamaba "el verdadero Homero".

Vale la pena recordar el contexto para aclarar la filiación que nos interesa. Porque el blanco original de Vico no es precisamente la "teoría del arte", sino la vieja cuestión teológico-poética de la "sabiduría de los egipcios", la de saber si el lenguaje jeroglífico es un lenguaje encriptado, depositario de un pensamiento religioso prohibido al profano, y si, asimismo, las antiguas fábulas poé-

ticas son la expresión alegórica de un pensamiento filosófico. Esta vieja cuestión se remonta al menos hasta Platón. Cuando denunciaba la inmoralidad de las fábulas homéricas, refutaba, en efecto, a quienes veían alegorías cosmológicas en los adulterios divinos que ellas narran. La cuestión reaparece en la época protocristiana cuando los autores paganos, para refutar la acusación de idolatría, hacen valer otra vez la sabiduría críptica presente en las escrituras ideogramáticas y en las fábulas de los poetas. Luego vuelve con fuerza en los siglos XVII y XVIII, sostenida a la vez por los desarrollos de los métodos exegéticos y por la querrela filosófica sobre el origen del lenguaje.

Vico se inscribe en ese contexto con un doble propósito. Su intención es liquidar la idea de la sabiduría misteriosa oculta en las escrituras gráficas y en las fábulas poéticas. Opone una hermenéutica nueva que relaciona la imagen no con un sentido oculto, sino con sus condiciones de producción. Pero, al mismo tiempo, Vico arrasa con la imagen tradicional del poeta. Su descubrimiento del "verdadero Homero" refuta en cuatro puntos la imagen aristotélica y representativa del poeta como inventor de fábulas, de personajes, de imágenes y de ritmos.

En primer lugar, según demuestra, Homero no es un inventor de fábulas, pues no conocía la diferencia —que conocemos nosotros— entre historia y ficción. Sus pretendidas fábulas eran para él historia que transmitía tal como la había recibido.

En segundo lugar, no es un inventor de personajes. Sus pretendidos personajes, Aquiles el valiente, Ulises el astuto, Néstor el prudente, no son personajes individualizados. Tampoco son alegorías inventadas con fines poéticos. Son abstracciones en imágenes, la única manera en que el pensamiento, igualmente incapaz de abstraer y de individualizar, puede figurar virtudes —coraje, inteligencia, sabiduría o justicia— que no puede concebir ni nombrar como tales.

En tercer lugar, no es el inventor de las bellas metáforas y las imágenes brillantes que lo hicieron célebre. Simplemente vivió en una época en la que el pensamiento no se separaba de la imagen, ni lo abstracto de lo concreto. Sus “imágenes” no son otra cosa que la manera de hablar de los pueblos de su tiempo.

Por último, no es un inventor de ritmos y de metros. Es, simplemente, el testigo de un estado del lenguaje en el cual el habla era idéntica al canto. Los hombres han cantado antes de hablar, antes de pasar

al lenguaje articulado. Los atractivos poéticos de la palabra cantada son, en realidad, los balbuceos de la infancia del lenguaje, de los que es testimonio todavía el lenguaje de los sordomudos.

Así, los cuatro privilegios tradicionales del poeta/inventor son transformados en propiedades de su lenguaje, de un lenguaje que es suyo y a la vez no le pertenece, que no es un instrumento que está a su disposición, sino el testimonio de un estado de infancia del lenguaje, del pensamiento y de la humanidad. Homero es poeta por la identidad de lo que quiere y de lo que no quiere, de lo que sabe y de lo que ignora, de lo que hace y de lo que no hace. El hecho poético está ligado a esta identidad de los contrarios, a la distancia entre una palabra y lo que ella dice. Hay solidaridad entre el carácter poético del lenguaje y su carácter cifrado. Pero ese cifrado no es la disimulación de alguna ciencia secreta. En definitiva, no es nada más que la inscripción del proceso mismo por el cual esa palabra es producida.

La figura de Edipo como sujeto trágico ejemplar y universalmente válido tiene por condición a esa figura hermenéutica del “verdadero Homero”. Ella supone un régimen de pensamiento del arte en el que lo propio del arte es ser la identidad de una

acción consciente y de una producción inconsciente, de una acción deseada y de un proceso involuntario; en síntesis, la identidad de un logos y de un pathos. Esa identidad es la que, en adelante, testimonia el hecho del arte. Pero ésta puede pensarse de dos maneras opuestas: como inmanencia del logos en el pathos, del pensamiento en el no-pensamiento, o, a la inversa, como inmanencia del pathos en el logos, del no-pensamiento en el pensamiento.

La primera manera es ilustrada por los grandes textos fundadores del modo estético del pensamiento y se resume de la mejor manera posible en las Lecciones de estética de Hegel. El arte es, en términos schellinianos, la odisea de un espíritu situado fuera de sí mismo. Este espíritu, en la sistematización hegeliana, busca manifestarse, es decir, ante todo, hacerse manifiesto a sí mismo a través de la materia que se le opone: en lo compacto de la piedra edificada o esculpida, en el espesor del color o en la materialidad temporal y sonora del lenguaje. Se busca a sí mismo en la doble exterioridad sensible de la materia y de la imagen. Se encuentra allí y allí se pierde. Pero en ese juego de escondite se hace la luz interior de la materialidad sensible, la bella apariencia del dios de piedra, el impulso

arborescente de la bóveda y la flecha góticas, o el esplendor espiritual que anima la insignificancia de la naturaleza muerta.

A esta odisea se opone el modelo inverso que vuelve de la bella apariencia estética y racional al fondo oscuro. Es el movimiento que, en Schopenhauer, retorna de las apariencias y del bello orden causal del mundo de la representación al mundo oscuro, subterráneo y desprovisto de sentido de la cosa en sí: el mundo del querer-vivir desnudo, insensato, de esa "voluntad", paradójicamente así llamada, ya que su esencia es precisamente no querer nada, recusar el modelo de la elección de los fines y de la adaptación de los medios a los fines que le da a esta noción su significación usual. Es, en Nietzsche, la identificación del hecho mismo del arte con la polaridad de la bella apariencia apolínea y de esa pulsión dionisiaca de goce y sufrimiento iguales que se manifiestan en las mismas formas que pretenden negarla.

Hegel / Schopenhauer  
Nietzsche

Arte, = identidad  
logos = pathos  
no - pensamiento  
en el pensamiento.

Se busca a sí mismo  
en la doble  
exterioridad  
sensible de la  
materia y de la  
imagen.

## Las dos formas de la palabra muda.

El nacimiento del psicoanálisis se inscribe históricamente en el seno de ese contramovimiento del que Schopenhauer y el joven Nietzsche son los héroes filosóficos y que reina en esa literatura que, de Zola a Maupassant, Ibsen o Strindberg, se hunde en el puro sinsentido de la vida bruta o en el encuentro con fuerzas tenebrosas. Pero no se trata simplemente de la influencia de las ideas y los temas de un tiempo, se trata propiamente de una posición en el marco de los sistemas posibles definida por cierta idea del pensamiento y por cierta idea de la escritura. \*

Porque la revolución silenciosa llamada "estética" abre el espacio de elaboración de una idea del pensamiento y de una idea correspondiente de la escritura. Esa idea del pensamiento descansa en una afirmación fundamental: hay pensamiento que no piensa, hay pensamiento que obra no sólo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento. A la inversa, hay no-pensamiento que habita en el pensar y le da una fuerza específica. Ese no-pensamiento no es sólo una forma de ausencia del pensamiento, es la presencia eficaz de su opuesto. Hay, pues, en uno u otro aspecto, una identidad del pensamiento y del no-pensamiento que está provista de una fuerza específica.

A esa idea del pensamiento le corresponde una idea de la escritura. La escritura no significa sólo una forma de manifestación de la palabra. Significa una idea de la palabra misma y de su fuerza intrínseca. En Platón, se sabe que la escritura no es simplemente la materialidad del signo escrito en un soporte material, sino un estatuto específico de la palabra. Es, para él, el *logos* mudo, la palabra que no puede ni decir de otra manera lo que dice, ni dejar de hablar: ni dar cuenta de lo que profiere, ni discernir quié-

nes son aquellos a los que conviene o no conviene dirigirse. A esta palabra, muda y locuaz a la vez, se opone una palabra en acto, una palabra guiada por una significación a transmitir y un efecto a asegurar. En Platón, es la palabra del maestro que sabe, a la vez, explicitar su palabra y reservarla, sustraerla a los profanos y depositarla como una simiente en el alma de aquellos en quienes puede fructificar.

