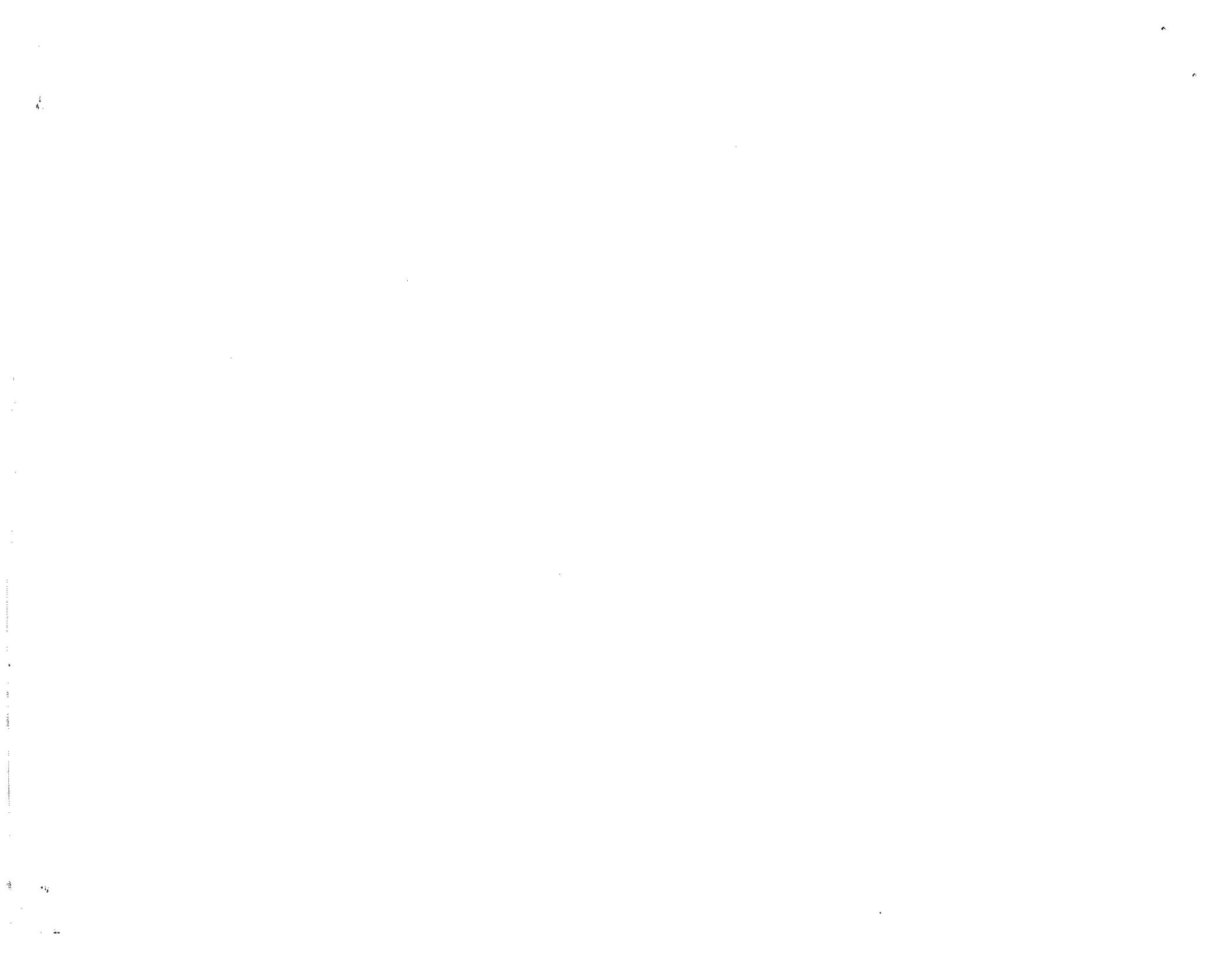


Jacques Rancière

- Curso Arte y Psicoanálisis
- Psicología
- Páginas: 5-26 ; 75-101
- texto editado
- Profesora Marga García

El inconsciente estético

**del estante
editorial**



Ranciere, Jacques

El inconsciente estético. – 1º ed. 1º reimp. –
Buenos Aires : del Estante, 2006.

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.

Primera reimpresión, 2006.

Traducción: Silvia Duluc

Silvia Costanzo

Laura Lambert

© del estante editorial

sello de la fundación *centro de estudios multidisciplinarios (cem)*

Av. Córdoba 991 2º 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 psicoanálisis¹. Intervenir como filósofo ante miembros de otra corporación es una actividad que se presta a equívocos. En nombre de la interdisciplinarietà 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

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 arte².

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-

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 autómeta 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 destino³.

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.

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

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 querrela 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 querrela de interpretaciones es también una querrela 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

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

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 *Safó* 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

Crítica 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 *Crítica 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-

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*¹.

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.

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 Sófocles². 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.

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.

De los diversos usos del detalle

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,

en la vieja lógica representativa, las figuras románticas 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 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 huellas¹. 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.

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.

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 Angélico². 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

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 álgter 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 *Gratidiva*. 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 Hanold¹. 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 *Panateneas* 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

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

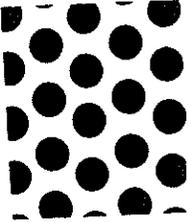
comunidad intelectual en sentimiento amoroso. Él le propone matrimonio, pero Rebeca, luego de un primer momento de alegría, declara que es imposible. En ese momento, el director Kroll le revela a su cuñado que su hermana fue empujada al suicidio y a Rebeca, que su nacimiento es ilegítimo: ella es en 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 vagas².

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'³. 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 Freud⁴. 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 estética⁵. 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.