En el orden representativo clásico, esa "palabra viviente" está identificada con la gran palabra que hace acto: la palabra viviente del orador que conmueve y persuade, que edifica y anima a las almas o a los cuerpos. También es así concebida, siguiendo ese modelo, la palabra del héroe trágico que va hasta el límite de sus voluntades y de sus pasiones.

A esa palabra viviente que normativizaba el orden representativo, la revolución estética le opone el modo de la palabra que le corresponde, el modo contradictorio de una palabra que habla y calla a la vez, que sabe y no sabe lo que dice. Le opone, entonces, la escritura. Pero lo hace según dos grandes figuras que corresponden a las dos formas opuestas de la relación entre el pensamiento y el no-pensamiento. Y la polaridad de

esas figuras diseña el espacio de un mismo terreno: el de la palabra literaria como palabra del síntoma<sup>1</sup>.

La escritura muda, en un primer sentido, es la palabra portada por las cosas mudas mismas. Es el poder de significación inscripto en el propio cuerpo de éstas; que se resume en el "todo habla" de Novalis, el poeta mineralogista. Todo es traza, vestigio o fósil. Toda forma reconocible, desde la piedra o las conchillas, es elocuente. Cada una porta, inscripta en estratos y en volutas, las huellas de su historia y los signos de su destino. La escritura literaria se presenta, entonces, como desciframiento y reescritura de esos signos de historia escritos en las cosas. Esta nueva idea de la escritura es la que Balzac resume y exalta al comienzo de *La piel de zapa*, en las páginas decisivas que describen el negocio del anticuario como emblema de una mitología nueva, de algo fantástico hecho por la acumulación de las ruinas del consumo. El gran poeta del tiempo nuevo no es Byron, el reportero de las perturbaciones del alma. Es Cuvier, el geólogo, el naturalista que reconstituye poblacio-

1. Véase Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, París, Hachette littérature, 1998.

nes animales a partir de huesos, y bosques a partir de huellas fosilizadas. Con él se define una idea nueva del artista como aquel que viaja por los laberintos o por los subsuelos del mundo social. Que recoge los vestigios y transcribe los jeroglíficos pintados en la configuración misma de las cosas oscuras o mediocres. Que devuelve a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble poder poético y significativo. En la topografía de un lugar o en la fisonomía de una fachada, en la forma y el desgaste de un traje o en el caos de un escaparate de mercaderías o de desechos, reconoce los elementos de una mitología. Y en las figuras de esa mitología, permite reconocer la historia verdadera de una sociedad, de un tiempo, de una colectividad; deja presentir el destino de un individuo o de un pueblo.

"Todo habla" también quiere decir que las jerarquías del orden representativo son abolidas. La gran regla freudiana que dice que no hay "detalles" desdeñables y que, al contrario, son los detalles los que nos ponen en el camino de la verdad, se inscribe en la continuidad directa de la revolución estética. No hay temas nobles y temas vulgares, como tampoco episodios narrativos importantes y episodios descriptivos accesorios.

"Todo habla" también quiere decir que las jerarquías del orden representativo son abolidas.  
49

No hay episodio, descripción o frase que no lleve en sí la fuerza de la obra. Porque no hay cosa que no porte el poder del lenguaje. Todo está en pie de igualdad, todo es igualmente importante, igualmente significativo. Así, el narrador de *La casa del gato que pelotea*\* nos coloca ante la fachada de esa casa cuyas aberturas asimétricas, retiros y balcones caóticos forman un tejido de jeroglíficos donde puede descifrarse la historia de la casa —la historia de la sociedad de la que es testimonio— y el destino de los personajes que la habitan. O el escritor de *Los miserables* nos sumerge en esa cloaca que lo dice todo, como un filósofo cínico, y reúne en partes iguales todo lo que la civilización utiliza y descarta, tanto sus máscaras y distinciones como sus utensilios cotidianos.

El poeta nuevo, el poeta geólogo o arqueólogo, hace, en cierto sentido, lo que hará el sabio de *La interpretación de los sueños.* Éste plantea que no hay nada insignificante, que los detalles prosaicos que el pensamiento positivista desdeña o reduce a mera racionalidad fisiológica son signos en los que

\* Se refiere a Balzac. En español, véase, por ejemplo, Honoré de Balzac; *La casa del gato que pelotea y otros relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971 (N. del E.).

"para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado."

se cifra una historia. Pero también plantea la condición paradójica de esa hermenéutica: para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado. La casa o la cloaca hablan, portan trazos de verdad, como lo hacen el sueño o el acto fallido —pero también la mercancía marxiana—, siempre que primero sean transformados en elementos de una mitología o de una fantasmagoría.

Así, el escritor es el geólogo o el arqueólogo que viaja por los laberintos del mundo social y, más tarde, por los laberintos del yo. El que recoge los vestigios, exhuma los fósiles, transcribe los signos que son testimonio de un mundo y escriben una historia. La escritura muda de las cosas entrega, en su prosa, la verdad de una civilización o de un tiempo, esa verdad recubierta por la escena, hasta no hace mucho gloriosa, de la "palabra viviente". Ésta ya no es más que la vana escena oratoria, el discurso de la superficie y de sus agitaciones.

Pero el hermeneuta es, por eso mismo, un médico, un sintomatólogo que diagnostica los males que sufre el individuo emprendedor y la sociedad brillante. El naturalista y geólogo Balzac es también el médico que detecta la enfermedad en el núcleo mismo de la intensa actividad de los individuos y

Los subterfugos.

de las sociedades, la enfermedad idéntica a esa intensidad. Ésta lleva, en Balzac, el nombre de voluntad. Es la enfermedad del pensamiento que quiere transformarse en realidad y lleva a la destrucción a individuos y sociedades. A esto hice alusión anteriormente: la historia de la literatura del siglo XIX es la historia de las transformaciones de esa "voluntad". En la época naturalista y simbolista, esa historia se transformará en destino impersonal, en herencia sufrida, en realización de un querer-vivir privado de razón, en asalto a las ilusiones de la conciencia por parte del mundo de las fuerzas oscuras. La sintomatología literaria cambiará entonces de estatuto en esa literatura de las patologías del pensamiento, centrada en la histeria, el "nerviosismo" o el peso del pasado, en esas dramaturgias nuevas del secreto enterrado en las que, a través de historias individuales, se revela el secreto más profundo de lo heredado y de la raza, y, en última instancia, del hecho bruto e insensato de la vida,

Esa literatura se vincula así con la otra identidad del *logos* y del *pathos* de la que hablé, aquella que, a la inversa de la primera, va de lo claro a lo oscuro y del *logos* al *pathos*, al puro dolor de existir y a la pura reproducción del sinsentido de la vida.

También instrumenta otra forma de la palabra muda. Ésta ya no es el jeroglífico inscripto en el cuerpo y sometido a desciframiento. Es el soliloquio, aquella palabra que no le habla a nadie y que no dice nada, salvo las condiciones impersonales, inconscientes de la palabra misma. Es Maeterlinck quien, en la época de Freud, teorizó con mayor fuerza esta segunda forma de la palabra muda, del discurso inconsciente, al analizar en los dramas de Ibsen el "diálogo de segundo grado". Éste ya no expresa los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes, sino el pensamiento del "tercer personaje" que aparece en el diálogo, la confrontación con lo Desconocido, con las fuerzas anónimas e insensatas de la vida. Ese "lenguaje de la tragedia inmóvil" transcribe "los gestos inconscientes del ser que pasan por sus manos luminosas a través de las almenas de esa muralla de artificios donde estamos encerrados"; los golpes de "la mano que no nos pertenece y que golpea a las puertas del instinto". No se pueden abrir esas puertas, dice en esencia Maeterlinck, pero sí se pueden escuchar esos "golpes detrás de la puerta". Se puede hacer del poema dramático, antaño consagrado a la "avenencia de las acciones", el lenguaje de esos golpes, la palabra de la

Pulchro.  
cu m  
inapresentable  
nico.

1<sup>era</sup> forma de palabra muda: Jeroglífico.  
2<sup>da</sup> forma: palabra muda con el mundo del soliloquio.

muchedumbre invisible que atormenta nuestros pensamientos. Tal vez sólo sea necesario un nuevo cuerpo para encarnar esa palabra en la escena: ya no el cuerpo humano del actor/personaje, sino el de un ser que "tuviera la apariencia de la vida sin tener la vida", un cuerpo de sombra o de cera otorgado a esa voz múltiple y anónima. Y de ahí extrae esa idea de un teatro de androides que comunica el ensueño novelesco de Villiers de L'Isle-Adam con el futuro del teatro: la supermarioneta de Edward Gordon Craig o el teatro de la muerte de Tadeusz Kantor.

El inconsciente estético, consustancial al régimen estético del arte, se manifiesta en la polaridad

2. Véanse Maurice Maeterlinck, "Menus propos: le théâtre (un théâtre d'androïdes)", en *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits*, Bruselas, Labor, 1985, pp. 83 y 87; y "Le tragique quotidien", en *Le trésor des humbles*, Bruselas, Labor, 1986, pp. 99-110. No ignoro, evidentemente, que Maeterlinck apela, por su parte, a Emerson y a la tradición mística, y no al "nihilismo" schopenhaueriano. Pero lo que aquí me interesa —y que provoca, por otra parte, la confusión de las dos tradiciones— es ese mismo estatuto de la palabra sorda, expresión de un "desear" inconsciente del ser.

N. del E.: existe una traducción de la segunda obra aquí citada, véase Maurice Maeterlinck, *El tesoro de los humildes*, Valencia, Prometeo, 1996.

de la doble escena de la palabra muda: por un lado, la palabra escrita en los cuerpos, que debe ser restituida a su significación de lenguaje mediante un trabajo de desciframiento y reescritura; por otro lado, la palabra sorda de un poder sin nombre que se mantiene detrás de toda conciencia y de toda significación, a la cual es necesario dar una voz y un cuerpo, aunque esa voz anónima y ese cuerpo fantasmático arrastren al sujeto humano por la vía del gran renunciamiento, hacia esa nada de la voluntad cuya sombra schopenhaueriana pesa fuertemente sobre esta literatura del inconsciente.

inconsciente estético es consustancial al régimen estético del arte. "se manifiesta en la polaridad de la doble escena de la palabra muda... palabra muda, palabra sorda."

E. Craig  
Tadeusz Kantor

## De un inconsciente a otro

*No*

Digámoslo otra vez: dibujando a grandes rasgos la figura literaria y filosófica de este inconsciente estético, no pretendo establecer una genealogía del inconsciente freudiano que retomara sus rasgos. No es cuestión de olvidar el contexto médico y científico en el cual se elabora el psicoanálisis ni de disolver el concepto freudiano de inconsciente, la economía de las pulsiones y el estudio de las formaciones del inconsciente en una idea secular del saber no sabido y del pensamiento que no piensa. Tampoco busco dar vuelta el juego mostrando cómo el inconsciente freudiano depende, sin

ciencia - creencia  
estética.

vs  
Auerhan.

saberlo, de esa literatura y ese arte cuyos secretos ocultos pretende develar. Se trata más bien de marcar las relaciones de complicidad y de conflicto que se establecen entre el inconsciente estético y el inconsciente freudiano.

Podemos definir lo que se juega en el encuentro de esos dos inconscientes, ante todo, a partir de las indicaciones del propio Freud acerca de la situación de la invención psicoanalítica tal como la esboza en La interpretación de los sueños. La obra opone el psicoanálisis a cierta idea de la ciencia: la idea de la medicina positivista que trata como datos desdeñables a las rarezas del espíritu adormecido o las reduce a causas materiales identificables. Contra ese positivismo, Freud llama al psicoanálisis a establecer una alianza con la creencia popular, con el viejo fondo mitológico de la significación de los sueños. Pero, en realidad, es otra alianza que se teje a través de La interpretación de los sueños y ésta será explicitada por el libro sobre la Gradiva: una alianza con Goethe o con Schiller, con Sófocles o con Shakespeare, o con otros escritores menos prestigiosos y más cercanos, como Popper-Lynkeus o Alphonse Daudet. No se trata simplemente de que Freud pone en juego, contra la autoridad de los maestros de la ciencia, la

Ortega y  
Birkbeck  
mo.

de los grandes nombres de la cultura. Más profundamente, esos grandes nombres son guías en la travesía del Aqueronte que emprende la nueva ciencia. Pero si lo son es precisamente porque el espacio entre la ciencia positiva y la creencia popular o el fondo legendario no está vacío. Ese espacio es el terreno del inconsciente estético que redefinió las cosas del arte como modos específicos de unión entre el pensamiento que piensa y el que no piensa. Está ocupado por la literatura del viaje por las profundidades, de la explicitación de los signos mudos y de la transcripción de las palabras sordas. Esa literatura ya vinculó la práctica poética de la exhibición y la explicitación de los signos con cierta idea de la civilización, sus apariencias brillantes y sus profundidades oscuras, sus enfermedades y las medicinas que son apropiadas. Y esa idea va mucho más allá del interés de la novela naturalista por las figuras de histéricas y por los síndromes de degeneración. La elaboración de una medicina y una ciencia de la psiquis nuevas es posible porque existe todo ese campo de pensamiento y de escritura que se extiende entre la ciencia y la superstición. Pero, precisamente, la consistencia misma de esa escena semiológica y sintomatológica prohíbe toda táctica de

"Se trata... de  
marcar las relaciones  
entre el inconscien-  
te estético y el  
inconsciente  
freudiano".  
Ver Foucault  
"Hist. de la locura"  
Cap. 1.  
H. K. Heimerl:  
R. Objetivo -  
R. Subjetivo.  
Paracausa:  
Alianza  
con el  
mito.  
Alianza  
con  
Goethe  
Schiller.  
Sófocles  
Shakespeare

simple alianza interesada entre Freud y los escritores o los artistas. La literatura a la que recurre tiene su propia idea de inconsciente, su propia idea de *pathos* del pensamiento, de las enfermedades y de las medicinas de la civilización. No puede haber ni uso pragmático, ni continuidad inconsciente. El ámbito del pensamiento que no piensa no es un reino en el que Freud es solamente un explorador en busca de compañeros y aliados. Es un territorio ya ocupado, donde un inconsciente entra en rivalidad y en conflicto con otro.

Para entender esta doble relación es necesario volver a la cuestión en toda su amplitud: ¿qué tiene que hacer Freud “en” la historia del arte? Es una pregunta doble. ¿Qué empuja a Freud a volverse historiador o analista del arte? ¿Qué está en juego en los análisis consistentes que consagra a Leonardo, al *Moisés* de Miguel Ángel o a la *Gradiva* de Jensen, o en sus observaciones menos profundas sobre *El hombre de la arena* de Hoffmann o sobre *Rosmersholm* de Ibsen? ¿Por qué estos ejemplos y no otros? ¿Qué busca en ellos y cómo los trata? Este primer interrogante, como vimos, implica otro: ¿cómo pensar el lugar de Freud en la historia del arte? No sólo el lugar del Freud “analista del arte”, sino el del Freud

sabio, médico de la psiquis, intérprete de sus formaciones y perturbaciones. La “historia del arte” así entendida es algo muy distinto de la sucesión de obras y escuelas. Es la historia de los regímenes de pensamiento del arte, entendiendo por régimen de pensamiento del arte un modo específico de conexión entre prácticas y un modo de visibilidad y de pensabilidad de esas prácticas, es decir, en definitiva, una idea del pensamiento mismo<sup>1</sup>. La doble pregunta puede entonces reformularse: ¿qué busca y encuentra Freud en el análisis de las obras o de los pensamientos de los artistas? ¿Qué lazo mantiene la idea del pensamiento inconsciente, empleada en sus análisis, con la que define un régimen histórico, el régimen estético del arte?

Podemos plantear estas cuestiones a partir de dos puntos de referencia teóricos. El primero es declarado por el propio Freud, el segundo se extrae de las obras y los personajes privilegiados por su análisis. Freud afirma, como vimos, que hay una alianza objetiva entre el psicoanalista y el artista y, en particular, entre el psicoanalista y el poeta. El comienzo de *El delirio y los sueños en la «Gradiva»*

1. Sobre este punto, me permito remitir a mi libro *La división...*, ob. cit.

Aliados

de W. Jensen<sup>2</sup> afirma que los poetas y novelistas son valiosos aliados. En materia de psiquis, de conocimiento de las formaciones singulares del psiquismo humano y de sus resortes ocultos, el saber de éstos es más avanzado que el de los científicos. Ellos saben cosas que los científicos ignoran, pues conocen la importancia y la racionalidad propia de ese componente fantasmático que la ciencia positiva expulsa a la nada de las quimeras o atribuye a simples causas psíquicas y fisiológicas. Ellos son, por lo tanto, los aliados del psicoanalista, ese sabio que declara la igual importancia de todas las manifestaciones del espíritu y la racionalidad profunda de sus "fantasías", aberraciones y sinsentidos. Subrayemos este punto importante, a veces subestimado: el abordaje freudiano del arte no está de ninguna manera motivado por la voluntad de desmitificar la sublimidad de la poesía y el arte reduciéndolas a la economía sexual de las pulsiones. No responde al deseo de exhibir el pequeño secreto —siempre tonto o siempre sucio— que hay detrás del gran mito de la creación. Freud más bien les pide al arte y a la poesía que testimo-

p-06

2. Sigmund Freud, "El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen", en *Obras completas*, ob. cit., vol. IX.

nien positivamente a favor de la racionalidad profunda de la "fantasía", que apoyen a una ciencia que pretende, en cierta forma, volver a poner a la fantasía, a la poesía y a la mitología en el centro mismo de la racionalidad científica. Y es por eso que la declaración va seguida de un reproche: los poetas y los novelistas no son más que semialiados, ya que no han otorgado a la racionalidad la suficiente dosis de sueños y fantasías. No se han pronunciado de manera suficientemente clara a favor del valor significativo de esas fantasías cuyos movimientos han representado.

El segundo punto de referencia se extrae de las figuras ejemplares elegidas por Freud. Algunas son tomadas de la literatura contemporánea, del drama naturalista del destino a la manera de Ibsen o de las fantasías, como las de Jensen o Popper-Lynkeus, herederos de una tradición que, a través de Hoffmann, se remonta a Jean-Paul y a Tieck. Pero esas obras contemporáneas quedan en la sombra de otros grandes modelos. Las dos grandes encarnaciones del Renacimiento: Miguel Ángel, el demiurgo sombrío de creaciones colosales, y Leonardo da Vinci, el artista/sabio/inventor, el hombre de los grandes sueños y los grandes proyectos, de quien nos quedan sólo algunas

Renacimiento Miguel Ángel  
Leonardo da Vinci  
63  
Romanticismo: sus héroes  
Edipo - Hamlet.

obras, que son como diversas figuras de un mismo enigma. Y también los dos héroes románticos de la tragedia: Edipo, el testigo de una antigüedad salvaje, opuesta a la antigüedad civilizada de la tragedia francesa, y de un *pathos* del pensamiento, opuesto tanto a la lógica representativa de la disposición de acciones como a su distribución armoniosa de lo visible y de lo decible; y Hamlet, el héroe moderno de un pensamiento que no actúa o, más bien, de un pensamiento que actúa por propia inercia.

Encontramos, en síntesis, al héroe de la Antigüedad salvaje, la de Hölderlin o Nietzsche, y a los héroes del Renacimiento salvaje, el de Shakespeare, pero también el de Burckhardt y el de Taine, opuestos al orden clásico. El orden clásico, como vimos, no es simplemente la etiqueta de un arte cortesano a la francesa. Es propiamente el régimen representativo del arte, ese régimen que encuentra sus legitimaciones teóricas primeras en la elaboración aristotélica de la *mimesis*, su emblema en la tragedia clásica francesa y su sistematización en los grandes tratados del siglo XVIII francés, de Batteux a La Harpe, pasando por los *Comentarios sobre Corneille* de Voltaire. En el corazón de ese régimen había cierta idea del poema

como disposición ordenada de acciones que tienden a su resolución mediante la confrontación de personajes que persiguen fines conflictivos y que manifiestan, a través de sus palabras, sus voluntades y sus sentimientos, según todo un sistema de convenciones. Ese sistema colocaba al saber bajo el imperio de la historia y a lo visible bajo el de la palabra, en una relación de moderación mutua de lo visible y de lo decible. Ese orden es el que resquebraja el Edipo romántico, héroe de un pensamiento que no sabe lo que sabe, que quiere lo que no quiere, que actúa padeciendo y que habla a través de su mutismo. Si Edipo —arrastrando detrás de él el cortejo de los grandes héroes edípicos— está en el centro de la elaboración freudiana es porque es el emblema de ese régimen del arte que entiende las cosas del arte como cosas del pensamiento, a manera de testimonios de un pensamiento inmanente a su otro y habitado por su otro, escrito por todas partes en el lenguaje de los signos sensibles y escondido en su oscuro corazón.

## Las correcciones de Freud

Tenemos entonces, por una parte, ese llamado a los artistas y, por otra parte, esa dependencia objetiva con relación a los presupuestos de un determinado régimen del arte. Falta pensar la especificidad de su conexión, la especificidad de la intervención de Freud con relación al inconsciente estético. Lo primero que está en juego para él, ya lo he dicho, no es establecer una etiología sexual de los fenómenos del arte. Es intervenir en la idea del pensamiento inconsciente que normativiza las producciones del régimen estético del arte, ordenar la manera en que el arte y el pensamiento

del arte hacen jugar las relaciones del saber y el no-saber, del *logos* y el *pathos*, de lo real y lo fantástico. Con sus intervenciones, Freud busca, ante todo, apartar cierta interpretación de esas relaciones, la que juega con la ambigüedad de lo real y lo fantasmático, del sentido y el sinsentido, para conducir al pensamiento del arte y a la interpretación de las manifestaciones de la "fantasía" hacia una última palabra, que es la pura afirmación del *pathos*, del sinsentido bruto de la vida. Quiere hacer triunfar la vocación hermenéutica y de elucidación del arte sobre la entropía nihilista inherente a la configuración estética del arte.

Para entender esto hace falta reunir dos afirmaciones liminares de Freud. Tomo la primera del principio de *El «Moisés» de Miguel Ángel*. Freud, nos lo dice él mismo, no se interesa por las obras de arte desde el punto de vista de su forma. Se interesa por el "fondo": por la intención que allí se expresa y por el contenido que allí se revela<sup>1</sup>. La segunda afirmación es el reproche a los poetas, al inicio del trabajo sobre la *Gradiva*, a propósito de la ambigüedad de éstos en cuanto a la significación

1. Sigmund Freud, "El *Moisés* de Miguel Ángel", en *Obras completas*, ob. cit., vol. XIII, p. 218.

de las "fantasías" del espíritu. Es necesario relacionar esas dos declaraciones para entender el sentido de la postura que adopta y declara Freud con respecto al "contenido" de las obras. Sabemos que esa búsqueda de contenido la dirige generalmente hacia el descubrimiento del recuerdo reprimido y, en última instancia, hacia el punto de partida, que es la angustia infantil de la castración. Esa asignación de la causa última se hace generalmente por mediación del fantasma organizador, de la formación de compromiso que le permite a la libido del artista, más o menos representado por su héroe, escapar a la represión y sublimarse en la obra, al precio de inscribir en ella su enigma. Esa postura contundente tiene una consecuencia singular que Freud mismo es llevado a señalar: la transformación de la ficción en biografía.

Freud interpreta los sueños fantasiosos o las pesadillas del Norbert Hanold de Jensen, del estudiante Nathaniel de Hoffmann o de la Rebeca West de Ibsen como datos patológicos efectivos de personas reales, de los cuales el escritor habría sido un analista más o menos lúcido. El ejemplo extremo es dado por una nota de *Lo ominoso* sobre *El hombre de la arena* en la que Freud aporta pruebas de que el óptico Coppola y el abogado

Coppelius son una misma persona, en este caso, el padre castrador. Restablece así la etiología del caso Nathaniel, etiología que el médico de fantasía Hoffmann habría enturbiado, pero no al punto de ocultársela a su colega sabio, ya que, según Freud, la fantasía del poeta no había tramado los elementos del material hasta un enredo tal que no se pueda restaurar el ordenamiento originario<sup>2</sup>. Hay pues un ordenamiento originario del "caso Nathaniel". Detrás de lo que el escritor ofrece como obra de su libre fantasía es preciso reconocer la lógica del fantasma y la angustia primera que allí se disfraza: la angustia de castración del pequeño Nathaniel, expresión del drama familiar vivido por el propio Hoffmann de niño.

2. Sigmund Freud, "Lo ominoso", en *Obras completas*, ob. cit., vol. XVII, pp. 217 y ss.

*N. del E.*: cabe señalar que el título de este trabajo de Freud tiene distintas traducciones tanto en francés como en español. El título original es *Das Unheimliche* y se puede encontrar en español también como *Lo siniestro*. En la edición aquí citada se incluye una cronología de las diferentes ediciones en español y una explicación acerca de la traducción del título. En francés, las últimas ediciones supervisadas por Laplanche, entre otros, señalan la preferencia por *L'inquiétant*. Véase, por ejemplo, Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, París, PUF, 1996, t. XV.

El mismo método atraviesa el libro sobre la *Gradiva*. Detrás del "dato arbitrario" y la historia caprichosa de ese joven enamorado de una figura de piedra y de sueño al punto de no poder ver a la mujer real más que como una aparición fantasmática de esa figura antigua, Freud intenta restablecer la verdadera etiología del caso Norbert Hanold: una represión y un desplazamiento de la atracción sexual del adolescente por la joven Zoe. Esa corrección no lo obliga sólo a fundar su razonamiento en una problemática dada de la existencia "real" de una criatura de ficción. Implica también un modo de interpretación de los sueños que puede parecer ingenuo si se tienen en cuenta los propios principios del sabio Freud. El mensaje oculto se obtiene, en efecto, por simple traducción de la figura onírica a su equivalente real: *te interesas por Gradiva porque, en realidad, es Zoe quien te interesa.* Este atajo de la interpretación muestra que en el caso hay más que una reducción simple de los datos de la ficción a un síndrome clínico. Freud revoca, aun dudando, aquello que podría hacer interesante al síndrome para el médico, es decir, el diagnóstico de un caso de erotomanía fetichista. Deja de lado, igualmente, lo que debería interesarle al sabio preocupado por vincular la

clínica con la historia de los mitos: la larga historia del mito del hombre enamorado de una imagen que sueña con la posesión real de esa imagen, mito del cual Pigmalión es la figura ejemplar. Sólo una cosa parece interesarle: restablecer en la historia una buena intriga causal, más allá de remitir a ese dato inhallable que es la infancia de Norbert Hanold.

Mucho más que dar la explicación correcta del caso Hanold, la preocupación de Freud consiste en refutar el estatuto que el libro de Jensen da a las "invenciones" de la literatura. Esta refutación se apoya en dos puntos fundamentales y complementarios: en primer término, la afirmación del autor según la cual los *fantasmas* que describe son únicamente invenciones de su *fantasía* inventiva; luego, la moraleja que da a su historia: el triunfo simple de la "vida real", de carne y hueso y en buena lengua alemana, que se burla, a través de la voz de su homónima Zoe, de la locura del sabio Norbert y opone su simple y gozosa perpetuidad a las ensoñaciones ideales. La reivindicación que emprende el autor de su fantasía, evidentemente, hace sistema con la denuncia de las ensoñaciones de su héroe. Y ese sistema podría resumirse en un término freudiano; el de desublimación. Si hay desublimación en el caso, es más por obra del novelista que del psi-

Los fantasmas  
son  
reales.

coanalista. Y coincide con su "falta de seriedad" con respecto al hecho fantasmático.

Detrás de la "reducción" de la situación ficcional a una inhallable "realidad" patológica y sexual, hay en juego una cuestión polémica que apunta hacia una primera confusión de lo ficcional y lo real, la que funda la práctica y el discurso del novelista. Éste, reivindicando al fantasma como producto de su fantasía y refutando a través del principio de realidad la ensoñación de su personaje, se concede el permiso para circular, a su conveniencia, por un lado y otro de la frontera entre realidad y ficción. Freud se preocupa por oponer a esta equivocidad, ante todo, una univocidad de la historia. El punto importante, que justifica todos los recodos de la interpretación, es identificar la intriga amorosa con un esquema de racionalidad causal. No es la causa última lo que le interesa a Freud —la improbable represión que se remonta a la inhallable infancia de Norbert—, sino el encadenamiento causal como tal. Poco importa que la historia sea real o ficticia. Lo esencial es que sea unívoca. Que oponga a la indiscernibilidad romántica y reversible del imaginario y de lo real una disposición aristotélica de acciones y de saberes dirigida hacia el acontecimiento de un reconocimiento.

## De los diversos usos del detalle

• El psicoanálisis es posible sobre la base de ese régimen de arte que revoca las intrigas ordenadas de la era representativa y da nuevamente cabida al pathos del saber?

Freud privilegia la palabra muda del síntoma, que es huella de una historia. La otra es el semitismo, o "la vida inconsciente e insensata."

R.M.D.

La relación de la interpretación freudiana con la revolución estética comienza, entonces, a complicarse. El psicoanálisis es posible sobre la base de ese régimen del arte que revoca las intrigas ordenadas de la era representativa y da nuevamente cabida al *pathos* del saber. Pero Freud opera una selección bien determinada en la configuración del inconsciente estético. Privilegia la primera forma de la palabra muda, la del síntoma que es huella de una historia. La hace valer contra su otra forma, la voz anónima de la vida inconsciente e insensata. Y esa oposición lo conduce a dejar atrás,

~~Sintaxis~~ / ~~to inmensato~~  
 EL INCONSCIENTE ESTÉTICO  
 Historia / video

Buena la lógica representativa del del  
 DE LOS DIVERSOS USOS DEL DETALLE  
 donde logos = pathos.  
 vida

en la vieja lógica representativa, las figuras románicas de la equivalencia del *logos* y el *pathos*.

El ejemplo más impactante es dado por el texto sobre el *Moisés* de Miguel Ángel. El objeto de ese análisis es, en efecto, singular. Freud no nos habla allí, como lo hace en el texto sobre Leonardo, de un fantasma localizado en una nota. Nos habla de una obra escultórica que dice haber ido a ver varias veces. Y establece una adecuación ejemplar entre la atención visual prestada al detalle de la obra y el privilegio psicoanalítico otorgado a los detalles "insignificantes". Esto pasa, como sabemos, por una referencia que nutrió

Morelli/Lermolieff

innumerables comentarios: la referencia a Morelli/Lermolieff\*, el médico experto en obras de arte, inventor de un método parajudicial de identificación de obras a partir de esos detalles ínfimos e inimitables que revelan la mano del artista. Así, un método de lectura de obras es identificado con un paradigma de investigación de causas. Pero el método del detalle puede practicarse de dos maneras, que corresponden a las dos grandes

\* La referencia está en Sigmund Freud, "El *Moisés...*", ob. cit., vol. XIII, p. 227. Freud menciona a Ivan Lermolieff, seudónimo con el que firmaba Iovanni Morelli (N. del E.).

formas del inconsciente estético. Por un lado, el modelo de la huella a la que se hace hablar, en la que se lee la inscripción sedimentada de una historia. En un texto célebre, Carlo Ginzburg marcó cómo, a través del "método" de Morelli, la interpretación freudiana se inscribe en el gran paradigma indiciario que busca reconstituir un proceso a partir de sus huellas<sup>1</sup>. Pero también está el otro modelo, el que ve en el detalle "insignificante" no ya el indicio que permite remontar un proceso, sino el impacto directo de una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada, de composición racional de los elementos. Este segundo modelo de análisis del detalle es el que será reivindicado más tarde por los historiadores del arte para oponerlo al privilegio panofskiano del análisis del cuadro a partir de la historia que representa o del texto que ilustra.

la historia  
 en  
 análisis.

1. Carlo Ginzburg, "Traces. Racines d'un paradigme indiciare", en *Mythes, emblèmes, traces*, París, Flammarion, 1989, pp. 139-180.  
 N. del E.: en español, véase Carlo Ginzburg, "Morelli, Freud y Sherlock Holmes. Indicios y método científico", en Umberto Eco y Thomas Sebeok (comps.), *El signo de los tres*, Barcelona, Lumen, 1989. pp. 128 y ss.

Método de detalle → +cc estético de la huella  
 → impacto directo de una verdad inarticulable desde cualquier orden.  
 77

Esa polémica, conducida ayer por Louis Marin y hoy por Georges Didi-Huberman, se vale de Freud, del Freud inspirado por Morelli, para fundar un modo de lectura de la verdad de la pintura en el detalle de la obra: una insignificante columna quebrada en *La tempestad* de Giorgione o manchas de color que imitan el mármol en el basamento de la *Madona de las sombras* de Fra Angélico<sup>2</sup>. El detalle funciona así como objeto parcial, como fragmento desconectado que deshace el ordenamiento de la representación para dar paso a la verdad inconsciente que no es la de una historia individual, sino la oposición de un orden con otro: el *figural* bajo lo *figurativo* o lo *visual* bajo lo *visible* representado. Ahora bien, Freud, por su parte, no se interesa en lo más mínimo por ese aporte del psicoanálisis, hoy reivindicado, a una lectura de la pintura y de su inconsciente. Ni tampoco, en absoluto, en todas esas cabezas de Medusa, representantes de la castración, que tantos comentaristas contemporáneos se ingenian en descubrir en cualquier cabeza

2. Véanse Louis Marin, *De la représentation*, París, Gallimard/Le Seuil, 1994; y George Didi-Huberman, *Devant l'image*, París, Minuit, 1990.

de Holofernes o de Juan Bautista, en tal detalle de la cabellera de Ginebra de Benci o en tal representación de remolino bosquejada en los cuadernos de Leonardo.

Está claro que ese psicoanálisis de Da Vinci, practicado principalmente por Louis Marin, no es el de Freud. En el privilegio del detalle le interesa otra cosa, otra verdad de la figura pintada o esculpida, la verdad de la historia de un sujeto, de un síntoma, de un fantasma singulares. Busca el fantasma matricial de la creación del artista y no el orden figural inconsciente del arte. Ahora bien, el ejemplo del *Moisés* va en contra de esta simple explicación. Lo que le interesa es la estatua. Pero el principio de ese interés es sorprendente. El largo análisis del detalle de la posición de las manos y la barba no revela, en efecto, ningún secreto de la infancia, ningún cifrado del pensamiento inconsciente. Remite a la más clásica de las preguntas: ¿cuál es exactamente el momento del episodio bíblico que representa la estatua de Miguel Ángel? ¿Es realmente el del furor de Moisés? ¿Verdaderamente está dejando caer las Tablas de la Ley? Freud se aleja mucho de los análisis de Louis Marin. Incluso podríamos decir que en el debate entre Worringer, que busca identificar órdenes

"En el privilegio del detalle busca el fantasma."

visuales diferentes, remitidos a rasgos psicológicos dominantes, y Panofsky, que somete la identificación de las formas a la de los temas y episodios representados, Freud se coloca, de facto, del lado de Panofsky. Y, más profundamente, su atención por el detalle remite a la lógica del orden representativo en el que la forma plástica era la imitación de una acción relatada y el tema específico del cuadro se confundía con la representación del momento pregnante de la acción, aquel en el que se concentraban su movimiento y su significación. Freud deduce ese momento pregnante de la posición de la mano derecha y de las Tablas. No de el hecho de que Moisés, indignado, se apreste a lanzarse contra los idólatras. Es el momento de la cólera vencida, cuando la mano suelta la barba que había asido y retoma firmemente las Tablas. Sabemos que ese momento no está en el texto bíblico. Freud lo agrega en nombre de una interpretación racionalista según la cual el hombre, dueño de sí mismo, está por encima del servidor del Dios celoso.

La atención por el detalle sirve, finalmente, para identificar la posición de Moisés como testimonio de un triunfo de la voluntad. El *Moisés* de Miguel Ángel interpretado por Freud es algo así

como el *Laocoon* de Winckelmann, la expresión de una serenidad clásica victoriosa del afecto. En el caso de Moisés, el *pathos* religioso es vencido por la razón. Moisés es el héroe del afecto vencido, devuelto al orden. Poco importa saber si, como pretende cierta tradición, el patriarca del psicoanálisis habría elevado a categoría de estatua por delegación en el mármol romano su propia actitud para con sus discípulos rebeldes. Mucho más que un autorretrato de circunstancias, ese Moisés reproduce una escena clásica de la era representativa: el triunfo de la voluntad y la conciencia, encarnadas en la escena trágica, en la *ópera seria* o en los cuadros de historia, por algún héroe romano que vuelve a ser amo de sí mismo y del universo: Bruto o Augusto, Escipión o Tito. Y más que a los idólatras y a los disidentes, ese Moisés, encarnación de la conciencia victoriosa, se opone a los hombres sin obra, a las víctimas del fantasma no elucidado. Y uno piensa, desde luego, en el álter ego legendario de Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, el hombre de los cuadernos y croquis, el inventor de mil proyectos no realizados, el pintor que no llega a individualizar las figuras y pinta siempre la misma sonrisa; en síntesis, el hombre atado a su fantasma, fijado en una relación homosexual con el Padre.

## Una medicina contra otra

Pero a ese Moisés clásico puede también oponérsele otra “figura de piedra”: el bajorrelieve de la *Gravida*. A juicio de Freud, la similitud entre el andar de la figura de piedra y el de la joven viva sería –junto con el encuentro de Zoe en Pompeya– el único elemento “inventado” y “arbitrario” en la presentación del caso Norbert Hanold<sup>1</sup>. De buena gana yo diría lo contrario. Esa joven virgen romana cuyo paso ágil está hecho de vuelo suspendido y de firme apoyo

1. Sigmund Freud, “El delirio...”, ob. cit., vol. IX, pp. 35 y 36.

en el suelo, esa expresión de vida activa y de tranquilo reposo en sí, es todo menos una invención arbitraria producto del cerebro de Vilhelm Jensen. Se reconoce en ella, por el contrario, la figura cien veces celebrada, desde Schiller o Byron, Hölderlin o Hegel: el andar de la *korè*, recuerdo del friso de las *Panáteneas* o de la urna griega, alrededor del cual toda una época soñó una idea nueva de la comunidad sensible, una vida idéntica al arte, un arte idéntico a la vida. Más que un joven sabio extravagante, Norbert Hanold es una de las innumerables víctimas, trágicas o cómicas, de cierto fantasma teórico: esa vida trémula de la estatua, del pliegue de la túnica o del libre andar en la que se veía encarnado el mundo ideal de la comunidad viviente.

El "fantasioso" Jensen se divierte simplemente confrontando esa "vida" soñada de la piedra antigua y de la comunidad por venir con la trivialidad de la vida pequeñoburguesa: los vecinos, los canarios en las ventanas y los transeúntes en la calle. El enamorado de la vida encarnada en la piedra se encuentra confrontado con la vida de la vecina pícara y prosaica y con la banalidad de los viajes de boda a Italia de los pequeñoburgueses. Es esto lo que rechaza Freud al oponer su propia interpre-

tación de la cura de Zoe: esa liquidación simple del sueño que se opone a la catarsis del afecto. Él denuncia la complicidad entre la posición del fantasioso y cierto fin prosaico del sueño.

Esa denuncia no es nueva. Podemos evocar las páginas de Hegel, que denuncia en las *Lecciones de estética* la arbitrariedad de la fantasía de Jean-Paul o de Tieck y su solidaridad última con el filisteísmo de la vida burguesa. En ambos casos, se ve denunciado en el "fantasioso" cierto uso del espíritu, del *Witz* romántico. Pero en esa proximidad se opera un vuelco esencial. Hegel opone a la frivolidad subjetiva del *Witz* la realidad sustancial del espíritu. Freud le reprocha al fantasioso desconocer la sustancialidad de los juegos del *Witz*. Hegel se dedica, en primer lugar, a recusar una figura vacía de "libre" subjetividad, reducida a su autoafirmación repetitiva. Freud, confrontado a los nuevos desarrollos del inconsciente estético, pone en tela de juicio, prioritariamente, cierta idea de objetividad, aquella que se resume en la idea de "sabiduría de la vida". En la risueña Zoe Bertgang y en el "fantasioso" Vilhelm Jensen, esa sabiduría adopta una figura bastante anodina.

Pero no ocurre lo mismo con otras "curas", con otros "fines de sueño" ilustrados por la "medi-

cina" literaria de finales del siglo XIX. Podemos pensar en dos ficciones ejemplares: una, inventada por el hijo de un médico, la otra, que toma a un médico como héroe. Primero, el final de *La educación sentimental*: la evocación de esa visita fallida al burdel de la Turca que, tanto en sus deshechas esperanzas ideales como en sus malogradas ambiciones positivas, es lo mejor que han conocido Frédéric y Deslauriers. Sin duda, más significativo es el final de *El doctor Pascal* de Zola, que es también la conclusión y la moraleja de todo el ciclo de los Rougon-Macquart. Esa moraleja es, por lo menos, muy particular, ya que *El doctor Pascal* relata el amor incestuoso del viejo doctor, que también es el historiógrafo de la familia, por su sobrina Clotilde. El final del libro nos muestra a Clotilde, tras la muerte de Pascal, amamantando en el antiguo gabinete de trabajo transformado en *nursery* al hijo del incesto que, inconsciente de todo tabú cultural, levanta su pequeño puño, no hacia algún porvenir radiante, sino simplemente a la fuerza ciega y bruta de la vida que asegura su perpetuidad. Ese triunfo de la vida, afirmado por un incesto banalizado e incluso regenerador, es, en suma, la versión "seria" y escandalosa de la fantasía liviana de Jensen. Esta moraleja representa lo

Es un problema que tiene a la repetición y a la traducción.

que Freud rechaza: el "mal" incesto, malo no por ultrajar la moral, sino porque desconecta el hecho incestuoso de toda buena intriga de causalidad —y de culpabilidad—, de toda lógica de saber liberador.

No sé si Freud leyó *El doctor Pascal*. Pero sí sabemos, en cambio, que leyó atentamente a un contemporáneo de Zola, autor de historias ejemplares de perturbaciones del alma y secretos de infancia, de curas, confesiones y curaciones. Me refiero a Ibsen y pienso aquí en el análisis que hace Freud de su obra *Rosmersholm* en el artículo titulado *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*. El texto analiza algunos tipos paradójicos que se oponen a la racionalidad de la cura psicoanalítica: unos porque se niegan a renunciar a una satisfacción y a someter el principio de placer al principio de realidad; otros, a la inversa, porque se escabullen ante su propio éxito, porque rechazan una satisfacción en el momento mismo en que pueden por fin obtenerla, cuando ya no está marcada con el sello de la imposibilidad o de la transgresión. Así, por ejemplo, la muchacha que tramó largamente su matrimonio o el profesor en vísperas de obtener por fin la cátedra por la cual intrigó largamente se escabullen ante el éxito de sus propósitos. Es que el

éxito ofrecido, juzga Freud, provoca la invasión de un incontrolable sentimiento de culpabilidad. Y es aquí donde intervienen los ejemplos tomados de dos obras modelo: *Macbeth*, por supuesto, pero también *Rosmersholm*.

Por ser la pieza de Ibsen menos conocida que la de Shakespeare, conviene que recordemos la intriga. Tiene como marco una vieja casona situada en los confines de una pequeña ciudad noruega, resguardada en el fondo de un fiordo. En esa finca, aislada por una pasarela que se alza encima de aguas turbulentas, vive Rosmer, un viejo pastor heredero de una antigua familia de notables cuya esposa, aquejada por trastornos mentales, se arrojó al agua un año atrás. En la misma morada vive Rebeca, el ama de llaves, que se había empleado allí tras la muerte de su padrastro, el doctor West. Éste, librepensador, había educado a Rebeca después de la muerte de su madre y la había convertido a sus ideas liberales. La cohabitación de Rosmer y la joven mujer tiene una doble consecuencia. Por un lado, la conversión del antiguo pastor a las ideas liberales, las que expone a su cuñado Kroll, director de escuela y jefe local del partido del orden, escandalizándolo en gran manera. Por otro lado, la transformación de su

comunidad intelectual en sentimiento amoroso. Él le propone matrimonio, pero Rebeca, luego de un primer momento de alegría, declara que es imposible. En ese momento, el director Kroll le revela a su cuñado que su hermana fue empujada al suicidio y a Rebeca, que su nacimiento es ilegítimo: ella es en realidad la hija ilegítima de su "padrastro". Rebeca se niega enérgicamente a creerle. Pero, en cambio, confiesa que fue ella quien insinuó al espíritu de la difunta las ideas que la empujaron al suicidio. Luego, se prepara para dejar la casa, cuando Rosmer le ruega, por segunda vez, que sea su mujer. Pero ella lo rechaza nuevamente. Ya no es, le dice, la joven ávida de éxito que se había instalado en la casa y había desplazado hábilmente a la esposa, que era un obstáculo. Si Rosmer, en contacto con ella, se había convertido al librepensamiento, ella, a su vez, se ha ennoblecido en contacto con Rosmer. Y ya no puede disfrutar del éxito obtenido.

Es aquí donde Freud sitúa su intervención, que, una vez más, tiende a corregir las explicaciones del autor y a restablecer la verdadera etiología del caso. La razón moral invocada por Rebeca, nos dice, es una simple pantalla. La propia muchacha nos indica una razón más sólida: tiene un "pasado".

Y es fácil entender cuál es ese pasado al analizar su reacción ante las revelaciones acerca de su nacimiento. Si se niega de manera tan enérgica a admitir que es hija de West y si esta revelación tiene como consecuencia la confesión de sus maniobras criminales es porque ha sido la amante de su supuesto padrastro. El incesto reconocido desencadena el sentimiento de culpabilidad. Es esto, y no la conversión moral de Rebeca, lo que se opone a su éxito. Para comprender su conducta es preciso restablecer esa verdad que la obra no dice, que no podía decir sino mediante alusiones vagas<sup>2</sup>.

Pero al oponer así la "verdadera" razón oculta a la razón "moralizante" declarada por la heroína, Freud olvida aquello que, para Ibsen, da sentido final a la conducta de Rebeca. Olvida el final de la obra, que no viene de la conversión moralizante ni del agobio por el peso de la culpabilidad. La transformación de Rebeca se sitúa, en efecto, más allá del bien y del mal. No se traduce por la conversión a la moral correcta, sino por la imposibilidad de actuar, la imposibilidad de querer.

2. Sigmund Freud, "Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico", en *Obras completas*, ob. cit., vol. XIV, pp. 313-339.

El fin de la historia para Rebeca, que ya no quiere actuar, y para Rosmer, que ya no quiere saber, es una unión mística de un tipo particular. Ambos se unen, en efecto, para marchar alegremente hacia la pasarela y ahogarse juntos en el mar. Unión última del saber y el no-saber, del actuar y el padecer, acorde a la lógica del inconsciente estético. La verdadera cura, la verdadera curación, es la renuncia schopenhaueriana al querer-vivir, el abandono al mar originario del no-querer, "voluptuosidad suprema" en la que se había sumido la Isolda de Wagner y que el joven Nietzsche había asimilado al triunfo del nuevo Dioniso.

Esa es la voluptuosidad que Freud rechaza. Es contra ella que hace valer la buena intriga causal, la racionalidad del sentimiento de culpabilidad liberado por la cura del director Kroll. No se opone a la explicación moralizante, sino a la "inocencia" de zambullirse en el mar originario. Aquí estalla nuevamente la ambigüedad de su relación con el inconsciente estético: frente a ese nihilismo, a esa identidad radical del *pathos* y el *logos* que, en tiempos de Ibsen, Strindberg y el wagnerismo, revela ser la verdad última y la "moraleja" del inconsciente estético, reencuentra, en suma, la posición de Corneille y de Voltaire frente al

furor edípico. Freud busca restablecer, contra ese *pathos*, un buen encadenamiento causal y una virtud positiva del efecto de saber.

La fuerza de esa apuesta se siente en otra referencia, más breve, a otro drama "psicoanalítico" de Ibsen, *La dama del mar*, en el que la esposa del doctor Wangel está obsesionada por el llamado irresistible del mar. Cuando su marido la deja libre de seguir al marino de paso, en quien ella reconoce el llamado encarnado, Ellida renuncia a hacerlo. Así, mientras que Rebeca se declaraba transformada por Rosmer, ella se declara liberada por la elección que le permitió su marido. Con él se quedará, ya que puede elegir.

Pero, esta vez, la relación entre las razones del autor y las del intérprete se presenta a la inversa. Freud confirma, de hecho, la interpretación del personaje y ve en ésta el éxito de la "cura" conducida por el doctor Wangel. Ibsen, por el contrario, reduce esa libertad al estatuto de ilusión en sus notas preparatorias, que resumen la historia en términos absolutamente schopenhauerianos: "La vida es alegre en apariencia, fácil y plena de animación allá arriba, a la sombra de los fiordos y en la uniformidad del aislamiento. Sin embargo, está expresada la idea de que ese tipo de vida es una som-

bra de vida. Ninguna energía de acción, ninguna lucha por liberarse. Nada más que aspiraciones y deseos. Así se vive allá durante el corto verano claro. Y luego... se entra en las tinieblas. Entonces se despierta el vivo deseo de la gran vida del mundo exterior. ¿Pero qué se gana con eso? Según las situaciones, según el desarrollo del espíritu, crecen las exigencias, las aspiraciones, los deseos [...] Hitos por todas partes. De allí la melancolía desparramada como un canto quejumbroso amortiguado en toda la existencia y la conducta de la gente. Un claro día de verano con las grandes tinieblas, luego... eso es todo [...] Poder de atracción del mar. Aspiración al mar. Gente emparentada con el mar. Ligada a él. Dependiente del mar. Deben retornar a él [...] El gran secreto es la dependencia del hombre con respecto a las 'fuerzas sin voluntad'<sup>3</sup>. Así, el ciclo de las estaciones

3. Traducido de Henrik Ibsen, "La dame de la mer", en *Œuvres complètes*, París, Plon, 1943, t. XIV, pp. 244 y 245: "La vie en apparence est gaie, facile et pleine d'entrain là-haut, à l'ombre des fjords et dans l'uniformité de l'isolement. Cependant est exprimée l'idée que cette sorte de vie est une ombre de vie. Aucune vigueur d'action ; aucune lutte pour l'affranchissement. Rien qu'aspirations et vœux. Ainsi vit-on là pendant le court été clair. Et ensuite... on entre dans les >

en el Norte es identificado con el desvanecimiento de las ilusiones de la representación en la nada de la voluntad que nada quiere. A esta moraleja de la intriga, Freud, por una vez, opone la que declaran el doctor Wangel y la Dama del mar.

Diremos que esa es la apuesta de la época. Pero esa "apuesta de la época" no tiene nada de circunstancial. No se trata simplemente del combate contra una ideología presente en el aire del tiempo, un tiempo, por otro lado, en parte superado cuando Freud escribe sus textos. Se trata, exactamente, del combate entre dos inconscientes, entre dos ideas de lo que se halla por debajo de la superficie pulida de las sociedades, dos ideas de la enfermedad y la curación de las civilizaciones.

< ténèbres. Alors s'éveille le vif désir de la grande vie du monde extérieur. Mais que gagne-t-on à cela ? Suivant les situations, suivant le développement de l'esprit, croissent les exigences, les aspirations, les vœux [...] Partout des bornes. D'où la mélancolie répandue comme un chant plaintif assourdi dans toute l'existence et la conduite des gens. Un clair jour d'été avec les grandes ténèbres ensuit... voilà tout [...] Puissance d'attraction de la mer. Aspiration à la mer. Gens apparentés à la mer. Liés à elle. Dépendants de la mer. Doivent y retourner [...] Le grand secret est la dépendance de l'homme à l'égard des 'forces sans volonté'".

Ya que hablamos de época, precisémosla. Entre 1914 y 1919 se publican *El «Moisés» de Miguel Ángel*, *Lo ominoso*\* y el texto sobre Ibsen. No estamos muy lejos de ese *Más allá del principio de placer* (1920) que marcará un viraje en la obra de Freud, con la intervención de la pulsión de muerte. Sabemos cómo explica Freud ese giro de su pensamiento. La afirmación de la pulsión de muerte se deduce del estudio de la problemática "neurosis traumática". Pero su reconocimiento está también ligado al golpe que la guerra de 1914 asesta a la visión optimista que había guiado a la primera edad del psicoanálisis, y a la simple oposición del principio de placer al principio de realidad. Está permitido, sin embargo, pensar que esa explicación no agota el sentido de la cuestión. El descubrimiento de la pulsión de muerte es también un episodio de la larga confrontación —más o menos enmascarada— de Freud con el gran tema obsesivo de la época en que se formó el psicoanálisis: el

\* Si bien este trabajo se publica en 1919, su elaboración comienza varios años antes. La noción ya está enunciada en *Tótem y tabú* (1913) y los primeros borradores son de la misma época. Luego de ser dejado de lado, es finalmente retomado para ser publicado tal como lo conocemos (N. del E.).

inconsciente de la cosa en sí schopenhaueriana y las grandes ficciones literarias del retorno hacia ese inconsciente. Que los instintos conservadores de la vida conserven, en definitiva, a la vida la dirección hacia "su" muerte y que los "guardianes de la vida" sean así los "satélites de la muerte" es, en efecto, el secreto último de toda la gran novela de las ilusiones de la voluntad, en la que se resume la literatura de un siglo, la literatura de la época estética. Con este secreto Freud no dejó de luchar. Y es la interpretación del "principio de realidad" lo que está en el centro de las correcciones aportadas por Freud a las intrigas de Jensen, de Hoffmann o de Ibsen. La confrontación con la lógica del inconsciente estético lo empuja a restablecer no sólo la correcta etiología del caso Hanold o del caso Nathaniel y el buen fin de *Rosmersholm*, sino también la correcta actitud de Moisés, actitud de calma, de la razón ganada al *pathos* sagrado. Todo ocurre como si esos análisis fueran los medios para resistirse a la entropía nihilista que Freud detecta y rechaza en las obras del régimen estético del arte y a la que, sin embargo, dará cabida en la teorización de la pulsión de muerte.

Podemos entender, entonces, la relación paradójica que hay entre los análisis estéticos de Freud

y aquellos que, más tarde, se valdrán de él. Éstos son los que se proponen refutar el biografismo freudiano y su indiferencia por la "forma" artística. Es en las particularidades de la pincelada pictórica donde refutarán silenciosamente la anécdota figurativa, o en el "tartamudeo" del texto literario, que marca la acción de "otra lengua" en la lengua, donde ellos buscarán la eficacia del inconsciente, concebido como la estampa de una verdad innombrable o el choque de una fuerza del Otro, que excede en su principio toda presentación sensible adecuada.

Al comienzo del trabajo sobre el *Moisés*, Freud evoca el choque provocado por las grandes obras y la desazón que puede embargar al pensamiento ante el enigma de ese choque. Se pregunta si habrá algún esteta que haya considerado tal desamparo de la inteligencia como una condición necesaria de los mayores efectos que puede producir una obra de arte. Sin embargo, admite que le cuesta creer en una condición semejante. La competencia entre los análisis de Freud, la razón del privilegio que le otorga a la intriga biográfica está ahí: él se niega a asignarle a ese desamparo la fuerza de la pintura, de la escultura o de la literatura. Para vencer la tesis de ese esteta hipotético,

Freud está dispuesto a rehacer cualquier historia e incluso a reescribir, si fuera necesario, el texto sagrado. Ahora bien, ese esteta, hipotético para él, es hoy una figura bien presente en el campo del pensamiento estético y se vale generalmente de Freud para fundamentar la tesis que éste se empeñaba en refutar, la que vincula la fuerza de la obra con su efecto de desamparo. Pensamos aquí muy especialmente en los análisis del último Lyotard, quien elaboró una estética de lo sublime cuyos tres pilares son Burke, Kant y Freud<sup>4</sup>. A la "debilidad" estética, Lyotard opone el poder de la pincelada pictórica concebida como fuerza que embarga. El sujeto es desarmado por el golpe del *aistheton*, lo sensible que afecta al alma desnuda, confrontado a la fuerza del Otro, que es, en última instancia, el rostro de Dios, que no puede ser mirado y que pone al espectador en la posición de Moisés ante la zarza ardiente. A la sublimación freudiana se opone esa embestida de lo sublime que hace triunfar a un *pathos* irreductible a todo *logos*, un *pathos* identificado, en última instancia, con la fuerza misma de Dios llamando a Moisés.

4. Véanse, en particular, Jean-François Lyotard, *Lo inhumano...*, ob. cit. y *Moralidades...*, ob. cit.

La relación entre los dos inconscientes presenta en este punto un singular desencuentro. El psicoanálisis freudiano presupone esa revolución estética que revoca el orden causal de la representación clásica e identifica la fuerza del arte con la identidad inmediata de los contradictorios, del *logos* y el *pathos*. Y presupone una literatura apoyada en la doble fuerza de la palabra muda. Pero en esta dualidad, Freud hace su elección. A la entropía nihilista inherente al poder de la palabra sorda, opone la otra forma de la palabra muda, el jeroglífico ofrecido al trabajo de interpretación y a la esperanza de la cura. Y, siguiendo esa lógica, tiende a asimilar la obra de la "fantasía" y el trabajo de su desciframiento a la intriga clásica del reconocimiento revocada por la revolución estética. Así, Freud coloca nuevamente dentro de los límites del régimen representativo del arte las figuras y las intrigas que ese régimen rechazaba y que sólo la revolución estética había puesto a su disposición.

A ese retorno se opone hoy otro freudismo, que pone en tela de juicio el biografismo freudiano y se afirma más respetuoso de lo propio del arte. Éste se presenta como un freudismo más radical, liberado de las secuelas de la tradición

representativa y acorde con ese nuevo régimen del arte que le da su Edipo, ese régimen que iguala lo activo con lo pasivo al afirmar, al mismo tiempo, la autonomía antirrepresentativa del arte y su naturaleza fundamentalmente heterónoma, su valor de testimonio de la acción de las fuerzas que sobrepasan al sujeto y lo arrancan de sí mismo. Y para esto, evidentemente, se apoya de manera prioritaria en *Más allá del principio de placer* y en todos los textos de los años 1920 a 1930 que marcan la distancia tomada con el Freud corrector de Jensen, Ibsen o Hoffmann, con el Freud admirador de un Moisés liberado del furor sagrado. Pero para eso debe resolver en forma opuesta la lógica contradictoria del inconsciente estético, la polaridad de la palabra muda. Debe valorizar el poder sordo de una palabra del Otro irreductible a toda hermenéutica. Es decir que debe reivindicar la entropía nihilista, aun a riesgo de transformar la voluptuosidad del retorno al abismo originario en relación sagrada con el Otro y con la Ley. Ese freudismo ejecuta entonces, en torno a la teoría freudiana, un movimiento giratorio que trae de vuelta, en nombre de Freud y contra él, ese nihilismo que sus análisis estéticos no han

cesado de combatir. Ese movimiento giratorio se afirma como recusación de la tradición estética<sup>5</sup>. Bien podría ser, sin embargo, la última jugada del inconsciente estético al inconsciente freudiano.

5. Véase particularmente el texto "Anima mínima" que concluye Jean-François Lyotard, *Moralidades...*, ob. cit.

## Índice

Prefacio . . . . .	5
Del psicoanálisis del arte al inconsciente estético . . . . .	19
El defecto de un tema . . . . .	27
La revolución estética . . . . .	35
Las dos formas de la palabra muda . . . . .	45
De un inconsciente a otro . . . . .	57
Las correcciones de Freud . . . . .	67
De los diversos usos del detalle . . . . .	75
Una medicina contra otra . . . . .	83